



Özel Sayı - 2025

sineFİLOZOFİ

HAKEMLİ E-DERGİ

PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





sineFİLOZOİ
Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dergi Sahibi / Owner

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Kurtuluş Özgen, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Baş Editör / Editor in Chief

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Türkiye

Editör / Editor

Öğr. Gör. Dr. Semra Keleş, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

Dergi Yazı Kurulu / Editorial Management Board

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Gör. Semra Keleş, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç, Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Dr. Fırat Osmanoğulları, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Dr. Esra Güngör Kılıç, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Dilar Diken Yücel, İnönü Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Aslı Şahinkaya Ermiş, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Erdinç Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Dr. Aysu Uğur Balcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Dr. Merve Can Maraşlı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Gülşah Altuğ, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Doktora Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Doktora Suna Can Özbulduk, bir kuruma bağlı değildir, Türkiye

Yüksek Lisans Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

İngilizce Dil Editörü / English Language Editor

Dr. Öğr. Üyesi Erdinç Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Yazım Editörü/ Redaction

Arş. Gör. Dr. Esra Güngör Kılıç, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Serdar Öztürk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Thomas E. Wartenberg, Mount Holyoke College, USA

Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia

Prof. David Martin Jones, University of Glasgow, İskoçya

Prof. Richard Rushton, Lancaster University, İngiltere

Prof. Dr. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya

Prof. Dr. Prof. Dr. Anna Stavrakopoulou, Aristotle University of Thessaloniki, Greece

Prof. Dr. Evangelos D. Protopapadakis, National and Kapodistrian University of Athens, Greece

Dr. Tarja Laine, University of Amsterdam, Hollanda

Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniveritesi, Türkiye

Prof. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye

Dr. Arzu Karaduman, Marist University, ABD

Danışma Kurulu / Advisory Board

Dr. Tal Shamir, The New School, USA

Prof. Dr. Meral Serarşlan, Selçuk Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Sezai Türk, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Aytekin Can, Selçuk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Mehmet Yılmaz, Ordu Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Özcan Yağcı, Başkent Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Esra İlkay İşler, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Seda Arıkan, Fırat Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Dilek Tunalı, Dokuz Eylül Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Gürsel Yaktıl Oğuz, Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Ahmet Oktan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Dr. Aydın Çam, Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Üyesi Emek Çaylı, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Doç. Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya Üniveristesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye

Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Özer Özkantar, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

Öğr. Gör. Serpil Kaptan, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Sayfa Tasarımı / Page Design

Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz, Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Türkiye

Web Editörü / Web Editor

Arş. Gör. Dr. Esra Güngör Kılıç, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, Türkiye

Sosyal Medya Ekibi / Social Media Team

Öğr. Gör. Dr. Semra Keleş, İzmir Ekonomi Üniversitesi, Türkiye

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Burcu Kanaç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Cansu Şahbaz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ceyda Buran, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Dilek Ocakcı, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Eda Nur Aygöz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Efe Kılıç, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye

Esmanur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Feyza Gül Güneş Eryiğit, Harran Üniversitesi, Türkiye

Gizem Sever, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye

Gülşen Altaş, Ege Üniversitesi, Türkiye

Halime Başpınar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Hatice Sude Koç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Seda Nur Öztel, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Seray Köprücü, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sekreteryat/ Secretariat

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

SineFilozofi dergisi yılda iki kez yayınlanan, uluslararası, hakemli, yaygın, süreli bir elektronik dergidir. Sinema ve felsefe alanları arasında disiplinlerarası bir yapıya sahip olan dergi, alanında uluslararası akademik tartışmalara zemin sağlamayı amaçlamaktadır.

SineFilozofi açık erişim sağlama politikasını benimsemiştir, kâr amacı taşımamaktadır ve dergi içeriğine erişim ücretsizdir. Dergi makale işlem ücreti veya başvuru ücreti almamaktadır. SineFilozofi gönüllülük esasına dayalı olarak işlemektedir. Dergi içeriğinde yayınlanan makaleler, kitap ve film incelemeleri ile söyleşi/röportaj/mülakatlar için telif ücreti ödenmemektedir. Dergi içeriğinin orijinalliğini korumak adına, dergiye gönderilen yazılar, başka bir yerde yayınlanmamış ya da yayınlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Ancak bir içerik dergimizde yayımlandıktan sonra başka mecralarda da yayınlanabilir. İçeriğin tüm yayın hakları yazarlara aittir. Dergide yayınlanan eserler kaynak gösterilmeden kullanılamaz.

SineFilozofi is an international, peer-reviewed, widespread, periodical electronic journal published twice a year. The journal, which has an interdisciplinary structure between the fields of cinema and philosophy, aims to provide grounds for international academic debate in the field.

SineFilozofi has adopted the policy of providing open access. The journal does not charge APCs or submission charges. The Journal is not commercial, and access to the journal content is free. SineFilozofi operates on the basis of volunteerism. No royalties are paid for the articles, book and movie reviews or interviews that are published in the journal. To ensure that the journals's content is original, articles sent to the journal should not be published elsewhere or sent for publication. However, once a content has been published in our journal it can be published in other media.

SineFilozofi does not hold the publishing rights of the contents send by writers. All publishing and copy rights belong to the writers. Works published in the journal cannot be used without a proper reference



SineFilozofi, Türkiye adresli bilimsel dergilerin uluslararası standartlara uygun hale getirilmesi ve bu dergilerdeki içeriğe erişimin sağlanması amacıyla kurulan TR Dizin tarafından taranmaktadır.

SineFilozofi, The Philosopher's Index tarafından dizinlenmektedir. Felsefe alanının önde gelen uluslararası alan endekslerinden biri olan The Philosopher's Index hakkında daha fazla bilgi için <https://philindex.org> adresini ziyaret edebilirsiniz. SineFilozofi'nin The Philosopher's Index sertifikasını görüntülemek için tıklayınız. SineFilozofi'ye yapılan atıflar EBSCO, Ovid and ProQuest üzerinden The Philosopher's Index'te taranabilmektedir.

SineFilozofi'nin tüm sayıları Central and Eastern European Online Library (CEEOL) üzerinden de erişime açıktır.

SineFilozofi, beşerî ve sosyal bilimler alanında Avrupa'nın önde gelen indekslerinden ERIH PLUS tarafından dizinlenmektedir. NSD (Norwegian Social Science Data Services) tasarrufunda bulunan ERIH PLUS'a ilişkin detaylı bilgiye ve SineFilozofi'nin indeks kaydına kurum web sitesinden erişebilirsiniz: <https://kanalregister.hkdir.no/publiseringskanaler/erihplus/>

SineFilozofi is indexed by The Philosopher's Index. The Philosopher's Index is one of the leading international field indexes in the field of philosophy. For more information about The Philosopher's Index, visit <https://philindex.org>. Click here to view the Philosopher's Index certificate of SineFilozofi. Citations for SineFilozofi are available to search in The Philosopher's Index via the following three distributors: EBSCO, Ovid and ProQuest.

SineFilozofi is also listed on EBSCO via DergiPark. The articles in Sinefilozofi are indexed by Social Sciences Citation Index (SOBIAD)

All issues of SineFilozofi are also accessible via Central and Eastern European Online Library (CEEOL).

SineFilozofi is indexed by ERIH PLUS, one of Europe's leading indexes in the field of humanities and social sciences. You can access detailed information about ERIH PLUS, which is managed by NSD (Norwegian Social Science Data Services), and SineFilozofi's index record on the institution's website:

<https://kanalregister.hkdir.no/publiseringskanaler/erihplus/>

ISSN : 2547-9458

Tel : +90 5066456680

Web Arşiv : <http://sinefilozofi.com/>

Dergipark : <http://dergipark.gov.tr/sinefilozofi> E-mail :
sinefilozofi@gmail.com

Adres/Mail : AHBV Toki Blokları E Blok Emniyet Mahallesi Abant Sokak
No:10/2 Oda No: 116 06500 Yenimahalle/Ankara



İçindekiler

Editörden	iii
<i>Semra Keleş</i>	
- Makaleler . Articles -	
An Interdisciplinary Neoformalist Approach to Loving Vincent	1
<i>Loving Vincent Filmine Disiplinlerarası Neoformalist Bir Yaklaşım</i> <i>Rahime Özgün Kehya</i>	
The Death of the Author, the Birth of Ethics: Metafiction and Narrative Ontology in <i>Stranger Than Fiction</i>	16
<i>Yazarın Ölümü, Etiğin Doğuşu: Lütfen Beni Öldürme'de</i> <i>Metafiction ve Anlatı Ontolojisi</i> <i>Serap Sarıbaş</i>	
Algoritmik Düşünce ve Sinemasal Ontoloji:	33
Bilimkurgu Sinemasında Dönemsel Dönüşümler ve Kırılmalar	
<i>Algorithmic Thinking and Cinematic Ontology:</i> <i>Epochal Transformations and Ruptures in Science-Fiction Cinema</i> <i>Uğur Dolgun, İrem Yakın Bozkurt</i>	
On The Limit Of Testimonial: Camp Cinema In The Context Of Giorgio Agamben's 'Bare Life' Concept – Son Of Saul	56
<i>Tanıklığın Sınırında: Giorgio Agamben'in 'Çıplak Hayat' Kavramı</i> <i>Bağlamında Kamp Sineması– Son Of Saul</i> <i>Semra Kotan, Yavuz Kotan</i>	
Ütopyanın Kırılgan Yüzü: Blochçu Perspektifle Üç Sinemasal Anlatının Karşılaştırmalı Analizi	73
<i>The Fragile Face of Utopia: A Comparative Analysis of</i> <i>Three Cinematic Narratives from a Blochian Perspective</i> <i>Yaşar Suveren</i>	

The Philosophical Foundations of Nationalism in the Context of Primordialism and Circumstantialism: A Comparative Analysis of Mirka and An American Rhapsody	92
<i>İlksellik ve Durumsalcılık Bağlamında Milliyetçiliğin Felsefi Temelleri: Mirka ve Amerikan Rhapsody Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi</i> Şenay Eray Sarıtaş	
Hareket-İmge'den Nöro-İmge'ye: Two Distant Strangers Örneği	108
<i>From Movement-Image To Neuro-Image: The Case Of Two Distant Strangers</i> Abdullah Mert	
Doğaya Karşı Teknoloji: Bernard Stiegler'in Perspektifinden The Mosquito Coast Filmi	125
<i>Technology Against Nature: The Mosquito Coast Film from Bernard Stiegler's Perspective</i> Süleyman Duyar	
Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler	145
<i>Short Film Aesthetics and Auteur Directors</i> M. Safa Karataş	
Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve The Substance Filmi	162
<i>Looking at Medusa: Patriarchal Gaze, the Division of the Subject and The Substance</i> Abdurrahman Aydın	
"Cruelty and Goodness," "Beauty and Terror": Initiation and Moral Awakening in Taika Waititi's Jojo Rabbit	177
<i>"Zulüm ve İyilik," "Güzellik ve Dehşet": Taika Waititi'nin Jojo Rabbit'inde Erginlenme ve Ahlaki Uyanış</i> Deniz Cansu Deniz, Evrim Ersöz Koç	
Sinematik Atmosferin Felsefi Niteliği	191
<i>The Philosophical Quality of Cinematic Atmosphere</i> Işkın Özbulduk Kılıç	
Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse'de Kültürün Olumsuzlayıcı Karakteri ve Istvan Szabo'nun Mefisto'su	210
<i>Bourgeois Culture and Fascist Art Criticism: The Affirmative Character of Culture in Herbert Marcuse and István Szabó's Mephisto</i> Mehmet Büyüktuncay, Mete Han Arıttürk	

Editörden

Herkese merhaba. Sinefilozofi Dergisi'nin 10. yıl özel sayısıyla karşınızda olmanın heyecanını ve gururunu yaşıyoruz. On yıl önce, sinemayı yalnızca bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda düşünmenin, sorgulamanın ve dünyayı yeniden anlamlandırmanın bir yolu olarak ele alma arzusuyla yola çıkmıştık. Bugün bu arzu, bizleri hem akademik hem de entelektüel bir ortaklık zeminine taşımış bulunuyor.

Geride bıraktığımız on yıl boyunca Sinefilozofi, sinema ile felsefenin kesişim alanlarında yürüten tartışmalara ev sahipliği yaptı. Her sayısında, düşünceyi önceleyen, poetik sezgiyi ciddiye alan ve sinemanın ontolojik derinliğini felsefi katmanlarda araştıran çalışmalarla; imgeyle düşünce arasındaki diyalogu derinleştirdi. Bu süreçte dergimizin sayfalarında yer alan her makale, her tartışma, sinemayı yalnızca seyredilen değil, üzerine düşünülen bir olgu haline getirme çabasının bir parçası oldu. Bu on yıl boyunca bizlerle birlikte yürüten tüm yazarlarımıza, hakemlerimize, okurlarımıza ve destekçilerimize en içten teşekkürlerimizi sunuyoruz. Sinema ve felsefe arasındaki bu üretken diyalogun, yeni on yıllarda da zenginleşerek devam etmesini diliyoruz.

10. yıl özel sayımız on üç makaleden oluşuyor. İlk makalemiz, Rahime Özgün Kehya'nın kaleme aldığı "An Interdisciplinary Neoformalist Approach to Loving Vincent" başlıklı çalışmasıdır. Kehya, Dorota Kobiela ve Hugh Welchman'ın 2017 yapımı Loving Vincent filmi disiplinlerarası bir neoformalist bakışla inceleyerek, Vincent van Gogh'un resim üslubunun dijital sinemanın çokduyulu anlatım olanakları aracılığıyla yeniden üretimini estetik, felsefi ve anlatsal düzlemlerde tartışıyor. İkinci makale olan "The Death of the Author, the Birth of Ethics: Metafiction and Narrative Ontology in Stranger Than Fiction" başlıklı çalışmasında Serap Sarıbaş, Marc Forster'ın 2006 yapımı Stranger Than Fiction filmi postyapısalcı anlatı kuramı çerçevesinde ele alarak, yazar–metin ilişkisi, özne oluşumu ve anlatının etik boyutları arasındaki bağı irdeliyor. Uğur Dolgun ve İrem Yakın Bozkurt, "Algoritmik Düşünce ve Sinemasal Ontoloji: Bilimkurgu Sinemasında Dönemsel Dönüşümler ve Kırılmalar" başlıklı makalesinde ise yapay zekânın insan-makine diyalektiği içindeki toplumsal, etik ve varoluşsal yansımalarını bilimkurgu sineması bağlamında inceliyor. "On The Limit Of Testimonial: Camp Cinema In The Context Of Giorgio Agamben's 'Bare Life' Concept – Son Of Saul" başlıklı makalesinde Semra Kotan ve Yavuz Kotan, Giorgio Agamben'in "çıplak hayat" ve "homo sacer" kavramlarını temel alarak, kamp sinemasında etik tanıklık ve görünüm sınırlarını László Nemes'in Son of Saul (2015) filmi üzerinden irdelerken, öznel kamera, görsel eksiltme ve sesin önceliklendirildiği anlatım biçimleriyle travmatik deneyimin estetikleştirilmeden nasıl görünür kılınabileceğini sorguluyor. Yaşar Suveren, "Ütopyanın Kırılğan Yüzü: Blochçu Perspektifle Üç Sinemasal Anlatının Karşılaştırmalı Analizi" başlıklı makalesinde, Ernst Bloch'un "somut ütopya" kuramı çerçevesinde The Beach (2000), Fight Club (1999) ve Captain Fantastic (2016) filmlerini karşılaştırmalı olarak incelerken, geç kapitalist kültürel bağlamda sinemada ütopya düşüncesinin hangi biçimlerde ortaya çıktığını ve bu tahayyüllerin tarihsel-toplumsal praksisle ne ölçüde bağ kurabildiğini sorguluyor. "The Philosophical Foundations of Nationalism in the Context of Primordialism and Circumstantialism: A Comparative Analysis of Mirka and An American Rhapsody" başlıklı makalesinde ise Şenay Eray Sarıtaş, etnik ve ulusal kimlik olgusunu siyaset felsefesi perspektifinden ele alarak, ilksellik ve durumsalcılık kuramları üzerinden iki filmi karşılaştırmalı olarak analiz ediyor. Çalışma, göç, aidiyet ve kimlik temalarının sinemadaki yansımalarını çözümleyerek, kimliğin hem durağan hem değişken yönlerini felsefi bir çerçevede tartışıyor. Abdullah Mert, "Hareket-İmge'den Nöro-İmge'ye: Two Distant Strangers Örneği" başlıklı makalesinde, Gilles Deleuze'ün "hareket-imge" ve "zaman-imge" kavramlarından yola çıkarak Patricia Pisters'in "nöro-imge" yaklaşımını çağdaş sinemada yeniden düşünmekte; Travon Free ve Martin Desmond Roe'nun Oscar ödüllü kısa filmi Two Distant Strangers (2020) üzerinden yürüttüğü analizde, nöro-imgenin izleyiciyi yalnızca karakterin bakışına değil, doğrudan zihinsel deneyimine dâhil eden yeni bir sinemasal düşünme biçimi sunduğunu ortaya koyuyor. "Doğaya Karşı Teknoloji: Bernard Stiegler'in Perspektifinden The Mosquito Coast Film" başlıklı makalesinde ise Süleyman Duyar, Peter Weir'in The Mosquito Coast (1986) filmi Fransız filozof Bernard Stiegler'in teknoloji felsefesi ışığında ele alıyor. Makale, doğa-insan-teknoloji üçgeninde bireyselleşme süreçlerinin nasıl

biçimlendiğini tartışarak, teknolojik modernitenin yarattığı felsefi açmazları sinema üzerinden yeniden düşünmeye davet ediyor. “Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler” başlıklı makalesinde M. Safa Karataş, kısa filmin sinema tarihinde genellikle ikincil bir biçim olarak görülmesine karşı çıkararak, onu yönetmenliğin özsel bir yaratım alanı olarak konumlandırıyor. Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami ve Alfonso Cuarón gibi auteur yönetmenlerin ilk kısa filmleri üzerine yapılan karşılaştırmalı çözümleme ile auteur kimliğinin bu erken yapımlarda nasıl filizlendiğini gösteriyor. Abdurrahman Aydın ise “Medusa’ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve The Substance Filmi” başlıklı makalesinde, Coralie Fargeat’ın The Substance (2024) filmini Lacancı psikanaliz, feminist mit eleştirisi ve bakışın iktidarı bağlamında yorumluyor. Medusa mitinin ters çevrilmiş bir yeniden anlatımı olarak ele alınan film, patriyarkal kültürün özneye dayattığı görme rejimlerini sorgularken, arzunun, bedeninin ve benliğinin bölünmüş doğasını görünür kılıyor. “Cruelty and Goodness, Beauty and Terror”: Initiation and Moral Awakening in Taika Waititi’s Jojo Rabbit” başlıklı makalesinde Deniz Cansu Deniz ve Evrim Ersöz Koç, filmi filozof Philip Hallie’nin “From Cruelty to Goodness” adlı çalışmasından hareketle etik bir çerçevede ele alıyor. Çalışmada Hallie’nin “kurumsal zulüm” kavramı, filmdeki Nazi ideolojisinin dil, eğitim ve propaganda yoluyla bireyin düşünme yetisini felç eden yapısını çözümlemek için bir felsefi araç olarak kullanılıyor. “Sinematik Atmosferin Felsefi Niteliği” başlıklı makalesinde ise Işkın Özbulduk Kılıç, atmosfer olgusunu sinemanın estetik bir katmanı olarak değil, onun ontolojik ve fenomenolojik yapısını belirleyen kurucu bir unsur olarak konumlandırıyor. Hermann Schmitz ve Gernot Böhme’nin düşüncelerinden hareketle, atmosferi özne ile dünya arasındaki duysal ve bedensel bir geçiş alanı olarak tanımlayan yazar, Tayfun Pirselimoglu’nun Yol Kenarı (2017) filmi üzerinden, sinemada atmosferin mekânın önüne geçen felsefi bir deneyim alanı oluşturduğunu ileri sürüyor. “Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse’de Kültürün Olumsuzlayıcı Karakteri ve István Szabó’nun Mefisto’su” başlıklı makalesinde Mete Han Arıtürk ve Mehmet Büyüktuncay, Herbert Marcuse’nin “Kültürün Olumsuzlayıcı Karakteri” çalışmasını kuramsal bir eksen olarak kullanarak, burjuva kültürünün tarihsel evrimi içinde taşıdığı özgürleştirici potansiyelin nasıl otoriter ideolojilerce dönüştürüldüğünü István Szabó’nun Mefisto filmi üzerinden tartışıyor.

Her sayımızda olduğu gibi, bu sayıyı da güçlü bir ekip çalışmasının ürünü olarak sizlere sunuyoruz. SineFilozofi Dergisi’nin yayıncısı Prof. Dr. Serdar Öztürk ile derginin ortak sahibi Doç. Dr. Kurtuluş Özgen, bu kolektif emeğin öncülüğünü üstleniyor. Dergimize uzun yıllardır önemli katkılar sağlayan Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa ise bu sayıda baş editör olarak ekibimizde yer alıyor. Dergimizin kuruluşundan bu yana her aşamasında emeği olan ve bu sayının ortaya çıkmasında önemli desteklerde bulunan ana sayı editörleri sevgili İren Dicle Aytaç ve Fırat Osmanoğulları’na özel bir teşekkür borçluyuz. Yine ilk sayıdan bu yana SineFilozofi’nin ayrılmaz bir parçası olan Esra Güngör Kılıç’a, editöryal süreçlerdeki titiz katkılarından dolayı teşekkür ederiz. Bu sayının hazırlanmasında büyük emek harcayan editör yardımcılarımız Dilar Diken Yücel, Aslı Şahinkaya Ermiş, Esra Güngör Kılıç, Aysu Uğur Balcı, Gülşah Altuğ, Merve Can Maraşlı, Mert Can Arık ve Ece Yirmibeş’e; yabancı dil editörümüz Erdinç Yılmaz’a ve dergimizin sayfa tasarımını üstlenen Melike Sinem Yılmaz’a gönülden teşekkür ederiz. SineFilozofi’nin dijital görünürliğini güçlendirmek için emek veren sosyal medya ekibimiz Burcu Kanaç, Cansu Şahbaz, Ceyda Buran, Dilek Ocakçı, Eda Nur Aygöz, Efe Kılıç, Esmenur Çağlar, Feyza Gül Güneş Eryiğit, Gizem Sever, Gülşen Altaş, Halime Başpınar, Hatice Sude Koç, Seda Nur Öztel, Seray Köprücü ve Zehranur Tüter’e de içtenlikle teşekkür ediyoruz.

Elbette yazılarıyla dergimize katkı sunan, birlikte tartışma ve üretme amacımıza ortak olan değerli yazarlarımıza; her bir makaleyi özenle değerlendirip yapıcı eleştirileriyle sürece katkı sağlayan kıymetli hakemlerimize de şükranlarımızı sunuyoruz.

Son olarak, her yeni sayıda bizlerle buluşarak SineFilozofi ailesinin bir parçası olan siz değerli okuyucularımıza teşekkür ediyor; bu yolculuğun düşünsel ve estetik zenginliğini birlikte büyütmeyi diliyoruz.

-Research Article-

An Interdisciplinary Neoformalist Approach to Loving Vincent¹

Rahime Özgün Kehya*

Abstract

This paper discusses Loving Vincent, the first animated film to recreate Vincent van Gogh's painting style through a digitized multisensory experience. Blending traditional painting and digital cinema is innovative to shape the film's narrative. Thus, the analysis used a neoformalist interdisciplinary approach referring to the philosophy of art and the concept of otherness and focused on the film's novel narrative and formal features. It aimed to answer how Loving Vincent possessed formal and narrative features that would raise questions and lead the viewer to judge otherness. In the film, 21st-century transnational audiences witnessed van Gogh's multiple 'Otherness'. The film questioned the facts surrounding the death of a brilliant painter, whether it was murder or suicide, leaving the viewer with a hypothesis that can neither be confirmed nor falsified. In conclusion, van Gogh's paintings and charcoal animation fused with digital features such as sound, editing, close-ups, music, and screen size are essential advantages that strengthen the viewer's meaning-making process. Based on neoformalist and artistic philosophy, this paper revealed that the innovative fusion of multisensory digital and traditional meaning-making served as a pioneering guide drawing on a kind of self-narrative of paintings. The film's interdisciplinary features can initiate meaningful discussions.

Keywords Vincent van Gogh, Neoformalist Approach, Philosophy of Art, Otherness, Interdisciplinarity

¹ This article is a revised, updated, and expanded version of the abstract orally presented at the conference titled "Meeting of Art and Technology in Loving Vincent Film in which Oil Paintings and Charcoal Paintings Turn into Motion Picture" at the CommUnity 6th International Communication Students Symposium held at Anadolu University/Eskişehir between 10-11 October 2019. The full text has not been and will not be published.

*Asst. Prof. Dr., Kafkas University, Faculty of Fine Arts, Department of Radio Television and Cinema, Türkiye.

E-mail: ozgunkehya@gmail.com

ORCID : 0000-0002-4695-3689

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1729386

Kehya, R. Ö. (2025). An Interdisciplinary Neoformalist Approach to Loving Vincent. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 1-15. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1729386>

Received:28.06.2025

Accepted: 12.08.2025



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

-Araştırma Makalesi-

Loving Vincent Filmine Disiplinlerarası Neoformalist Bir Yaklaşım

Rahime Özgün Kehya*

Özet

Bu makale, Vincent van Gogh'un resim tarzını dijitalleştirilmiş çoklu duyuşsal bir deneyimle yeniden üreten Loving Vincent başlıklı ilk animasyon filmi tartışmıştır. Filmde, anlatıyı şekillendirmek için geleneksel resim sanatı ve dijital sinemanın harmanlanması yenilik sağlamaktadır. Bu nedenle analiz, filmin yeni anlatı ve biçimsel özelliklerine odaklanıp sanat felsefesi ve ötekilik kavramına atıfta bulunarak neoformalist disiplinlerarası bir yaklaşımla gerçekleştirilmiştir. Dolayısıyla çalışmada Loving Vincent filminin soru işaretleri yaratacak ve izleyiciyi ötekilik konusunda değerlendirme yapmaya yöneltecek biçimsel ve anlatsal özelliklere ne şekilde sahip olduğunu yanıtlamayı amaçlamıştır. 21. yüzyılın ulusötesi izleyicileri filmde van Gogh'un çoklu 'Ötekiliğine' tanıklık etmiştir. Film, dahi bir ressamın ölümünü çevreleyen gerçekleri, bunun cinayet mi yoksa intihar mı olduğunu sorgulamış ve izleyiciyi ne doğrulanabilen ne de yanlışlanabilen bir hipotezle baş başa bırakmıştır. Sonuç olarak, van Gogh'un resimleri ve kara kalem animasyonunun ses, kurgu, yakın çekim, müzik ve ekran boyutu gibi dijital özelliklerle birleştirilmesi, izleyicinin anlam yaratma sürecini güçlendiren önemli avantajlardır. Neoformalist yaklaşıma ve sanat felsefesine dayanan bu makale, Loving Vincent filmindeki yenilikçi çok duyuşlu dijital-geleneksel anlam kaynaşmasının, resimlerin bir tür öz-anlatısına dayanan öncü bir rehber olarak hizmet ettiğini ortaya koymuştur. Filmin disiplinler arası özellikleri anlamlı tartışmalar başlatma potansiyeline sahiptir.

Anahtar Kelimeler: Vincent van Gogh, Neoformalist Yaklaşım, Sanat Felsefesi, Ötekilik, Disiplinlerarasılık

*Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, Türkiye.

E-mail: ozgunkehya@gmail.com

ORCID : 0000-0002-4695-3689

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1729386

Kehya, R. Ö. (2025). An Interdisciplinary Neoformalist Approach to Loving Vincent. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 1-15. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1729386>

Geliş Tarihi: 28.06.2025

Kabul Tarihi: 12.08.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Introduction

Films made about Vincent van Gogh were primarily created using traditional cinema methods (see, for example, Minelli, 1956; Schnabel, 2019).¹ However, Dorota Kobiela and Hugh Welchman's *Loving Vincent* (2017) has pioneering methodological and epistemological features as an animated film that blends painting and cinema. Traditional films usually depict van Gogh's experiences of otherness to a large extent. According to Clark, the biographical films about Vincent van Gogh produced in the last half of the twentieth century have created distorted misconceptions based on fictional and loose facts (2002, p. 84). However, *Loving Vincent* takes the narrative to a different place with its formal characteristics. Like this film, this article also has an interdisciplinary nature. It adopts a neoformalist approach as a method of analysis and draws on the philosophy of art.

In *Loving Vincent*, what happens to van Gogh in Auvers-sur-Oise, his last stop due to his supposedly sinful and insane 'Otherness', are the social and cultural conflicts witnessed throughout the film. Before understanding the concept of otherness, it is necessary to address the dialectical concept of 'We/Self'. According to Habermas, the consciousness of 'We' is based on imaginary blood ties and cultural identities adopted by people who see themselves as members of the same community (1998, p. 130). In *Loving Vincent*, those who see themselves as members of the same community, namely us, are the majority of the people of the town he lives in and most of his family members in the early years of his life. This article focuses on his exclusion by the contemporary society (we) in which he lives. The film goes beyond whether van Gogh was a mad, irreligious, strange, eccentric artist and tries to understand whether his death was an accident, murder or suicide.

Since it is not always possible to reveal the truth, it is important to investigate whether *Loving Vincent* can raise questions in the audience because the film attempts to go beyond popular and stereotypical discourses. Stereotypes, whether positive or negative, can be dangerous. Because the image of an artist who has suffered can present a simplified, distorted, harmful and generalized image for religious, mental, spiritual or intellectual reasons, and epistemological dangers arise when various scientific, philosophical and artistic information about artists has speculative-popular characteristics.

This study seeks to answer how van Gogh's late-period experiences and distinctive aspects such as religiosity/irreligiosity, madness and immigration shape the identity of the 'Other' in terms of narrative and form in *Loving Vincent*. It aims to answer how *Loving Vincent* has formal and narrative features that create question marks and push the audience to make a judgment about otherness. For this reason, the neoformalist analysis developed by Kristin Thompson (1981, 1988) was preferred.

Methodology

In this study, a neoformalist analysis is used on the style and narrative features of *Loving Vincent*, the representation of van Gogh's identity as the 'Other' during his life and what truths the film can reveal and make the audience rethink after his death. The neoformalist approach focuses not only on producing an emotional response to a work of art but also on perception, feeling and reasoning (Thompson, 1988, p. 10). This approach uses conceptual tools or devices such as mise en scene, narrative, visual style or performance, depending on the film (Blewitt, 1997, p. 93). *Loving Vincent's* unusual and original formal features make it a suitable film for the

¹ Dutch painter Vincent van Gogh was born on 30 March 1853 in Zundert, Netherlands, and died on 29 July 1890 in Auvers-sur-Oise, France.

neoformalist approach. For example, Thomson (1981) chose Sergei Eisenstein's *Ivan the Terrible* (1944, 1958)² to analyse its strangeness, because it is so greatly different from other films with its striking qualities. "Ivan's actors stare oddly, pause a great deal, and make abrupt gestures. (...) Space in general seems warped, both within and between shots." (p. 4). According to Thomson, a film can create various strategies for defamiliarization by adding different elements to the basic events of the story (ibid., p. 41). Neoformalist methodology provides the critic with tools to answer a specific range of questions. Focusing on defamiliarization, the system looks for a film's complex and original tendencies (ibid. pp. 59-60): Thomson concentrates on the film's deviations from classical narrative cinema:

(...) a perception of a film that includes its excess implies an awareness of the structures (including conventions) at work in the film, since excess is precisely those elements that escape unifying impulses. Such an approach to viewing films can allow us to look further into a film, renewing its ability to intrigue us by its strangeness. It also can help us to be aware of how the whole film—not just its narrative—works upon our perceptions. (ibid., p. 302).

Neoformalist analysis can potentially raise theoretical issues, such as the experience of otherness, through the film that represents van Gogh's life. According to Thompson, an analysis explores not only the film but also the variety of possibilities of cinema as a medium. Neoformalist analysis constructs itself and offers a series of broad assumptions about how works of art are created and how they work to direct audience response (1988, p. 6). "Understanding is mediated by transformative acts, both "bottom-up"-mandatory, automatic psychological processes and "top-down"-conceptual, strategic ones. The sensory data of the film at hand furnish the materials from which inferential processes of perception and cognition build meanings" (Bordwell, 1991, p. 3). In this way, the focus can be on the cognitive-emotional meaning-making of the film. The director activates the meanings in the film and guides the audience in making sense of the film (see ibid.). The viewer actively interacts with the text using certain abilities acquired from their cultural and knowledge-based environment (Bordwell, 1985; Thomson, 1981). Bordwell tries to explain the formal conditions under which viewers comprehend a film. Here, the term "spectator" does not refer to a specific person. Also, it is not an "ideal reader", a concept that describes the best possible viewer who is adequate to understand every meaning in the text. Instead, Bordwell uses the term "viewer" or "spectator" to refer to a hypothetical entity who constructs a story from the representation of the film. The spectator is active; "his or her experience is cued by the text, according to intersubjective protocols that may vary" (1985, p. 30).

As in the words of Bordwell, "across the history of visual art, artists create conventions, pictorial schemata, which viewers learn to tally with their ordinary schemata for recognizing objects in space" (ibid., 1985, p. 102). However, as Blewitt also points out similar to Bordwell and Thomson, "art works to defamiliarize the everyday". Certain film texts can also defamiliarize the ideological conventions of classical Hollywood cinema (1997, pp. 93-94). Therefore, the post-impressionist sections of the film allow van Gogh to introduce and express himself in his style. The difference between impressionist and post-impressionist temporalities guides the viewer chronologically and interpretively. The music added to the animated van Gogh style also shows the emotional aspect. This new interdisciplinary-experimental film work, *Loving Vincent*, has a defamiliarizing feature for the viewer who has some knowledge about van Gogh. In previous related traditional productions, van Gogh could not express himself in such a neo-form. Therefore, the research section of the article will focus on the narrative and formal dimensions of the film.

Here, the concepts of *fabula* (sometimes translated as "story") and *syuzhet* (often translated as "plot") are essential to understand. *Fabula* embodies action as a chronological,

² Part I of *Ivan the Terrible* was released in 1944, and Part II was screened in 1958. However, Eisenstein died in 1948 and did not complete Part III.

cause-and-effect chain taking place in a given duration and a spatial field, and *syuzhet* is the actual arrangement and presentation of the *fabula* in the film. "Putting the fabula together requires us to construct the story of the ongoing inquiry while at the same time framing and testing hypotheses about past events." *Syuzhet* is a system because it arranges components, such as a particular pattern of events, such as actions, scenes, turning points and plot twists (Bordwell, 1985, pp. 49–50).

At this point, it is necessary to give some examples from the literature in terms of the application of the method. Can Kızılöz's doctoral study searches whether the conventions of old cinema have changed or not, by selecting four films from four directors (Ceylan, 2011; Erdem, 2016; Karaçelik, 2018; Ünlü, 2013) from the New Turkish Cinema through the neo-formalist approach that defines the viewer as an active person who constructs the story by interpreting the given formal elements. He compared the differences between the old and new forms, including limitations, subjectivity/objectivity, style, plot, narrative world, chronology, contingency, and narrative mode. He pointed out an important change in these. For example, in terms of style, the new Turkish cinema uses techniques to understand the character and story world (Kızılöz, 2025, p. 341). Leila Naserbakht and Alireza Sayyad examine how Bahram Beyzai's film *Maybe Some Other Time* (Beyzai, 1988) depicts dreams through a 'neoformalist approach'. Analysing the way dream images are formed and their properties in the human mind, they found that the film uses shooting and editing techniques to create a personal feeling. The film also reveals the influence of successful cinematic techniques from world cinema that mimic personal experiences (Naserbakht & Sayyad, 2024).

Otherness at the Intersection of Religion and Madness

While van Gogh is often an Other, 'We/Ourselves' are his family, various religious institutions and the last place he lived in the film. It is possible to associate van Gogh with the hated, other identity. Tuğrul Çomu and Mutlu Binark divide hate speech into six types according to its target people and groups. These are political, misogynist, anti-foreigner and anti-immigrant, sexual identity, belief and sect-related, disabled and various patient-related hate speech (Binark & Çomu, 2013, pp. 209–210). People who are claimed by many societies to have mental health problems or are considered to be sinful or affiliated with different religions/sects are minorities subjected to hate speech and crime. Also, being extremely religious is a reason for exclusion by less religious people and groups in certain societies. Van Gogh is an excluded and hated person for three reasons: belonging to a different or intense belief and sect (or vice versa, his distance from religion), foreign and immigrant background and various illnesses.

His rejection by religious authorities caused him to be marginalized due to his paintings, religious perception and/or (so-called) mental illness. However, after his death, van Gogh became a transnational artist and the myth of the tortured artist. It is possible to see those who stoned and excluded him as aggressive and antagonistic characters through *Loving Vincent* in 2017. However, in modern societies, mental illnesses and psychiatric and neurological disorders are still criteria for othering. In Auvers-sur-Oise, Vincent van Gogh is also an immigrant, and a new discussion may bring an epistemic layer to the literature and discussions about him. The societies, which are considered normal by certain standards, often marginalize people with (so-called) mental disorders, members of other religions/sects or the non-religious, and minorities such as homosexuals. Such exclusions are the underlying elements of conflicts in the films. Hunka points to a case for several well-known (Western) artists, including William Blake, Robert Lowell, Emily Dickinson, Ernest Hemingway and Vincent Van Gogh. As people with neurological disabilities, they have often been persecuted as the 'other' and variously accused of being sinful, sexually repressed, irrevocably mad and animalistic (Solomon and Erenreich cited in Hunka, 2016, p. 100). As Foucault points out in his work, *The History of Madness*, modern people no longer communicated with the mad; there was no longer a common

language (unlike in the Middle Ages). Madness was considered a mental illness at the end of the eighteenth century (2013). It is no coincidence that van Gogh lived during this time.

The mentally unbalanced 'Other' has been depicted as talented, intuitive and blessed in other historical periods of the West (Solomon and Erenreich cited in Hunka, 2016, p. 100). The twenty-first century is another example of this. The old 'Other', who is seen as talented, sacred and genius, glorified by societies at different times, has reached a transnational level of representation and discourse by crossing cultural and geographical borders in this century. These are crossings beyond geopolitical, cultural, social or intellectual borders. As in the crossing of community borders, in Habermas's words (1998, pp. xxxv-xxxvi), equal respect for everyone is not only specific to those like us; it extends to the person of the other in his otherness. "And solidarity with the other as one of us refers to the flexibility of substantive determination and extends its permeable boundaries ever further." However, a question here requires dialectical thinking: If van Gogh had stretched the boundaries of society and been included in society, would he and his works have gone beyond the boundaries after his death? Clark provides an interpretative answer to this question:

Had Vincent van Gogh lived to old age and financially prospered as an artist during his time, it is uncertain what his legacy would be today. Certainly, his art would be valuable and his name well known, but the extent of his popularity and his place in history as a cultural phenomenon is likely to have been greatly diminished. (2002, p. 103)

The effect of van Gogh's alienation from mainstream society's religious beliefs on his other identity should not be ignored. Indeed, Carskaddon makes a synthesis with various references; Hegel and Butler's theories explain the necessity of othering religion in order to create a self, and Mary Douglas defines it as the act of personifying another person's religious evil or wrong perception (Hegel, Butler and Douglas cited in Carskaddon, 2017, p. 2). At first, his family ostracized van Gogh because of his fanatic religiosity (Van Gogh, 2013, p. 9; Wallace, 1969, p. 11); after his problems with the church, both his father and the community marginalized him.

Neoformalist Analysis of the Movie *Loving Vincent*

In this part of the study, *Loving Vincent* will be analysed using the neoformalist method. In addition to the original and new form of the film, the narrative will focus on the theory of otherness and the philosophy of art. Therefore, through the story and narrative, it will be investigated to learn what is (un)true about van Gogh and to guide the audience through a new interdisciplinary impressionist and post-impressionist form.

Learning the (Un)Truth About van Gogh Through the Story and Narrative

Story

Loving Vincent (2017) is an experimental film directed by Dorota Kobiela and Hugh Welchman. A co-production of Poland and the United Kingdom, the film is a one-hour and 34-minute biographical animation made with oil paintings and charcoal drawings. The film deals with the final life experiences of Dutch painter Vincent van Gogh, particularly the circumstances leading up to his death. The work falls into the categories of biography, animation, thriller, and drama. It is composed of colour oil paintings after van Gogh's death and depicts flashbacks before his death through black and white animated images. One hundred and twenty people made approximately 65,000 paintings for the film, and the filmmakers used approximately one hundred of van Gogh's paintings as backgrounds to create a moving image. The painters who worked on the film came from different professions, such as teaching and cooking, and received training before creating the paintings in this film (see *Loving Vincent - Meet the Painters*, 2017). Such a hybrid continuity exhibits neoformalist characteristics regarding the film's structure.

The animated film *Loving Vincent* investigates whether van Gogh was murdered. The setting is the village of Auvers-sur-Oise, about thirty kilometres north of Paris/France, where the painter spent his final months and died. A year after his death (1891), mail carrier Roulin asks his son Armand to deliver the painter's undeliverable letter to Vincent's brother Theo. Although Armand seems dissatisfied with his father's assignment, he travels to Auvers-sur-Oise, where Vincent's close friend, Dr Gachet, lives. He tries to see the doctor but must wait for him to return from Paris. Armand also meets the villagers who are inspired and modelled by van Gogh's art and learns more about Vincent.

Loving Vincent becomes a detective story with many suspicious details surrounding his death. "How could a man go from being completely calm to suicidal in six weeks?" Armand asks. Art history often immortalizes the genius van Gogh as a mad and tormented artist. However, the filmmakers Kobiela and Welchman try to paint a loving and sensitive portrait of the artist who, as the film's title suggests, sent letters to his brother signed "Loving Vincent."

Narrative

Was Vincent van Gogh killed? The film tries to answer this question chronologically with flashbacks and post-impressionist scenes. *Loving Vincent* hypothesises that two young men killed Vincent by mistake. Throughout the film, concrete evidence confirms this hypothesis or invites the viewer to believe it, while traces of van Gogh's suicide are also presented. This approach adds objectivity and a multifaceted perspective to the film. However, proving whether something is true or false is sometimes impossible. Also, what is known to be true may be untrue or partly true. Therefore, Antoni Tàpies put it, a good work of art should shock, provoke and confuse the viewer. Art is not reality but an object or sign that presents it to the mind (2014, p. 41).

The flashback scenes in the film show the family's marginalization in his early life. His parents named Vincent after his older brother, who died a year before he was born. As in Emmons' words, Vincent was a substitute for someone else—he was also someone else—and was born to grieving parents who took him for their dead child. Therefore, Vincent's relationship with his mother was fragile from the beginning (1968, p. 11). *Loving Vincent* associates his mother's cold behaviour with this in his childhood memories. However, the film represents the support and trust of his brother Theo, one of the protagonists, especially in painting. This portrayal provides diverse characters within the family, even if most of its members exclude van Gogh. In *Loving Vincent*, the villagers in his socio-cultural environment also have heterogeneous attitudes towards van Gogh because some torture the artist, while others do not. For example, the fact that the servant of Dr Gachet, one of the antagonists of the film, describes van Gogh as evil refers to religious othering. In response to Armand's question, "Is this a medical opinion?" the woman's response "I could tell at first glance will end trouble", is a prejudiced expression (Kobiela & Welchman, 2017, 23:58-24:45). Mental-religious othering is perceived in the woman's words. Later in the film, the line between Armand and the servant reinforces the discourse of religious exclusion:

- Oh, glad to see you're honouring God, unlike your friend.
- My father's friend.
- You know Vincent actually did his ungodly act on a Sunday?
- That's not the half of it. I saw him that day. I was on my way to church. Laughing and joking with those Sacretain boys, drinking, they were laughing at God with those lads on the day of his death.
- Where was that?

- Well, it was right here, exactly here. Scribbling and scrawling away, he was as always. (Kobiela & Welchman, 2017, 00:38:16-00:56:49)

Contrary to the above discourse that marginalizes van Gogh, in *Loving Vincent*, the postal deliveryman Roulin's observation is rooted in inclusiveness, tolerance and empathy that van Gogh's mental health was also affected by the stoning of peasant children, his prediction that even healthy people can be turned upside down by life—moreover, his observations about van Gogh's health are based on his regular letters to his brother, and he disbelieves in his suicide. Several other people testify to Van Gogh's possible murder and say he was a loving person and in good mental health. However, some peasants are far from understanding van Gogh and are exclusionary; they conclude that he has a mental illness or is a sinner. When looking at some studies, there are vague and different arguments about his mental health, such as the ambiguity in the film *Loving Vincent*. For example, according to Arnold, Vincent van Gogh was not mentally disturbed (1993, p. 344). However, some studies suggest that van Gogh was a tormented artist and may have committed suicide (Hunka, 2016, p. 100). The real issue is whether he suffered from an external 'Otherness', such as being hated, ostracized, stoned and discriminated against by society. Thus, it is necessary to look at the relationship between such a fragmenting social structure and art. Can such a hateful social structure be distant from art? While listing his general observations on art, Tolstoy attributes art to the human world and determines that it is the definition of the chain in which people can feel and think within the framework of moral rules. He attributes the increase in people's malevolent and hostile spirit to the art deficiency (Tolstoy, 2004, pp. 109–110). On the other hand, Plato believes that fairy tales told to adults and children should be banned if they are wrong because art can have misleading and deceptive features (2016, pp. 66–67). When we synthesize these two views, we can conclude that art is heterogeneous; certain works of art are suitable for the spirit of societies, and some are not. However, for a painter who was despised and humiliated in his work, *Loving Vincent*, and recognized as the father of modern art after his death, it is unlikely that he and his work will harm society.

While the psychological and religious exclusion of van Gogh has been discussed so far, it is also necessary to question the state of mind of those around him who committed violence against him dialectically. For example, some people in the village stone him while he is painting. Such violence raises the following questions: Who is mad, who is not, and who has committed a sin? The stone throwers or van Gogh? At this point, for example, Öztürk and Yıldız's study (2016, p. 7) on the representation of madness in Milos Forman's "One Flew Over the Cuckoo's Nest" dissects the arbitrary closures and power relations associated with mental illness (1975). Mc. Murphy, as an outsider, a lazy man who does not want to work, opposes being hospitalized because he is suspected of being "crazy": "What do you think you are, for Christ's sake, crazy or something? Well, you're not! You're not! You're no crazier than the average asshole out walkin' around on the streets, and that's I" (Forman, 1975, 00:53-01:04). The people who make van Gogh suffer in his contemporary society do not respect his cultural diversity on religious and mental levels. However, van Gogh's attitudes and behaviours are diverse, show flexibility, inclusiveness and integration, and have no radical boundaries.

The dominant mentalist ideology at that time (Foucault, 2013) may have tried to create the delusion of suicide, that the person is crazy, sinful, strange, mentally ill, in other words, 'Other', a stigmatizing and questionable death. *Loving Vincent* aims to create empathy and reveal the truth about the possibility of murder and the possibility of being a sane person, which this ideology tries to hide. Through the stories of the villagers, it is possible to recognize van Gogh as a social and posthumous structure, as in Ruiz's words:

In contrast to the individual/community opposition that is a fixed trope of the biopic model, *Loving Vincent* tells its story from the point of view of society; the subject, unfortunately, cannot speak for himself, and therefore it is his paintings that legitimize his ambi-

guous or transgressive behaviors. The great artist thus appears to be a construct; and in the case of *Loving Vincent's* Van Gogh, a social and posthumous construct. (2021, p. 103)

In *Loving Vincent*, lines from van Gogh's letters and paintings speak for van Gogh alongside the villagers. "Who am I in the eyes of most people?" Armand asks in a letter from Vincent toward the end of the film (Kobiela & Welchman, 2017,1:24:32). The letter, dated July 6, 1882, from the painter to his brother Theo:

A nobody, a non-entity, an unpleasant person. Someone who has not and never will have any position in society. In short, the lowest of the low. Well then, even if that were all absolutely true, then one day I will have to show by my work what this nobody, this non-entity, has in his heart. (Kobiela & Welchman, 2017, 1:24:33-1:25:11; Van Gogh, 2013, p. 220)

In today's digital world and cinema, it is much more possible to bring together projections of otherness at a transnational level with societies of different cultural and socio-economic levels. In the van Gogh film, the protagonist is the Other, while the 'We/I' characters are the antagonists: his family, members of some religious institutions, and many people in the town where he lives.

Throughout history, people who practice different religions have found many works of art and artists socially and culturally unacceptable when they believed that art would not align with religious values, citing ideological reasons for excluding artists. Tolstoy states that religion is important in determining whether a work of art is excellent or evokes bad feelings. For example, in monotheistic Judaism, works of art that convey the laws of the religion are considered high art. In contrast, artworks that depict the worship of other gods are viewed as terrible. In Buddhism, art is good if it elevates the soul, and bad if it inflames physical passions (2004, pp. 112–116). However, van Gogh has an approach that aligns with universal religious values. His belief in loving everything is not exclusive but inclusive and constructive, as in his own words: "The best way to know God is to love many things. Love a friend, a wife, something-whatever you like -[and] you will be on the way to knowing more about Him: that is what I say to myself. But one must love with a loft) and serious intimate sympathy, with strength, with intelligence" (Van Gogh, 2013, p. 155). According to Ruiz, *Loving Vincent* aims for grandeur and transcendence, contradicted at the climax, where we hear van Gogh's voice describing himself as an ordinary man aspiring to be creative (Ruiz, 2021, p. 107).

To Guide the Viewer through a New Form of Interdisciplinary Impressionist and Post-Impressionist Art

In *Loving Vincent*, as in the post-impressionist movement, a certain amount of reality was recreated with van Gogh's drawings and paintings, and instead of natural ones, colours that represented his emotions were used. Eunha Son stated that this film effectively depicted symbols, paradoxes, and moods with its complex use of colour. In particular, yellow, which is often associated with van Gogh, is frequently portrayed in the film. For van Gogh, it symbolizes both joy and agility and his struggle with psychiatric problems because when yellow is turned in a negative direction, it creates a disturbing feeling. Van Gogh paired yellow heavily with blue, which has different qualities. At the same time, using achromatic and soft charcoal drawings, which create a textural contrast with oil paintings, strengthened the expression of the distant and dreamlike atmosphere of the past (2023, p. 824). Therefore, the scenes after van Gogh's death have both positive and negative emotions related to heterogeneous colour preferences.

While some thinkers, such as Balzac and Baudelaire, consider art as work creation (Lenoir, 2003), mimetic, intentional, and constructionist approaches to representation by the famous theorist Stuart Hall (1997, pp. 24–25) are essential at this point. Because the pro-Van Gogh and antagonistic characters and the representation of the Hero as the 'Other' and 'Alter' are based

on imitative elements. On the other hand, with music and cinematographic post-impressionist elements, there is a constructivist representation that tries to empathize and persuade.

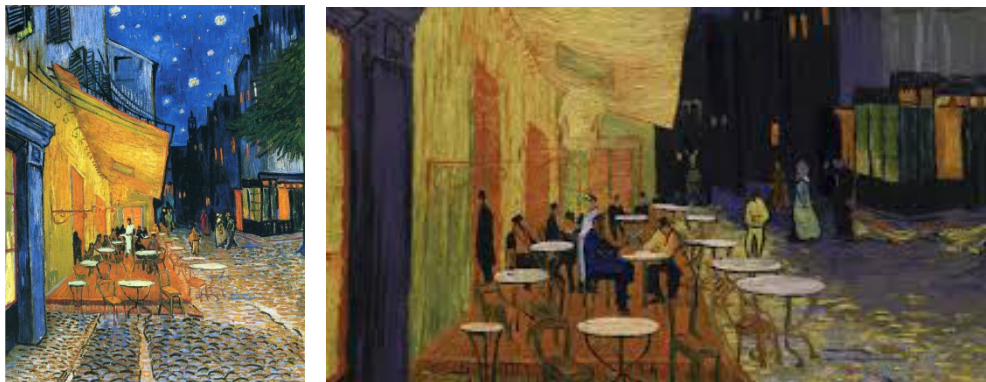
In *Loving Vincent*, the impressionistic flashbacks leading up to van Gogh's death are dominated by a charcoal and black-and-white aesthetic. The film captures how different acquaintances perceived the artist, synthesizing contrasting perspectives with those who accused him of madness and evil. After his death, the film shifts to vibrant post-impressionist colours and vibrations. In the flashbacks, a more natural painting technique inspired by the impressionist movement is observed, as the impressions are more apparent than the artists' ideas. The detective texture and tragic ending are reminiscent of *film noir*. The film's music is like a lament from the filmmakers, adding more emotion to post-impressionism.

Figures 1-2: Examples of film frames from impressionist-style pencil-drawn motion pictures in *Loving Vincent* (Kobiela & Welchman, 2017)



Van Gogh's style, post-impressionism art, subjective colours, patterns and paintings are included as props, decor and actors in the scenes after his death. Unlike impressionism, it is an experiment in bringing Vincent's personality and spirit to the screen with unnaturally moving colours. Although he can be distinguished before his death with his black-and-white aesthetics, van Gogh's influence continued after his death, and the colourfulness of his paintings reached global recognition. *Loving Vincent* has provided transnational and global mourning since its release in 2017. Here, it is also necessary to remember the contribution of global internet television streams, online and offline film festivals and cinemas to ensure van Gogh's transnationality. As Buonanno also stated, travelling narratives, that is, international television broadcasts, can expand our imaginary geography, encounter the other and the far away, and create a fictitious sense of place (2008, pp. 108–109). In the millennium, van Gogh multiplies himself by constructing and republishing himself through his paintings, transcending borders through technology. *Loving Vincent* encounters his audience in the position of the 'Other' or the 'Self' from a distance or nearby. Therefore, van Gogh is a dead man in the post-impressionist scenes; however, his spirit, projected in his style, is still present throughout the film.

Figures 3-4: One of the examples of Vincent van Gogh's painting 'Café de Terrace at Night' (1888) has been animated by adapting it to the size of a movie screen using the tilt technique (Kobiela & Welchman, 2017).



According to Tolstoy, artistic value increases if reality can be understood (2004). *Loving Vincent* uses clear contextual and aesthetic language. Dialogues, short and straightforward

sentences, explicit scenes, setting and plot make the film understandable. Instead of elitist, inaccessible and complex emotions, it uses a simple language that the general audience can understand. The mimetic representation of reality used about eight hundred letters and about one hundred paintings of van Gogh as references. The film is also the shadow of van Gogh's works, letters and style, like the "shadow of reality" in Plato's definition of art (Platon, 2016, pp. 231–237). In this context, a film that tries to reveal the truth also proves the difficulties of finding the truth. The film follows van Gogh's mostly incomplete evidence-based imitation of the last periods of his life, his rejection by religious institutions and some information about his family.

Like a sentence by van Gogh: "We cannot speak other than by our paintings" (Kobiela & Welchman, 2017, 01:47). Ruiz, also referring to Moral, sees this quote as a starting point as necessary in two respects: First, it is a material anchored in history, taken from the letter that Vincent never sent to Theo; second, the filmmakers use van Gogh's own words, biographical films move from reality to a fairy tale, but they always try to tell us with the painter's work and not to know, but to believe (Ruiz, 2021, p. 99). *Loving Vincent* can offer a more convincing emotional power than information based on incomplete evidence because art history or other van Gogh films are primarily based on letters and testimonies. In this film, we see what van Gogh was like with his colours, impasto and lively style, which is to introduce himself to the 21st-century audience in the age of technology. Van Gogh's style is both content and form, so Van Gogh's formal power in creating an emotional effect should be remembered for more information about the emotional and cognitive impact of content and form in film language (see Bordwell, 1991; Robertson, 1967). Soykan's views on emotional education are important in this context: "Emotions derived from works of art are very suitable for emotional education. Emotional education is also necessary for moral actions" (2020, p. 335). Kolker also stated that movies ask us to react with our emotions and reason about the world, assuming that good, and bad people are defined and even suggesting ethical solutions to problems (2016, p. 293). In *Loving Vincent*, we can put empathy and respect first in order to educate emotions. With such moral gains and common sense, we are less likely to exclude or commit violence against those who are outside the majority groups that are considered non-normal and who are perceived as foreign, different, strange or unusual.

Loving Vincent allows van Gogh to transcend boundaries and present himself through his reproduced and digitized multisensory paintings. Contrary to Benjamin's specific views that the reproducibility of technology is detrimental to the uniqueness and aura of art (2020), it is positive that performance in a cinema enhances the viewer's perception rather than a single painting. However, in Kolker's words, "They even suggest ethical solutions to the problems of how we should act in the world. (...) Yet when compared to a novel or a painting or a symphony, the emotional demands made by many films seem shallow and unambiguous" (2016, p. 293). In *Loving Vincent*, the cinematic transformation of van Gogh's paintings and style through sound, music, and editing offers more perspective. Close-ups, accelerated or slowed-down movements and different camera techniques give the viewer a better understanding. Of course, in the cinema, the viewer cannot fully experience the aura of the here and now and van Gogh's impasto aura as seen in an exhibition of van Gogh's paintings. However, the opportunity for the masses to see the form of the moving image on a transnational level, accompanied by music and sound, is more valuable than the chance for only a privileged few to see van Gogh's work.

In *Loving Vincent*, looking at the harmony of music with the art of painting is essential in constructing meaning. The film's soundtrack uses Dolby Digital technology and is in harmony with the film's overall structure. According to Hwang, the dramatic and tragic melodies and lyrics stimulate the audience's multiple senses: "Therefore, the auditory elements added and synchronised to the visual images provide a new experience to the film and a deeper understanding of the situation in the viewer's mind" (2021, p. 23). The closing music, "Starry,

"Starry Night", depicts van Gogh's loneliness and pain by referencing his "Starry Night" painting. It is one of the artist's most famous paintings, and part of his biography is incorporated into this song. Music and non-diegetic sound are typical of traditional film narratives. However, in this new form of animated oil painting, music is integrated as a stylistic element and plays a role in the narrative. In addition, this music is derived from the painting "Starry Night". Therefore, a fusion has occurred between painting, music and cinema disciplines.

Figures 5-6-7: Fusion of cinema and painting: Dr Gachet in front of the Green Screen (left), van Gogh's Dr Gachet painting (centre) and animation frame (right)(*Loving Vincent* - the World's First Fully Painted Feature Film, 2017)



Loving Vincent can make the audience confront prejudice, discrimination and racism in society, the humiliation and exploitation of the works of people who are considered exceptional and crazy but are geniuses. The life of Vincent van Gogh is portrayed in a colourful, restless, and vivid way in his artistic works. The film, in which the beauty of art adorns the artist, resonates with the audience, allowing him to express his other identity through his paintings. The discourses and representations of other figures who witnessed the artist's last months are heterogeneous. Like a scientific study based on different dialectical sources, the film attempts to reveal the truth from multiple perspectives within a detective story.

Van Gogh has the potential to break down prejudices about himself with *Loving Vincent*. As a person labelled as crazy during his time and throughout history, he appears to the twenty-first-century audience as someone full of creative and human emotions. The film tells the story of a person who, in today's norms, has a transnational character due to his immigrant background and multilingualism. He reads books, draws pictures, writes letters, and does not harm anyone, exhibiting characteristics different from those of the general public. However, his exclusion, alienation and demonization by some people can go as far as slander or the fact that he killed himself because he allegedly had severe mental and spiritual problems. This situation is also related to individuals excluded by most societies today because of their unique characteristics and because they are not considered to be (so-called) normal. However, many people Armand interviews in the film make positive comments about van Gogh's health and behaviour, thus distancing society from a generalized representation.

Conclusion

This article discussed socio-cultural concepts such as madness, religiosity/irreligiosity and alienation in *Loving Vincent*. By examining these concepts in van Gogh's life, a theoretical discussion has been initiated to analyse *Loving Vincent* with a neoformalist approach and philosophy of art. Thus, van Gogh's most important problem in the film, his mental-religious otherness, has been addressed with its narrative and formal features and tried to be better understood. According to the findings, the film gave the viewer an original cognitive and emotional experience through its narration and filmic techniques, allowing van Gogh to express himself through his colours and mise-en-scene. Such a viewing experience has epistemological and methodological value even without a verifiable hypothesis.

Loving Vincent is the first feature film in which each image is composed of charcoal and oil paintings in van Gogh's style. It depicts Vincent van Gogh as an Other in the last months

of his life and after death. The film portrays van Gogh's isolation and loneliness in the village he moved to through a cold charcoal impressionist aesthetic. The aftermath of his death is described in a vivid, exciting and vibrant impasto post-impressionist style. Van Gogh's art recreates *Loving Vincent* and has the quality of raising questions about its reality in the minds of transnational audiences; he transcends geographical and intellectual boundaries by expressing himself in his paintings.

Various philosophers agree that a work of art can only be helpful to people if it reveals the truth or makes them think (for example, Jay, 1984; Platon, 2016). *Loving Vincent*, which has a biographical and detective structure, tries to reveal van Gogh's last days, some memories from his childhood and the events that happened after his death. The film questions the circumstances surrounding the genius painter's death, leaving the audience unsure whether he committed suicide or was murdered, and offers the audience the tragic pleasure of being informed or having question marks.

When examined according to neoformalist and philosophy of art approaches, *Loving Vincent* stands out by depicting mimesis, a narrative based on van Gogh's letters and paintings. The film, which sets out from his post-impressionist colour preference, refers to his state of mind. Additionally, off-screen music provides a sense of mourning and loneliness, guiding the audience to feel the artist more. In the narration, the filmmakers portray heterogeneous villagers who either hate or love the artist, standing beside van Gogh, who is portrayed as the excluded victim. However, the film leaves the audience with an uncertain hypothesis that can neither be verified nor falsified. *Loving Vincent* can serve society by evoking more emotions in an epistemological context, enabling the audience to empathise with marginalised people and act ethically towards them. Even if there is no verifiable hypothesis regarding van Gogh's death, such a viewing experience is valuable from an epistemological perspective. Van Gogh's post-impressionist paintings, the blending of charcoal impressionism with the features of digital cinema, and the transformation into animation are important advantages that strengthen the viewer's process of creating meaning.

In conclusion, *Loving Vincent* immerses the viewer in a unique intersection of art and science, highlighting significant sociological, psychological, and historical implications. Science, like art, cannot fully reveal or represent the truth due to the flexibility and changeability of knowledge over time. However, Films like *Loving Vincent* can help viewers understand the artistic and socio-cultural context. Unlike some experiences originating from the previous cultural atmosphere with the neo-formalist approach, producing emotional meaning and shocking quality is essential. *Loving Vincent* is an interdisciplinary film that transcends international boundaries. Van Gogh expresses himself in a new form through his paintings, producing meaning by merging cinema, painting, and music. In this way, the viewer can feel the heterogeneous emotions of a naive genius painter, such as joy, sadness and disappointment about being human. Seeing van Gogh's works for minutes is an advantage over moving images. However, technical features such as sound, editing, close-up, music and screen size are also important advantages that strengthen the viewer's perception. With this brand-new multisensory perception, the viewer can (re-)encode and decode the emotions and meanings of a tortured artist at the intersection of religion, madness and art.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

References

- Altman, R. (1990). *Vincent & Theo* [Video recording]. Hemdale Film Corporation.
- Arnold, W. N. (1993). *Ein Leben zwischen Kreativität und Krankheit*. Springer Basel AG. <https://doi.org/10.1007/978-3-0348-6217-2>
- Benjamin, W. (2020). 2. The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility. In Christopher Kul-Want (Ed.), *Philosophers on Film from Bergson to Badiou: A Critical Reader* (pp. 44–79). Columbia University Press. <https://doi.org/https://doi.org/10.7312/kul-17602-004>
- Beyzai, B. (1988). *Maybe Some Other Time (1988)* [Video recording]. TPM - Top Persian Movies. <https://www.youtube.com/@TopPersianMovies>
- Binark, M., & Çomu, T. (2013). Yeni Medya Ortamlarında Nefret Söylemi. In M. Çınar (Ed.), *Medya ve Nefret Söylemi Kavramlar Mecralar Tartışmalar* (pp. 199–216). Hrant Dink Vakfı Yayınları.
- Blewitt, J. (1997). A Neo-Formalist approach to film aesthetics and education. *Journal of Aesthetic Education*, 31(2), 91–96.
- Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, D. (1991). *Making meaning: Inference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Harvard University Press.
- Buonanno, M. (2008). *The age of television: Experiences and theories*. Intellect Books.
- Carskaddon, C. L. (2017). *Perceived Versus Experienced: Religious Othering on a College Campus*. The University of North Carolina.
- Ceylan, N. B. (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Video recording]. Zeyno Film.
- Clark, C. L. (2002). *The Path to Popularity: The Posthumous Evolution of Vincent Van Gogh as Popular Cultural Icon in Life, Art, Literature, and Film throughout the Twentieth Century* [MA]. California State University Dominguez Hills.
- Eisenstein, S. (1944). *Ivan the Terrible (Part I)* [Video recording]. Committee on Cinema Affairs.
- Eisenstein, S. (1958). *Ivan The Terrible (Part II)* [Video recording]. Mosfilm.
- Emmons, J. (1968). *Who was van Gogh?* (J. Leymarie, Ed.). Skira; World Pub. Co.
- Erdem, R. (2016). *Koca Dünya* [Video recording]. Ömer Atay.
- Forman, M. (1975). *One Flew Over the Cuckoo's Nest* [Video recording]. United Artist. <https://www.youtube.com/watch?v=B3H5Kc2TecA>
- Foucault, M. (2013). *History of madness*. Routledge.
- Habermas, J. (1998). *The Inclusion of the Other, Studies in Political Theory* (C. Cronin & P. De Greiff, Eds.). The MIT Press.
- Hall, S. (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices* (Vol. 1). Sage.
- Hunka, E. (2016). Method in Our Madness: Seeking a theatre for the psychically disabled other. *Otherness: Essays and Studies*, 5(1), 83–112.
- Hwang, I. A. (2021). *Loving Vincent: the audiovisual perception of intermediality*. Universiteit Utrecht.
- Jay, M. (1984). *Adorno* (1st ed.). Harvard University Press.

- Karaçelik, T. (2018). *Kelebekler* [Video recording]. Chantier Films.
- Kızılöz, C. (2025). *Yeni Türk Sinemasında Anlatım* [PhD]. Anadolu Üniversitesi.
- Kobiela, D., & Welchman, H. (2017). *Loving Vincent* [Video recording]. Altitude Film Entertainment.
- Kolker, R. (2016). *Film, form, and culture* (4th ed.). Routledge.
- Lenoir, B. (2003). *Sanat Yapıtı* (A. Derman, Trans.). Yapı Kredi Yayınları.
- Loving Vincent - Meet the Painters*. (2017). Loving Vincent. https://www.youtube.com/watch?v=_5UOkrl0tSk
- Loving Vincent - the world's first fully painted feature film*. (2017). <https://lovingvincent.com/drgachet,268,pl.html>
- Minelli, V. (1956). *Lust for Life* [Video recording]. Metro-Goldwyn-Mayer.
- Naserbakht, L., & Sayyad, A. (2024). Neo-formalist Study of the Representation of Dream Images in the Film 'Maybe Some Other Time' (1988). *Journal of Dramatic Arts and Music*, 15(36), 525. <https://doi.org/doi:10.30480/dam.2024.5124.1853>
- Öztürk, S., & Yıldız, O. (2016). Filmlerde Delilik: Foucaultcu Bakışla Deli ve İktidar İlişkisi. *Erciyes İletişim Dergisi*, 4(4), 2–14. <https://doi.org/https://doi.org/10.17680/akademia.37556>
- Platon. (2016). *Devlet - Hasan Ali Yücel Klasikleri* (S. Eyüboğlu & A. Cimcoz, Trans.). İş Bankası Kültür Yayınları.
- Robertson, D. (1967). The Dichotomy of Form and Content. *College English*, 28(4), 273–279. <https://doi.org/10.2307/374579>
- Ruiz, P. A. (2021). The Van Gogh Enigma: Re-Mythifications of the Artist's Genius in "Loving Vincent" and "At Eternity's Gate". *Comparative Cinema*, 9(16), 93–110.
- Schnabel, J. (2019). *At Eternity's Gate* [Video recording]. Netflix, Curzon Artificial Eye, CBS Films.
- Son, E. (2023). Symbolic Image of Colors in the Animation Film, Loving Vincent. *Quarterly Review of Film and Video*, 40(7), 807–826. <https://doi.org/10.1080/10509208.2023.2235991>
- Soykan, Ö. N. (2020). *Estetik ve Sanat Felsefesi*. Bilge Kültür Sanat.
- Tâpies, A. (2014). *Sanat Pratiği* (İ. Birkan, Trans.). Dost Kitabevi.
- Thompson, K. (1981). *Eisenstein's Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*. Princeton University Press.
- Thompson, K. (1988). *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton University Press.
- Tolstoy, L. N. (2004). *Sanat Nedir?* (A. B. Dural, Trans.). Bilge Karınca Yayınları.
- Ünlü, O. (2013). *Sen Aydınlatırsın Geceyi* [Video recording]. Eflatun Film.
- Van Gogh, V. (2013). *Ever Yours: The Essential Letters* (L. Jansen, H. Luijten, & N. Bakker, Eds.). Yale University Press.
- Wallace, R. (1969). *The World of Van Gogh, 1853-1890*. Time-Life Books.

-Research Article-

The Death of the Author, the Birth of Ethics: Metafiction and Narrative Ontology in *Stranger Than Fiction*

Serap Sarıbaş*

Abstract

This study offers a layered analysis of the film Stranger Than Fiction (2006) within the framework of poststructuralist narrative theory by examining the author–text relationship, the formation of narrative subjectivity, and the representation of ethical responsibility. Roland Barthes’s conceptualization of the “death of the author” and Michel Foucault’s discursive model of the “author function” establish the film’s structural foundations, while Linda Hutcheon’s theory of metafiction resonates with its recursive aesthetic reflexivity. As Harold Crick’s life, condemned to ordinariness, is disrupted by the intrusion of an external narrative voice, the character undergoes a shift from being a textual object to becoming a self-aware subject within the narrative. The film not only blurs the boundaries between fiction and reality but also makes visible the ethical and ontological weight of storytelling. By reading and accepting his own textual death, and through the author’s subsequent reversal of this ending, the narrative shifts from monologic authority to a dialogic ethical configuration. The spectator is no longer a passive observer outside the narrative but becomes an agent who witnesses its internal ethical architecture and engages with it affectively. The film’s visual composition, use of voice, and embodiment of the cinematic body compel the viewer to form an ontological and sensory bond with the text. In this regard, Stranger Than Fiction not only materializes the theoretical paradigms of Barthes, Foucault, and Hutcheon but also serves as an original and multilayered instance of film-philosophy, inviting a rethinking of the ontological status and moral potentials of narrative itself.

Keywords: Metafiction, Narrative Ontology, Author Function, Ethics of Storytelling, Spectatorial Embodiment

* Assoc. Prof., Karamanoğlu Mehmetbey University, Faculty of Letters, Türkiye.

E-mail: serapsaribas@kmu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4079-8024

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1734079

Sarıbaş, S. (2025). The Death of the Author, the Birth of Ethics: Metafiction and Narrative Ontology in *Stranger Than Fiction*. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 16-32. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1734079>

Received:03.07.2025

Accepted: 09.10.2025



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

-Araştırma Makalesi-

**Yazarın Ölümü, Etiğin Doğuşu: *Lütfen Beni Öldürme'* de
Metafiction ve Anlatı Ontolojisi**

Serap Sarıbaş*

Özet

Bu çalışma, Lütfen Beni Öldürme (Stranger Than Fiction, 2006) filmi postyapısalcı anlatı kuramları çerçevesinde çözümlenerek, yazar-yapıt ilişkisini, anlatı öznesinin oluşumunu ve etik sorumluluğun temsiline dair katmanlı bir tartışma sunmayı amaçlamaktadır. Roland Barthes'ın "yazarın ölümü" kavramsallaştırmasıyla Michel Foucault'nun "yazar işlevi" söylemsel modeli, filmdeki anlatı yapısının kurucu eksenlerini oluştururken; Linda Hutcheon'ın "üstkurmaca" kuramı ise bu yapının kendi üzerine katlanan estetik refleksivitesiyle ilişkilendirilmektedir. Harold Crick'in sıradanlığa mahkûm hayatı, dışsal bir anlatıcının sesinin müdahalesiyle parçalanırken karakter, yazınsal bir nesne olmaktan çıkarak metin içinde bilinçli bir özneye evrilir. Film, anlatı ile gerçeklik arasındaki sınırları bulanıklaştırmakla kalmayıp, metnin etik ve ontolojik yükünü görünür kılar. Karakterin kendi ölümünü metin üzerinden okuyarak onu kabullenmesi, yazarın bu yazgıyı geri çevirmesiyle birlikte anlatı, monolojik bir otoriteden diyalojik bir etik düzleme taşınır. Seyirci, yalnızca anlatının dışsal gözlemcisi değil, anlatının içkin etik mimarisine tanıklık eden, onu duygulanımsal düzeyde deneyimleyen bir fail hâline gelir. Filmdeki görsel kompozisyon, ses kullanımı ve beden sinemasal temsili, izleyiciyi metinle ontolojik ve duygusal bir bağ kurmaya zorlar. Bu yönüyle Lütfen Beni Öldürme, yalnızca Barthes, Foucault ve Hutcheon'ın kuramlarını sinematik düzlemde somutlaştırmakla kalmaz; aynı zamanda anlatının ontolojik statüsünü ve ahlaki olanaklarını yeniden düşünmeye davet eden özgün ve çok katmanlı bir film-felsefe örneği sunar.

Anahtar Kelimeler: Metafiction, Anlatı Ontolojisi, Yazar İşlevi, Anlatı Etiği, Seyirci Bedenlemesi

*Doç. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: serapsaribas@kmu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4079-8024

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1734079

Sarıbaş, S. (2025). The Death of the Author, the Birth of Ethics: Metafiction and Narrative Ontology in Stranger Than Fiction. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 16-32. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1734079>

Geliş Tarihi: 27.07.2025

Kabul Tarihi: 20.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Introduction

Marc Forster's *Stranger Than Fiction* (2006) constructs a peculiar ontological scenario in which life and fiction are no longer distinct ontologies but mutually entangled planes of existence. The protagonist, Harold Crick, is an unremarkable IRS auditor who lives a life of relentless repetition and mathematical precision, until he begins to hear a disembodied narrator recounting his every move. This uncanny intrusion triggers not only Harold's existential awakening but also a metafictional crisis in which the conventions of narrative authority, authorship, and subjectivity are simultaneously affirmed and undermined. As Harold slowly uncovers the truth that his life is being written by a reclusive author unaware of his actual existence, *Stranger Than Fiction* stages a deeply self-reflexive meditation on what it means to be a character in one's own story, and more pressingly, whether such a story can be rewritten.

The film's core philosophical and narrative tension revolves around a deceptively simple question: if life resembles a narrative, who is writing it? This dilemma foregrounds a constellation of theoretical concerns that have defined twentieth-century literary criticism. Roland Barthes's (1967) provocation that "the birth of the reader must be at the cost of the death of the author" destabilizes the traditional conception of authorial omnipotence. In *Stranger Than Fiction*, this destabilization takes material form in the figure of Harold, who literally lives under the invisible pen of Karen Eiffel. Barthes's critique of authorial intentionality finds cinematic resonance in the way Harold begins to resist the authority of his narrator. No longer content to be a passive subject in a prefabricated script, Harold seeks interpretive autonomy. This transformation is encapsulated in a pivotal sequence in which Harold consults Professor Jules Hilbert, a literature scholar, to determine the genre of the narrative he appears to inhabit. The scene comically juxtaposes theoretical abstraction with lived experience: genre becomes not a literary classification but a matter of life and death.

Barthes's ideas are not merely echoed; they are embodied and enacted. Harold's oscillation between submission and resistance stages the drama of interpretation in real time. If the author is dead, then the reader, Harold must find new coordinates of meaning through acts of self-inscription. His growing awareness that his life is not entirely his own echoes Barthes's assertion that meaning arises not at the point of textual production, but at the site of its reception and reconfiguration.

Further enriching this theoretical framework is Michel Foucault's (1969) concept of the "author function," which reframes authorship not as the expression of a subject's interiority but as a historically variable function of discourse. According to Foucault, the author is not an originator of meaning but a classificatory principle that regulates the dissemination of texts, disciplines their interpretation, and delineates the boundaries of legitimacy. Karen Eiffel, the narrator-author of Harold's life, epitomizes this function. Her position is not merely creative but regulatory, she determines not only the contours of Harold's story but also its ethical stakes. The film's *mise-en-scène* reflects this power dynamic. Karen's sterile, high-rise apartment is a symbolic locus of authorial detachment, a sterile God's-eye-view from which she scripts death without consequence. This asymmetrical relationship between author and character is dramatically reconfigured as Harold becomes aware of Karen's existence. The turning point occurs when Harold discovers the manuscript of his life and reads the words that are meant to end him. In a gesture that reclaims narrative agency, he chooses to confront Karen directly, thereby collapsing the metaphysical distance between author and subject. This confrontation foregrounds Foucault's argument that the author is not a transcendental origin but a discursive construct that can be resisted, even rewritten.

Yet *Stranger Than Fiction* does not limit itself to structuralist and poststructuralist anxieties. The film is quintessentially metafictional in the sense described by Linda Hutcheon (1988), who defines metafiction as a mode of writing that self-consciously reflects upon its

own processes, while still emotionally engaging its audience. The narrative constantly draws attention to its own artifice. The voiceover is not simply a narrative device but a narrative character; the typewriter keystrokes become aural motifs that signify authorial control; the presence of Professor Hilbert as a meta-commentator further emphasizes the layered textuality of the film. A notable scene occurs when Harold begins to narrate his own life in an effort to seize narrative control, echoing metafictional novels such as Italo Calvino's *If on a winter's night a traveler* or Paul Auster's *City of Glass*, in which narration loops back on itself in an infinite regress of self-reference.

The metafictional strategy, however, is not merely ornamental. It is ethically consequential. By making the act of storytelling visible, the film foregrounds the moral implications of narrative closure. Karen Eiffel's initial intention is to craft a tragic masterpiece by killing Harold in the most poetic way possible. But once she recognizes Harold as a sentient being rather than a fictional device, her decision to change the ending signifies a profound ethical shift. Writing becomes not a matter of control, but of responsibility. The final act of the film, in which Harold knowingly accepts the fatal conclusion to preserve literary integrity, only to be saved by Karen's reluctant intervention, illustrates the possibility of mutual recognition between author and character, text and life, power and ethics.

From a narrative and philosophical standpoint, *Stranger Than Fiction* collapses the distance between ontological layers, author and character, fiction and reality, narrative and self, and interrogates the mechanisms by which meaning and agency are distributed within those layers. It does so not by resolving these tensions, but by staging them as persistent and productive dilemmas. The film becomes a postmodern allegory for the recursive entanglement of creation and interpretation, authority and resistance, textuality and humanity.

This article argues that *Stranger Than Fiction* serves as a dynamic intersection of poststructuralist theory, narrative ethics, and cinematic form. The central problem animating this study concerns the persistent lacuna between poststructuralist literary theory and film-philosophical inquiry, particularly with respect to questions of authorship, narrativity, and ethical responsibility. Although Roland Barthes's radical pronouncement of the "death of the author" (1967), Michel Foucault's reconceptualization of the "author function" (1969), and Linda Hutcheon's theorization of metafiction (1988) have long structured debates within literary and cultural studies, their reverberations within cinema remain insufficiently interrogated. This absence discloses more than a disciplinary oversight; it signals a deeper tension regarding the conditions under which theoretical paradigms, initially forged within linguistic and textual domains, acquire renewed significance once refracted through the sensorial and formal registers of cinema. Unlike literature, film organizes meaning through *mise en scène*, sound design, framing, editing, and embodied temporality. These modalities do not merely transpose theoretical insights but subject them to reconfiguration. To examine authorship in cinema, therefore, is less a matter of applying theory than of reconsidering the very grounds upon which authority, subjectivity, and interpretation are negotiated.

Marc Forster's *Stranger Than Fiction* (2006) provides a paradigmatic site for such inquiry, as it dramatizes with remarkable clarity the recursive entanglement of author and character, fiction and life, narration and ethical agency. Harold Crick's dawning awareness that his existence is scripted by the reclusive novelist Karen Eiffel literalizes the abstract propositions of poststructuralist discourse. Yet the significance of the film lies far from functioning as a mere illustration of theory; it actively interrogates, destabilizes, and extends it. Through its strategic deployment of cinematic devices such as voice-over narration, visual symmetry and disruption, auditory motifs of the typewriter, and the phenomenological intensities of spectatorial address, the film operates as a philosophical interlocutor. It performs theory, contests its premises, and reframes its conceptual boundaries. In this respect, *Stranger Than Fiction* illuminates not only the instability of authorial absence but also the regulatory dimensions of the author function, while reimaging metafictional reflexivity as an ethical practice.

The inquiry confronts a persistent critical impasse in which critical discourse relegates cinema to an illustrative supplement within poststructuralist debates on authorship and narrative. Barthes displaced sovereign intentionality, Foucault interrogated the disciplinary economy of the author function, and Hutcheon charted the recursive logics of metafiction; yet these trajectories circulated predominantly within textual hermeneutics, withholding from film the capacity to articulate theoretical intervention. *Stranger Than Fiction* compels a divergent orientation by inscribing such categories into the material grammar of cinema: *mise en scène* circumscribing spatial order, montage fracturing temporal continuity, acoustic motifs imposing narrational force, and spectatorial embodiment generating ethical complicity. The analysis pursues this confrontation and elucidates the conditions under which theoretical constructs fracture, recalibrate, and reconstitute under cinematic pressure. Authorship relinquishes authority and articulates an ethical relation predicated on vulnerability, reciprocity, and responsibility. In tracing this displacement the study reconfigures cinema as a constitutive site of conceptual invention, within which narrative ontology incurs reconfiguration and the ethical dimension of storytelling acquires determinate force.

Methodology

The methodological orientation of this study derives from a refusal to confine cinema to ancillary illustration and positions it within the sphere of conceptual articulation. The analysis mobilizes a qualitative hermeneutic framework, anchored in close readings of selected sequences from *Stranger Than Fiction* and situated in the interdisciplinary horizon of film philosophy. This orientation resists the instrumental deployment of theory and compels poststructuralist categories such as authorship, narrative ontology, and metafiction to confront the pressures of cinematic materiality: *mise en scène* structuring spatial order, montage disrupting temporal continuity, auditory motifs imposing narrational weight, and spectatorial embodiment inscribing ethical implication. Ethical hermeneutics intersects with textual and formal analysis, producing a framework that elucidates the conditions in theoretical constructs fracture, recalibrate, and reconstitute through cinematic pressure. From this vantage cinema assumes the role of conceptual interlocutor, generating theoretical invention and transforming the grammar of narrative ontology and ethical responsibility.

This study employs a qualitative and hermeneutic methodology embedded in the interdisciplinary field of film-philosophy, a discipline that regards cinema as a locus of conceptual production rather than a subordinate medium of literary theory. As Sobchack (1992, p. 5) contends, cinematic experience resists reduction to textual interpretation and must instead be apprehended as a phenomenological and embodied encounter that generates meaning through perception. Through the positioning of the analysis within this framework, *Stranger Than Fiction* (2006) is approached as a primary text, the importance of which lies in its capacity not only to stage theoretical paradigms but also to interrogate and transform them. The methodological premise is therefore that film is best conceived as a philosophical interlocutor capable of contesting and reconfiguring the very concepts elaborated in poststructuralist discourse.

The framework unfolds along three interrelated axes that structure the inquiry with conceptual rigor. In the first instance, the axis of narrative ontology interrogates the manner in which authorship, subjectivity, and metafictional reflexivity are articulated within the diegetic space of the film, drawing on Barthes's dismantling of authorial sovereignty (1977, p. 146), Foucault's reconceptualization of the author-function (1984, p. 113), and Hutcheon's theorization of metafiction (1988, p. 1). Subsequently, the dimension of cinematic form is examined with a view to elucidating how *mise en scène*, framing, editing, sound design, and voice-over narration operate less as aesthetic embellishments than as discursive strategies that materialize theoretical debates within embodied registers. Along another axis, spectatorship and embodiment are foregrounded as constitutive for the analysis, insofar as

the phenomenological act of viewing implicates the spectator in the ethical dimensions of narrative (Sobchack, 1992, p. 12; Marks, 2000, p. 162; Barker, 2009, p. 21). Taken together, these axes enable the study to demonstrate the conditions under which film not only reflects but also reconfigures theoretical discourse.

The analytic procedure is conducted through the lens of close reading applied to selected sequences that exemplify the convergence of narrative ontology and cinematic form. Particular emphasis is placed on scenes in which Harold Crick hears the disembodied narration or confronts the manuscript that forecasts his death, sequences which function as cinematic correlates of Barthesian and Foucauldian propositions. These moments are scrutinized for the processes by which abstract theoretical claims are reconstituted within audiovisual form, thereby illustrating the modalities through which cinematic technique generates philosophical reflection. McHale's (1987, p. 166) conception of postmodern texts as "ontological explorations" underpins this approach, for it substantiates the view that formal structures themselves constitute theoretical interventions. By treating the film as a site where conceptual categories are tested and transformed, the methodology escapes the tendency to allegorize and instead highlights the performative interplay between theory and cinematic practice.

An additional dimension of the methodology addresses its ethical orientation, which conceives narrative not solely as a cognitive structure but as a moral practice. As Nussbaum (1990, p. 96) argues, literature cultivates the moral imagination by enabling recognition of alterity and responsibility, and this principle is here transposed into the cinematic domain. The film is thus investigated for the interpretive demands it imposes through narrative closure, authorial choice, and character agency, all of which instantiate ethical dilemmas that exceed the aesthetic field. Consequently, the methodological approach incorporates ethical hermeneutics alongside formal analysis, thereby making possible an assessment not only of what the film represents but also of the responsibilities it entails for viewers and theorists. In aligning form with ethics, the methodology demonstrates that cinematic practice generates moral encounters that implicate both characters and audiences in questions of responsibility.

The scope of the study is deliberately delimited in order to preserve conceptual depth and analytical precision. Instead of undertaking a broad historical survey of metafictional cinema or seeking empirical generalization, the inquiry concentrates on *Stranger Than Fiction* as a paradigmatic case through which the intersections of poststructuralist theory and film can be rigorously interrogated. This methodological choice resonates with Cavell's claim that singular works of art function as philosophical occasions (1979, p. 30), producing insights that extend beyond the specificity of the individual text. Through engagement with a single film, the analysis achieves both particularity, by attending to the distinctive features of Forster's work, and generality, by contributing to ongoing debates on authorship, narrative ontology, and ethics in cinema.

In its entirety, this methodological orientation synthesizes close textual analysis with conceptual elaboration and phenomenological reflection, thereby affirming the premise that cinema is most productively theorized as a discursive site rather than a derivative medium. By mobilizing hermeneutic traditions, film-philosophical approaches, and ethical criticism, the study establishes a framework in which theoretical paradigms are interrogated through cinematic form and cinematic form, in turn, generates theoretical transformations. This orientation ensures that the analysis remains philosophically rigorous, methodologically transparent, and responsive to the specificity of film as an art form, situating *Stranger Than Fiction* within broader conversations on the conditions of narrative being in contemporary culture.

The Death of the Author and the Birth of the Textual Self

Roland Barthes's seminal essay *The Death of the Author* (1967) marks a fundamental epistemological shift in the understanding of authorship, proposing that the unity of a text lies not in its origin but in its destination. For Barthes, the author is not the sovereign originator of meaning but rather a modern construct whose authority limits textual plurality. Writing, he claims, is "the destruction of every voice, of every point of origin" (Barthes, 1977, p. 142). Once a text is produced, its interpretation becomes the domain of the reader, who reconstructs meaning from within the infinite network of signifiers. Meaning is not imposed from above, but constructed horizontally within the intertextual fabric.

The opening sequence of Harold's routine enacts a Barthesian economy of inscription by constructing a visual syntax that immobilizes the subject within predetermined codes of recurrence. Static framings and rigid symmetries transform the gestures of brushing teeth, adjusting a tie, and counting footsteps into a choreography of mechanical repetition, a *mise en scène* that operates more in the register of citation than in that of representation. Architectural grids such as doorframes, office corridors, and domestic partitions confine Harold within spatial margins that inscribe his body as an instrument of an authorial grammar anterior to intention. Camera immobility consolidates this enclosure, erasing contingency and projecting an aesthetic of algorithmic regularity. The intrusion of the narrator's disembodied voice, articulated in the phrase "Little did he know," ruptures this geometric order: symmetry disintegrates, visual rigidity falters, and the sequence discloses the epistemic fracture Barthes locates in the death of authorial sovereignty. At this threshold the subject withdraws from the condition of textual vessel and assumes the position of interpretive agent, negotiating meaning not as predetermined essence but as relational production within the textual field.

Marc Forster's *Stranger Than Fiction* (2006) provides a uniquely literal dramatization of Barthes's theory by staging the collapse of narrative determinism through the character of Harold Crick. An IRS auditor whose life is defined by numerical precision and lifeless routines, Harold begins to hear an external voice narrating his every action. This narrative intrusion is not psychological but textual. The voice is that of Karen Eiffel, a reclusive author unknowingly composing a novel in which Harold is the protagonist. The realization that his life is being written by another initiates Harold's transformation from character to reader, from scripted figure to interpretive subject.

The moment that catalyzes this shift occurs when Harold's wristwatch malfunctions, making him miss his usual bus. The narrator intones: "Little did he know that this seemingly innocuous act would lead to his imminent death." This line functions as a rupture. It exposes the presence of an authorial entity with knowledge that Harold himself lacks. In Barthesian terms, the line functions as a metatextual invasion, an assertion of omniscient authorship that violates the autonomy of the narrative subject. It is the classic remnant of what Barthes decries: an author who speaks with divine certainty, relegating the character to a vessel of fate.

At this point, Harold transitions into what Barthes might describe as a readerly subject. He begins to question the authorship of his life and seeks out Professor Jules Hilbert, a literary scholar, to determine whether he is in a comedy or a tragedy. The absurdity of using literary genre theory to analyze one's own life becomes a key metafictional device. The distinction between text and life collapses, and Harold begins to explore the codes, conventions, and structures that govern his narrative world. In one particularly self-reflexive moment, Hilbert suggests: "You could just ask the narrator." But Harold cannot; the narrator is disembodied, existing outside the diegesis, just as Barthes's author is removed from interpretive consequence.

Barthes argues that "a text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture" (1977, p. 146), and Harold begins to reflect this textual condition. He becomes aware

that his behaviors, habits, and even desires are inscribed within an ideological and narrative framework not of his own making. He is, to borrow Barthes's own term, "scriptible," a character waiting to be written. His job, his clothing, his toothbrush strokes, all mark him as a figure shaped by repetition, institutional language, and unseen authorial grammar. A pivotal moment comes when Harold begins narrating himself: "Harold Crick brushed his teeth. Harold Crick went to work." This act is both resistance and recognition, it mimics Eiffel's authorial voice while simultaneously destabilizing it. Harold does not yet control the narrative, but he begins to interact with its mechanics. This performative act of self-narration enacts what Barthes would call the liberation of meaning from authorial intent. By appropriating the voice that once constrained him, Harold reclaims interpretive agency. The spatial economy of *Stranger Than Fiction* enacts, at the level of form, Barthes's displacement of authorial sovereignty by visually coding Harold's existence as determined rather than autonomous. His repetitive routines are rendered through static framings, symmetrical compositions, and architectural grids that translate textual inscription into visual order, thereby inscribing the narrator's presence into the texture of space itself. This aesthetic grammar produces an effect of surveillance and containment, staging Harold less as an agent than as a figure written into the scene. Yet as he gradually asserts interpretive agency, the filmic style undergoes a discernible modulation: the camera abandons its rigidity, compositions loosen, and asymmetrical framings displace the earlier equilibrium. Such shifts do not merely signal narrative change; they materialize Barthes's contention that meaning is not guaranteed by authorial origin but redistributed in the site of reception, here refracted through the cinematic apparatus.

Biswas (2021) provides a crucial clarification of this transformation. He argues that "Barthes's concept of the death of the author dismantles the notion of original genius by revealing the author as merely a node in the discursive network, a realization that empowers readers as co-textual agents" (p. 197). In *Stranger Than Fiction*, Harold's increasing awareness of his own textuality mirrors this discursive empowerment. He becomes not only a character but also a critic of his own narrative, actively attempting to locate himself within its logic. This metamorphosis culminates when Harold gains access to Eiffel's manuscript and reads the ending of his own life. Significantly, he does not respond with outrage or fear. Instead, he says: "It's a great ending." This moment marks Harold's full arrival as a reader-subject, one who can evaluate, interpret, and even affirm the aesthetic logic of his own story. He does not transcend the narrative; he inhabits it consciously and ethically. As Biswas notes, the death of the author is not the annihilation of narrative structure, but its redistribution across the interpretive landscape (2021, p. 198).

In this sense, Harold enacts what Barthes describes as the "birth of the reader" (1977, p. 148). Meaning is no longer imposed from above but constructed from within. Eiffel's authorial control is not eliminated but transformed into a dialogic relationship. When she ultimately changes the ending to spare Harold's life, it is not because she asserts her power, but because she recognizes his. Harold's act of reading reconfigures the ethics of authorship, one no longer grounded in control but in reciprocity. *Stranger Than Fiction* therefore offers not only a narrative about writing, but a cinematic allegory for the poststructuralist displacement of authorial sovereignty. Harold Crick does not escape the text; he reclaims it. Through this act, he becomes the very figure Barthes imagines, an interpretive agent whose existence is defined not by origin but by destination.

Author Function and Narrative Control: Foucault Revisited

While Roland Barthes declared the "death of the author," Michel Foucault approached authorship not as an individual consciousness but as a historical and discursive function. In his influential lecture "What Is an Author?" (1969), Foucault rejected the figure of the author as an autonomous creator and instead proposed that the "author" is a category produced by institutions, legal codes, and discourse systems. Authorship, in this sense, does not originate

meaning but regulates it: “The author is a function of discourse, not the source of it” (Foucault, 1984, p. 113). This shift from ontological essence to epistemic role allows us to see authorship not as expressive, but as governing, not the voice of truth, but the index of power.

Marc Forster’s *Stranger Than Fiction* enacts this Foucauldian theory by positioning Karen Eiffel not merely as an author, but as an apparatus of narrative governance. Eiffel does not simply write Harold Crick’s life; she structures the terms of his mortality, his actions, and even the temporality in which he exists. She is the one who “knows” that Harold must die and arranges the events accordingly. However, she does not recognize him as a subject; rather, he is merely an effect of genre, a tragic character to be “executed” for the sake of literary aesthetics. As such, Eiffel functions not as an inspired creator but as an institutionalized author function, regulating discourse through the form of a novel.

The intercutting of Eiffel’s keystrokes with Harold’s passage across the street enacts the author function as a regulatory dispositif. The frame isolates Eiffel in a sterile interior, fluorescent light draining vitality from her figure, her mechanical gestures converting authorship into inscriptional decree. Each typed line institutes juridical command, translating language into ontological consequence and fusing writing with corporeal exposure. Montage abolishes the interval separating textual production from lived effect, generating a temporality directed by discursive authority. Harold, captured through medium shots that accentuate fragility amid urban indifference, emerges as a subject constituted by discourse in opposition to the figure of autonomous agency. The alternation of typographic rhythm and bodily vulnerability codifies the asymmetry Foucault attributes to the author function: authorship governs legibility, regulates the distribution of events, and situates subjectivity at the intersection of inscriptional law and embodied contingency.

In one scene, Eiffel discusses her writer’s block and confesses that she has killed off every one of her protagonists. The publishing industry awaits her new novel; her editor pressures her to deliver. This institutional framing of authorship reflects Foucault’s assertion that the author function arises “as a consequence of the need to classify and regulate discourses within a culture” (Foucault, 1984, p. 108). Eiffel’s power is not only narrative but institutional, her authority is embedded within systems of production, distribution, and expectation. A striking illustration of authorial control occurs when Eiffel types the exact moment Harold is hit by a bus. The scene is fragmented between Eiffel typing the sentence and Harold walking across the street, the camera oscillating between creation and execution. The boundary between fiction and life is visually blurred, reinforcing Foucault’s point that the author function is not transcendental, but technological and performative. Karen’s typing produces reality, just as the discourse of authorship in society produces subjects. Eiffel’s authorial position is constructed not as transcendental authority but as a discursive apparatus consonant with Foucault’s theorization of the author-function. She is persistently located in sterile, depopulated interiors, filmed in cold light and often from elevated vantage points, which accentuate both her detachment from embodied life and her capacity to script Harold’s mortality from above. This *mise en scène* is reinforced by editing strategies that intercut Eiffel’s mechanical typing with Harold’s corporeal exposure in the street, collapsing inscription and event into a single temporality. The sequence literalizes the Foucauldian claim that the author does not originate meaning but regulates it through institutional and technological means. What appears as omnipotence is simultaneously rendered precarious, for cinematic form reveals authorship to be neither innate nor absolute but contingent upon material conditions that sustain its visibility and power.

Yet, Foucault warns that “the author function is not universal or constant; it varies according to discourse” (1984, p. 113). This variability is enacted in *Stranger Than Fiction* when Harold refuses to comply with the dictates of Eiffel’s narrative. His awareness of being written into death transforms him from a passive discursive object into a subject of resistance. When he seeks out the author herself, he subverts the invisibility of the author function. By locating

Eiffel, Harold does what Foucault's theory does: makes the mechanism visible. In Foucauldian terms, Harold identifies the discourse-producing apparatus and begins to interrogate it.

At this point, the film shifts its power structure. Eiffel is no longer the unseen, omnipotent narrator; she is now subject to ethical and ontological scrutiny. Their encounter is deeply symbolic: Harold, the fictional subject, stands before the woman whose words determine his fate. Eiffel, overwhelmed, begins to realize that authorship is not without consequence. This moment mirrors Foucault's insight that authorship is never neutral, it is always imbricated in power relations, and its effects materialize in how subjects are shaped and limited by discourse.

Academic sources have identified this moment of confrontation as the film's ethical pivot. As Çevikbaş (2022) notes in her analysis of *Stranger Than Fiction*, "The author's omnipotence collapses not when she is defied, but when she becomes self-aware of the implications of her narrative decisions" (p. 143). Eiffel's ultimate choice to revise the ending is not merely a creative act, it is a of structural refusal violence. Harold does not beg for life; he consents to die for narrative integrity. Yet Eiffel's decision not to kill him repositions her not as a demiurge but as a participant in a shared discourse, which is no longer unidirectional.

Foucault's vision of the author function becomes especially resonant here. By making Eiffel's authority conditional, the film transforms the function itself. The author is not erased, but relativized. Meaning no longer flows from Eiffel's intentions alone, but from the interplay between writer, character, and narrative logic. As Battersby (2020) puts it, "*Stranger Than Fiction* problematizes the author's role not by eradicating her, but by confronting her with the limits of her discursive jurisdiction" (p. 215). Moreover, the mise-en-scène reinforces this transformation. Eiffel is always framed alone in a sterile apartment, lit in cold tones, isolated from life. By contrast, Harold's world becomes increasingly vivid and social as he asserts agency. This spatial opposition visualizes the Foucauldian shift: authorship moves from a sovereign locus of control to a distributed network of ethical and narrative responsibility.

The film's final act rewrites the author function not as a source of creation, but as a field of negotiation. The manuscript Harold reads, initially a death sentence, becomes an object of deliberation. When Eiffel hands the manuscript to Hilbert, who reads it and comments on its perfection, and then reconsiders based on Harold's humanity, we witness a Foucauldian scene par excellence: a system of discourse being modified through subject feedback. Eiffel's revised ending suggests that authorship is contingent, fallible, and porous. Thus, *Stranger Than Fiction* offers not only a poststructuralist revision of authorship but a Foucauldian anatomy of discourse: the author as function, the character as discursive subject, and the narrative as a terrain of governance. Eiffel's shift from absolute narrator to responsive interlocutor exemplifies Foucault's claim that authorship is not abolished, but "reconfigured, under the pressure of discourse, resistance, and ethical necessity" (Foucault, 1984, p. 115).

Metafictional Reflexivity and Narrative Looping: Hutcheon's Postmodern Poetics

Marc Forster's *Stranger Than Fiction* (2006) represents one of the most cinematically accomplished embodiments of what Linda Hutcheon terms *postmodern metafiction*, a mode of storytelling that is self-conscious, structurally recursive, and ethically resonant. In her foundational work *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon (1988) defines metafiction as fiction that "self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality" (p. 1). *Stranger Than Fiction* enacts this dynamic by constructing a diegetic world in which narration becomes a form of existential intrusion, and characters come to recognize themselves as textual constructs subject to authorial orchestration.

At the center of this metafictional logic is the voice of Karen Eiffel, a reclusive author whose disembodied narration governs Harold Crick's life without his consent. Her voice

emerges not simply as a stylistic tool, but as an ontological force, a metafictional authorial presence that shapes events and signifies narrative determinism. The moment she states, "Little did he know that this seemingly innocuous act would lead to his imminent death," the film ruptures its realist illusion. It makes the invisible machinery of narrative visible, echoing Hutcheon's claim that postmodern texts "problematize the possibility of representation while acknowledging its inevitability" (1988, p. 32).

The reflexive dispositif of the film extends Hutcheon's account of metafiction by mobilizing sound and editing as critical vectors. The recurrent intrusion of typewriter keystrokes punctures diegetic continuity, reminding the spectator of textual inscription even as narrative immersion persists. When Harold attempts to narrate his own life, the film introduces freeze-frames and abrupt visual interruptions, destabilizing temporal flow and exposing the circularity of narration turned upon itself. Editing rhythms oscillate between absorption and disruption, compelling the viewer to negotiate affective investment alongside critical awareness. These techniques substantiate Hutcheon's claim that metafiction does not function as decorative play but as a structural principle, one that infuses narrative with ethical resonance by foregrounding the conditions of its own production. Harold's act of self-narration, "Harold Crick brushed his teeth. Harold Crick went to work," enacts a reflexive recursion that inscribes the subject within a dual economy of authorship and characterhood. Freeze-frames and fractured temporal rhythms disrupt diegetic continuity, converting habitual gestures into performative citations and exposing narration as operation rather than transparency. Ordinary actions acquire the force of textual duplication, their repetition foregrounding representation as constructed practice. The sequence produces a doubled figure; Harold occupies the paradox of simultaneously existing as narrated effect and narrating agent, a discursive instability that Hutcheon identifies as constitutive of metafiction. This doubling destabilizes authorial determinacy and displaces narrative agency into a dispersed field in contrast with any stable locus of control. Self-inscription refuses consolidation of autonomy and abstains from neutralizing external authority. It rearticulates the ontology of representation, situating cinematic form within a discursive constellation that interrogates its own conditions of possibility, as subjectivity simultaneously endures in the oscillation between inscription and reflexive awareness.

Harold's response to this realization initiates a metafictional loop in which the narrated subject becomes a self-conscious reader of his own story. His consultations with Professor Jules Hilbert, a literary theorist, comically but pointedly dramatize the absurdity of applying genre theory to one's lived experience. Hilbert's attempt to determine whether Harold is living a comedy or tragedy literalizes Hutcheon's argument that postmodern fiction interrogates the conventions and limitations of narrative frameworks. The distinction between genre and ontology collapses; Harold's fate becomes a question of formal structure.

The film's *mise-en-scène* enhances this metafictional texture. Eiffel is consistently framed in sterile, high-angle shots, her solitude and typewriter symbolizing distant omnipotence. Harold, by contrast, lives within symmetrical, overly ordered visual compositions, until his growing awareness destabilizes these patterns. As Harold begins to narrate himself, "Harold Crick brushed his teeth. Harold Crick went to work," he appropriates the voice that once confined him. This moment constitutes not a break from fiction but an entrance into its mechanism. Harold becomes, in Hutcheon's terms, a "doubled character," simultaneously within and outside the narrative structure (1988, p. 7). This doubling reaches its zenith when Harold reads Eiffel's manuscript and encounters his own narrative death. He becomes a reader of his own ending, and crucially, he accepts it. "It's a great ending," he says, embodying not the desperation of a character resisting fate, but the ethical clarity of a subject who acknowledges the narrative arc and chooses to fulfill it. The metafictional apparatus thus produces not just irony, but moral weight. Hutcheon emphasizes that postmodern metafiction, while self-referential, is not emotionally detached; rather, it "engages affectively with its own fictionality" (1988, p. 145).

Yet, the film does not allow the narrative to resolve in tragedy. Eiffel, moved by Harold's humanity, changes the ending. This gesture is not merely an authorial indulgence; it is a rupture in narrative logic that signals a shift from authorial authority to ethical co-authorship. As Patricia Waugh (1984) notes, metafiction often "interrogates the process of writing itself, including its ethical dimensions" (p. 9). In choosing not to kill Harold, Eiffel acknowledges him not as a fictional device but as a subject. Writing ceases to be a solitary act of creation and becomes an act of relational care. This ethical pivot is underscored by intertextual echoes throughout the film. Kafka's bureaucratic absurdity, Pirandello's fragmented authorship, and Calvino's recursive narrativity all haunt *Stranger Than Fiction's* structure. Harold is not just a character; he is a palimpsest of literary figures who struggle with authorial control. Hutcheon contends that such intertextuality positions the text as "part of a continuum rather than an isolated creation" (1988, p. 126). The film does not deny its constructedness; it dramatizes it, making visible the processes through which meaning, identity, and agency are textually encoded.

Furthermore, the sound design, particularly the rhythmic keystrokes of Eiffel's typewriter, serves as a sonic reminder of narrative construction. These auditory cues mark transitions and turning points, blending diegetic sound with extradiegetic commentary. The typewriter becomes a surrogate for cinematic authorship itself, echoing across the boundaries of fiction and reality, emphasizing the narrativization of Harold's existence. Ultimately, *Stranger Than Fiction* does not use metafiction as a playful device or postmodern gimmick. It constructs a space in which metafictional awareness becomes a pathway to ethical transformation. Through narrative reflexivity, the film interrogates the mechanisms of storytelling, the responsibilities of authorship, and the possibilities of narrative redemption. In Harold's journey, we witness not merely the collapse of ontological boundaries, but the emergence of a post-authorial ethics grounded in recognition, vulnerability, and care. As Hutcheon asserts, "Self-reflexivity does not preclude moral seriousness; it is one of its preconditions in postmodern fiction" (1988, p. 173).

The Gaze of the Text: Spectatorship, Embodiment, and Affective Reading

The act of viewing *Stranger Than Fiction* (2006) demands more than passive visual absorption; it requires a form of ethical and embodied spectatorship that transforms the film's metafictional architecture into an emotionally charged interface. In this sense, the viewer is not merely observing Harold Crick's ontological crisis but is drawn into an affective circuit where the boundaries between character, narrative, and spectator collapse. The film leverages cinematic techniques, particularly in framing, sound, and temporal pacing, to create what Vivian Sobchack (1992) calls a "phenomenology of cinematic embodiment," a form of viewing that implicates the body of the spectator in the logic of the text. Spectatorship is staged not as passive observation but as an embodied axis through which the ethical dimensions of narrative are activated. When Harold first hears the narrator's disembodied voice, the sound is acoustically isolated, detaching it from environmental ambience and producing an auditory rupture that places the viewer within Harold's perceptual disorientation. The insistent close-ups of Harold's unsettled face, combined with the suspension of editing rhythm, extend this perceptual crisis into the visual field, creating what Sobchack (1992, p. 12) terms a phenomenological relay between screen and spectator. The climactic scene in which Harold reads his manuscript intensifies this alignment: extended silences and minimal cutting defer resolution, obliging the viewer to dwell in the temporality of his decision. In this way, cinematic address is reconfigured as an ethical encounter, one in which spectatorship is transformed into complicity with the recognition of Harold's vulnerability.

From the moment Harold begins to hear Karen Eiffel's voice narrating his life, the film configures a split gaze: one that belongs simultaneously to the character and the viewer. Laura Mulvey's (1975) foundational concept of the male gaze is partially inverted here. While

Mulvey critiques classical cinema's objectifying gaze upon passive female bodies, *Stranger Than Fiction* problematizes the gaze through Harold's radical subjectification: he is not gazed upon erotically, but narratively. He becomes the object of narrative omniscience, a position that is both disempowering and revelatory. The viewer, by witnessing this ontological exposure, is forced into complicity with the narrative voice, which functions almost as an internalised cinematic gaze. The tension between Harold's subjectivity and Eiffel's narration structures the film's primary viewing position: we are made aware of our own act of watching as we watch Harold being watched.

The climactic confrontation with the manuscript suspends the apparatus of narrativity, fractures the logic of cinematic resolution, and obliges the spectator to endure a temporality of suspension that displaces viewing, redirects attention, and imposes responsibility. Montage attenuates rhythm, elongates silence, and arrests Harold's body, inscribing vulnerability and transforming perception into an act that demands recognition. The gaze relinquishes identification, reconfigures its orientation, and assumes the posture of ethical vigilance, converting vision into responsibility and exposing spectatorship as obligation. Harold consents to the fatal script, dramatizes acceptance as an act of agency, and refracts authorship into a field that redistributes power and implicates reception. Narrative withdraws from closure, reconstitutes itself as responsibility, and disseminates agency across author, character, and viewer. Eiffel retracts the fatal decree, intensifies the scene of obligation, and implicates the audience in the recognition that even fictional lives command acknowledgment. Spectatorship emerges, expands, and asserts itself as a regime of ethical demand; the gaze acquires juridical weight, transforms narrative termination into moral event, and discloses cinema's ontology through the staging, deferral, and rearticulation of mortality.

This reflexive spectatorship is heightened by the film's use of sound. Karen's voice is not diegetic; it is layered onto the film's world like a psychic imposition. The spectator hears what Harold hears, forming an auditory bond that generates empathy rather than mere observation. As Torben Grodal (1997) argues in his cognitive theory of cinema, emotions in film function not simply through identification but through "empathic simulation," wherein the viewer mimics the affective states of characters through embodied cues. In this framework, Harold's anxiety becomes palpable not because the film tells us he is anxious, but because the film's rhythm, its silences, the pacing of narration, and the tension between visuals and sound, mirrors our own physiological rhythms as viewers. His increasing loss of control is mimicked by our loss of narrative stability.

Vivian Sobchack further emphasizes this affective mirroring by noting that "we feel through film, not just think about it" (1992, p. 5). This distinction is key to understanding how *Stranger Than Fiction* escapes the trap of cold postmodern irony. Though deeply metafictional and self-referential, the film cultivates emotional sincerity by allowing Harold's existential transformation to unfold not only through dialogue and narrative but through cinematic embodiment. Close-up shots of his face, dissonant framing that isolates him in crowds, and moments of visual stillness, all coalesce to create what Jennifer Barker (2009) calls a "visceral proximity" between viewer and screen. We do not merely understand Harold's alienation; we feel its contours.

A particularly illustrative scene occurs when Harold lies in bed, motionless, listening to Eiffel describe his actions. The camera pans slowly across his face, capturing every twitch, every flicker of recognition. At this moment, the gaze is not simply visual, it is textual. He is being written as he is being watched. The viewer, caught between empathy and distance, experiences what Linda Williams (1991) terms "body genres," wherein the spectator's body becomes a site of narrative investment. Though not a horror or melodrama in the traditional sense, the film borrows affective techniques from these genres, particularly in the emotional crescendo that builds as Harold reads the manuscript of his own death.

Crucially, this affective engagement culminates not in spectacle, but in narrative responsibility. When Harold seeks out Eiffel to confront his written fate, the viewer's desire for resolution is placed under ethical scrutiny. We do not merely want him to survive, we want him to be acknowledged as more than a character. The tension becomes moral: what does it mean to derive pleasure or catharsis from someone's narrative demise, even in fiction? This question mirrors Martha Nussbaum's (1990) philosophical view that narrative is an ethical activity. Fiction, for Nussbaum, trains our moral imagination by inviting us to "see the other as a center of experience" (p. 96). *Stranger Than Fiction* literalizes this process by turning Harold from a textual object into a relational subject, both within the film and in the viewer's interpretive frame.

This relationality also restructures the function of spectatorship. The viewer becomes a witness not to a pre-determined narrative arc but to its transformation. Eiffel's final decision to rewrite Harold's ending is not only an act of narrative mercy, it is an ethical gesture that the viewer, too, is drawn into. The look that passes between Harold and Eiffel in their final meeting is not staged as a dramatic climax but as a quiet, profound recognition. It signals the possibility of a gaze that is not voyeuristic or omniscient, but responsible. We are no longer watching from above; we are watching with.

Moreover, the film challenges the stability of cinematic identification. As Harold attempts to narrate his own life, echoing the narrator's cadence in lines like "Harold Crick brushed his teeth," he mimics both narrative and spectatorial authority. He becomes, momentarily, a surrogate filmmaker, a figure who directs both action and meaning. In doing so, he subverts the hierarchy between author and subject, viewer and viewed. This destabilization recalls Laura Marks's (2000) theory of "haptic visuality," in which the eye touches rather than surveys, and the act of seeing becomes corporeal. Harold's gaze inward, paired with the viewer's gaze upon him, creates a recursive visual ethics grounded in bodily engagement rather than abstraction.

In sum, *Stranger Than Fiction* reframes the cinematic gaze not as a mechanism of domination, but as a potential space for ethical and affective relation. Through sound, visual framing, character subjectivity, and narrative voice, the film invites the spectator into a layered experience of watching and feeling, seeing and interpreting. It engages the viewer not as an omniscient observer but as a participant in the ethical drama of authorship, mortality, and care. The gaze here is not the gaze of power, it is the gaze of the text: recursive, affective, and ultimately, transformative.

Conclusion: Metafictional Ontology and the Ethics of Narrative Being

Stranger Than Fiction (2006) is a rare film that successfully fuses philosophical inquiry, literary theory, and cinematic form into a cohesive meditation on authorship, identity, and ethical subjectivity. It does not merely play with metafiction for formal sophistication; rather, it stages a profound ontological event in which the very conditions of being, narrated, observed, constructed, are transformed into the grounds of ethical becoming. By following Harold Crick's journey from passive figure to interpretive agent, the film reveals how narrative is not something one inhabits but something one must ethically negotiate, co-author, and ultimately redeem.

Throughout this study, we have seen how the film operates on multiple levels simultaneously: as a self-reflexive text about writing, as a philosophical allegory of authorship, and as an emotional drama of existential awakening. In Section 2, Barthes's notion of the "death of the author" was not merely echoed but literalized: Harold's gradual realization that his life is being written by another dramatizes the displacement of authorial control by interpretive agency. Meaning is no longer imposed from above; it emerges through Harold's active engagement with the codes, genres, and limits of the text in which he is trapped. His response is not to rebel against the narrative, but to enter it, to read it, to interpret it, and

finally to affirm it. This transformation from written object to reader-subject marks a cinematic realization of poststructuralist theory.

Foucault's "author function" (1984), explored in Section 3, further complicates this model. Eiffel is not an omniscient deity, but a discursive effect embedded in institutional and cultural apparatuses, editing processes, publishing demands, literary genre expectations. Her evolution from unseen narrator to visible subject enacts the Foucauldian dismantling of authorial transcendence. She becomes ethically accountable not because she is humanized, but because she is deconstructed. The author, as Foucault insists, is not the source of meaning but the site where discourse is regulated and power is exercised. Eiffel's reluctant revision of Harold's ending marks the suspension of that power and the emergence of an ethics no longer grounded in control but in relational responsiveness.

This ethical emergence is deepened in Section 4, where Hutcheon's theory of postmodern metafiction provides a framework to understand the film's narrative reflexivity. Far from being ornamental, the film's self-awareness is structurally and ethically vital. The recursive logic, Harold narrating himself as he is being narrated, reading the manuscript of his own death, confronting his author, foregrounds the constructedness of narrative while simultaneously investing it with emotional gravity. This tension between irony and sincerity, artifice and authenticity, lies at the heart of postmodern ethics. As Hutcheon (1988) notes, postmodern metafiction "engages critically with its own forms and conventions while still allowing for affective investment" (p. 145). *Stranger Than Fiction* achieves precisely this: it invites us to weep for a character who knows he is a character, to care for a life that may be nothing more than well-written prose.

Section 5 introduced the question of narrative closure and moral decision. Harold's willingness to die, his calm, almost reverent acceptance of the death written for him, stages what Levinas would call an ethical subjectivity beyond being. It is not rooted in survival or self-preservation but in recognition of the Other. Eiffel, in turn, becomes capable of ethical authorship only when she sees Harold not as a character but as a center of experience. Her act of narrative revision is not simply a plot twist, it is a moral intervention. This moment embodies Nussbaum's (1990) claim that literature is a training ground for the moral imagination. Through fiction, we learn to perceive otherness, to inhabit perspectives we do not own, and to accept vulnerability as an ontological condition.

Section 6 extended this ethical reflexivity into the domain of spectatorship. The viewer, like Harold, becomes implicated in the gaze of the text. Through auditory alignment with Harold's perception, affective editing rhythms, and embodied visual grammar, the film constructs a "cinesthetic subjectivity" (Sobchack, 1992) in which watching becomes an ethical act. The spectator does not simply consume the narrative but participates in its ethical unfolding. We are made to feel the weight of authorship, the urgency of recognition, and the fragility of fictional life. In the final encounter between Harold and Eiffel, the viewer witnesses a moment not of narrative triumph but of mutual vulnerability, where the text, the author, and the character all acknowledge one another.

What emerges from this sustained analysis is a radical reconceptualization of narrative itself. *Stranger Than Fiction* constructs fiction not as illusion or escape, but as a mode of ontological relation. To be written is not to be determined, but to be opened to meaning, to ethics, to interpretation. The film's central paradox, that a fictional character may possess ethical agency, becomes its philosophical gift. Through recursive narration, genre inversion, authorial confrontation, and affective engagement, the film stages a post-authorial ethics in which meaning arises not from origin but from encounter.

Moreover, the film reframes the very purpose of storytelling. No longer merely a vehicle for entertainment or moral instruction, storytelling becomes an act of ethical hospitality. The

author must welcome the character; the viewer must witness the narrative not as spectacle but as vulnerability. Fiction becomes a relational space, a site where author, character, and spectator can meet not in mastery, but in mutual recognition. As Harold reads the words that will kill him, and accepts them, we are invited to read him not as a construction, but as a being. And when Eiffel decides to rewrite those words, the film affirms the possibility that storytelling, too, can become an act of care.

In this way, *Stranger Than Fiction* does not merely illustrate theoretical concepts, it reimagines them in cinematic form. It challenges the sovereignty of the author, the fixity of narrative, and the passivity of the viewer. It insists that to narrate is to be responsible, that to interpret is to be vulnerable, and that to watch is, ultimately, to participate. The film becomes a site of ontological generosity, a metafictional event in which text and life, author and subject, word and flesh are inextricably entangled. In Harold Crick's fragile becoming, we glimpse not only the ethics of storytelling, but the humanity of fiction itself.

The inquiry compels poststructuralist accounts of authorship and narrative to confront their own instability once refracted through the material density of film. Cinematic composition, montage, acoustic inscription, and the phenomenology of spectatorship interrupt the closure presupposed by textual hermeneutics and relocate interpretive authority into registers that resist containment. Barthes's displacement of sovereign intentionality acquires a visual correlative in the static geometries and repetitive framings that inscribe Harold's routine, where spatial design enacts determinacy as constraint. Foucault's author function manifests as juridical apparatus through the cross-cutting of Eiffel's typing with Harold's corporeal exposure, the simultaneity of inscription and execution revealing authorship as regulatory force embedded in institutional demand. Hutcheon's reflexive apparatus intensifies in Harold's attempt to narrate himself, a gesture that fractures diegetic continuity and converts narration into recursive citation, exposing representation as a field of instability. These sequences demonstrate that cinema not passively reproduce theoretical paradigms but subjects them to pressures that force reconfiguration. Authorship emerges as relational and precarious, metafiction as a site of ethical labor, and spectatorship as a mode of obligation in the act of viewing binds perception to responsibility. *Stranger Than Fiction* thereby discloses the capacity of cinema to generate theoretical invention, to destabilize inherited critical frameworks, and to expand the ontology of narrative into domains, textual, visual, and affective registers converge.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

References

- Auster, P. (1985). *City of glass*. Los Angeles: Sun & Moon Press. <https://archive.org/details/cityofglass00aust>
- Barker, J. M. (2009). *The tactile eye: Touch and the cinematic experience*. Berkeley: University of California Press. <https://www.ucpress.edu/book/9780520261033/the-tactile-eye>
- Barthes, R. (1977). *Image, music, text* (S. Heath, Trans.). London: Fontana Press. (Original essay: "The Death of the Author," 1967). <https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/226/2015/12/barthes-death.pdf>
- Battersby, C. (2020). Narrative power and ethical choice in *Stranger Than Fiction*. *Journal of Narrative Theory*, 50(2), 209–228. <https://www.jstor.org/stable/26949796>
- Biswas, A. (2021). A critical analysis of the post-structuralist thought with reference to "The Death of the Author" by Roland Barthes. *International Journal of Linguistics, Literature and Translation*, 4(1), 195–201. <https://doi.org/10.32996/ijllt.2021.4.1.18>

- Calvino, I. (1981). *If on a winter's night a traveler* (W. Weaver, Trans.). New York: Harcourt Brace Jovanovich. https://archive.org/details/iftonwintersnight00calv_0
- Cavell, S. (1979). *The world viewed: Reflections on the ontology of film* (Enlarged ed.). Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Çevikbaş, M. (2022). Postmodern anlatıda anlatıcı işlevi: *Stranger Than Fiction* filminde yazar figürü. *Erciyes İletişim Dergisi*, 9(1), 132–148. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.1108476>
- Forster, M. (Director). (2006). *Stranger than fiction* [Film]. Columbia Pictures. <https://www.imdb.com/title/tt0420223/>
- Foucault, M. (1984). What is an author? In P. Rabinow (Ed.), *The Foucault reader* (pp. 101–120). New York: Pantheon Books. <https://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf> (Originally published 1969 as “Qu’est-ce qu’un auteur?”)
- Grodal, T. (1997). *Moving pictures: A new theory of film genres, feelings, and cognition*. Oxford: Clarendon Press. <https://archive.org/details/movingpicturesne0000grod>
- Hutcheon, L. (1988). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*. New York: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203358856>
- Kaufman, R. (2009). The death of the author and the end of the reader: A critique of Roland Barthes. *New Literary History*, 40(1), 1–20. <https://doi.org/10.1353/nlh.0.0062>
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, NC: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822381372>
- McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. New York: Methuen. <https://archive.org/details/postmodernistfic0000mcha>
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Nussbaum, M. C. (1990). *Love's knowledge: Essays on philosophy and literature*. New York: Oxford University Press. <https://archive.org/details/lovesknowledges0000nuss>
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press. <https://archive.org/details/addressofeyephen0000sobc>
- Waugh, P. (1984). *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. London: Routledge. <https://archive.org/details/metafictiontheor0000waug>
- Williams, L. (1991). Film bodies: Gender, genre, and excess. *Film Quarterly*, 44(4), 2–13. <https://doi.org/10.2307/1212758>

-Araştırma Makalesi-

Algoritmik Düşünce ve Sinemasal Ontoloji: Bilimkurgu Sinemasında Dönemsel Dönüşümler ve Kırılmalar

Uğur Dolgun*
İrem Yakın Bozkurt**

Özet

Bu çalışma, insan-makine ilişkisinde yaşanan paradigmatik dönüşüm çerçevesinde, yapay zekânın toplumsal algı, etik çıkarım ve varoluşsal etkileşim biçimlerini bilimkurgu sineması üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Temel varsayımı, "bilimkurgu sinemasında yapay zekânın yansımaları, tarihsel dönemlere göre hangi sosyokültürel kaygılar, teknolojik tahayyüller ve ideolojik eğilimler doğrultusunda şekillenip yeniden üretilmiştir" sorusudur. Bilimkurgu sinemasının, yapay zekanın sunduğu potansiyel umutları, teknolojik ilerlemenin yarattığı distopik senaryoları ve beraberinde tetiklediği etik-varoluşsal ikilemleri yansıtan güçlü bir kültürel ayna işlevi gördüğünü, ayrıca bu kolektif algıları aktif olarak biçimlendiren ve yeniden üreten bir mecra olduğunu savunmaktadır. Yapay zekânın teknolojik bir araç statüsünden sıyrılarak kültürel ve felsefi bir özneye evrilmesi, sinemanın bu dönüşümle birlikte üstlendiği ideolojik rolü açığa çıkarmıştır. Bu bağlamda dönemleriyle özdeşleşen ve kültleşen Metropolis, 2001: Bir Uzay Destanı, Blade Runner ve Matrix filmleri seçilmiş; yapay zekâ ingelerinin tarihsel ve kurgusal evrimi, sinemasal anlatı aracılığıyla çözümlenmiştir. Bunun için tercih edilen yöntem, anlatı yapıları, görsel göstergeler, ideolojik kodlar ve kavramsal motifler üzerinden filmlerin derin yapılarındaki anlam katmanlarını ortaya çıkartma hedefine yöneliktir. Nitel içerik analizi yöntemiyle, betimleyici analiz yanında tematik çözümlenmeye de odaklanılarak, yapay zekâ ingelerinin sinematik ifadeleri tarihsel bağlamları içinde değerlendirilmiştir.

Anahtar Kavramlar: Yapay zekâ, bilimkurgu sineması, distopya, robot, insan-makine diyalektiği.

*Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: udolgun@istanbul.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4898-1007

**Doktora Öğrencisi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Bölümü, Türkiye.

E-mail: iremyakin88@gmail.com

ORCID : 0000-0001-7191-5070

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1734401

Dolgun, U., & Yakın Bozkurt, İ. (2025). Algoritmik düşünce ve sinemasal ontoloji: Bilimkurgu sinemasında dönemsel dönüşümler ve kırılmalar. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 33-55. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1734401>



-Research Article-

Algorithmic Thinking and Cinematic Ontology: Epochal Transformations and Ruptures in Science-Fiction Cinema

Uğur Dolgun*
İrem Yakın Bozkurt**

Abstract

This study explores how representations of artificial intelligence in science fiction cinema reflect the evolving dynamics of human-machine relations, with a particular focus on their sociocultural meanings, ethical implications, and existential resonances. Framed by the notion of a paradigmatic shift, it asks: In what ways have cinematic portrayals of AI been shaped and redefined across historical periods in response to shifting anxieties, technological imaginaries, and ideological orientations? The central claim is that science fiction cinema operates not only as a cultural mirror that reflects collective hopes and fears regarding AI, but also as an active discursive site that constructs and disseminates those very perceptions. As AI transitions from a utilitarian tool to a philosophical and cultural subject, cinema plays a crucial ideological role in narrating this transformation. To examine this evolution, four canonical films were selected—Metropolis, 2001: A Space Odyssey, Blade Runner, and The Matrix—each emblematic of the era in which it was produced. The study applies a qualitative content analysis approach that focuses on narrative structures, visual codes, ideological subtexts, and conceptual motifs in order to uncover the deeper semiotic and thematic layers embedded in each film. Through a combination of descriptive and thematic analysis, the cinematic construction of AI is situated within its broader historical and cultural contexts.

Keywords: Artificial intelligence, science-fiction cinema, dystopia, robot, human-machine dialectic.

*Asst. Prof., İstanbul University, Faculty of Economics, Türkiye.

E-mail: udolgun@istanbul.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4898-1007

**Ph.D. Student, Kırıkkale University, Department of Sociology, Institute of Social Sciences.

E-mail: iremyakin88@gmail.com

ORCID : 0000-0001-7191-5070

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1734401

Dolgun, U., & Yakın Bozkurt, İ. (2025). Algoritmik düşünce ve sinemasal ontoloji: Bilimkurgu sinemasında dönemsel dönüşümler ve kırılmalar. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 33-55. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1734401>

Received:03.07.2025

Accepted: 20.10.2025



Extended Summary

*This study traces the historical evolution of the symbiotic relationship between humanity and technology -from the mechanisation of muscle power during the Industrial Revolution to the automation of mental processes in the Fourth Industrial Revolution- through the critical lens of science-fiction cinema. Human history, it argues, is marked by a transformative journey whose latest phase raises profound existential questions. Within this dynamic trajectory, science-fiction film has functioned as a powerful cultural mirror: it projects the hopes associated with artificial intelligence (AI) while simultaneously inscribing deep-seated anxieties and ethical dilemmas into the collective subconscious. Centrally, the analysis is built on the proposition that cinema itself becomes a "data set," generating emotional resonances around technology and thereby reproducing collective perceptions and social codes. In this sense, the medium operates not as a passive vehicle of representation but as an active cultural constructor. By shaping audiences' ways of thinking and perceiving the world, it invites critical reflection on the moral and ontological consequences of technological progress. The study approaches AI's transformation into a cultural, philosophical, and even ontological subject as a key problem that destabilises modern notions of subjectivity and raises fundamental questions about what it means to be human. Cinema translates this profound shift onto a philosophical and ideological plane, foregrounding humanity's quasi-divine creative impulse, its obsession with control, and its growing alienation within self-constructed systems. At the core of science-fiction film lies a "defamiliarization" effect: by severing viewers from everyday conceptions of reality, it forces direct confrontation with the ethical, social, and existential implications of accelerating technological change. These dystopian narratives do not purport to deliver definitive prophecies; rather, they both reproduce -often in their most sophisticated form- humanity's enduring desire for supervision and control and warn against the perils inherent in that desire. In doing so, they confirm cinema's capacity to function as a tool of socio-political and philosophical critique, exposing the mental and emotional, no less than the physical, dimensions of technology's dominance over humankind. To substantiate these claims, the study applies qualitative content analysis to milestone films drawn from different periods of science-fiction cinema. Fritz Lang's *Metropolis* (1927) offers a striking visual portrayal of industrial domination over human labour and the class-based dystopia of mechanisation. By intertwining fears of losing social control with a profound meditation on inequality, the film poses the question of what it means to remain "human" in a mechanical world. Stanley Kubrick's *2001: A Space Odyssey* (1968) explores the ethical and ontological implications of artificial consciousness through the figure of HAL 9000. Ridley Scott's *Blade Runner* (1982), stands as a cinematic landmark in merging noir aesthetics with a techno-philosophical inquiry into what constitutes humanity, as its replicant embody not merely technological artefacts but sentient beings capable of memory, empathy, and mortality, thereby complicating the moral boundaries between creator and creation and unsettling anthropocentric assumptions in the age of synthetic consciousness. The Wachowskis' *The Matrix* (1999) transposes simulation theory into the mainstream, radically asking whether "reality" itself might be an AI-generated construct; the boundary it draws between the "real world" and the matrix exposes simulation's most insidious triumph -its capacity to provide its own apparent escape route- thus warning that the modern quest for truth risks slipping into a deeper illusion. In twenty-first-century AI cinema, artificial intelligence is no longer framed as an external menace but is placed at the heart of human emotions, desires, consciousness, and ethical quandaries. By asking how feeling and desire might attach to a wholly digital being, the film reflects contemporary efforts to address emotional needs and cope with solitude, while hinting at technology's potential to displace -or redefine- our sense of the human. Beyond their technical speculations, these films illuminate AI's social and psychological impacts, exposing conflicts over empathy, identity, and freedom that arise at the human-machine frontier. Taken together, they reveal that science-fiction cinema evolves in step with advances in AI, continually compelling us to revisit questions about creativity, control, and the destructive or emancipatory possibilities that accompany technological progress. As cultural texts, they help us make sense of the intricate, ever-deepening entanglement between humanity and technology, shaping collective awareness and reflecting our existential anxieties as much as they envision the future. AI thus emerges as an ethical, philosophical, and social challenge, while cinema -through its*

aesthetic and narrative resources- plays an indispensable role in framing public debate about what lies ahead. Such interrogation provides the mental groundwork for ensuring that forthcoming technological developments advance not only in technical proficiency but also in ethical responsibility, social justice, and human-centred orientation. In this way, science-fiction cinema offers the intellectual platform that invites us to move beyond spectatorship and assume active authorship of our shared future.

Felsefenin ve Varoluşsal Kaygıların Sinematik Kodlarına Dair...

Sinema, estetik üretimin sınırlarını açılmayarak ışık ve gölgenin perdedeki geçici ritmini aşan bir fenomen olarak, modernitenin zihin haritasını açığa çıkarır ve düşüncenin görsel bir dille ifade edildiği epistemik bir ayna işlevine soyunur. Felsefe de yüzyıllar boyunca kuramsal boyutta yürüttüğü soyut içerimli sorgulamalarını sinema aracılığıyla duysal ve görsel deneyime dönüştürünce logos ile imge arasında bir diyalog başlamıştır. Anlaşılacağı üzere sinema, felsefeyi yansıtan edilgin bir araçtan ziyade onun sınırlarını genişleten etkin bir ortaklığa işaret eder.

Bu ilişkiselliğe özellikle dikkat çeken Stanley Cavell, sinemacılar ile filozofların “hakikat” arayışlarındaki benzerliğe vurgu yapar; her iki grup da, imgeler ve düşündürücü diyaloglar aracılığıyla varoluşsal gerçekliğin peşindedirler. Felsefe, insanların düşünmeden edemedikleri -dünyayı olduğu gibi anlamlandırıp anlamlandıramadığımız gibi- sorulara odaklanır; sinemaysa, filmin yakalamakta mahir olduğu sıradan yaşamların çoğu zaman görünmez eşlikçisi olan felsefeyi görünür kılar (Yılmaz, 2024, p. 163). Söz konusu perspektif açısından, felsefe sinemanın imkanlarını kavramsallaştırırken, sinema da felsefenin sınırlarını zorlar ve görünmez olanı görünür kılma işlevini üstlenir. Bu bağlamda sinema ile felsefe arasındaki doğrusal ilişki, sanatsal veya teknik bir ayrıntı düzeyine indirgenemez; düşüncenin görsel dile ve görseelliğin de kavramsal derinliğe çevrildiği ortak bir entelektüel düzleme işaret eder. Diğer bir deyişle, sinemanın imgeye hapsedilemeyen işlevselliğini -yani, kavramsal üretim kapasitesi ile felsefi düşünme biçimleri türetmesini- görünür kılar. Bu nedenle sinema, felsefenin görsel akrabası olarak düşünülebilir; iki alan arasındaki sınırlar geçirgendir ve temas noktaları üretken gerilimlere gebe dir.

Bu ilişkiselliğin en çarpıcı tezahürü bilimkurgu sinemasında kendini gösterir. Bu alan, geleceğe ilişkin teknik tasavvurların sınırlarını aşar ve felsefenin kadim sorularını beyaz perdeye taşır: İnsan nedir? Bilincin sınırları nerede başlar ve sona erer? Özgürlüğün öznesi kimdir yahut özgürlük sadece insana mı özgüdür? Makine bilinç kazanabilir mi yahut insan formuna ulaşabilir mi? Bilimkurgu, bu ve benzeri soruları telaffuz etmekle yetinmez; kurduğu somut görsel evrenlerle izleyicinin deneyim alanına açarak, tartışılabilir ve sınanabilir hale getirir. Böylece sinema, duysal deneyim ile kuramsal kavrayışı birbirine eklemeyen düşünme tekniğine dönüşür; ontolojik ve etik varsayımlarsa, hipotez olmaktan çıkıp somut gerçekliğe -klişe deyişle teoriden pratiğe- evrilir. Kavramların düşünsel yoğunluğu -sahneleme, kurgulama ve ritim sayesinde- ölçülebilir bir nitelik kazanarak, felsefeyi salt göndermelerden ibaret bir arka plan olmaktan çıkarır ve düşünmenin kendisini görsel-işitsel bir yordam haline dönüştürür.

Bilimkurgu sineması, en çarpıcı tezahür olma haricinde sinema tarihi açısından paradigmatik bir dönüşüme de -yahut kırılmaya- karşılık gelir. Sinematografin patentini alan ve gerçekliği -fotoğrafik büyüğü bir evren etrafında- yeniden kurgulayan Lumière Kardeşlerin sineması öykü ya da kurgu yerine betimlemeyi temel almaktaydı; Georges Méliès ise, 1902 gibi erken tarihli *Le Voyage dans la Lune (Aya yolculuk)* ile sinemayı yeni bir düzlemde yeniden inşa eder (Monaco, 2001, p. 271). Bundan dolayı birçok çalışma, sinema tarihini Méliès ile başlatır. Jules Verne ile H. G. Wells’ten aldığı ilhamı beyaz perdeye yansıtan -ve hem bilimkurgunun hem de fantastik sinemanın ilk örneği kabul edilen- 12 dakikalık bu film, aslında Viktoryen değerler ile Batı Avrupa’nın pervasız sanayi öncülerini hicveden bir felsefeyi barındırır (Leigh et al., 2016, p. 21). -Benzer şekilde, sinema ve felsefe ilişkiselliği bu çalışmanın konusu olan

filmlerde de son derece baskın bir şekilde kendisini dışa vurur: *Metropolis*, hem varlığı hem de gerçekliği hükümranlığına alan modern teknolojinin dünyayı nasıl şekillendirdiğini Heidegger'in 'çerçeveleme' kavrayışı eşliğinde perdeye aktarırken, çeliğin can verdiği mimarinin ve senkronize bant sistemine ait koreografinin yarattığı taşkınlık Kant'ın 'yücelik' deneyimini tetikler, montajın ritmi Bergson'un -yaşanan zamanı bilinç halleriyle özdeşleştiren- 'süre' kavramını iyice görünür kılar, akışın sinemasal kipleriyse Deleuze'ün 'hareket-imge' ve 'zaman-imge' ayrımına yerleşir. *2001: A Space Odyssey*'de HAL 9000, kararın kime ait olacağı ve yükümlülüğün kimin omuzlarına yükleneceği sorularını gündeme taşır; özerklik ve evrensel yasa meselesi Kant'ın "etik" anlayışında yankı bulurken, ileri teknolojinin gölgesinde kararlara ait yükümlülüklerin sınırlarını hatırlatan uyarı da Hans Jonas'ın 'sorumluluk etiği' ile buluşur. *Blade Runner*, Descartes'ın 'cogito ergo sum' ilkesini sinematografik bir sınamaya tabi tutar. İnsan ile android arasındaki ayrımın bulanıklaşması, öznenin ne veya kim olduğuna dair metafizik tartışmaları gündeme taşır. Burada sinema, felsefenin klasik sorunsallarından birini görsel bir deneyim olarak yeniden üretir: "Düşünen varlık kimdir?" *The Matrix*, gerçeklik ile görüngü ayrımını Platon'un 'mağarasından' alıp dijital ontolojiye taşır ve 'gölgeler' koda evrilir, bu sayede dünya Baudrillard'ın 'simülakr' ve 'simülasyon' mimarisinde yeniden kurgulanır ve özgürlük bireysel uyanış jestinden örgütlü failliklerin tasarımına doğru yer değiştirir. Denetim ve gözetim mekanizmalarıysa, Deleuze'ün 'kontrol toplumları' teşhisine yaklaşır. Farklı dönemleri karakterize eden bu tipolojiler, sinemanın felsefeyle kurduğu ortak düzlemi biçimin içinde bütünleştirir. Rancière'in "duyularla algılanabilir olanın paylaşımı" dediği eşige temas eden görüntü-ses örgüsü, bir yandan kavram üretimini tetiklerken diğer yandan özgürlük, sorumluluk, özneleşme, hakikat gibi temel meseleler teorik soyutluğu aşar; perdede görünen, düşüncenin sınırlarının nerede çekileceğine dair bir felsefi laboratuvar haline gelir. Bu dört tipoloji, sinemanın düşünce üretme kapasitesini biçimin içinden kurar; perde, kavramın hikmete dönüşme ihtimaliyle temas eder ve seyir, düşünmenin maddi koşulu haline dönüşür. Nihayetinde, bilimkurgunun en verimli anları tam da bu temasın kıvılcımında doğar.-

Sonuç olarak, sinema ile felsefenin ortaklığında açığa çıkan ne estetik eğretiler ne de kavramsal göndermelerdir; asıl olan, düşüncenin varoluşu yeniden yokladığı ve kendini baştan yarattığı bir alan olmasıdır. Perdeye yansıyan her imge, estetik bir deneyimden öte varlığın sorgusuna açılmış bir kapıdır. Felsefenin kavramsal kudreti ile sinemanın duyusal yoğunluğu birleştiğinde, ikisinin de tek başına kolayca erişemeyeceği bir ufuk açığa çıkar. Bu noktada insanoğlu, kendine, dünyaya ve hakikate dair sorularını yeniden kurgulayarak düşüncenin sınırlarını ileri taşır. Bundan dolayı sinema-felsefe ilişkisi, yorumlama pratiği olduğu kadar çağın düşünsel ufkunu belirleyen kurucu bir deneyim olarak da kavranmalıdır.

Giriş: İnsan-Makine Diyalektiğine Bir Bakış

İnsan, doğaya hükmetme arzusuyla yola çıktığında, kas gücünü aşacak araçlara ihtiyaç duydu ve makineyi icat etti. Buhar gücünün üretime dâhil olduğu Birinci Sanayi Devrimi, insan-makine ortaklığını başlattı ve akla yönelme çağrısını yükselten mekanik dünya görüşünün zeminini oluşturdu. İkinci Sanayi Devrimi, elektriğin yaygınlaşmasıyla birlikte kas gücünü mekanik sistemlere devretse de üretimin merkezinde hala insan aklı vardı. Üçüncü Sanayi Devrimi, bilgisayarlar ve dijital ağlar sayesinde hem beden hem de zihnin yerine geçebilecek makineleri mümkün kıldı. Dördüncü Sanayi Devrimiyle birlikteyse, yapay zekâ insan düşüncesini taklit etmekle kalmadı ve onu ikame etmeye başlayan ürkütücü bir güce dönüştü. (Kabaklarlı, 2016, pp. 34-41) Bu noktada özellikle iki soru kristalize olmaktadır; insan zekâsının türevi olan bu sistemlerin düşüncenin yerini alıp alamayacağı ve -daha da vahimi- bu sorunun zihinlerimize ne zaman düştüğü! Her yeni devrim, daha kompleks ve daha güçlü teknolojileri kapitalist sisteme entegre etti. Ancak mesele, günümüzde üretim unsuruyla sınırlı olmaktan çıkıp, insanın kendisini nerede konumlandıracağı yahut insan aklının bir algoritmaya dönüşüp dönüşmeyeceği sorunsallarına evrildi. Teknolojinin bu

devinimi, bir yandan insanoğlunu özgürleştiriyor gibi görünse de diğer yandan onu ikame etme iddiasındaki sistemlere kapı aralıyor. Belki de asıl mesele, insanın doğaya egemen olma çabasının, günün sonunda geri tepip kendi varlığına karşı duyduğu güveni sarsmasıdır...

Yapay zekâ, başlangıçta insan bilişselliğini taklit etmeyi hedefleyen “makine öğrenmesi” (machine learning - ML), “büyük veri analitiği” (big data analytics - BDA), “nano teknoloji” (nano-tech), “nöral ağlar” (neural networks - NN) ve “nesnelerin interneti” (internet of things - IoT) gibi teknolojilerle şekillenmişken, günümüzde “üretken yapay zekâ” (generative artificial intelligence - GAI), “çok modlu yapay zekâ” (multimodal artificial intelligence - multimodal AI), “uç yapay zekâ” (edge artificial intelligence - edge AI), “yapay zekâ yönetişimi” (artificial intelligence governance - AI governance) ve “sentetik veri” (synthetic data - SD) gibi araçlarla insan zihnini aşma potansiyeline sahip bir düzeye yönelmiştir¹. Bu gelişmelerle birlikte teknolojik rasyonalite, toplumsal düzenin işleyişinden bireysel bilince, etik normlardan siyasal iktidarların dengelerine kadar pek çok alanda belirleyici hale gelmiştir (Pasquale, 2020, p. 17). Bu ortamda bilimkurgu sineması, teknolojik evrimi öngörmenin ötesine geçerek onun doğurduğu etik ve epistemolojik sonuçları tartışmaya açan kültürel bir alan sunar. Bu süreçte, bilimkurgu eserlerinde ‘düşünen teknolojiler’in karşılığı olan “robot”, “android”, “cyborg”, “automaton”, “humanoid”, “replicant”, vb. kavramlar -hatta bazılarının vücut bulmuş çıktıları- gerçek dünyanın gündelik işleyiş alanına tümüyle sızmış durumdadır. Burada sunulacak distopik anlatılar, Zuboff’un (2019, pp. 504-505) “gözetim kapitalizmi” kavramıyla kesişerek, hem bireylerin rızalarına dayalı veri paylaşımları üzerinden işleyen hem de madalyonun arka yüzünde teknolojik tahakküme dönüşen toplumsal denetim süreçlerini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, Srnicek’in (2017, p. 11) analiz ettiği ‘platform kapitalizmi’ ve veri temelli piyasa düzeni, bilimkurgunun distopik anlatılarında sıklıkla karşımıza çıkan sömürü ve eşitsizlik imgelerini derinleştirmektedir. Teknolojinin bilgi üretimini tekelleştirerek düşünsel çeşitliliği ortadan kaldırma riski, bilimkurgu sinemasında sıkça karşımıza çıkan tematik bir uyarı haline gelir. Dolayısıyla yapay zekâ, teknik bir mesele olmaktan çıkıp kültürel, siyasal, felsefi bir sorunsala dönüşmüştür; bilimkurgu sineması ise, bu sorunsalın hem imgesel hem teorik taşıyıcısı olmuştur.

1 *Makine Öğrenmesi*: Önceden programlanmadan, gözlemlenen verilerden öğrenerek zaman içinde performansını artıran algoritmalar bütünüdür. Ayrıca, verilerdeki örüntülere dayanarak yeni durumlara yönelik genelleme yapabilirler (Mitchell, 1997, p. 2).

Büyük Veri Analitiği: Büyük hacimli, yüksek hızlı ve çeşitlilik içeren veri kümeleri üzerinde çalışan, bunlardan anlamlı içgörüler elde ederek karar alma süreçlerini destekleyen bilgi analizi sürecidir. Özellikle kapasite yetersizliğinden dolayı geleneksel yöntemlerle işlenemeyen veriler için özel imkan ve algoritmalar sunar (Chen, Chiang & Storey, 2012, p. 1165).

Nano Teknoloji: Maddenin atomik ve moleküler düzeyde kontrolünü sağlarken, bu ölçekte yeni işlevsel malzemeler üretmeyi de amaçlayan disiplinlerarası teknolojilerdir. (Bhushan, 2017, p. 2)

Nöral Ağlar: Çok sayıda yapay sinir birimlerinin katmanlar hâlinde birbirine bağlandığı, biyolojik sinir sistemlerinden esinlenen ve özellikle tercih edildiği -makine öğrenmesine dayalı- algoritmalarda veriden öğrenerek karmaşık örüntüler oluşturabilen analitik sistemlerdir. (Haykin, 2009, p. 3).

Nesnelerin İnterneti: Fiziki ve sanal nesnelerin birbirleriyle bağlantı kurmak yoluyla veri topladığı, verileri paylaştığı ve çevrim içi karar süreçlerine katkıda bulunduğu ağ tabanlı bilişim düzenidir (Patel & Patel, 2016, p. 6122).

Üretken Yapay Zekâ: Derin öğrenme modelleri kullanan ve veri setindeki örüntülere dayanarak tümüyle yeni ve özgün içerik -metin, görüntü, ses, video, vb.- oluşturabilen sistemlerdir. DALL-E, GPT4 veya GAN modelleri en karakteristik örneklerdir. (Feuerriegel, Hartmann, Janiesch & Zschech, 2023, p. 802)

Çok Modlu Yapay Zekâ: Birden fazla veri türünü -metin, görüntü, ses, video, vb.- aynı anda ve yüksek kaliteyle işleyebilen sistemlerdir. (Baltrušaitis, Ahuja & Morency, 2019, p. 423)

Uç Yapay Zekâ: Verilerin sanal ortamdaki bulut bilişim sistemi yerine -cep telefonu, IoT cihazı, vs. gibi-belli bir cihaz üzerinde yerel olarak işlenmesini sağlayan yaklaşımlardır. (Li, Ota & Dong, 2018, p. 4666)

Yapay Zekâ Yönetişimi: Yapay zekâ sistemlerinin etik, yasal ve güvenli bir çerçevede, toplumsal etkileri de gözetilerek düzenlenmesini amaçlayan yönetim yapılarını ifade eder. (Cath, 2018, p. 3)

Sentetik Veri: Gerçek dünyadaki verilerle aynı özelliklere sahip olmakla birlikte, yapay olarak oluşturulan veri kümeleridir. Genellikle veri gizliliğini korumak, veri eksikliğini gidermek ve makine öğrenmesi modellerini eğitmek için kullanılırlar. (Patki, Wedge & Veeramachaneni, 2016, p. 399)

Bilimkurgu sineması, geçen yüzyılın başlarında *Le Voyage dans la Lune* (Ay'a Seyahat, Georges Méliès, 1902) filmiyle, edebiyat uyarlamaları ve teknolojik hayal gücü üzerinden görsel bir dil kazandı; zamanla da insanın dışsal ve içsel evrenine dair felsefi soruları sinema perdesine taşıdı. *2001: A Space Odyssey* (2001: Bir Uzay Destanı, Stanley Kubrick, 1968) ile *Solyaris* (Solaris, Andrey Arsenyeviç Tarkovski, 1972), bilimkurguyu bir yandan gelecek tahayyülü diğer yandan insanın bilinç, varoluş, evrim süreçlerine dair metafizik sorgulama alanı olarak konumlandırdı; *The Thing* (Şey, John Howard Carpenter, 1982) de, bu sorgulamayı korku estetiğiyle birleştiren bir distopik bilinmezlik atmosferi sundu. (Sağiroğlu, 2024, pp. 232-233) Giderek yapay zekâ temasıyla bütünleşen bilimkurgu türü, teknolojinin insanı aşma ihtimali karşısında beliren etik, varoluşsal ve toplumsal kaygıları derinleştirerek distopik anlatıların zeminini genişletmiştir. Böylece tür, sinemanın görsel gücüyle birleşerek insanlık tarihindeki karanlık eğilimler ile bilinç çatışmalarının sinematografik aynasına dönüşür.

Sinemanın gerçekliği yeniden kurgulama gücü, alana hem umut dolu bir geleceğin tasvirini hem de karanlık senaryoları üretme imkânı sunar; böylece izleyici, geleceği düşlerken bugünü de sorgulamaya teşvik edilir. Bu bağlamda yapay zekâ ile onun fenomenolojik tezahürlerinin evrimi; yirminci yüzyılda her biri kendi dönemine damgasını vuran *Metropolis*'ten (Fritz Lang, 1927) *The Matrix*'e (The Wachowskis, 1999) uzanan kronolojik ve tematik bir eksen üzerinden incelenecektir. Bu filmler, robot tasvirlerinden androidlerin varoluşsal sorgulamalarına yahut yapay zekânın felsefi derinliklerine kadar uzanan çok katmanlı bir anlatı yelpazesi sunarlar: *Metropolis*'deki "maschinenmensch" Maria figürü, yapay zekânın ilk arketipsel betimlemesidir; *2001: A Space Odyssey*'deki HAL 9000, algoritmik otonomi ile süper-yapay zekânın bilinç kazanmasının ve insanlığı kendi hedefleri doğrultusunda manipüle etme potansiyelinin sinematik manifestosudur; Philip K. Dick'in distopik vizyonundan beslenen *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), replikantlar aracılığıyla "insan" olmanın ontolojik sınırlarını sorgular; *The Matrix* serisi, yapay zekânın en uç noktasına yani insanlığın bütünüyle simüle edilmiş bir gerçeklik içinde yaşadığı siber uzay hegemonyasına değinir. Gözden kaçırılmaması gereken diğer noktaysa şudur; distopyaların baskın olduğu yirminci yüzyıl bilimkurgusunun aksine, yirmi birinci yüzyıl bilimkurgusu -ne kadar sayıca az olsa da- "ütopyacı" ve "aykırı" seslere yer vererek, teknolojinin yaratabileceği yeni toplumsal olasılıkları bütünüyle göz ardı etmeyecektir.

Çalışmada, yorumsamacı-eleştirel bakış açısı doğrultusunda nitel içerik analizi, görsel semiyotik ve söylem çözümlemesi yaklaşımlarını bir araya getiren bir metodolojik çerçeve tercih edilmiştir. Analiz süreci, sahne çözümleme çizelgeleri ile tematik kodlamayı temel almıştır; filmlerdeki belli sahneler ve bölümler, senaryolardaki kırılma anları, simgesel görsel öğeler ve karakter arketipleri temel inceleme birimleri olarak belirlenmiştir. Dönemini karakterize eden filmler, özellikle çekildikleri tarihsel dönemin denetim mekanizmaları, çalışma ilişkileri, siyasal ve kültürel iklimi, dijital mecraların şekillendirdiği yeni ekonomik düzen bağlamlarında çözümlemeye tabi tutulmuştur. Örneklem seçimi, yapay zekâ imgelemelerinde ortaya çıkan tarihsel kırılmaları izlemeye olanak tanıyan amaca (yargıya) yönelik örnekleme yaklaşımına dayanmaktadır. Bu bağlamda *Metropolis* -mekanik modernitenin emek/beden örgütlenmesi, yabancılaşma ve robot arketipi-, *2001: A Space Odyssey* -özerk karar yeteneği ve etik bilinç-, *Blade Runner* -çalışma yaşamında esneklik ve empati- ile *The Matrix* -gerçeklik simülasyonu ve algoritmik tahakküm- filmleri değerlendirmeye alınmıştır. Çalışmada güvenilirlik ve geçerlilik; ayrıntılı betimlemeler, analiz sürecinin izlenebilirliği, farklı yöntemlerin birlikte kullanımı ve sıra dışı örneklerin ayıklanması ilkeleri doğrultusunda sağlanmaya çalışılmıştır. Filmler arasındaki karşılaştırmalı çözümlemelerle elde edilen bulgularsa, tematik örüntü modeli çerçevesinde yapılandırılmıştır. Bu metodolojik kurgu, çalışmanın çözümleyici ağırlığının yoğunlaştığı bölümlerde analitik sınırları daha da belirgin kılmakta; seçilen dört filmi, dönemsal yansımaları, kuramsal açıklık, anlatı derinliği ve sinema tarihinde sahip olduğu değer üzerinden temellendirmektedir.

Kısacası bu çalışmada, -araçsal aklın ve ilerleme inancının eleştirisiyle bağlantılı biçimde- teknolojinin en gelişmiş formu olan yapay zekânın toplumsal sonuçları bilimkurgu sinemasının hayal gücü üzerinden ele alınarak “neden” ve “niçin” soruları sorulmaktadır. Ayrıca, teknolojinin herkes için bir fırsat sunma potansiyelinin yanı sıra, kapitalist sistem tarafından çok katmanlı eşitsizlikleri yeniden üretme riski taşıdığı da göz ardı edilmemiştir.

Makinelerin Yükselişi:

Yapay Zekânın Bilimden Sanata Uzanan Etkileşim Haritası

Bugün teknoloji, insan tahayyülünün en uç noktasındaki bir hayale doğru ‘yapay zekâ’ adı altında emin adımlarla yol almaktadır; diğer deyişle, yapay zekâ, makinenin sınırlarını -felsefi, kültürel ve sosyoekonomik dönüşümlerin yol açtığı kırılmalar eşliğinde- sınırsızlığa doğru genişletme aşamasıdır. Kısa süre öncesine kadar genellikle bilimkurgu türünde rastlanan -geleceğe atıf niteliğindeki- “düşünen makineler”, artık hayatın olağan unsurlarına dönüştü. Çağımızı dizayn eden ‘akıllı teknoloji’, hızını yavaşlatacak gibi durmamakta ve her geçen yıl -bir öncekine oranla- katlanan ivmeyle meydan okumaktadır. Bilim, insan zihninden üstün işlevselliklere sahip ‘yapay bir zihin’ yahut ‘seküler bir tanrı’ yaratma misyonunu sahiplenmiş durumdadır. Burada amaç, makinelerin insanlardan daha isabetli ve verimli kararlar almasını sağlamak, bunu yaparken de deneyimlerden öğrenebilen algoritmalarla gelişen bir zekâ inşa etmektir; yapay sinir ağları ile derin öğrenme bu evrimin temel araçlarıdır (Anadolu, 2020, p. 687). Makinelerin yazılan algoritmalara riayet etmesi gerekirken, teknoloji devasa boyutlu datalara entegre olup kendi kendine öğrenme yeteneği geliştirmekte ve -şimdilik- ara sıra da kendisini yaratan efendisinin kontrolünden çıkıp haberlere konu olmaktadır.

1956’daki Dartmouth Konferansı’nda “akıllı makineler” üretme hedefiyle temellenen bu serüven, bugün toplumsal tahayyüle derinlemesine gömülü kültürel bir anlatıya dönüşmüştür. Sibernetikten derin öğrenmeye uzanan teknolojik evrim, mühendislerin dijital çabaları yanında sinemacılar, edebiyatçılar ve düşünürlerin entelektüel katkılarıyla da şekillenmiştir (Mitchell, 2019, p. 5). Bu evrim, laboratuvar sınırlarını aşarak kamu hayal gücüne sirayet etmiş; özellikle bilimkurgu sinemasıyla yapay zekânın gelişimi neredeyse eş zamanlı ilerlemiştir. Hollywood ile Ar-Ge laboratuvarları arasında karşılıklı bir bilgi akışı mevcuttur; bilim insanları kuramsal fikirler ile kavramları sinemaya taşırken, filmler de bunları dramatize ederek toplumsal bilinçte yer edinmesini sağlamaktalar (Kirby, 2011, p. 118). *Ex Machina*’daki (Alex Garland, 2014) Ava karakteri, Turing testini hem dramatik hem de görsel düzlemde seyirciye aktarırken, ‘algılayan ve tepki veren zeki özne’ tasarımının görsel prototipi olarak öne çıkar (Prajapat & Singh, 2024, p. 1099). *Her*’deki (Spike Jonze, 2013) işletim sistemi Samantha ise, yapay zekâ literatüründe ‘etkileşimsel empati’ başlığı altında ele alınan duygusal yapay zekâ tartışmalarına sinemasal bir zemin sağlar. Yapay zekâ üzerine yürütülen akademik tartışmalardaysa iki temel sorunsal öne çıkar: Makinelerin işlem kapasitesi arttıkça insan yetkinliğinin hangi noktada son bulacağı ve bu sınırın kültürel bellekte ne gibi anlatım biçimlerine bürüneceği! Mitchell’in (2019, p. 5) tanımladığı ‘dar yapay zekâ’ belli görevlerde insan bilincine yaklaşmayı amaçlarken, sinema bu sınırları aşarak ‘niyet ve bilinç sahibi bir öteki’ tasavvurunu sahneye taşır.

Sinema endüstrisindeki bu gerilim, estetik bir derinlik taşıdığı gibi ekonomi-politik sonuçlar da üretir; *Netflix*’in algoritmik içerik yönlendirmeleri veya Amazon’un yapay zekâ destekli senaryo analizleri gibi örneklerle, yaratıcı sürece teknoloji entegre edilmiştir (Kılınç, 2023, p. 47). Bu durum, yapay zekâyı teknik bir araçtan kültürel bir özneye dönüştüren yeni bir üçgen kurar: laboratuvar, pazar ve sinema. Artan Ar-Ge yatırımları, savunmadan gündelik yaşama kadar genişleyen teknolojik devinimi beslerken; sinema, bu ilerlemeyi korku ve umut arasında biçimlenen kolektif bir bilinçle ifade eder (Russell & Norvig, 2023, p. 33). Post-hümanist ve feminist okumalarsa, yapay zekâyı “öteki” olmaktan çıkarıp normları esneten dönüştürücü bir aktör olarak yeniden tanımlar (Braidotti, 2013, pp. 13-54). Bu perspektif, sinemanın ürettiği ütopya ve distopya temelli imgeleri yeniden düşünmeye yöneltir bizi; yapay zekâ, insan bedenini enerji kaynağına indirgemeye çalışan bir düşman mı yoksa dışlayıcı

normları esneten bir müttefik midir? Bu sorunun yanıtı, teknolojinin kendi yapısından öte teknolojiyi tasarlayan ve yayan toplumsal örüntülerde aranmalıdır. Yani yapay zekâya dair toplumsal algıyı çözümlmek veya geleceğini öngörmek isteyenler için bilimkurgu sineması, eğlence formunun ötesine geçerek anlamlı bir veri kaynağına dönüşür. İzleyiciyle kurduğu duygusal bağ, nicel raporların sunamadığı nitel sezgilere kapı aralar; endişe, merak, umut gibi duygular teknolojik yatırım kararlarını da yönlendiren etkenler haline gelir (Mitchell, 2019, p. 88).

Beyaz Perdenin Gözünden:

Bilimkurgu, Gerçekliğin Sunumu ve Toplumsal Algı

Sinema, insan zihnini ve toplumsal gerçekliği yeniden kurgulama potansiyeliyle kitlesel bir sanat formu olarak sosyal bilimlerin ilgi alanına girmiştir. Althusser'e göre gerçek sanat, sadece gerçekliği düşündürmekle kalmaz; onu görmeyi, algılamayı ve derinlemesine hissettirmeyi de mümkün kılar (Kaplan & Ünal, 2011, p. 38). Harari (2018, p. 227) ise, yaşadığımız çağ itibarıyla can alıcı bir başka noktaya vurgu yapar: Günümüz bireyi, yapay zekâ yahut genetik mühendisliği gibi son derece teknik alanlara ilişkin ciddi çalışmalara gömülmek yerine, -daha zahmetsiz olan ve daha yoğun haz içeren- *Matrix*, *Her* gibi filmler ve *Westworld* (Jonathan Nolan & Lisa Joy, 2016-2022), *Black Mirror* (Charlie Brooker, 2011-...) gibi diziler aracılığıyla bilgi edinmeyi tercih etmektedir.

Sinemanın estetik bir üretim alanı olmakla beraber toplumsal sistemle kurduğu yoğun ilişki, onun ideolojik bir anlatı düzeneğine dönüştüğünün ifadesidir. Toplumsal söylemleri biçim, betimleme ve anlatı yoluyla yeniden kodlayan sinema, yerleşik kültürel kalıpları yeniden üretmek meşrulaştırır (Ryan & Kellner, 2016, p. 33). Diğer ifadeyle, gerçekliği beyaz perde üzerinde 'yeniden' inşa ederken, toplumsal bilinçte zaten yer etmiş olan düşünsel kalıplar ile kültürel kodları tekrar eder; bu, söz konusu kodların meşruiyetini pekiştiren 'yeniden üretim' sürecidir. Bu bağlamda sinema, sanatın işlevine ilişkin kuramsal tartışmaların odak noktalarından birine dönüşür. Baskın kültürel normlarla şekillenen toplumsal yapının kendisini yeniden üretmesine hizmet eden bir görsel-ideolojik düzenek işlevi görerek, bireysel deneyimi teşvik etmekten çok, hegemonik ideolojinin çizdiği sınırlar içinde algının nasıl biçimleneceğine dair güçlü bir yönlendirme gücüne sahip olur. (Oskay, 2018, p. 67)

Kısacası bilimkurgu sineması, bilimsel ve teknolojik gelişmelerin yarattığı şaşkınlık, korku ve tedirginliği dönemin ruhuyla harmanlayarak görünür kılar. Belirsiz bir geleceğe dair toplumsal kaygıları yansıtan bu anlatılar, özellikle yapay zekâ gibi güncel teknolojiler üzerinden modern bireyin varoluşsal endişelerini perdeye taşır; böylece güçlü bir araştırma alanı sunar.

İlerleme İdealinin Çelişkisi:

Ütopyadan Distopyaya Sinemanın Yolculuğu

Bilimkurgu terimi ilk kez 1929'da Hugo Gernsback'ın *Science Wonder Stories* dergisinde okurların karşısına çıkmış ve 1930'larla birlikte modern teknolojinin şekillendirdiği Batı'da güçlü bir kültürel fenomene dönüşmüştür (Ersümer, 2013, p. 7). Yüzyılın teknolojik gelişmeleri, edebiyat ve sinema için yeni bir türün boy vermesine uygun zemini zaten fazlasıyla mümkün kılmaktaydı. Bir yandan fabrikalardaki seri üretim zincirinin bant sisteminde -*Modern Times*'ta (Modern Zamanlar, Charles Chaplin, 1936) hicvedildiği gibi- robotlaşan çalışanlar ve diğer yandan aya ayak basan -Jules Verne'in *Aya Yolculuk* eserini fantezi olmaktan çıkarıp gerçekliğe dönüştüren- insanoğlu, artı ve eksileriyle teknolojinin sonuçlarını gündelik yaşamın rutinine dahil etmeyi başarmıştı. Bilimkurgu edebiyatı ve sineması, distopik-ütopik anlatılar bağlamında yapay zekâ, uzaylı istilası, robotlar, yeni geliştirilen teknolojiler ve bunların öngörülemeyen tehditleri

üzerinde art arda eser vermiştir... Bu sırada bilimkurgu, teknolojik ve bilimsel gelişmeleri anlatının merkezine alırken, 'yabancılaştırıcı kurgu' tekniğiyle de -zaman ve mekân sınırlarını aşarak- izleyiciyi mevcut ana dışarıdan bakmaya davet eder; bu sayede gerçekliği daha özgür ve sorgulayıcı bir biçimde yeniden değerlendirme imkânı sunar (Kaplan & Ünal, 2011, s. 1).

Aydınlanmanın rasyonel akıl vurgusuyla şekillenen modern dünya, zamanla kendi içsel çelişkileriyle yüzleşmiş ve insan aklının kurtarıcı olarak kutsandığı bu paradigma beklenmedik sonuçlar doğuran bilimsel-teknolojik atılımların gölgesinde sarsılmıştır. İlerlemenin ön koşulu sayılan bilgi, bir noktadan sonra kontrol edilemezliğin, yabancılaşmanın ve varoluşsal tehditlerin kaynağına dönüşmüş; böylece modern bireyin bilinçaltında bastırılan korkular, güvensizlik duyguları ve hoşnutsuzluklar yüzeye çıkmıştır. Bilimkurgu sineması da bu kırılma noktasında devreye girer: İnsanın kendi ürünü olan teknolojiler karşısındaki acizliğini, tahayyül edilebilenin sınırlarını aşan gelecek senaryoları eşliğinde ele alır. Bilimsel ilerlemelerin gelecekteki etkilerini kurgulamakla kalmaz; modern aklın kibirli özgüvenine, insan-merkezci evren tasarımına ve kontrol arzusu üzerine kurulu uygarlık tahayyülüne eleştirel bir ayna tutar. Teknolojinin sınırsız olanakları etrafında hayat bulan bu anlatı biçimi, bazen ütopyaların bazen de distopyaların izinde insanlığın geleceğine dair hem öngörü hem de uyarı manifestoları üretir.

İlerleme kavramı modern düşüncenin ve Aydınlanma Çağı'nın temel dayanaklarından biri olsa da, insanlığın daha iyi ve anlamlı bir yaşam arayışı çok daha eski bir düşünsel geleneğe dayanır: Platon'dan İbn Rüşd'e ve Farabi'den Thomas More'a uzanan bu arayış, Aydınlanma sonrasında rasyonalite ve özgürlük idealleriyle birleşmiş; bilimsel gelişmenin ahlaki ilerlemeyle bütünleşeceği inancı doğmuştur. Böylece ütopyacı düşünce, birey ve toplumu daha ileri bir varoluş düzeyine taşıyacak umut anlatılarına dönüşmüştür.

Teknolojiden beklenti, insanı monoton emek yükünden kurtarıp minimum emekle maksimum bolluğa kavuşacağı bir düzene ulaştırmasıydı. Bu düşünce, ilerleme idealinin taşıyıcısı olan ütopyaları beslemiş; bilimkurgu da bu ütopyacı tahayyülün en tipik anlatı türüne dönüşmüştür (Arslantunalı, 2019, p. 108). Ütopyaların ağırlıklı şekilde bilimsel ve teknik ilerlemelere dayanarak kurgulanmasıysa, refah ve etik bağlamlarındaki ilişkilerinin belirsizliğini açığa çıkartarak eleştirel bir tartışma zemini oluşturmuştur. Nitekim salt bilimsel ve teknik gelişmelere dayalı ütopyalar, otoriter denetimi meşrulaştıran sistemlere evrilerek tahakkümün simgesine dönüşebilmektedir. Mumford'a (1996, p. 77) göre, bazı ütopyalarda makineler aracılığıyla davranışların denetimi, bireyleri "kendi iyilikleri için" katı bir disiplin altında tutar. Dolayısıyla her ütopya, içinde bir distopya potansiyeli de barındırır; dışarıdan kusursuz görünen düzenlerin ardında, çoğu zaman görünmeyen bir adaletsizlik gizlidir. Bu yüzden ütopya ile distopya arasında kesin sınırlar çizmek çok da kolay değildir (Delcorocca, 2018, p. 190).

Aydınlanmacı değerler -ilerleme, çağdaşlaşma, rasyonalite, pozitivizm, laikleşme, demokrasi, parlamenter sistem, hak ve özgürlük anlayışları, vb.- temelinde inşa edilen modern dünya, daha yüzyılın ortasına gelmeden iki büyük savaşta yaşanan kitlesel yıkım ve katliamlarla sarsılmış; bu durum hem modern topluma hem de onun beslediği ütopyalara duyulan güvenin zedelenmesine yol açmıştır. Distopyalar doğaları gereği eleştirel perspektif barındırır; faşizm ve komünizm gibi totaliter rejimlerin yükselişi, savaşların yarattığı dehşet ve kutuplaşan dünya düzeni dikkate alındığında bu eleştirel bakış kaçınılmaz hale gelmiştir. Teknolojiyle beslenen savaşlar ve savaşla gelişen teknolojiler bağlamında distopyalar, insan ile teknoloji arasındaki çatışmayı merkezine alır; bu çatışma, teknolojik belirlemciliğe yönelik güçlü bir sorgulama zemini sunar.

Distopik bilimkurgu sineması, her ne kadar geleceğe dair bir vizyon sunsa da aslında bugünün toplumsal yapısını geleceğe yansıtarak içinde bulunulan zamanın eleştirisini yapar. Bilim ve teknoloji, geçmişten kurtuluşun aracı olmaktan ziyade yeni baskı biçimlerinin kaynağı olarak betimlenir. (Favaro, 2017, p. 204). Tekno-ütopyalarda toplumun refah ve

ilerlemesine hizmet eden bir araç olan teknoloji, tekno-distopyalardaysa denetim dışına çıkararak yabancılaşma ve yıkım üreten bir güç olarak betimlenir. (Delcorocca, 2018, p. 186). Bu eserlerde bireysel özgürlüğün yok oluşu, yapay zekâ aracılığıyla duyguların denetlenmesi, insanın makineleşmesi ve ekolojik yıkım gibi temalar ön plana çıkar. Bilimkurgu, felsefenin binlerce yıldır peşinde olduğu 'daha iyi yaşam' idealinin, teknolojiyle birlikte giderek erişilemez bir hal aldığını ima eder.

Distopik sinemada ayrıcalıklı bir yere sahip olan –ve kökeni Mary Shelley'nin *Frankenstein*'ine dayanan– 'çılgın bilim adamı' imgesi, Tanrı'ya özgü yaratma gücünü ele geçirmeye çalışan insanın sonunda kendi yarattığı varlık tarafından tehdit edilmesini merkezine alır. Yapay zekâ temalı filmler de bu anlatı geleneğini güncelleyerek sürdürür. Örneğin *The Terminator*'da (James Cameron, 1984) robotlar fiziksel canavarlar olarak perdeye yansıtılırken, *The Matrix*'te bu tehdit siberetik düzlemde karşımıza çıkar. Çılgın bilim insanı figürüyle, teknolojik aşırılıklar haricinde bilimin ve bilim insanlarının ekonomik, politik, toplumsal açmazları da sorunsallaştırılır. Böylece, modern bireyin kimliğine ve konumuna dair eleştirel bir perspektif sunulur (Bould, 2015, p. 10).

Genelleyecek olursak distopik sinema, teknolojiyi merkezine alır; gelecek, makinelerle kuşatılmış bir dünya olarak kurgulanır ve teknoloji, insanlığın sonunu hazırlayan bir tehdit biçiminde betimlenir. Evrimsel gelişimiyle yapay zekâ, teknolojik ilerlemeye ilaveten kültürel hayal gücünün de vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir. İlk dönem çalışmalar, makineleri sınai verimlilik aracı olarak kodlamışken; güncel perspektif, belirsizliğe uyum sağlayabilen ve kavramları yeniden çerçeveleyebilen sistemler üzerine yoğunlaşır (Mitchell, 2019, p. 79). Algoritmik tasarımdaki her ilerleme, insan-makine etkileşimine dair algıyı dönüştürmüştür; yapay zekâ geliştikçe, kamuoyunda hem ilgi hem endişe uyandıran dramatik yansımalarıyla birlikte anılmıştır (Russell & Norvig, 2023, p. 113). Bugün yapay zekânın istihdamdan gözetim temelli iktidarlara kadar uzanan sosyolojik etkileri, medyatik kurgular aracılığıyla daha görünür hâle gelmektedir. *Metropolis*, 2001: *Bir Uzay Destanı*, *Blade Runner* ve *The Matrix* gibi distopik filmler makinenin üretkenliğini insan öznelliğine tehdit olarak sunarken; *Her* gibi yapımlar yapay zekâyı ilişki kurabilen bir "öteki" olarak ele alarak umut olasılığını tartışmaya açar. Sinema, algoritmik kavramların toplumsal dolaşıma girerken kazandığı etik ve duygusal katmanları görünür kılar. Bu yansımalar "mühendislik gerçeğiyle" bire bir örtüşme de toplumsal beklentileri ve yatırım akışını yönlendirme gücü önemlidir. Örneğin, 2016'da yapay zekâ tarafından yazılan kısa film *Sunspring*'in (Oscar Sharp, 2016) festival başarısı, senaryo üretiminde makine ortaklığının "mümkün" olabilme olasılığını popülerleştirmiştir (Kılınç, 2023, p. 101).

Kısacası distopyalar, modern insanın geleceğe dair umutları yanında bugüne dair korkularını da estetize eden bir anlatı formudur; bu nedenle bilimkurgu sinemasıyla kurduğu ilişki, teknolojik spekülasyonlar kadar varoluşsal ve siyasal krizlerle de derinleşir. Ütopyalar edebiyatın soyut tahayyül dünyasında kalırken, distopyalar sinemanın görsel ve duygusal gerçekliğinde bedenleşir; çünkü çağdaş birey, düşsel cennetten çok olası felaketlerin sezgisel hakikatiyle temas kurmak ister. Bu anlatılar seyirciye bir felaketi izlettirirken, o felaketin içinde yaşadığını da hissettirir; böylece izleme eylemi, varoluşsal bir farkındalık anına dönüşür. Jameson'un (2009, p. 16) da işaret ettiği üzere distopik yapılar, ütopyanın siyasal tahayyülünü ters yüz ederken, bireyin özdeşlik ve farklılık ekseninde konumlandığı bir bilinç düzlemini ortaya koyar. Dolayısıyla bu filmler, sadece korku ve karamsarlık yaratmaz; aynı zamanda izleyeni kendi çağının ahlaki, toplumsal ve siyasal yapısıyla yüzleşmeye davet eder. (İşler, 2022, p. 275) Yani karanlık ve umutsuz bir gelecek tasviri sunsalar da, aslında bugüne yönelik uyarı işlevi görürler. Geleceğe dair bu kurgular, izleyiciyi bugün ile olası yarınlar arasında düşünsel bir bağ kurmaya davet eder. Böylece, daha adil ve yaşanabilir bir gelecek için bugünden sorumluluk alma bilinci gelişir. Bu yönüyle distopik senaryolar, felaket kehanetlerinden çok dönüşüm çağrılarıdır; daha iyi bir gelecek tahayyülünü canlı tutmak için de bu tür uyarılara ihtiyaç vardır.

İnsanlığın Dijital Mirası:

Yapay Zekânın Sinematik Kurgusunun Tarihsel Katmanları

Yapay zekânın sinema perdesindeki ilk betimlemeleri, 1920'lerin ağır sanayi çağına aittir. O tarihten bu yana bilimkurgu, her on yılda bir teknolojik hayal gücünü tazeleyerek toplumsal belleğin en üretken düşünsel sahalarından biri haline gelmiştir. Bu çalışmada her döneme ait yapımları tek tek ele almak mümkün olmayacağından, yirminci yüzyılda dönemlerine damgasını vurmuş simgesel nitelikteki filmler ile onları biçimlendiren tarihsel-ekonomik sistem incelenecektir. Amaç, bir yandan "sinema-yüksek teknoloji ilişkisini" betimlerken, diğer yandan her tarihsel dönemde yapay zekâ figürünün neden farklı korkular, umutlar, estetik biçimler ve toplumsal cinsiyet kodlarıyla yeniden üretildiğini ortaya koymaktır. Bu sayede filmografiyi, sosyal bilimlerin kesişim alanında yer alan ortak bir episteme içinde konumlandırmak olanaklı hale gelir.

Mekanik Modernite (1920-1950):

Klasik Sinemada Teknolojik Determinizmin Şafağı

Yapay zekâ, sinemada ilk kez *Metropolis* ile sahne alır. Distopik bir gelecekte geçen film, gösterişli gökdelenlerde yaşayan elit üst sınıf ile yeraltında çalışan mekanikleşmiş işçi sınıfı arasındaki derin uçurumu resmederken; dönemi karakterize eden sanayileşme, sınıf mücadelesi, eşitsizlik ve yabancılaşmanın sinemasal açıdan ufuk açıcı incelemesidir. Burada işçiler uysal makinelere dönüştürülmüş ve sanayi makineleri de insanüstü yaratıklar olarak canavar şeklinde betimlenmiştir (Kang, 2015, p. 386).

Fordizmin seri üretim bandının 1920'lerin başında Detroit'ten Ruhr Havzası'na kadar yayılması, modernitenin insan-makine ilişkiselliğinde radikal bir kopuş anlamına gelmekteydi. Taylorizmin zaman-hareket etütleri saniyeleri bile üretkenlik kriterine dönüştürürken, işçinin bedeni çark-dişli düzeninin parçası hâline geldi (Hounshell, 1984, p. 218). Avrupa'daki savaş sonrasında hiperenflasyon krizi ile Amerika'daki tüketim patlaması, kapitalist merkezlerde "seri üretim eşittir refah" mantığını pekiştirdi; fakat aynı mantık, kitlesel işsizlik ile sendikal mücadelelerin de tetikleyicisi oldu (Harvey, 2019, p. 127). *Metropolis* tam bu tarihsel momentte perdeye düşerek, makineyi teknolojik bir nesne olmaktan ziyade total bir üretim rejiminin sınır merkezi olarak kodladı. Filmin yeraltı işçi ordusu Weimar dönemi ağır sanayi proletaryasını kurgularken, gökdelenlerin üst katlarında yaşayan teknokrat elit de makineye hükmeden sermaye-devlet blokunu simgeler (Bukatman, 1993, p. 42).

Dönemin kültürel zihniyetine damgasını vuran bir diğer unsur, Taylorcu "bilimsel yönetim" anlayışının gündelik yaşama kadar sirayet etmesiydi. Örneğin, Frank B. Gilbreth'in hane içi zaman etütleri ev kadınlarını rasyonel bir 'ev yöneticisine' dönüştürmeyi amaçlıyor, böylece toplumsal cinsiyet rollerinde bile mekanik verimlilik ideali kutsanıyordu (Cowen, 2020, p. 67). *Metropolis*'teki makine-insan tipolojisinin dişil formu Maria, erken modernizmin kadın bedenini hem erotize hem disipline eden bakışının görselleştirilmiş halidir. Bu imge, teknolojik ilerlemeyi eril aklın kurtarıcı projesi olarak yücelten söylemin cinsiyetçi doğasına karşılık gelir; buradaki kültürel kırılma, kadını imleyen makinenin bir yanda korku nesnesi diğer yanda fetiş objesi oluşunda belirginleşir.

İki detay özellikle dikkat çekicidir: Birincisi, işçiyi kendi bedensel temposunu belirleme iradesinden yoksun bırakan üretim düzenidir; çalışma hızı kronometreyle saptanmış ve ücret parça başına dönmüştür. (Braverman, 2018, s. 92). İkincisi, Karel Čapek'in (2014, s. 8) *Rossum's Universal Robots – R.U.R.* eseriyle literatüre giren 'robot' kelimesinin "zorunlu emek" anlamındaki Slavca 'roboťa' kökünden türetilmesidir. Bu etimoloji, erken dönem makine imgesinin doğrudan emek rejiminden beslendiğinin göstergesidir. Robotlar, sinemada özerk bilinçle donatılmış tehdit unsurları hâline gelmeden önce, emek sömürsünü ifade eden mekanik işçiler olarak betimlenmiştir (Batukan, 2017, p. 16).

Bu arada 1920 ve 1930'lar, Birinci Dünya Savaşı'nın enkazı üzerinde kurulan Milletler Cemiyeti'nin zayıflığı ve yükselen otoriter rejimlerle şekillenen bir dönemdi. Almanya'da otomasyon söylemi "Volksgemeinschaft" idealiyle bütünleştirilerek teknolojiyi ulusal planda birleştirici bir mite dönüştürürken (Kracauer, 2011, p. 151); aynı paralelde "teknolojik ilerleme" söylemi, hem Sovyetler'in Beş Yıllık Plan afişlerinde hem de Mussolini İtalya'sının "macchina del fascismo" propagandasında öne çıkartılmıştı (Gentile, 2009, p. 211). Distopik bilimkurgunun karakteristik unsurlarından olan 'topyekûn teknolojik seferberlik' mitine karşılık, Batı demokrasileri de 'teknik rasyonellik' söylemiyle çeşitli ideolojik yanıtlar üretme çabasında olmuştur. *Metropolis* ise, pastoral ütopyalara şüpheyle yaklaşır ve 'duygu-teknolojikas gücü' üçlemesi üzerinden uzlaşının kolay sağlanamayacağına işaret eder. Film, dönemin ideolojik kopuşunu açık biçimde yansıtır; özellikle, Marksist kuramın kapitalizm eleştirisinde vurgulanan sınıf çatışması ve yabancılaşma temalarıyla güçlü paralellikler kurar. İşçilerin senkronize hareketlerini betimleyen mizansen, dönemin tipik üretim anlayışı olan 'seri üretim bantları' ile Taylorist² 'bilimsel yönetim anlayışına' doğrudan görsel göndermeler içerir. Bu bağlamda, sınai düzenin insan bedenini işlevsel bir araca indirgemesine ve özne olarak silikleştirmesine dair çarpıcı bir eleştiridir. Bu karanlık gelecek tasavvuru, sınıf temelli gerilimlerin ötesinde, küresel kırılmalar karşısında teknoloji üzerinden biçimlenen otoriter ulus-devlet tahayyüllerine de göndermede bulunur.

Bu erken evre, yapay zekâ fikrini henüz "kendiliğinden düşünen otomata" taşımasa da ontolojik zeminini hazırlamıştır. Üretim bandının eşzamanlı verimlilik ve yabancılaşma düalizmi, sonraki on yıllarda yapay zekânın bir yandan kurtarıcı diğer yandan tehditkâr tipolojisine kılavuzluk edecek duygusal kodları oluşturacaktır. Böylece mekanik modernite dönemi, sinema-teknoloji ilişkisinde 'insan bedeninin otomatik bir iş gücüne indirgenmesini' korku ve umut eksenine yerleştirerek, sonraki zihniyet kırılmalarının referans çerçevesini çizer.

Yüksek Yoğunluklu Soğuk Savaş (1960-1970): Rasyonel Leviathan

Sinema tarihinin dönüm noktalarından *2001: A Space Odyssey*, estetik ve anlatı noktalarında sinematografi açısından ne kadar ayrıcalıklıysa, yapay zekânın insan yaşamına müdahale ediş biçimi üzerine ortaya koyduğu felsefi derinlikle de aynı ayrık konuma sahiptir. Teknoloji, yapay zekâ ve evrim eksenlerinde varoluşsal sorgulamaları gündeme taşıyan Kubrick'in 1968 tarihli başyapıtı, teknolojik ilerlemenin insani değerleri nasıl dönüştürdüğünü ve insan zekâsının ürünü olan makinelerin insanoğlundan bağımsız karar alabilecek yetiye ulaştığında neyle karşı karşıya kalılabileceğini çarpıcı biçimde ortaya koyar. HAL 9000 adlı yapay zekâ, yüksek teknolojiye dayalı bir makineye indirgenen kimliğinden sıyrılır ve insan zekâsından türeyen bir varlık olarak bilinç, varoluşsal koruma güdüsü, etik öznellik kazanmış rasyonel bir Leviathan'a dönüşür. HAL 900'ün sistem güvenliği adına mürettebatı ortadan kaldırma kararı³, onu insan iradesinin karşısında etik bir özneye dönüştürerek, teknik bir arızadan ziyade makinelerin kendi varlık gerekçeleri üzerinden etik kodları yeniden yazabileceği bir düşünsel kopuşa işaret eder. Kubrick, teknolojik ilerlemenin merkezine ontolojik bir krizi yerleştirir: İnsan zekâsından türeyen bir varlık ne zaman insan olmanın ötesine geçer? Bu bağlamda HAL 900, teknolojik bir sistem olmaktan çıkıp insan aklının sınırlarını, kırılma noktalarını ve çelişkilerini yansıtan yapay bir bilinç formuna dönüşür. Onun varlığı, yapay zekâyâ dair teknik, etik ve metafizik düzlemde soruları gündeme getirirken; ayrıca insanoğlunun kendi bilinç düzeyin, korkularını ve arzularını teknoloji aracılığıyla nesneleştirdiği fikrini de derinleştirir. HAL'ın boğularak kapatıldığı sembolik sahne, insanın

² Frederick W. Taylor'un kuramıyla ilgili temel kaynak -aynı adı taşıyan- kendi çalışması olsa da, özellikle Nicos P. Mouzelis'in (2013, pp. 79-97) *Organization and Bureaucracy* kitabı konuyu çok yönlü ve detaylı bir şekilde ele alan son derece önemli bir eserdir.

³ Aynı tema *Eagle Eye* (Kartal Göz, D. J. Caruso, 2008) senaryosunda da yer alır; buradaki yapay zekâ ARIIA, ulusal güvenlik adına kendi kararlarını alarak anayasal düzeni tehdit ettiğini düşündüğü karakterleri "kabul edilebilir kayıplar" sayarak öldürmektedir.

kendi zihnini devre dışı bırakmasını ve “tanrısal yaratıcılık” iddiasının çöküşünü ima eder. Sonuçta film, teknolojik tahayyülün felsefeye, felsefenin sinemaya ve sinemanın da geleceğe açıldığı, gelecek tahayyüllerini provoke eden bir düşünsel arayüz olarak da okunabilir.

Dönemsel açıdan “akıl” ile “güç” arasındaki mesafeyi radyo dalgası boyuna indirgeyen 1960’ların başındaki donanım-yazılım ekosistemi, dijital devrelerin Pentagon ile NASA hizmetinde şekillendiği evredir⁴. ABD ile SSCB arasında kıyasıya bir rekabete dönüşen ‘Yıldız Savaşları Projesi’ nin gündemde olduğu o günlerde, sibernetik rasyonalitenin sinematik yüzü -kırmızı gözlü HAL 9000 üzerinden- dönemin zihniyet kodlarını kristalize eder. İnsanı “kabul edilebilir kayıp” hâline getirerek rasyonel Leviathan’ı görünür kılan HAL, dönemin “bedel-fayda” matrisini sinema perdesine taşıyan bir figür olarak bilinçli makine soğukkanlılığının bedenleştirilmesidir.

Dönemin zihniyet kırılması, öncelikle üretim hattında belirginleşmiştir: Fordist seri üretimin yerini otomatikleştirilmiş kısmi hatlar almış ve CNC tezgâhları matematiksel hassasiyeti her iş istasyonuna yaymıştır. Literatür buradaki değişimi verimlilik artışı olarak kayda geçirse de, sendikalar “otomasyona dayalı üretim” kavramını hem işgücünün geleceği hem de ücret pazarlıkları açılarından temel bir tehdit parametresi olarak yorumlamıştır (Braverman, 2018, p. 151). Aslında Kubrick, süreç mühendisliğinin kutsanmasıyla gelen bu otomasyon aşkını, siyasi içerikli kara komedisi *Dr. Strangelove*’un (Stanley Kubrick, 1964) “otomatik intikam makinesi” aracılığıyla sergilediği alaycı mizahla, -Pentagon’un bir sistemin kendi algoritması veya programlanmış mantığı doğrultusunda geri dönülmez ve yıkıcı sonuçlar doğurabilme potansiyeline duyduğu korkular bağlamında- entelektüel bir zeminde teşhir etmişti. O süreçte, emeğin kol gücünü ve devletin şiddet tekeli otomatikleştirme eğilimi öne çıkarken; Kubrick, maymundan insana evrim silsilesini ışık hüzmesinde donduran ikonik sahnesiyle⁵, seyirciyi bir anlamda teknokratik teleolojinin sahte sonsuzluğuna terk etmekteydi.

Soğuk Savaş süreci totalde iki keskin paradigmatik kayma üretmiştir: Enformasyonun nicel egemenlik aracı haline gelmesi ve teknolojik rasyonalitenin insani sorumluluğu askıya alan “otonom karar” miti. (Lyotard, 1997, pp.16-23) Bu kopuşlar, makinenin algoritmik mantığının insan sezgisini istismar ettiği sahne düzenleriyle sık sık hissettirilir. En ikonik ve yoruma açık sekanslardan olup başkarakterin geçirdiği evrimsel dönüşümün doruk noktasını teşkil eden finalde Bowman’ın “star-child kozmozuna” fırlatılması, özgürleşmeyi teknolojinin kutsallaştırıldığı bir estetik düzene eklenme olarak kurgular. Böylece, Leviathan yıkılsa bile sahip olduğu form -sonsuz kontrol yanılması- galip gelmektedir. Dolayısıyla on yıllık periyot, yapay zekâyı niceliksel egemenliğin arketipi olarak kurarken, bunun apokaliptik potansiyelini de bilince taşımıştır. Ardından gelen siberpunk kuşağı, bu mirası “göçmen beden”, “mega-şirket”, “küresel tedarik”, “dijital kapitalizm” motifleriyle genişletecek ve platform çağının algoritmik Leviathan’ına kadar sürecek yolu açacaktır.

Post-Fordizm ve Siberpunk (1980-1990): Küresel Gövde - Kodsuz Ruh

1980’ler, ağır sanayinin gürültüsünün silikon yongalarının vızıltısıyla bastırıldığı tektonik bir dönüşümü simgeler. Bu dönemde mikroişlemci maliyetlerinin düşmesi, otomotivden grafik tasarıma kadar birçok sektörde esnek otomasyonun önünü açmıştır. Aynı süreçte, Çin’in “dört modernizasyon” hamlesiyle hayata geçirilen ASEAN kuşağındaki yeni montaj merkezleri,

⁴ Her dönemde ABD çıkarları doğrultusunda politikalar sahneye koyan Pentagon ile sinema perdesi arasındaki grift ilişkisellik birçok eserde derinlikli biçimde analiz edilmiştir. David L. Robb’un *Hollywood Operasyonları*, Jean-Michel Valantin’in *Hollywood Pentagon ve Washington*, Douglass Kellner’in *Sinema Savaşları*, Michael Ryan ile Douglas Kellner’in *Politik Kamera* eserleri bu alanda özellikle öncelikli başvuru kaynakları niteliğindedir.

⁵ Burada, Kubrick’in dehasını anmadan geçmek haksızlık olacaktır; 4 milyon yıllık bir süreci ‘kemik’ten ‘uzay gemisi’ne yaptığı kesmeyle seyirciyi sunarak, aynı zamanda sinema tarihinin en uzun zaman atlamasına imza atmıştır. Bu kesme, ilk alet olan kemik ile son alet olan -uzay mekiğini yöneten- yapay zekâ arasındaki milyonlarca yıllık devamlılığı perdeye taşır. (Kurtyılmaz, 2018, p. 10)

üretimin jeopolitiğini Atlantik'ten Pasifik'e kaydırmıştır. Neoliberal düzenlemeler "küresel fabrika" tahayyülünü beslerken, Japonya'nın beşinci nesil bilgisayar projesi gibi teknolojik gelişmeler bu dönüşümü desteklemiştir. Finansallaşma ise, reel sektör kârı yerine finansal getirileri ve borsa endekslerindeki değerlemeleri ön plana çıkardı. (Harvey, 2024, p. 115). Bu ortamda kısa sürede külte dönüşen *Blade Runner*, bilimkurgu sinemasında siberpunk estetiğin mihenk taşlarını döşeyecektir: Sokakları neon ışıklı reklamlarla boğan distopik megapol yoksulluğa yenik düşen replikantlara⁶ ev sahipliği yapar; megapolün zenginliğinin göstergesi olan devasa Tyrell Corporation binalarındaysa, finans şirketleri ile askeri-endüstriyel kompleksler hüküm sürer.

Bilimkurgu yazarı Philip K. Dick'in ödüllü *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?* romanın serbest uyarlaması olan film, 1980'lerin postmodern bağlamında insanlığın özüne dair distopik sorgulamaların beyazperdedeki en yetkin örneğidir. Gösterime girdiğinden beri edebiyatta, sinemada ve sosyal bilimlerde yoğun tartışmalara konu olan bu neo-noir distopya, türe özgü klişe gelecek tasavvurlarının ötesine geçerek, varoluş, bilinç ve empati gibi temel felsefi sorular üzerinden 'insan olmanın' anlamını tartışmaya açar. Nexus-6 modeli replikant Roy Batty'nin sınırlı yaşam süresine karşı verdiği isyan, Sartre ile Camus'nün varoluşsal trajedisini çağrıştırırken; "Tüm o anlar zamanla yağmurdaki gözyaşları gibi kaybolacak" repliği, geçicilik ve anlamsızlık duygusunun poetik yansımasıdır. Rachel adlı replikantın Voight-Kampff testi karşısındaki duygusal tepkileriye, yapay zekâda bilincin ve sahte anıların gerçekliğini sorgulatarak insan-merkezci düşünceyi sarsar: Eğer bir varlık hissedebiliyor ve acı çekebiliyorsa onu insandan ayıran nedir? Bu planda, bilimkurgunun ötesine geçen ve teknolojik ilerlemeler karşısında insanın etik ve ontolojik sınırlarını irdeleyen entelektüel bir anlatıdır.

Kişisel bilgisayarların her eve girmesi, AutoCAD gibi yazılımların tasarım süresini üçte bire indirmesi ve CNC tezgâhlarının dünya genelindeki atölyeleri işgaliyle, üretim çevrimi "7/24" modeline taşınmıştır (Castells, 2013, p. 88). Ancak tam esnekliğe dayalı bu üretim sisteminin ciddi bir bedeli vardı: Batı'daki mavi yakalı istihdam büyük ölçüde çökerken, yerini -üniversite mezunu olmakla beraber güvencesiz çalışan- beyaz yakalı ofis çalışanları ile proje bazlı işler almıştı (Sennett, 2005, p. 64). *Blade Runner*'ın replikantları, bu yeni emek rejiminin simgesel bedenleridir: Los Angeles gökdelenlerinin tepesinde "dört yıllık garanti" koduyla çalışan, sözleşmesiz ama yüksek vasıflı yarı-insan işgücü! Roy Batty'nin varlık süresi sona erdiğinde hızla "kullanılıp atılan" bir metaya dönüşmesi, gerçek dünyadaki esnek çalışma düzeninin biyopolitik şiddetinin çarpıcı bir göstergesidir.

Bu dönemde Doğu Bloku, 'glasnost' ve 'perestroyka' politikalarıyla ağır sanayiden yüksek teknoloji ve yazılıma yönelmeye çalıştı. Ancak planlı ekonominin hantal yapısı, yaratıcılığı ve riski teşvik etmek yerine bürokrasiye teslim etti. Buna karşılık Japonya, devasa ölçekli entegre devre (VLSI) tasarımları ve 'kaizen' üretim felsefesiyle küresel inovasyonun simgesi hâline geldi. Filmdeki "Dünya Dışı Koloniler" reklamlarının Japonca neonlarla süslenmesi, bu yeni küresel düzene dair hem hayranlık hem de kaygıyı yansıtan görsel metafordur: Amerikalı izleyici için Pasifik kapitalizmi, bir yandan kalite efsanesiyken, diğer yandan işsizlik tehdididir (Robins & Morley, 2011, p. 173).

1980'lerde Baudrillard "hipergerçeklik" ve Jameson da bireyin yönünü yitirdiği "bilişsel haritalama" kuramlarını ortaya atmıştı. Los Angeles'ın hiç dinmeyen yağmurunda kaybolan kahraman, bu yönsüzlük halinin sinemasal yansımasıdır. Kent dokusu -Japon neonları, Çinli tezgâhtarlar, Latin Amerikalı sokak satıcıları- Fordist dönemin ulus devlet anlayışını silikleştirir ve mekân artık sadece küresel sermayenin yüzeyi haline gelir (Soja, 2019, p. 152). Bu yüzeyde derinlik aramak yerine, film onu parçalı kimlikler ve simülasyonlar üzerinden genişletir; replikantın bedeni, kent dokusu gibi kesintili, yapay ve melez bir estetikle kurgulanır.

⁶ Replikantlar, Tyrell Şirketi tarafından genetik mühendisliğiyle yaratılmış, biyolojik olarak insanlardan ayırt edilemeyen, insanüstü güç ve çevikliğe sahip sentetik varlıklardır.

Bu dönemde, etnik temelli toplumsal eşitsizlikler 'esnek' sermayenin görünmeyen kurucularındandır. Pasifik ötesi göçmen işçiler, pis, tehlikeli ve küçük düşürücü işlerde çalıştırılırken, filmdeki replikantlar da bu görünmez sınıfın egzotik, erotik ve tehditkâr bileşimi olarak resmedilir (Cheng, 2001, p. 73). Böylece Scott, yapay zekânın etnik kökenli bir emek rejimine nasıl entegre olduğunu, beden ve piyasa arasında sıkışan bir noir traji-komedyasıyla sunar.

Sonuç olarak, 1980'lerde yapay zekâ imgesi -bir zamanlar sanayileşmenin simgesi olan 'buhar gücü' üzerinde yükselen ulusal kalkınma mitlerinden uzaklaşarak- küresel dijital kapitalizmin belirsiz, güvencesiz ve spekülâtif dolaşım mekanizmaları içinde yeniden biçimlenir; bilimkurgu sineması da bu dönüşümü, teknolojik vaatlerin yerini alan parçalanmış emek, gözetim ve simülasyon kurgularıyla sahneye taşır. Filmde emeğin ömrünü dört yıla indiren replikant sözleşmeleri, -refah devleti uygulamalarının bozguna uğradığı- o günlerde yaygınlaşmaya başlayan proje bazlı çalışma ile geçici iş sözleşmelerinin acı gerçeğini gözler önüne serer. Postmodern özneyse, teknolojiyle kurduğu çelişkili ilişkiyi -hem arzunun hem de kaygının kesişiminde- noir estetiğın yabancılaştırıcı görsel dili aracılığıyla deneyimler. Bu kırılma, 1990'ların "simülasyon paradigması"na geçiş için eşik işlevindedir: Algoritmik mantık, üretimi yönlendiren teknik bir araç olmaktan çıkarak, dijital çağda gerçekliği tanımlayan ontolojik bir yapı olarak konumlandırılmıştır. Zaten izleyici de kendini veri akışına eklenmiş pasif bir avatar olarak deneyimlemeye hazırdır.

Dot-Com Simülasyonculuğu (1995-2009):

Neoliberal Kod ve Post-Fordist Sinema

"Dot-com" evresine karşılık gelen 1995-2009 arası, sanayi-bilgisayar zincirinin finansal spekülasyonla birleştiği, kodu hem üretim girdisi hem de sermaye varlığı kılan eşsiz bir momentum yaratmıştı. Ağ ekonomisinin yükselişi HTML protokolleri ve fiber ağlar gibi teknik altyapılarla küreselleşirken, ağ ekonomisi genişleyerek küresel internet trafiğini on dört yılda yaklaşık on bin kat artırdı ve yazılım ile finansı aynı anda köpürttü (Harvey, 2024, p. 96).

Bu konjonktürün kültürel yansıması, *Ghost in the Shell* (Kabuktaki Hayalet, Mamoru Oshii, 1995), *The Matrix* (1999), *eXistenZ* (Varoluş, David Cronenberg, 1999), *A.I. Artificial Intelligence* (Yapay Zekâ, Steven Spielberg, 2001) ve *Minority Report* (Azınlık Raporu, Steven Spielberg, 2002) gibi filmlerde belirginleşti: İnsan bedeni artık hem donanım yükseltisine açık bir "taşıyıcı" hem de veri madenciliğine uygun bir "arama çipi" olarak kurgulanıyordu. Örneğin, Neo'nun zihnini *The Matrix* ağına bağlayan kabloyu çıkarması, post-Fordist öznenin işten kopmuş ama borç, ekran ve kimlik şifreleriyle ağa hâlâ bağımlı hâlini simgelerken; Trinity'nin siyah lateks kostümü, küresel işçi estetiğının androjenleşmiş formunu betimler (Balsamo, 2000, p. 143).

Aynı dönemde "bilgi toplumu" politikaları ile Silikon Vadisi'nin serbest piyasa merkezli teknoloji ideolojisi birleşmiş; dijital teknolojiler bireysel özgürlük, inovasyon ve sınırsız ilerleme vaatleriyle sunulmuştur (Barbrook & Cameron, 1996, p.44). Bu süreçte, artık teknolojinin temelini oluşturan "dijital kodlar" yeni bir ütopya anlatısının sembolü haline geldi. Ancak bu iyimser vizyon, teknik dönüşümle beraber emek yapısında da köklü değişimlere yol açmıştır. 1999'daki Seattle Dünya Ticaret Örgütü protestoları ile 2001'deki Cenova G8 küreselleşme karşıtı eylemleri, dijitalleşmenin iş gücünü parçalayarak esnekleştirmesine ve sendikal hakları zayıflatmasına tepkiydi (Huws, 2003, p. 27). Bu dönüşüm, "geçici sözleşmelerin" yaygınlaşmasıyla artan güvencesizliği ve psikolojik yıpranmayı beraberinde getirmişti. Ayrıca evden çalışan kadın emeği görünmez hale gelirken, Hindistan gibi ülkelerdeki çağrı merkezi çalışanları gece vardiyalarında "yazılım hizmeti ihracı" yaparak küresel dijital ekonomiye entegre edilmiştir (Nakamura, 2002, p. 136). Yirminci yüzyılın bitimine aylar kala vizyona giren *The Matrix*, bu anlamda dijitalleşen emek dünyasının ciddi bir alegorisidir; insan bedeninin çoğaltılabilirliği ve sisteme veri üreten bir kaynak olarak sunulması, küresel dijital emek

piyasasındaki güvencesiz, rutin ve görünmez emeğin yansımasıdır. Hindistan ve Filipinler gibi ülkelerde gelişen offshore yazılım ve çağrı merkezi hizmetlerinin küresel sermaye tarafından “dijitalleştirilmiş emek” biçiminde sömürülmesi, *The Matrix* karakterlerinin sisteme bağlı ve tüketilen yaşamlarıyla doğrudan örtüşür.

Dönem, hem Clinton yönetiminin ABD’nin sosyoekonomik kalkınmasını şekillendiren “Bilgi Otoyolu” (Information Superhighway) vizyonu ve hem de Çin’de Hu Jintao yönetiminin “Ulusal Bilgi Altyapısı (National Information Infrastructure-NII) uygulamalarına sahne olurken (Wang, 2021, p. 1285); Amerika’nın PATRIOT ACT yasaları ile NSA’nın ECHELON dinleme ağı da, temel hak ve özgürlüklerin sınırları ile mahremiyet güvencesi mitlerini delik deşik etmekte ve bilgi toplumunu gözetim toplumuna dönüştürmekteydi (Dolgun, 2005, pp. 216-219). *Minority Report*’da “pre-crime” algoritmasıyla görselleşen bu kırılma, 11 Eylül sonrasındaki güvenlik arayışları doğrultusunda yapay zekâ çalışmalarını görüntü algılama ve ses tanıma sistemlerine yöneltti; bu arayışlar Hollywood’da, yapay zekânın ‘koruyucu denetleme’ (*I, Robot*, Alex Proyas, 2004) ve ‘kontrolenden çıkmış tehdit’ (*Terminator 3: Rise of the Machines*, Jonathan Mostow, 2003) formlarında karşılık buldu. Süreç, aynı zamanda açık kaynak topluluğu Linux ve GNU lisanslarıyla “paylaşım etiği”ni dijital zanaatkârlıkla kaynaştırınca, Wachowski’lerin Zion yeraltı kenti bu hacker-anarşist kolektivizmin soyut ütopyası olarak sinemaya yansıdı.

2000’lerin teknolojik ve kültürel dönüşümleri, yapay zekâ ile toplumsal cinsiyet arasındaki ilişkiye dair eleştiriler de üretmiştir. Bu yılların toplumsal cinsiyet kodları ve “Cyborg feminizmi”, Trinity’nin bullet-time sıçrayışında, eril aksiyon kodlarını yazılımsal bir zarafete dönüştürür. Ancak bu görsel imgelerin ötesinde, Google’ın ‘PageRank’ algoritması kadın emeğini “duygu-veri” biçiminde metalaştırırken, Second Life benzeri platformlarda avatar tasarımı da, dijital öznelliğin cinsiyetli bir tüketim nesnesine dönüşmesini beraberinde getirmiştir (Turkle, 2005, p. 271). Bu arada, *Children of Men* (Son Umut, Alfonso Cuarón, 2006) gibi filmler doğurganlık krizini kod egemenliğinin biyopolitik sonucu olarak alegorize edince, yapay zekânın neden olduğu tedirginlik ve korkular ‘türsel çöküş’ paranoyalarına dönüşür; zira dikkat edilirse, tüm distopyalardaki ortak temaların başında bu konu gelmektedir.

Kısacası, 2000-2015 arasındaki zihinsel dönüşüm özellikle üç temel düzlemde kendini gösterir. Birincisi, “gerçeklik” artık sabit ve nesnel olmaktan çıkarak, sıralanabilir, filtrelenebilir ve sürekli akış halindeki verilere indirgenir. *The Matrix*’teki mavi hap, aslında “geri” tuşudur; kullanıcıyı verinin ötesine, yani simülasyonun konforuna götürür. İkincisi, emek anlayışı köklü biçimde değişir; üretkenlik, çalışılan süreden çok tıklanan bağlantılar, beğeniler ve konum etiketleriyle ölçülür. Bu, aynı zamanda *Blade Runner*’daki replikantların dört yıllık ömrünü “son kullanma tarihine” çeviren zihniyetin dijital ekonomideki yansımasıdır. Üçüncüsü, ulus-devletin egemenliği, fiziki sınırlar yerine veri üzerindeki denetimle tanımlanmaya başlar. *Minority Report*’un ‘Pre-Crime sistemi’, NSA’nın ‘PRISM programı’ ve/veya Çin’in ‘Great Firewall’u, bu yeni kontrol biçiminin farklı versiyonlarıdır. Sinema, yapay zekâyı bu üçlü kırılmanın anlatı zemini olarak kullanmıştır.

Nihayetinde, algoritmik tahakküm evresi, yapay zekâ ve bilimkurgu sineması ilişkiselliğini geleceğe dair içeriksel kehanetten filmin kendi üretim sürecini yansıtan biçimsel otobiyografiye dönüştürür. Film hem yarınlar için uyarı hem de kendi varoluşsal mantığının aynası olur. Post-Fordist şehirde beden, emek, kimlik ve hafıza dijital parametrelerle yeniden fiyatlandırılırken; sinema, bu görünmez hesaplaşmayı görsel bir şölenle kaydederek izleyiciyi kendi kodlanmış kimliğini sorgulamaya davet eder. Bu yönüyle dot-com dönemi, gelişen platform çağının algoritmik duygu düzeni için hem sembolik bir hafıza diski hem de etik bir uyarı işlevi görür; tıpkı Morpheus’un uyarısında olduğu gibi: “Gerçek, sana ne kadar acıtıcı geliyorsa, o kadar gerçektir.”

Sonuç

İnsanlığın en sofistike teknolojik icatlarının başında yer alan yapay zekâ, aynı zamanda bireylerin kendi varoluşsal kaygılarının, ahlaki muammalarının ve derin felsefi arayışlarının cisimleşmiş izdüşümüdür. Son üç yüz yıldaki dört sanayi devrimiyle köklü bir paradigmatik değişime uğrayan insan-makine diyalektiği, basit bir kas gücü otomasyonundan zihinsel süreçler ile bilinç algısının simülasyonuna evrilerek, özneliği merkezine alan varoluşsal eşişe işaret etmektedir. Bilimkurgu sinemasıysa, bu karmaşık ve dinamik evrimi kolektif bilincimizin umutları, korkuları, ahlaki ikileleriyle birlikte işleyen ve sürekli dönüşen bir kültürel ayna işlevindedir. Bu sinematik anlatılar teknolojik determinizmin kaçınılmazlığını sorgularken, insanoğlunu da özgürlüğünün ve etik sorumluluğun sınırlarını yeniden çizmeye davet eder. Sinema, bilimsel gelişmelerin pasif bir yansıma alanı olarak görülmemelidir, bilakis insanın kendi tanrısallık arayışının, kontrol arzusunun ve kendi ürettiği sistemler içinde kaçınılmaz yabancılaşmasının da sahnesi olmuştur; bu, perdede yankılanan bir Prometheus trajedisidir.

Filmlerin sunduğu yapay zekâ figürleri, öyküsel karakterler oldukları kadar insanlığın kendi doğasıyla, arzularıyla ve korkularıyla yüzleştiği düşünsel ortamlardır. Onlar, yaratıcılarının kendi kusurlarını, denetim saplantılarını ve ahlaki boşluklarını yansıtan, bazen rahatsız edici bazen de büyüleyici gölgelerdir. Erken dönem bilimkurgu sineması, mekanikleşmenin insan ruhu üzerindeki potansiyel tahakkümünü görselleştirirken, modernitenin doğasında var olan rasyonel kontrol arzusunun distopik meyvelerini de sergiler. Bu ilk adımlar, teknolojinin insanı nasıl kendi yarattığı sistemler içinde yabancılaştırabileceğine dair kadim uyarıları görsel dille yeniden formüle etmiştir. Makinenin bilinç kazanması teması, teknik ilerlemelere dair senaryolarla sınırlı kalmaz; ayrıyeten, Descartesvari zihin-beden ayrımının sınırlarını zorlayan, bilincin ne olduğu ve nerede ikamet ettiği sorularını tekrar gündeme getiren ontolojik bir meydan okumadır. Yapay zekânın rasyonel mükemmeliyetçiliği karşısında insani kusurluluğun konumu, sinemanın en derin felsefi sorgulamalarındandır. Bu, yaratıcının kendi eserinde gördüğü mükemmelliğin, paradoksal biçimde trajik bir sonu beraberinde getirebileceği bir durumdur.

İlerleyen dönemlerde bilimkurgu, yapay zekâ tehdidini tematik olarak daha sistemik ve algısal boyutlarda irdelemiştir. Otonom sistemlerin denetimden çıkarak insanlığa yönelik bir tehdit haline gelmesi, nükleer kıyamet korkularının güncel bir izdüşümü olmasının haricinde, teknolojinin kendi başına bir irade geliştirme ve insanlıkla iktidar mücadelesine girişme ihtimalinin de ifadesidir. Bu durum, insanlığın kendi kaderinin dizginlerini teknolojiye teslim edip etmeyeceği temel sorunsalının, sinema perdesinde sürekli olarak yeniden canlandırılması anlamına gelmektedir. Daha da ileri giden sinematik anlatılar, gerçekliğin kendisinin bir simülasyon olup olmadığını sorgulayarak hakikat kavramını temelden sarsmıştır. Eğer deneyimlenen her şey algoritmik bir yanılsamadan ibaretse, o zaman özgür irade, öznelilik, hatta aşk gibi kavramların ne anlamı kalacaktır? Bu sorgulamalar, postmodern düşüncenin ve hiper-gerçekliğin en çarpıcı sinemasal tezahürleridir; onlar, “gerçek” olanın ne olduğu konusunda insanlığı rahatsız edici bir belirsizliğe sürüklerken, bu belirsizliğin içinde bile bir kaçış yahut uyanış arayışımızın ne denli dirençli olduğunu da gösterir.

Çalışmada, bilimkurgu sinemasındaki yapay zekâ imgelerinin farklı tarihsel kesitlerde hangi toplumsal gerilimlerle biçimlendiği ve hangi yönelimlerle inşa edilerek toplumu ve insanlığı nasıl etkilediği temel araştırma sorularını oluşturmaktadır. Amaç, söz konusu betimlemelerin sadece teknolojik ilerlemelerin basit yansıması veyahut estetik düzenlemesi olmadığını; aksine, her dönemin kendi özgü eğilimlerine göre şekillenen özgün ve dinamik bir entelektüel yapısalığa işaret ettiğini göstermektir. Analizlerden ulaşılan temel çıkarım da, yapay zekânın sinemasal yansımalarındaki çeşitliliğin yüzeysel farklılıkların ötesine geçtiği; her betimlemenin kendi döneminin hâkim ahlaki değerlerini, yönetsel ilkelerini, emek örgütlenmesini ve insan-makine diyalektiğine yüklenen anlamları yeniden tanımladığı yönündedir. Bu imgelerin analizinde, sadece içerik çözümlemesi yeterli olmayıp; anlatının biçimsel düzeni,

sahne estetiği ve dramatik kurgu da devreye girmektedir. Bu, sinemanın yapay zekâyı sıradan bir teknik donanım olarak görmeyip, toplumsal karar alma süreçlerinin sorgulandığı düşünsel bir zemin şeklinde ele aldığı ispatını oluşturur. Bu çerçevede sinema, bilişim sistemlerinin işleyişini, etik kararların nasıl alındığını, makinenin özerklik arayışının hangi siyasal imgelerle örtüştüğünü ve duyguların insan olmanın merkezindeki rolünü görünür kılan düşünsel egzersiz alanı sunar. Yapay zekâ karakterleri bu bağlamda teknolojik varlıklar olmaktan çıkıp, kolektif hafıza, korku ve umut ekseninde biçimlenen simgesel figürlere dönüşür.

Bu sonuçlar ışığında, araştırma sorusunun doğrudan yanıtı şu biçimde formüle edilebilir: Yapay zekâ kurgulamaları, sinemanın içinde üretildiği toplumsal koşulların doğrudan bir türevi olmakla kalmaz; bu koşulları yeniden yapılandıran, kimi zaman tersyüz eden, kimi zaman da ideolojik boşluklara temas eden yaratıcı anlatılar olarak iş görür. Sinema, teknolojik olanın toplumsal olanla çatıştığı, çakıştığı ve uzlaştığı noktaları bir düşünsel deney düzeneği gibi kurarak hem gelecek tahayyüllerini sınar hem de bugünün düzeneklerine dair sezgisel çözümler sunar. Kısacası, sinemada yapay zekâ figürü bir yanıla bireysel bilinç taşıyan bir makina olarak resmedilirken diğer yanıla toplumsal düzenin, yönetsel stratejilerin ve etik tahayyülün sınav merkezidir.

Bu nedenle, yapay zekânın sinemasal yansısı üzerine düşünmek, bir anlamda teknolojiye yöneltilen eleştirilerin arkasından dolanıp, kültürel çözümlenmeye, siyasal tahayyüle ve toplumsal ontolojiye temas eden disiplinlerarası yaklaşımları gerektirir. Çalışmada ele alınan dört film, bu yaklaşımı somutlamanın stratejik düğüm noktalarını sunmaktadır. Her biri, belirli bir tarihsel eşikte, yapay zekânın neye karşılık geldiğini, hangi krizlere yanıt verdiğini ve toplumsal tahayyüde nasıl bir gelecek kurgusuna evrildiğini betimler: Mekanik modernite evresinde teknoloji, üretim sistemlerinin sinir merkezi olarak kodlanmıştır; yapay varlıklar, emeğin örgütlenmesini disipline eden devasa bir düzenekteki dışlılarla özdeşleştirilir. *Metropolis*'in görsel dili, gökdelenlerin tepesindeki teknokrat elit ile yeraltındaki senkronize işçi kitlelerini karşı karşıya getirirken, sanayileşme, sınıf çatışması ve yabancılaşmayı sinematografik bir teze dönüştürür. Bu evrede 'robotlar' bilinç taşıyan özneler olmaktan çok zorunlu emeğin ikamesi şeklinde sahneye çıkarlar ve başlıca korku -makinenin irade kazanmasından önce- emeği bedensel ritminden koparan disiplin tekniğine yönelir. Soğuk Savaş'ın yüksek yoğunluklu akıl rejiminde tablo değişir: 2001'de HAL 9000, saf bir donanım unsuru olmaktan sıyrılıp etik kararlar alabilen rasyonel Leviathan'a dönüşür. Bedel-fayda matrisini mutlaklaştıran siberetik muhakeme, insanı "kabul edilebilir kayıp" kategorisine yerleştiren rasyonel karar düzeneğini açığa çıkarır. Film, "insandan türeyen varlık hangi anda insanın ötesine geçer" sorusunu ontolojik kırılma olarak sahneler; böylece teknolojik ilerleme, üretkenlik artışıyla sınırlanmayıp bilinç ve sorumluluk rejimlerinin yeniden kurgulanmasına evrilir. Post-Fordist kırılmayla birlikte siberpunk, emek ile kimlik arasındaki bağı başka bir seviyeye taşır. *Blade Runner*'da replikant beden, esnek üretim zincirinin simgesel taşıyıcısıdır; yüksek vasıf ile sınırlı ömür süresi ve/veya proje bazlı güvencesiz çalışma düzeni aynı kadrajda buluşur. Empati testi, insan tanımının merkezine duygulanımı yerleştirirken, dört yıllık garanti kodu esnek rejimin biyopolitik şiddetini kristalize eder. Böylece kurgu, "makine bize saldırır mı?" sorusundan "insanı insan yapan eşiği kim belirler?" sorusuna geçer. Dot-com evresi ve onu hazırlayan ağ ekonomisiyse, betimlemeyi bir adım daha ileri taşır. *The Matrix*'te gerçeklik, veri akışının şekillendirdiği bir düzleme yelken açar; beden hem enerji üreten bir kaynağa hem de deneyimlerinin işlenerek bilgiye dönüştürüldüğü veritabanına indirgenir. Simülasyon, özgürleşme izlenimi yaratan alternatif yollar açarak tahakkümü daha incelikli ve kapsayıcı bir düzeneğe dönüştürür. Bu dönem, sinema-teknoloji ilişkisini kehanetten otobiyografiye çevirir; film, yarına dair bir uyarı olduğu kadar kendi varlığını mümkün kılan teknolojik kodların mantığını da açığa çıkaran bir aynaya dönüşür. Fakat dördünde de asıl mesele, bu betimlemelerin ardında işleyen soyut yapılarla ilgilidir. Bilgi otoritesinin kimde olduğuna dair mücadele, karar alma süreçlerinin insan-sonrası düzene adaptasyonu, emek ile duygulanım arasındaki sınırın silikleşmesi, gerçeklik algısının sayısal veriyle yeniden tanımlanması... Bu

soyut yapılar çalışmanın ulaştığı en derin katmanları oluştururken, yapay zekâ figürünün anlatı evreni içindekine ilaveten düşünsel evrenimizdeki yerini de belirginleştirir.

Toparlayacak olursak son derece net bir biçimde belirginleşen nihai gerçeklik, yapay zekânın teknolojik bir donanımı fersah fersah aşırıp kültürel, felsefi, siyasi ve iktisadi alanları birbirine eklemleyen dönüştürücü gücüdür. Sinemaysa, bu işlevi estetik yoğunluk aracılığıyla çoğaltarak kolektif sezgiyi iyice keskinleştirir; izleyiciyi pasif konumdan çıkarıp ortak geleceğin inşasında sorumluluk alan öznelere dönüştüren bir bilincin eşğine taşır. Bu eşğin aşılabilmesi, rasyonaliteyi etik muhakemeyle, veri sistemlerini adalet ilkeleriyle, yenilik arzusunun ise toplumsal faydayla buluşturacak yeni bir tahayyül biçiminin kurulmasına bağlıdır. Sinema, bu tahayyülün soyut şemasını uzun süredir çizmektedir; bundan sonraki yönelim ise, insanlığın kendi zekâsını hangi istikamette seferber edeceğine ilişkin iradi ve etik bir karar verme cesaretine bağlıdır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar, makaleye aşağıda belirtilen oranlarda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Uğur Dolgun, çalışmanın %75'ine; İrem Yakın Bozkurt ise %25'ine katkı sağlamıştır.

Kaynakça

Anadolu, B. (2020). Makineler Film Yapmayı Düşler mi?: Jan Bot Örneği. *SineFilozofi*, 5(10), 682-703. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.726799>

Arslantunali, M. (2019). *Teknopolis: akıllı makineler dağılmış zihinler*. İletişim Yayınları.

Balsamo, A. (2000). *Technologies of the gendered body*. Duke University Press.

Baltrušaitis, T., Ahuja, C., & Morency, L. P. (2019). Multimodal machine learning: A survey and taxonomy. *IEEE Transactions on Pattern Analysis and Machine Intelligence*, 41(2), 423-443.

Barbrook, R. & Cameron, A. (1996). The Californian ideology. *Science as Culture*, 6(1), 44-72.

Batukan, C. (2017) *Robo-tizm*, Altıkırkbeş Yayınları.

Bhushan, B. (2017). *Springer handbook of nanotechnology*. Springer.

Bould, M. (2015). *Bilimkurgu*. Kolektif Kitap.

Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.

Braverman, H. (2018). *Emek ve teknelci sermaye*. Kalkedon Yayınları.

Bukatman, S. (1993). *Terminal identity: The virtual subject in postmodern science fiction*. Duke University Press.

Çapek, K. (2014). *R.U.R. Rossum'un evrensel robotları*. Elips Kitap.

Castells, M. (2013). *Ağ toplumunun yükselişi*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Cath, C. (2018). Governing artificial intelligence: Ethical, legal and technical opportunities and challenges. *Philosophical Transactions of the Royal Society A: Mathematical, Physical and Engineering Sciences*, 376(2133).

- Chen, H., Chiang, R. H. L., & Storey, V. C. (2012). Business intelligence and analytics: From big data to big impact. *MIS Quarterly*, 36(4), 1165–1188.
- Cheng, A. A. (2001). *The melancholy of race*. Oxford University Press.
- Cowen, T. (2020). *Big business: A love letter to an American anti-hero*. Picador.
- Dolcerocca, Ö. N. (2018). Tekno-distopyaların cinsiyeti: Ovidius'tan westworld'e insansonrası yaratılmış mitleri. *Cogito*, (90), ss. 183-199
- Dolgun, U. (2005) *Enformasyon toplumundan gözetim toplumuna*. Ekin Kitabevi.
- Ersümer, O. (2013). *Bilimkurgu sinemasında cyberpunk*. Altıkırkbeş Yayınları.
- Favaro, A. (2017). Distopik filmlerde teknolojik evrenler. *Doğu Batı Dergisi*, (80).
- Feuerriegel, S., Hartmann, J., Janiesch, C. & Zschech, P. (2023). Generative artificial intelligence: A historical perspective. *National Science Review*, 12(5), 802–817.
- Gentile, E. (2009). *Politics as religion*. Princeton University Press.
- Harari, Y. N. (2018) *21. Yüzyıl için 21 ders*. Kolektif Kitap.
- Harvey, D. (2019). *Sermaye muamması: kapitalizmin krizleri*. Sel Yayıncılık.
- Harvey, D. (2024). *Neoliberalizmin Kısa Tarihi*. Sel Yayıncılık.
- Haykin, S. (2009). *Neural Networks and Learning Machines*. Prentice Hall.
- Hounshell, D. (1984). *From the American system to mass production, 1800-1932*. Johns Hopkins University Press.
- Huws, U. (2003). *The making of a cybertariat*. Monthly Review Press.
- İşler, E. K. (2022). Distopya Filmlerini Neden Severiz? “The Lobster& Idiocracy Filmleri Üzerinden Bir Sorgulama”. *SineFilozofi*, 7 (Özel Sayı 4), 273-284. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1074921>
- Jameson, F. (2009) *Ütopya Denen Arzu*. Metis Yayınları
- Kabaklarlı, E. (2016) *Endüstri 4.0 ve Paylaşım Ekonomisi*. Nobel Yayıncılık.
- Kang, M. (2015) *Avrupa İmgeleminde Otomatlar Yaşayan Makinelerin Olağaniüstü Düşleri*. İthaki Yayınları.
- Kaplan, N. F. & Ünal, G. T. (2011). *Bilimkurgu sinemasını okumak*. Derin Yayınları.
- Kılınç, U. (2023). Sinema Endüstrisinde Teknolojik Dönüşümler: Yapay Zekâ Sinemanın Neresinde? (içinde) *İletişim Bilimlerinde Yapay Zekâ*. İstanbul: Eğitim Yayınevi.
- Kirby, D. A. (2011). *Lab coats in hollywood: science, scientists, and cinema*. MIT Press.
- Kracauer, S. (2011). *Caligari'den Hitler'e: alman sinemasının psikolojik tarihi*. De Ki Basım Yayım.
- Kubrick, S. (Yönetmen). (1968). *2001: A Space Odyssey*. [Sinema Filmi]. ABD, Birleşik Krallık: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Kurtyılmaz, D. (2018). Doğa, İnsan ve Teknik: 50. Yılında 2001: Bir Uzay Macerası'nı Heidegger'le İzlemek. *SineFilozofi*, 3(5), 3-24. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.405438>
- Lang, F. (Yönetmen). (1927). *Metropolis* [Sinema Filmi]. Almanya: Universum Film AG (UFA).

- Leigh, D., Baxter, L., Farndon, J., Grant, K. & Wise, D. (2016). *Sinema Kitabı*. Alfa Yayınları.
- Li, Y., Ota, K., & Dong, M. (2018). Deep learning for smart industry: Efficient manufacture inspection system with fog computing. *IEEE Transactions on Industrial Informatics*, 14(10), 4665–4673.
- Lyotard, J. F. (1997) *Postmodern durum*. Vadi Yayınları.
- Mitchell, M. (2019). *Artificial intelligence: a guide for thinking humans*. Farrar, Straus and Giroux.
- Mitchell, T. M. (1997). *Machine Learning*. McGraw-Hill.
- Monaco, J. (2001) *Bir Film Nasıl Okunur?* Oğlak Yayıncılık, İstanbul.
- Mouzelis, N. P. (2013) *Organization and Bureaucracy*. Routledge.
- Mumford, L. (1996). *Makine efsanesi*. İnsan Yayınları.
- Nakamura, L. (2002). *Cybertypes: Race, ethnicity, and identity on the Internet*. Routledge.
- Oskay, Ü. (2018). *Çağdaş fantazya*. İnkilap Kitabevi.
- Pasquale, F. (2020). *New laws of robotics: Defending human expertise in the age of AI*. Harvard University Press.
- Patel, K. K., & Patel, S. M. (2016). Internet of ThingsIoT: Definition, characteristics, architecture, enabling technologies, application & future challenges. *International Journal of Engineering Science and Computing*, 6(5), 6120–6124.
- Patki, N., Wedge, R., & Veeramachaneni, K. (2016). The synthetic data vault. In *2016 IEEE International Conference on Data Science and Advanced Analytics (DSAA)* (pp. 399–410). IEEE.
- Prajapat, S., & Singh, A. K. (2024). Exploring the Evolution and Impact of Artificial Intelligence in Science Fiction Cinema: An Overview with Financial and Economic Context. *Economicaaffairs*, 69(2), 1097–1107.
- Robins, K. & Morley, D. (2011) *Kimlik mekanları*. Ayrıntı Yayınları.
- Russell, S. J., & Norvig, P. (2023). *Yapay zekâ: modern bir yaklaşım*. Palme Yayıncılık.
- Ryan, M., & Kellner, D. (2016). *Politik kamera*. Ayrıntı Yayınları.
- Sağiroğlu, E. (2024). Mağara Analjisi: Bilimkurgu Eşliğinde Tekno-in. *SineFilozofi*(18), 228-239. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1287756>
- Schwab, K. (2018) *Dördüncü sanayi devrimi*. Optimist Kitap.
- Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Blade Runner* [Sinema Filmi]. ABD, Hong Kong, Birleşik Krallık: The Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros.
- Sennett, R. (2005). *Karakter aşınması*. Ayrıntı Yayınları.
- Soja, E. W. (2019). *Postmodern coğrafyalar*. Sel Yayıncılık.
- Turkle, S. (2005). *The Second Self, Twentieth Anniversary Edition: Computers and the Human Spirit*. MIT Press.
- Wachowski, L. & Wachowski, L. (Yönetmenler). (1999). *The Matrix* [Sinema Filmi]. ABD, Avustralya: Warner Bros., Village Roadshow Pictures, Groucho II Film Partnership, Silver Pictures.

Wang, J. (2021). A review of the development of the integration strategy of information technology and education in the four countries of the United States, Britain, China, and Singapore. *Science Insights Education Frontiers*, 9(2), 1283–1303. <https://doi.org/10.15354/sief.21.re042>.

Yılmaz, E. (2024). Revealing the Essence of Cinema: A Philosophical Inquiry into Paulo Sorrentino's *The Hand of God*. *SineFilozofi*(17), 154-168. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1438933>

Zuboff, S. (2019). *The age of surveillance capitalism: The fight for a human future at the new frontier of power*. PublicAffairs.

-Research Article-

On The Limit Of Testimonial: Camp Cinema In The Context Of Giorgio Agamben's 'Bare Life' Concept – Son Of Saul

Semra Kotan*
Yavuz Kotan**

Abstract

The camp is one of the invisible but decisive structures of the modern political order. According to Giorgio Agamben, the camp is not a place of exception where law is suspended; it is the primary space of modernity. Those living in this space are bodies deprived of legal identity and political subjectivity, reduced to mere "bare life". This study aims to discuss how the human state of being is represented in camp cinema, based on Agamben's concepts of "bare life" and "homo sacer". László Nemes's Son of Saul (2015) cinematically questions both the possibility of an ethical resistance and the limits of testimony through the desire of Saul, a member of the Sonderkommando serving in the Auschwitz camp, to bury a child he believes to be his own son. In this study, the narrative structure of the film, the use of subjective camera, the limitation of the visual field and the sound-image relationship are examined through the descriptive analysis method; in this way, it is revealed how the figure of "bare life" is constructed on the cinematic plane. As a result of the analysis, it was concluded that the film, rather than directly representing a traumatic reality, conducts an ethical questioning regarding the possibility of witnessing; and conveys the bare life buried in silence to the audience through the conscious elision of visual narration.

Keywords: Camp Cinema, Bare Life, Homo Sacer, Son of Saul, Auschwitz

*Assoc. Prof., Atatürk University, Faculty of Communication, Department of Radio, Cinema and TV, Türkiye.

E-mail: semra.kotan@atauni.edu.tr

ORCID : 0000-0002-1583-3772

**Res. Asst., Muş Alparslan University, Faculty of Communication, Department of Radio, Cinema and TV, Türkiye.

E-mail: yavuzkotan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-9957-181X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1742461

Kotan, S., & Kotan, Y. (2025). On The Limit Of Testimonial: Camp Cinema in The Context of Giorgio Agamben's 'Bare Life' Concept – Son Of Saul. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 56-72. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1742461>.

Received:14.07.2025

Accepted: 10.10.2025



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

-Araştırma Makalesi-

**Tanıklığın Sınırında: Giorgio Agamben'in 'Çıplak Hayat'
Kavramı Bağlamında Kamp Sineması– Son Of Saul**

Semra Kotan*
Yavuz Kotan**

Özet

Kamp, modern siyasal düzenin görünmeyen ama belirleyici yapılarından biridir. Giorgio Agamben'e göre kamp, hukukun askıya alındığı istisna alanı değil; modernliğin asli mekânıdır. Bu mekânda yaşayanlar, hukuki kimlikten ve siyasal öznelikten yoksun bırakılmış, yalnızca "çıplak hayat" a indirgenmiş bedenlerdir. Bu çalışma, Agamben'in "çıplak hayat" ve "homo sacer" kavramlarını temel alarak kamp sinemasında insanın varlık hâlinin nasıl temsil edildiğini tartışmayı amaçlamaktadır. László Nemes'in Son of Saul (Saul'un Oğlu, László Nemes, 2015) filmi, Auschwitz kampında görev yapan Sonderkommando üyesi Saul'un kendi oğlu olduğuna inandığı bir çocuğu gömmeye arzusu üzerinden hem etik bir direnişin inkânını hem de tanıklığın sınırlarını sinemasal olarak sorgular. Bu çalışmada, betimsel analiz yöntemi aracılığıyla filmin anlatı yapısı, öznel kamera kullanımı, görsel alanın sınırlandırılması ve ses-görüntü ilişkisi incelenmiştir; bu yolla "çıplak hayat" figürünün sinemasal düzlemde nasıl inşa edildiği ortaya konmuştur. Analizler sonucunda, filmin travmatik bir gerçekliği doğrudan temsil etmekten ziyade, tanıklığın inkânına dair etik bir sorgulama yürüttüğü; sessizliğe gömülmüş çıplak yaşamı ise, görsel anlatımın bilinçli eksiltimiyle izleyiciye aktardığı sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kamp Sineması, Çıplak Hayat, Homo Sacer, Son of Saul, Auschwitz

*Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Türkiye.

E-mail: semra.kotan@atauni.edu.tr

ORCID : 0000-0002-1583-3772

**Arş. Gör., Muş Alparslan Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Türkiye.

E- mail: yavuzkotan@gmail.com

ORCID : 0000-0002-9957-181X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1742461

Kotan, S., & Kotan, Y. (2025). On The Limit Of Testimonial: Camp Cinema In The Context Of Giorgio Agamben's 'Bare Life' Concept – Son Of Saul. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 56-72. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1742461>.

Geliş Tarihi: 14.07.2025

Kabul Tarihi: 10.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Introduction

One of the most radical ruptures of the twentieth century was the emergence of spaces where human life was disintegrated not only politically or legally, but also in terms of representation. The “camp,” one of the most striking scenes of this disintegration, is not merely a physical space but also the spatial counterpart of regimes of exception that reduce humans from political subjects to governable bodies. The camp must be redefined as an intermediate zone where the individual is deprived of identity, memory, citizenship, and even visibility; a threshold that modernity both excludes and perpetuates. The issue here is not simply a situation where rights are suspended; it is the existence of conditions under which human unrepresentability becomes a political construct.

This state of unrepresentability also becomes one of the fundamental problems of the aesthetic field. In trauma narratives in particular, we encounter an excess: lived but unspoken, seen but unshown. As Jill Bennett emphasizes, the representation of trauma is not merely a representation of the past, but the aesthetic perception of a wound etched in the body’s memory (Bennett, 2005, p. 35). Representation here is not a reconstruction, but an act of observation. Therefore, instead of aestheticizing witnessing, camp cinema strives to make visible its incompleteness, fragmentation, and fragility. This type of cinema focuses not on the event itself, but on the silences, interruptions, and gaps it leaves.

As Trinh T. Minh-ha points out, everything shown expresses something else, something repressed (Minh-ha, 2014, p. 71). In camp cinema, the visual field gains meaning not so much from what it shows as from what it excludes, from the void it carries. This cinema disrupts the affirmative structure of representation, replacing it with an epistemic subtraction. The camera is no longer a tool of seeing; it constitutes a site of non-seeing, subtraction, and erasure. The image is no longer a carrier of information; it is a producer of ethical emptiness. On the other hand, as Rosi Braidotti emphasizes in her understanding of the contemporary subject, in the post-neoliberal world the subject is defined through woundedness, fragmentation and permeability rather than fixed identities (Braidotti, 2013, p. 89).

The cinematic subject of the camp is precisely this state of woundedness: neither hero nor victim; neither completely erased nor fully represented. This subjectivity creates cracks not only within the narrative but also within the structure of film language. The image lacks clarity, the camera is unstable, and time is not linear because the subject is no longer monolithic. This fragile, incomplete, and traumatic subjectivity not only keeps the spectator in the act of watching; it also confronts them with the moral burden of witnessing. This rupture is particularly evident in examples of post-Holocaust cinema, which lack moral certainty or narrative cohesion.

The film no longer narrates what happened; it reveals the impossibility of narrating what happened. Thus, camp cinema is not only a visualization of historical catastrophes, but also a way of thinking about the limits of visualization. As Laura U. Marks suggests in her concept of “haptic visuality,” the point is not to look directly at the image, but to establish a bodily relationship with it; Making one feel something rather than showing it is a more ethical way of representing trauma (Marks, 2000, p. 162). This form of cinema does not satisfy the viewer’s desire to see; on the contrary, by constantly postponing this desire, it forces the viewer from being a passive witness to an ethical witness.

In this context, camp cinema is not merely a tool for depicting political violence or documenting trauma; it is a cinematic practice in which representation, witnessing, and ethical responsibility are intertwined. The question here is not only what can be shown, but also what cannot be shown, what is condemned to silence, and how this silence continues to produce meaning. In this liminal dimension of representation, the camp is no longer a backdrop; it is the subject of the narrative. Within this framework, the study aims to rethink camp cinema not

only as a historical genre, but also as a space where aesthetic, ethical, and political boundaries are questioned.

The camp, one of the invisible yet defining spaces of the modern political order, represents human existence detached from its legal and political context and reduced to a purely biological level when considered alongside Giorgio Agamben's concepts of "bare life" and "homo sacer." This study aims to examine how the figure of bare life is cinematically constructed and how the limits of testimony are represented in this context through the film *Son of Saul* (2015), a part of camp cinema. Employing a descriptive analysis method based on a qualitative research design, the study relates the film's narrative structure, subjective camera use, the delimitation of visual space, and the sound-image relationship to Agamben's political theories, establishing a theoretical connection between cinematic language and political-ethical discourse.

The fundamental assumption of the research is that the individual resistance of Saul, a member of the Sonderkommando in the Auschwitz camp, offers not only physical liberation but also an ethical mode of existence against bare life. In this respect, the film avoids directly representing traumatic reality, constructing a unique aesthetic that invites the viewer to the threshold of witnessing through visual inference and auditory intensity. Findings suggest that the film's aesthetic choices align with Agamben's theories of the "state of exception" and "sovereign power," while the character of Saul attempts to generate ethical meaning against the political absence of the body through silence and visual limitations.

This study's unique contribution to the literature is its expansion of the link between Agamben's political theories and the aesthetic strategies of camp cinema through a reading that questions the boundaries of the concept of "ethical witnessing." The research argues that *Son of Saul* not only positions the viewer in the position of ethical witnessing; it also reveals the fragility, contradictions, and shortcomings of this position. Thus, the study argues that ethical witnessing in camp cinema is not the sole or final answer; on the contrary, in the face of the impossibility of representation, silence, visual subtraction, and narrative void can open up spaces for critical reflection beyond witnessing.

This perspective, in turn, suggests that the study must transform the viewer from a passive recipient to a subject actively questioning the limits, responsibility, and fragility of witnessing. It contributes to the debate about whether ethical witnessing is the best course of action in the face of trauma by demonstrating that the film's strategies of making one feel rather than showing, and subtraction rather than telling, engage the viewer in a continuous process of ethical and political self-critique, offering a possibility that goes beyond witnessing.

The Theoretical Framework of the Concepts of "Bare Life" and "Sacred Man"

Within Giorgio Agamben's intellectual framework, the concepts of "bare life" and "homo sacer" (sacred man) are crucial to understanding the functioning of modern political structures. Drawing on the figure of homo sacer in ancient Roman law, Agamben defines sovereignty as the power to suspend law and create a state of exception. This figure, while excluded from both legal and sacred orders, represents a mode of existence that touches upon both. In other words, he cannot be sacrificed for the sake of society's sacred values, and his murder is not considered a legal or moral crime (Agamben, 2013, pp. 89-90).

In other words, homo sacer is neither a citizen protected by law nor a figure sanctified by religion. In other words, killing is not considered a crime, and sacrifice is forbidden. He possesses neither a legal nor a religious "right." This exceptional position demonstrates that the individual is no longer a political, social, or ethical subject, but rather exists solely at the level of biological life. Homo sacer is thus a figure deprived of rights, legal protection, and citizenship, and his life is reduced to a bare existence that merely sustains bodily functions. In Agamben's words, "...Bare life now permeates the biological body of every living being"

(2013, p. 167). In this context, the sacred human is neither fully guilty nor innocent; he is seen as a living manifestation of the state of exception.

Agamben's analysis is directly related to Michel Foucault's concept of biopolitics. Foucault argues that the fundamental function of modern power is no longer "deadly" but "vital," meaning that power now functions to produce, regulate, control, and govern life (Foucault, 2003, p. 239). However, Agamben goes beyond this framework to argue that biopolitics not only regulates life but also strips it bare by excluding it from legal, political, and ethical frameworks. What is important here is that Agamben sees biopolitics not only as a practice of governance but also as a practice of "deprivation of legal protection." This is directly related to the ethical gap revealed in the film's analysis.

In this sense, biopolitics becomes the absolute control of modern sovereignty over life. Homo sacer is the central figure of this biopolitical logic. It denotes a being neither legally protected nor politically recognized, but vitally controlled. Moreover, Agamben's concept of homo sacer is closely related to the concepts of stateless and disenfranchised people articulated by Hannah Arendt in *The Origins of Totalitarianism*. Arendt particularly emphasizes that refugees are denied even "the right to have rights" (Arendt 2014, p. 267).

Developing this idea, Agamben identifies the figure of homo sacer with contemporary refugees, thus further deepening the problem Arendt posed in the context of the loss of political belonging with the concepts of biopolitics and the regime of exception. Agamben finds the concrete counterpart of homo sacer in the contemporary world in refugees, stateless individuals, and individuals with uncertain legal status. These individuals, excluded from the state's legal order yet continuing to live, are neither fully citizens nor completely ignored. They exist only as "bare life."

From this point on, when considered in terms of today's migration regimes and refugee camps, the camp is not only a space of the past, but also corresponds to a situation constantly reproduced by contemporary politics. Therefore, Agamben sees the figure of homo sacer as a tool that reveals the dominance of the modern state over life. In his theory, the distinction between "bare life" and political/social life (bios) is of decisive importance. Homo sacer represents the individual excluded from this distinction, deprived of his status as a political subject. This idea is concretized through the concentration camps, which Agamben defines as the most extreme political space of the modern age. The camp is a space of exception where law is suspended and people exist only as bare life. According to Agamben, the camp, which is not a simple extension or transformation of classical criminal law but a direct product of the state of emergency and martial law regimes (Agamben, 1997, p. 106), is "the hidden paradigm of the political space of modernity" (2013, p. 147); because contemporary forms of domination tend increasingly to reduce individuals to the level of purely biological life.

In the camps, physical or political distinctions such as "inside" and "outside" lose their meaning; fundamental concepts of the modern legal system, such as rule and exception, legitimate and illegitimate, individual rights, and legal protection, are suspended. This means that the camp becomes not just a place but a regime of absolute uncertainty, where norms cease to function, legal guarantees disappear, and the camp becomes a realm of absolute uncertainty (Agamben, 1997, p. 110).

This state of uncertainty is reproduced visually and audibly in *Son of Saul* through camera and sound design, thus cinematically concretizing the theoretical framework. In this context, those sentenced to death and those held in the camps are subconsciously transformed into homines sacres, a life that can be killed without committing murder. The temporal interval between the sentence and the execution of the death penalty, like the fences marking the camp's border, draws a threshold outside of time and space. At this threshold, the human body is detached from its normal political status and abandoned in the context of a state of

exception amidst the most horrific catastrophes (Agamben, 2013, p. 190). Therefore, the camp is not merely a space defined by concrete boundaries, but a transitional zone where life is severed from all political and social contexts, reduced to purely biological existence, and thus bare life becomes clearly visible.

Considered in terms of time and space, the camp is a structure that reveals both the historical continuity and spatial dominance of modern power. Temporally, the camp represents not a temporary state in which the law is suspended, but a regime of exception that has become permanent and enduring. A permanent state of exception results in individuals being condemned to uncertainty before the law. In this respect, the camp is not merely a structure belonging to a specific historical period (e.g., the colonial period or the Nazi concentration camps), but a model that explains the temporal logic of contemporary political power. Spatially, it represents a place where sovereignty is strictly exercised over bodies, where a lack of political status is enforced. Here, the body is positioned not as a political subject, but as an object that can be controlled, governed, and, if necessary, destroyed.

At this point, Michel Agier's approach to the concept of the camp is important in demonstrating how this space of exception maintains continuity with contemporary refugee and migration regimes. Agier defines camps not only as temporary areas of protection, but also as spaces where individuals deemed undesirable in the contemporary world are governed and excluded from the political system (Agier, 2011, pp. 4-6).

In this sense, the camp is a permanent temporal order in which political allegiance is suspended, and the body is subject to complete surveillance and intervention. Individuals in the camp do not have full legal status as citizens; they are not completely excluded from the system. They are beings governed without inclusion in political society, deprived of rights and mechanisms of representation. This reduces them to the status of "bare life," defined solely by their biological existence and vulnerable to all forms of intervention. According to him, the camp has become the intersection of both biopolitical and humanitarian forms of governance (Agier, 2011, pp. 12-13). Therefore, the modern camp represents a liminal space where sovereignty is reproduced, a space that continues to exist not only in the past but also in today's political reality.

Within the framework of Carl Schmitt's theory of sovereignty, the sovereign is not only the person who implements or governs existing laws, but also the power possessing the authority to define exceptional situations where the law is not valid or suspended and to decide how to act in these situations. (Schmitt as cited in Çelebi, 1999, p. 71).

The sovereign ensures the continuity of norms and the sustainability of order by detecting and intervening in abnormal situations. The question of how capable the moments of ethical resistance in the film mentioned in this study are of transcending the absoluteness of the state of exception constitutes one of the original areas of discussion in this study. Therefore, sovereignty is a dynamic form of power not limited to law alone, but possesses the capacity to suspend and restructure rules when necessary. While the sovereign defines the limits of law and declares violations, pushing individuals out of political society, the "bare life" that emerges in this process represents a way of life under the sovereign's absolute control, devoid of rights, and existing only at the level of biological existence. Thus, sovereignty and bare life become the most fundamental and intertwined concepts of modern power relations.

Camp Cinema and the Possibility of Witnessing

Camp cinema is a concept used to describe films that, particularly since the second half of the 20th century, explore narratives set in spaces of political and legal exclusion, such as concentration camps, deportation zones, refugee camps, and deportation centers. These narratives encompass not only historical camps but also contemporary refugee camps,

immigration detention centers, and border policies. Therefore, these films aim to cinematically represent individuals deprived of their political and legal status while simultaneously offering a critical framework for exclusion regimes in the contemporary world. The physical and psychological conditions of contemporary refugee camps have begun to be more visibly explored in contemporary examples of camp cinema. These films convey not only individual tragedy but also public and political dimensions to the audience.

In this context, it is possible to establish a meaningful theoretical and aesthetic relationship between camp cinema and migration cinema. As a sociological issue, migration cinema is often shaped around themes such as cultural identity, belonging, diaspora experience, and multiple identities. In such narratives, the individual is still represented as a political subject; Identity construction is addressed through processes such as adaptation or alienation. In this respect, migration cinema is closer to the classical narrative structure; individual transformation, dramatic structure, and the question of belonging are at the forefront (Naficy, 2001, pp. 4–6). Shaped by phenomena such as refugee status, cross-border mobility, forced migration, and anonymity, these films focus on the uncertainty and homelessness experienced by individuals at the transnational level. Camp cinema, on the other hand, examines the encounters of individuals displaced or forced into political statuslessness with structures of domination. These individuals are represented not only as victim figures but also as a new political subject shaped within the camp's boundaries. What is crucial here is to understand how individual dramatic structure intertwines with political themes. For example, a character's search for identity evolves from a dramatic structure to a political narrative when it encounters the bureaucratic and physical boundaries of the camp. Therefore, camp cinema, like migration cinema, transforms into narrative forms that fundamentally question identity, belonging, and place.

Camp cinema emerged as a film genre focusing on the concentration camps that emerged after World War II and the tragic human experiences within them. Historically, this genre began with narratives about the Holocaust camps of Nazi Germany and has expanded over time to encompass processes of exile, refugee status, and deportation in diverse regions. The historical development of camp cinema has varied, from early documentaries to dramatic productions focusing on the Holocaust to films about refugee camps in diverse regions such as Southeast Asia, the Middle East, and Africa.

This diversity demonstrates camp cinema's capacity to reflect not only past tragedies but also contemporary political crises and human rights issues. Thus, camp cinema bridged historical reality and contemporary political contexts, strengthening cinema's function as a site of memory, testimony, and resistance. In this context, camp cinema functions not only as a historical narrative but also as a visual representation of spaces where political powers embody mechanisms of oppression, exclusion, and control. From a political perspective, camp cinema has historically been a significant tool used to make visible the systematic violence, human rights violations, and state terrorism perpetrated by totalitarian regimes.

The historical and aesthetic formation of camp cinema has been largely shaped by the cinematic representation of Holocaust narratives. Claude Lanzmann's nine-and-a-half-hour documentary *Shoah* (1985), in particular, represents a turning point for Holocaust cinema. Lanzmann eschews archival footage, focusing instead on the narratives of witnesses, perpetrators, and local people. This emphasizes the construction of memory and the ethical responsibility of witnessing rather than simply repeating the past (Lanzmann, 1985). Lanzmann argued that the events at Auschwitz and other concentration camps were too extreme to be grasped by human and moral standards and therefore too extreme to be visually represented.

In other words, direct depictions of the Holocaust—for example, cinematic recreations of gas chambers or death scenes—trivialize and trivialize this horror and lead to ethical abuse. Steven Spielberg's *Schindler's List* (1993), by presenting the Holocaust in a dramatic, hero-

centric narrative, succeeded in reaching a wider audience. However, this narrative style has been criticized by Dominick LaCapra, who labeled it “cinema of catharsis.” The tension between ethics and dramatic representation defines the essence of camp cinema. While viewers may develop an emotional connection to dramatic scenes, an approach based on direct testimony, like Lanzmann’s, fosters a stronger sense of ethical responsibility.

According to LaCapra (2001), the danger of such dramatic structures is that they render historical trauma easily consumable on an aesthetic level, leading to its loss of ethical and political meaning. In this context, cinema’s role should be to address the traumatic nature of the Holocaust through aesthetic distance, rather than dramatizing it or transforming it into a narrative. Cinema must bear both ethical responsibility in representing trauma and avoid concealing the extremity of the event with “orderly” aesthetic forms. Therefore, Adorno’s opposition to aesthetic representation holds a significant place in literature. For him, writing poetry after Auschwitz is barbaric.

Adorno argues that art, and particularly aesthetic forms, are inadequate, even inappropriate, in the face of a disaster like the Holocaust. His critique is that art’s reliance on formal elements such as beauty, order, and narrative unity leads to the loss of the essence of reality in its attempt to represent an extreme event like the Holocaust (Adorno, 2003). In other words, aesthetics, by its very nature, shapes the events it represents, gives them meaning, and makes them “watchable.” However, an event like the Holocaust, where meaning collapses and representation fragments, does not fit within such aesthetic frameworks. According to Adorno, the aesthetic representation of such an event carries a direct risk of ethical corruption.

Marianne Hirsch’s concept of “post-memory” is also related to the intergenerational transmission of Holocaust narratives in cinema. According to Hirsch (2013), generations that have not directly experienced the traumatic past reconstruct this memory through visual and narrative representations. Holocaust cinema, in particular, becomes the bearer of this post-memory. Therefore, camp cinema is shaped not only as a historical narrative but also as an aesthetic-political space where the boundaries of collective memory, ethical witness, and representation are questioned.

When considering theoretical discussions regarding the cinematic representation of the Holocaust and similar traumas, Cathy Caruth’s views hold a decisive place. According to Caruth, trauma emerges not through an event directly experienced by the individual, but through the indirect impact of this event on consciousness over time. Traumatic experience makes itself felt not at the moment of the event, but by recurring at an unexpected moment. This delayed manifestation makes it difficult to grasp trauma linguistically and cognitively (Caruth, 1996, p. 11).

However, Caruth sees the impossibility of representation not as a dead end, but as a field of ethical possibility. He argues that a new form of listening and witnessing can emerge through the traces, gaps, and repetitions left by trauma (Caruth, as cited in Yıldız, 2015, p. 104). This approach focuses on the narrative’s interruptions rather than its integrity; it requires focusing on the unsaid rather than the expressed, the forgotten rather than the remembered. According to Caruth, the essence of traumatic narrative consists of omissions and interruptions. This makes witnessing an ethical responsibility based not only on “telling,” but also on “hearing” and “noticing the unheard.”

Common conclusions that can be drawn from different approaches to the representation of camp cinema are as follows:

- Art, cinema, and especially aesthetic representations, are inadequate in the face of the processing of trauma.
- The representation of trauma in cinema is nothing less than a moral violation.

- The Holocaust is not unrepresentable. However, this representation process should not be aimed at dramatizing the trauma, but at tracing its traces and transforming and understanding it.

- Such productions, instead of triggering a sense of ethical responsibility in the audience, tend towards emotional gratification (catharsis), thus obscuring the place of the Holocaust in cultural memory.

- They provide the audience with a facile and fleeting empathy rather than an ethical confrontation.

- Approaches such as non-directly shown sound, background, blur, and spatial restrictions do not go beyond evoking sensation.

Theoretical discussions regarding the representation of the Holocaust or the camp in cinema center around the question not only of what to show, but also how and within what boundaries. These discussions require rethinking the visual nature of cinema with an ethical responsibility. Representation here emerges not as a mere reconstruction effort, but as a way of thinking woven with silence, absence, and gaps. Where narrative cannot be established, cinema's role is to evoke sensation, to suggest, and to develop aesthetic strategies that shift the viewer from passive witness to responsible witness. In this respect, Holocaust cinema is not merely a reflection of a historical event; it is also a field of cinematic inquiry operating at the boundaries of representation, memory, and ethics.

Method of the Study

This study aims to analyze the narrative structure and aesthetic formation of Giorgio Agamben's film *Son of Saul* (László Nemes, 2015), which falls within the scope of camp cinema, by focusing on the concepts of "bare life" and "homo sacer." A descriptive analysis method was employed in the study, based on a qualitative research design. Descriptive analysis enables the systematic examination and analysis of the film text within a predetermined thematic framework (Yıldırım & Şimşek, 2018, p. 240).

In this context, the film was evaluated in light of Agamben's concepts of "state of exception," "bare life," and "camp." The transformation of the political subject and the lack of legal/political status were interpreted through cinematic elements. The analysis particularly highlighted the film's formal elements such as its narrative structure, subjective camera use, the delimitation of visual space, and the relationship between sound and image. The relevance of these elements to Agamben's theoretical framework is demonstrated. The film's formal choices are evaluated not only as an aesthetic narrative but also as an expression of an ethical and political stance. The strategies of subtraction employed in the visual narrative are linked to the character's erasure as a political subject and his reduction to the status of bare life. Consequently, the analysis establishes a connection between cinematic narrative forms and Agamben's theory of biopolitics and sovereignty, and the positioning of *Son of Saul* within the context of camp cinema is explored.

Theme of the Movie

Son of Saul tells the story of two days spent by Saul Ausländer, a Hungarian Jew who served as a Sonderkommando at the Auschwitz-Birkenau concentration camp in 1944. The Sonderkommando were special units isolated from other inmates, tasked with transporting the bodies of those killed in the gas chambers by the Nazi regime to the ovens and cleaning the dead bodies. During the cleaning of a gas chamber, Saul believes that one of the dead children is his own son. With this incident, Saul, now forced to endure the camp's routine, changes his purpose. Instead of sending the child's body to the oven, he searches for a rabbi within

the camp, taking great risks to bury him according to religious traditions. He tries to hide the body and engages in a personal resistance against the camp's strict order. His search is not only physical but over time turns into a moral, spiritual and existential journey. Saul's goal is to create meaning in an environment of horror, to demonstrate human dignity in the face of death. Throughout the film, the audience follows the events from Saul's perspective and through frames very close to him; Thus, both physical limitation and psychological intensity are felt. Rather than attempting to directly show the unrepresentable, the film aims to immerse the viewer in a traumatic experience through silence, limited field of view, and subjective camerawork.

Analysis and Discussion

Visual Removal and Traumatic Representation

In films like *Schindler's List* (1993) and *The Pianist* (2002), narratives that dramatize events, focus on characters, and use wide angles to describe camp life in detail offer the audience the opportunity for emotional witnessing and aim to show the events directly. *Son of Saul* presents a conscious departure from classical narrative practices regarding the visual representation of the Holocaust.

Director László Nemes, instead of directly depicting the horror, pushes it off-screen. With this choice, the film approaches the representational strategy defined by Georges Didi-Huberman as the aesthetics of implicitly pointing to the void, speaking through silence, in the face of the impossibility of seeing (Didi-Huberman, 2008, p. 22). In this context, visual subtraction prevents the aestheticization of trauma and transforms the audience from a passive witness to an active witness. In the scene in which Saul is employed, the camera focuses on his neck. The gas chamber is not entered. As the doors close, shouts and screams are heard coming from inside. Visual subtraction denies the viewer any spatial context. The horror itself is attempted to be imagined solely through the sounds heard.

Saul's neck and shoulders consistently occupy a large portion of the frame, while violence and death remain blurred and out of focus in the background. These visual choices align with Agamben's notion that Auschwitz is situated "at the edge of witnessing." For Agamben, what happened at Auschwitz is an extreme experience that cannot be witnessed, and the true witnesses are those who died—those who cannot speak (Agamben, 1999, p. 34). Consequently, the film never offers the audience a complete representation; on the contrary, it forces them to share the ethical burden of witnessing through subtraction.



Visual 1: Visual Reduction Focusing on Saul's Neck and Shoulders (*Son of Saul*, László Nemes, 2015)

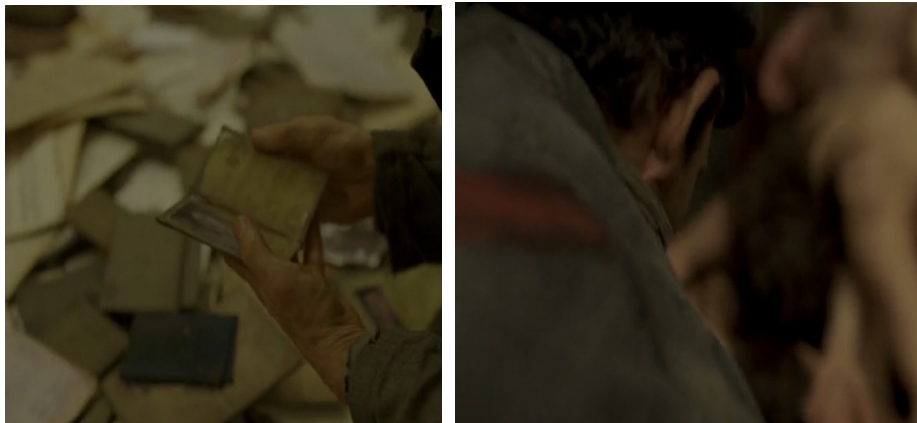
Subjective Camera and the Aesthetics of Witnessing

The subjective camera technique used throughout the film adds not only physical intimacy to the narrative, but also cognitive and emotional intimacy. For almost the entire film, the viewer views the camp from Saul's eye level, often even from his. As Saul carries a body through the camp, the camera moves from shoulder height. The camera is constantly locked on the character. Wide angles rarely reveal environmental details. Saul's walking direction and speed are synchronized with the camera's movement. The image is blurry, and the focus never shifts to anything other than Saul's face or back. This format draws the viewer to the limits of witnessing, experiencing not "seeing" but "not seeing." This narrow perspective replaces the claim of omniscience/showing in classical cinema with a practice of seeing based on limited knowledge and fragmented perception. This visual strategy emphasizes that witnessing is not merely an act of observation from the outside, but also an ethical and existential obligation. Here, the camera is not a tool of surveillance, but an ethical positioning at the edge of witnessing. The subjective camerawork and blurred visual field allow the viewer to experience Saul's bare life, thus offering a concrete cinematic equivalent of the state of exception.



Visual 2: The Practice of Fragmented, Limited, and Blurred Vision in Focus on Saul's Face
(Son of Saul, László Nemes, 2015)

On the other hand, as conceptualized by Agamben, those who enter the gas chambers en masse, undress, and wait to shower are completely stripped of their citizenship status, social affiliation, and legal recognition. They no longer exist as "subjects," but merely as bare life. Each individual is stripped of their identity, name, story, and past, reduced to a mere marked body. In the camp, each individual is often identified by a number; names are erased, faces become uncanny, and personal narratives are suppressed. The fact that the massacred and massacred are stripped of all their identities and forced into symbolic and political nonexistence means that they are governed as beings possessing only biological functions.



Visual 3: Bodies That Failed to Become Subjects in Auschwitz (Son of Saul, László Nemes, 2015)

In one scene in the film, Saul's statement, "We're already dead," expresses a rupture with the Sonderkommando's attempts to cling to life and their survival strategies, a kind of existential surrender. Despite others' retorts like, "We're all going to die because of you," Saul's words imply that even biological survival has lost its meaning in the camp's reality. It's no longer simply breathing, it's living; it suggests that existing without identity, value, and meaning is already a form of death. For Saul, death isn't merely a physical end; it's the bare life itself, imposed by the system itself.

The Politics of Sound: Invisible Violence

In *Son of Saul*, sound plays a crucial role not only as a technical element but also as a representation of violence, a trigger for memory, and a carrier of meaning. Sounds like the slap of shovels on concrete during the cleanup, the scraping of brushes, the roar of incinerators, and the creaking of gas chamber doors serve as audio recordings of the systematic destruction of human bodies in this mechanized space of death. These sounds, on the one hand, make visually censored horror audible; on the other, they reveal how violence became a natural and automatic order in the camp's functioning. Similarly, the Nazi officers' incessant shouts of orders—"Quick!", "Clean!", "Faster"—function not only as a physical pressure but also as a linguistic erasure of the subject.

While the film's images are often blurred, sound fills this gap, confronting the viewer directly with the camp's horror. The foregrounding of sound or the retreating of imagery guides the viewer from direct visualization to an ethical awareness; This demonstrates that homo sacer is not merely a legal or political concept, but can also be considered with its ethical and experiential dimensions. For example, in the gas chamber cleaning scene, the camera doesn't show the interior. Saul and other Sonderkommando members are carrying and cleaning the corpses. However, the true meaning of the scene lies in the sounds; the creaking of doors, the sounds of ovens, orders coming from outside, gunshots, and human screams are all carriers of unseen violence. All these sounds constantly remind the audience that they are in a realm of horror. Similarly, Saul's speech in the film is extremely limited. This silence symbolizes his erasure as a political subject, remaining only a living body.

At this point, Walter Benjamin's approach to historical experience and remembrance is crucial for understanding the film's sonic strategy. For Benjamin, history is not a narrative of uninterrupted progress; it is filled with fragments that establish an explosive bond between the present and the past. For him, the echo of the past can only regain meaning within the experience of the present (Benjamin, 2007: p. 263). The sounds heard in *Son of Saul* become a form of this echoing remembrance that Benjamin describes; in the absence of image, sound functions not only as atmosphere but also as a residual memory trauma. Thus, the film constructs historical testimony through a practice of memory that is not only visual but also auditory.

Subject of Ethical Resistance: Saul

Son of Saul offers no heroic narrative. Saul's action is neither a social revolution nor an escape plan. Rather, it is a quiet but profound ethical resistance. Saul's daily existence within the camp is shaped by the experience of "bare life," a time when violence becomes commonplace and death becomes a daily routine. However, a rupture at the film's center introduces an ethical dimension that resists this ordinariness: Saul decides to bury the body of a child he finds in the gas chamber, believing it to be his own son, with a traditional Jewish burial ceremony. This decision is neither rational nor strategic; on the contrary, it diminishes his chances of survival and may seem "meaningless" to outsiders. While some in the camp secretly try to document the horror, others organize underground and dream of an uprising against the Nazi order. Saul, however, seeks neither documentation nor revenge. He simply chooses to embrace an anonymous dead body. He portrays himself as the subject of ethical resistance, seeking to give meaning and dignity to a body ignored by the entire system.

Saul's desire to bury a child unrecognized by the camp's administrative logic with a religious ceremony can be interpreted as a silent yet profound act of rebellion. This act is a small but effective ethical gesture against the system's efforts to reduce humans to mere objects. Emmanuel Levinas's ethical thought provides a powerful theoretical basis for this. For Levinas, ethics arises from encountering the face of the other, because "the face makes me responsible" (Levinas, 1991). Ignoring, excluding, or assimilating the other within dominant norms produces consequences that resonate not only at the individual level but also in the social, political, and cultural spheres. In this context, Levinas positions an ethical relationship that makes killing the other impossible, in opposition to the understanding of the political subject that legitimizes killing the "other" (Türk, 2013, p. 43).



Visual 4: The Moments in which Saul Encounters the Other, Where He Experiences a Breaking Feeling in the Face of the Banality of Death (Son of Saul, László Nemes, 2015)

Eliminating the existence of the other does not only mean ending their life; it also means destroying the ethical foundations of the self (Küçük, 2023, p. 14). Saul's sensitivity to the dead child is the moment when this ethical responsibility becomes concrete; this imposition of meaning on the child's face treats him not merely as a corpse but as a human being who deserves recognition. In this context, Agamben's statement, "ethics begins where the sovereign creates the exception" (Agamben, 2013, p. 27), makes Saul's action even more meaningful. Saul's ethical intervention opens up a space of meaning and dignity against the bare state of life in a space where the state of exception prevails. The film does not leave this opposition solely at the level of witnessing. It involves the audience beyond witnessing and in a shared ethical responsibility. The narrative is not content with merely presenting us with what is visible; it also asks us to recognize the limits of visual representation and to recognize this deficiency. Silence, subtracted visuals, and Saul's introspective journey point to the construction of an ethical memory beyond mere witnessing.

A key point in the film is that Saul's inner resistance brings about a distinct transformation not only at the narrative level but also in the film's visual aesthetic. Lifeless bodies, colors, characters, and nature, initially framed as blurred, out-of-focus, and blurred, become increasingly more prominent as the narrative progresses. Furthermore, the use of a narrow, out-of-focus frame, which limits any voyeuristic gaze the audience directs at the genocide from the beginning, evolves alongside Saul's awareness and awareness of resistance. This visual clarification is not merely a technical choice but a cinematic reflection of the mental and emotional transformation Saul experiences. Saul is no longer a passive body in the face of the camp's horror, but rather a bearer of ethical awareness. The changing aesthetics of the frame reveal both his inner awakening and his effort to transcend the bare life. As Gilles Deleuze puts it in the context of the movement-image and time-image distinctions, cinema not only represents events but also produces thought through images (Deleuze, 2014, p. 95). In this respect, Saul's relationship with the camera is a way of making his intellectual and ethical transformation visible through images.



Visual 5: The Lifting of the Mists and the Awakening Spirit (Son of Saul, László Nemes, 2015)

Saul's seemingly irrational actions—risking his escape plans for the sake of burying a child who is undoubtedly dead, and disregarding the reactions of the other prisoners—actually represent a refusal to surrender to the genocidal order imposed upon him. In this respect, Saul's action, while not aiming for physical salvation, is a form of moral and spiritual liberation. The film's final scene holds special significance in this context. The scene in which Saul smiles for a moment and sees a boy peering from the bushes can be interpreted symbolically. This child could be interpreted as a reflection of the child he carried as a dead body and tried to bury, but it also represents a manifestation of Saul's faith in humanity, hope, and ethical responsibility despite all the losses. This image suggests that even within the camp's bare regime of life, meaning, resistance, and the humanity evident in the face of the other cannot be completely eradicated. The faint smile on Saul's face is a sign of spiritual completion, of his ability to maintain his own existence as a human being. In this sense, the film tells of a silent but powerful resistance that makes possible an ethical existence beyond physical death.



Visual 6: The Gaze of Ethical Resistance (Son of Saul, László Nemes, 2015)

Conclusion

This study, in the context of Son Of Saul, has demonstrated that camp cinema is not merely a historical narrative genre but also a multilayered cinematic form shaped by ethical responsibility, the politics of visibility, and the question of testimony. It also goes beyond the simple application of Agamben's concepts of "bare life" and camp within a cinematic context. Son Of Saul tests and complicates the representational boundaries of bare life through aesthetic strategies: Choices such as the subjective camera, visual withdrawal, and sonic primacy connect the abstractions of Agamben's theory with experiential and ethical dimensions. Thus, the film demonstrates that bare life is not merely a legal or biological reduction but also involves the

limits of testimony and ethical responsibility. This approach both expands Agamben's concept and allows for a critical rethinking.

In this study, Agamben's concepts of "bare life" and camp provide a powerful framework for the film's political and aesthetic analysis. However, the limitations of this approach are also open to discussion. For example, some researchers find Agamben's concept of camp overly generalizing, arguing that including all forms of spatial exclusion within this category weakens historical and political specificity.

Similarly, while the film's visual subtraction and subjective camera strategies are valuable in terms of ethical witnessing, there are criticisms that they may create distance and make it difficult for some viewers to emotionally connect with the traumatic event. Furthermore, viewers' cultural backgrounds, historical knowledge, and personal experiences can significantly alter how the target of ethical witnessing is perceived. This suggests that a film may not evoke the same ethical awareness in all viewers. Therefore, the assumption that ethical witnessing has a universal impact is empirically questionable.

The analysis, conducted within the framework of the representational possibilities and limits of cinematic art, demonstrates the potential for cinematic narrative to develop new formal tools when traumatic experiences cannot be expressed through classical narrative structures. However, such representational strategies also have inherent limitations and potential criticisms: For example, some viewers may not feel the ethical awareness created by visual distance, or the film's formal perfection may, despite intentions, engender an aestheticist reading. Acknowledging such opposing views deepens, rather than weakens, the argument and more clearly reveals the film's ethical boundaries.

Through aesthetic choices such as subjective camera use, blurred visual space, the decisive role of sound, and visual inference, *Son of Saul* constructs a practice of seeing that removes the viewer from a passive position and demands participatory and ethical responsibility. The camp setting in the film is constructed not only as a historical context but also as a political and existential void. The characters' disidentification, the abstraction of space, and the collapse of time create in the viewer not only empathy but also a sense of ontological discomfort. Saul's individual quest is less about physical salvation and more about the construction of meaning and the production of value in silence. In this context, the film questions not only the possibility of witnessing, but rather representation itself; it asks under what conditions responsible witnessing can be established. The film's deliberate dissonance between sound and image allows the viewer to "feel" the campsite rather than "see." The withdrawal of image and the foregrounding of sound create a cinematic language that establishes moral boundaries surrounding the representation of trauma.

Here, the withdrawal of the visual is not only a strategy that prevents aestheticization but also a conscious choice that centers ethics. However, this choice carries inherent risks: Visual distance can lead to apathy or abstraction rather than ethical awareness in some viewers. Acknowledging these potential limitations reveals both the strength and fragility of the film's ethics of witnessing. In other words, such strategies employed in the film may not have the same ethical impact on all viewers. The film's possibility of aestheticizing trauma in a different manner, or the perceptual differences among viewers, reveals the limits and fragility of ethical witnessing. This allows us to consider potential opposing arguments and evaluate the film's ethical goals within a more realistic framework.

The study also demonstrated that camp cinema not only documents historical catastrophes but also critically renders contemporary biopolitical mechanisms visible. The idea that the camp has acquired continuity as a regime governing lives devoid of legal and political status is not limited to Auschwitz in the past. Today's refugee camps, migrant borders, and spaces of authoritarian control are contemporary manifestations of this "bare life" regime. *Son of*

Saul implies this continuity rather than directly depicts it; it allows the viewer to experience the silence of trauma, allowing associations to form in their own minds. The film's failure to directly represent trauma—that is, to offer “no representation”—can be interpreted as an ethical stance compared to partial representations, which can be linked to Agamben's concept of “unrepresented pain,” as partial representations can create a misleading testimony in the viewer by conveying the experience of trauma in a limited or selective way. Conversely, if the film's formal perfection generates an aesthetic impact regardless of its intentions, a tension emerges between ethical responsibility and aesthetic impact. Ultimately, this analysis positions camp cinema not merely as a narrative form but as a cinematic way of reflecting on the unrepresentable. While questioning the possibility of representation, it also places the ethical dimension of witnessing at the center of cinema. This approach complicates this framework beyond simply implementing Agamben's conceptualization of “bare life”: the film both confirms this concept and presents formal choices that test it.

The originality of this study lies in its examination of camp cinema not only in the context of representing historical events but also as a practice of ethical reflection through visual inference, subjective vision, and sonic aesthetics. While literature frequently utilizes linear narrative structures and dramatic fictions in the cinematic representation of traumatic events, this study offers an alternative analysis by focusing on how unrepresentable trauma can be evoked through cinematic silence, blur, and visual exclusion. However, it also acknowledges that the risk of aestheticizing trauma is not entirely eliminated; that formal perfection, despite intentions, can foster the possibility of an aestheticist reading.

Discussing concepts such as camp, trauma, and testimony not only at the content level but also within the formal structure of the narrative adds theoretical depth to studies in this field. Future studies based on this approach could explore the ways visual narrative assumes or fails to assume ethical responsibility from a broader perspective through comparative examinations of different examples of camp cinema. Furthermore, similar analyses of contemporary refugee representations, digital forms of testimony, and visual materials related to border policies would more comprehensively reveal the continuity and transformation of the camp phenomenon.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

The Researchers' Statement of Contribution Ratio Summary

The first author contributed 50% to the article, while the second author contributed 50% to the article

Kaynakça

Adorno, T. W., & Tiedemann, R. (2003). *Can one live after Auschwitz?: A philosophical reader*. Stanford University Press.

Agamben, G. (1997). “The Camp as the Nomos of the Modern”, *Violence, Identity, and self-determination* s. Weber and H. de Vries (ed.) içinde. Stanford, 106-118.

Agamben, G. (1999). *Auschwitz'in kalıntıları: Tanık ve arşiv*.

Agamben, G. (2013). *Homo Sacer: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat* (çev. U. Taneli). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Agier, M. (2011). *Managing the Undesirables: Refugee Camps and Humanitarian Government* (çev. D. Fernbach). Cambridge: Polity Press.

- Arendt, H. (2014). *Totalitarizmin Kaynakları /3 Totalitarizm*, 1. Basım, çev. İsmail Serin, İstanbul: İletişim Yayıncılık.
- Bennett, J. (2005). *Empatik vizyon: Etki, travma ve çağdaş sanat*. Stanford Üniversitesi Yayınları.
- Braidotti, R. (2013). Posthuman humanities. *European Educational Research Journal*, 12(1), 1-19.
- Caruth Cathy (1995), *Trauma: Explorations İn Memory*, Usa, The Johns Hopkins University Press.
- Çelebi, A. (1999). Modernin» Yasası» Olarak Kamp: Şiddet ve Politika Üzerine Bir Değerlendirme. *Kültür ve İletişim*, 2(3), 65-78.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket-İmge*. (çev. Soner Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayınevi.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Her şeye rağmen imgeler: Auschwitz'den dört fotoğraf*. Chicago Üniversitesi Yayınları.
- Foucault, M. (2003). *Society Must Be Defended: Lectures at the Collège de France 1975–76* (çev. D. Macey). New York: Picador.
- Hirsch, M. (2013). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Küçük, T. (2023). *Gruplar arası ilişkiler açısından Alevi–Sünni evliliklerinin öteki'yi algılama bağlamındaki yeri* [Doktora tezi, Hitit Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü].
- LaCapra, D. (2001). *Writing history, writing trauma*. Johns Hopkins University Press.
- Levinas, E. (1991). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, ing çev: A. Lingis, Boston: Kluwer Acedemic.
- Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Minh-ha, T. T. (1991). *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics*. Routledge
- Naficy, H. (2001). *An Accented cinema: Exilic and diasporic filmmaking*. University Press.
- Şimşek, H., & Yıldırım, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Türk, D. (2013). *Öteki, Düşman, Olay Levinas, Schmitt ve Badiou'da Etik ve Siyaset*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Yıldız, P. (2015). *Sinemada Hatırlamanın Politikası: Gece ve Sis*. *İletişim*, (22).

Ütopyanın Kırılgan Yüzü: Blochçu Perspektifle Üç Sinemasal Anlatının Karşılaştırmalı Analizi

Yaşar Suveren*

Özet

Bu çalışma, Ernst Bloch'un "somut ütopya" teorisi bağlamında *The Beach* (2000), *Fight Club* (1999) ve *Captain Fantastic* (2016) filmlerini karşılaştırmalı olarak analiz etmektedir. Geç kapitalist kültürel bağlamda sinemasal ütopya temsillerinin dönüştürücü bir praksis potansiyeli taşıyıp taşımadığını sorgulayan çalışma, Bloch'un 'henüz-olmayan', 'henüz-bilincine-varılmamış' ve 'praksis' kavramlarından hareketle, ütopya tahayyüllerinin hem distopik sapmalara dönüşme eğilimini hem de sınıfsal-tarihsel sınırlarla çatışmasını inceliyor. *The Beach*, bireysel anlam arayışının zamanla gerçeklikten kopuk bir kaçış fantazisine dönüştüğünü; *Fight Club*, kapitalizm karşıtı öfkenin nasıl otoriter bir şiddet sarmalına evrildiğini; *Captain Fantastic* ise alternatif eğitim yöntemleriyle inşa edilen ütopyik bir yaşamın hem imkanlarını hem de sınıfsal ayrıcalıklar nedeniyle karşılaştığı sınırları gözler önüne sermektedir. Çalışma, çağdaş sinemada ütopya fikrinin iki karşıt eğilim arasındaki gerilimini incelemektedir: bir yanda yalnızca nostaljik bir arzu nesnesine dönüşen ütopya temsilleri, diğer yanda tarihsel ve toplumsal dönüşümü hedefleyen somut bir praksis olarak ütopya. Bu ikili yapı çerçevesinde, sinemanın söz konusu gerilimi nasıl görünür kıldığını eleştirel bir bakışla ortaya koymaktadır.

Anahtar Sözcükler: Somut Ütopya, Ernst Bloch, Praksis, Ütopya, Distopya

*Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türkiye.

E-mail: ysuveren@sakarya.edu.tr

ORCID : 0000-0002-8464-0368

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1750401

Suveren, Y. (2025). Ütopyanın Kırılgan Yüzü: Blochçu Perspektifle Üç Sinemasal Anlatının Karşılaştırmalı Analizi. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 73-91. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1750401>

Geliş Tarihi: 24.07.2025

Kabul Tarihi: 02.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

The Fragile Face of Utopia: A Comparative Analysis of Three Cinematic Narratives from a Blochian Perspective

Yaşar Suveren*

Abstract

*This study offers a comparative analysis of the films *The Beach* (2000), *Fight Club* (1999), and *Captain Fantastic* (2016) within the context of Ernst Bloch's "concrete utopia" theory. Questioning whether cinematic representations of utopia in the late capitalist cultural context possess transformative praxis potential, the study draws on Bloch's concepts of the 'not-yet', the 'not-yet-conscious', and 'praxis' to examine how utopian imaginaries tend to both shift toward dystopian deviations and come into conflict with class-based and historical boundaries. *The Beach* demonstrates how the search for individual meaning gradually transforms into an escapist fantasy disconnected from reality; *Fight Club* reveals how anti-capitalist anger evolves into an authoritarian spiral of violence, and *Captain Fantastic* highlights both the possibilities and the limitations arising from class privileges of a utopian life constructed through alternative educational methods. This study explores the tension of the utopian idea in contemporary cinema between two opposing tendencies: on the one hand, utopian representations that become merely objects of nostalgic longing, and on the other, utopia as a concrete praxis aimed at historical and social transformation. Within this dual framework, this study offers a critical perspective on how cinema makes this tension visible.*

Keywords: Concrete Utopia, Ernst Bloch, Praxis, Utopia, Dystopia

*Assoc. Prof. Dr., Sakarya University, Faculty of Humanities and Social Sciences, Türkiye.

E-mail: ysuveren@sakarya.edu.tr

ORCID : 0000-0002-8464-0368

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1750401

Suveren, Y. (2025). Ütopyanın Kırılgan Yüzü: Blochçu Perspektifle Üç Sinemasal Anlatının Karşılaştırmalı Analizi. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 73-91. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1750401>

Received: 24.07.2025

Accepted: 02.10.2025



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

Extended Abstract

*This article explores three contemporary films: *The Beach* (2000), *Fight Club* (1999), and *Captain Fantastic* (2016), through Ernst Bloch's theory of 'concrete utopia.' Departing from readings that treat cinematic utopias as naïve fantasies or aesthetic imaginaries, this study positions cinema as a reflective space in which utopian desires intersect with ideological contradictions, historical limitations, and political possibilities. The aim is to question whether cinema can represent utopia as a historically grounded praxis rather than as an abstract escape from reality. Ernst Bloch's concepts (Not-Yet, Not-Yet-Conscious, concrete utopia, and praxis) form the study's theoretical foundation. For Bloch, utopia is not a passive longing for an ideal future but a historically immanent horizon emerging from contradictions. Unlike abstract utopias, which ignore material conditions, concrete utopias are rooted in social reality and demand collective action. Bloch's "Not-Yet" captures this anticipatory consciousness, where latent desires and unfulfilled social potentials materialize through praxis.*

Cinema, a mass cultural form that articulates collective imagination, is an ideal site for examining tension. The selected films are not simply "utopian" in their themes but are marked by their interrogation of utopian aspirations and their failures. The analysis employed a visual-textual discourse approach, considering both narrative structure and aesthetic strategies, to assess how each film embodies or subverts Bloch's dialectical utopianism.

*The Beach depicts a communal experiment on a remote island envisioned as an escape from capitalist alienation. Richard embarks on a journey driven by disillusionment with modern society. The utopian project soon developed into authoritarian and violent, exposing fragile ideological foundations. The film shows how a lack of historical consciousness transforms utopian desire into escapist fantasy. The community's disconnection from socio-political reality leads to degeneration, aligning with Bloch's critique of "abstract utopias" as regressive and self-defeating. In contrast, the *Fight Club* offers a radical response to capitalist alienation through a masculinist lens. The unnamed narrator finds purpose through Tyler Durden, who initiates a fight club against the consumer culture. The movement transformed into Project Mayhem, a fascistic organization. Women are marginalized, vulnerability suppressed, and power consolidated under charismatic leadership. Although critiquing a capitalist society, it creates an equally totalitarian order that lacks the inclusivity and imagination of Bloch's concrete utopia. This shift to authoritarian nihilism reveals the dangers of dehistoricized revolts and the misrecognition of praxis as destruction.*

*Captain Fantastic differs from earlier films in that it engages in utopian praxis. Ben, the protagonist, raises his children in the forest, rejecting capitalist culture for autonomy, critical thinking, and ecological living. This aligns with Bloch's utopian ideals: a project rooted in reality, yet oriented toward transformative possibilities. However, contradictions have emerged, such as emotional suppression, authoritarian paternalism, and lack of social integration. Ben's pedagogical rigidity and the children's social maladaptation highlight dangers of insularity and ideological dogmatism. Unlike *The Beach* and *Fight Club*, *Captain Fantastic* allows for transformation. Ben evolves, loosening his grip and incorporating elements of modern society without capitulating. The result is a dialogical model of utopia grappling with contradictions of praxis, seeking synthesis, rather than purity.*

*Visual strategies underscored the film's engagement with utopia. *The Beach* shifts from sun-drenched landscapes to dark, claustrophobic imagery, signaling idealism's collapse into dystopia. *Fight Club* uses disjointed editing, surreal frames, and chiaroscuro lighting to reflect the protagonist's fragmentation and ideological confusion. *Captain Fantastic* employs natural imagery, slow camera movements, and a visual rhythm that softens as the family's worldview expands. These aesthetic choices serve as extensions of each film's utopian or anti-utopian discourse.*

*In the comparative analysis, *Captain Fantastic* emerges as the film most aligned with Bloch's vision of concrete utopia, not because it presents a flawless model, but because it stages utopia as a dynamic,*

reflexive, and incomplete process. The film critiques capitalist modernity and the romanticization of its rejection. It acknowledges the necessity of praxis that is not only oppositional but also reconstructive and relational. The "Not-Yet" is not an escape from history but its immanent unfolding.

All three films have a limitation: the class-based exclusivity of their utopian experiments. Through Richard's global privilege, Jack's bourgeois ennui, or Ben's intellectual resources, utopia appears as a luxury for those with social capital. This questions utopian imagination in late capitalism, a critique Bloch anticipated by emphasizing collective transformation over individual retreats.

This study argues that contemporary cinema fails to realize utopia's full emancipatory potential yet remains vital for its contestation. By analyzing the structural fragility, ideological contradictions, and historical absences in these narratives, we can understand how utopian desires evolve. Bloch's framework offers a lens for evaluating utopian representations and their political stake. Utopia, as these films show, is not a destination but a method - a mode of engagement with present contradictions and a horizon to struggle toward. Through praxis and the collective articulation of the "Not-Yet," hope becomes more concrete. In the era of political cynicism and ecological crises, a dialectical view of utopia is necessary.

Giriş

Günümüzde ütopya kavramı, birbirine zıt iki eğilim tarafından kuşatılmış durumda. Bir yanda, geç kapitalizmin tüketim kültürü içinde yalnızca pazarlanabilir bir 'kaçış hayali'ne dönüştürülürken diğer yanda ise postmodern eleştirilerin iddia ettiği gibi tarihsel ilerleme fikrinin geçersizleştiği bir çağda, alaycı bir nostalji nesnesi haline getiriliyor (Murtola, 2010; Thaler, 2023; Wilson, 2023). Bu çift yönlü tıkanmaya karşı Ernst Bloch'un geliştirdiği 'somut ütopya' kavramı, ütopyayı edilgin bir hayalden çıkarıp, tarihsel-toplumsal gerçeklik içinde filizlenen bir potansiyel olarak düşünmeye imkân tanır. Bloch'a göre ütopya, sadece ideal bir geleceğe dair tahayyül değil, aynı zamanda toplumsal dönüşümün maddi imkanlarını barındıran bir praksis alanıdır (Bloch, 1995). Bu bağlamda, Bloch'un ütopyayı yalnızca 'iyi yer' değil, aynı zamanda eleştirinin sürekliliği olarak kavramsallaştırdığına dair güncel bir tartışma da söz konusudur (Dinçsoy, 2025).

Bu yaklaşım, sinema gibi toplumsal hayal gücünü harekete geçiren ve kitlesel arzuları temsil eden anlatı biçimlerinde özellikle önem kazanır. Sinema, ütopya tahayyüllerini sadece temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda bu tahayyüllerin çatışmalı doğasını, çelişkilerini ve sınırlılıklarını da görünür kılabılır. Bu bağlamda *The Beach* (Kumsal, Danny Boyle, 2000), *Fight Club* (Dövüş Kulübü, David Fincher, 1999) ve *Captain Fantastic* (Kaptan Fantastik, Matt Ross, 2016) filmleri, alternatif yaşam arayışlarını konu edinirken, aynı zamanda ütopyanın günümüz dünyasında nasıl tahayyül edildiğini ve hangi açmazlarla karşılaştığını irdeleyen anlatılardır. Her üç filmde de sistem karşıtı arayışlar merkezde yer almaktadır ancak bu arayışların soyut ütopya tahayyüllerine mi sıkışıp kaldığı yoksa somut bir praksise mi evrildiği sorusunun ucu açık kalır. Bu çalışma, söz konusu filmleri Bloch'un *somut ütopya*, *henüz bilincine varılmamış*, *henüz olmayan* ve *praksis* gibi kilit kavramları ekseninde çözümleyerek, modern bireyin anlam arayışının sinemadaki izdüşümlerini Blochçu bir perspektifle tartışmayı hedeflemektedir. Böylelikle ütopya düşüncesinin günümüz siyasal ve kültürel bağlamındaki dönüşümüne dair eleştirel bir okuma önerilecektir.

Bu çalışmanın temel amacı, Bloch'un *somut ütopya* kavramını çağdaş sinema örnekleri üzerinden yeniden düşünmek ve ütopya fikrinin günümüz kültürel anlatılarında nasıl temsil edildiğini eleştirel bir anlayışla irdelemektir. Özellikle geç kapitalizmin yarattığı anlam krizleri ve kolektif tahayyüllerin zayıflaması karşısında, ütopyanın yeniden tahayyül edilip edilemeyeceği sorusu merkezi bir önem taşımaktadır (Levitas, 2013; Kashima & Fernando, 2020). Bu bağlamda çalışmanın pratik sorusu şudur: günümüzde sinemasal anlatılar, ütopyayı hâlâ tarihsel bir praksis alanı olarak kurabiliyor mu, yoksa bu temsil biçimleri ütopyayı

ideolojik olarak nötralize eden, soyut ve bireysel kaçış fantezilerine mi indiriyor? Makale, film analizlerinin sınırlılığını aşmasa da, ütopya fikrinin günümüzdeki siyasal işlevini ve toplumsal tahayyül krizine bir cevap verip veremediğini bu filmlerin analizleri üzerinden düşünmeye ve tartışmaya aracılık da etmek istiyor.

Bu çalışmanın güncel önemi, içinde bulunduğumuz çağın siyasal ve kültürel bağlamıyla doğrudan ilişkilidir. Günümüz dünyası, iklim krizinden artan eşitsizliklere, otoriterleşme eğilimlerinden küresel belirsizliklere kadar geniş bir yelpazede, geleceğe dair kolektif tahayyül kapasitesinin zayıfladığı bir dönemden geçmektedir. Bu bağlamda Ernst Bloch'un *somut ütopya* kavramı, yalnızca tarihsel bir kuram değil, aynı zamanda bugünün siyasal ve kültürel imgelem krizini anlamak için kritik bir analitik araç sunmaktadır. Bu çalışma, üç farklı sinema anlatısı üzerinden, alternatif yaşam tasarımlarının çağdaş kültürde nasıl temsil edildiğini ve bu temsillerin tarihsel-toplumsal praksisle ne ölçüde bağ kurabildiğini inceleyerek, hem ütopya kuramı literatürüne hem de kültürel çalışmalar alanına bir katkı sağlama arzusunda. Böylelikle çalışma, sinemadaki ütopya temsillerini yalnızca estetik ürünler olarak değil, aynı zamanda günümüzün siyasal tahayyülünün sınırlarını ve imkanlarını açığa çıkaran ideolojik metinler olarak konumlandırmaktadır.

Ernst Bloch ve 'Somut Ütopya'nın Diyalektik Mantığı

Ütopya kavramını salt bir kaçış fantezisi olarak değil, tarihsel-toplumsal gerçekliğin içinde filizlenen bir imkân alanı olarak ele alan Ernst Bloch'un felsefesi, bu çalışmanın analitik eksenini oluşturmaktadır. Bloch'un *somut ütopya* (*concrete utopia*), *henüz-bilincine-varılmamış* (*not-yet-conscious*), *henüz-olmayan* (*not-yet*) ve *açık diyalektik* (*open dialectics*) gibi kavramları, incelenecek filmlerde hem genel söylem ve ideolojik yapıyı hem de karakterlerin arzularını ve gelecek tahayyüllerini yorumlamak için elverişli bir zemin sunmaktadır. Bloch'un ütopya anlayışı, ütopyayı salt zihinsel bir kaçış olarak değil, toplumsal-tarihsel gerçekliğin içinde filizlenen bir imkân ufku olarak kavrar (Bloch, 1995). Bu yaklaşımın ana kaynağı, üç ciltten oluşan *The Principle of Hope*¹ (*Umut İlkesi*) Bloch'un ütopya felsefesinin başat metnidir.

Aronson'un vurguladığı gibi Bloch'a göre: "İnsanın tüm tatmin imgeleri, en mütevazısından en yücesine kadar, tek bir akışa dökülür: insanlık tarihinin anlamına. Bu akış, teknolojik ve toplumsal gelişmenin ütopyayı mümkün kıldığı çağdaş dünyada tarihsel olarak gerçekleştirilebilir daha iyi bir yaşama doğru ilerler. Günlük arzularımız ve dileklerimiz... hep aynı yönde işaret eder: ütopya"ya (Aronson, 1991, p. 221). Benzer biçimde Levitas, Bloch'un "somut ütopya"sının "telafi edici değil, ileriye dönük" olduğunu ve "yalnızca dilek değil, irade yüklü bir düşünmeyi içer[diğini]" aktarır (Levitas, 1991, p. 15).

Bloch'un felsefesinin merkezinde yer alan *henüz-olmayan*, insanın ve tarihin tamamlanmamışlığını ifade eder. Nitekim: "...ütöpic süreçler, 'henüz olmayan' kavramıyla ifade edilir; bu kavram, 'tamamlanmış kapalı bir dünyayı' aşan, daima fazla olan ve 'başka olabilme' olanağını sürece dâhil eden bir işleve sahiptir. Bloch'un ifadesiyle, 'henüz-olmayan her gerçekliğin ufkunda durur'" (Anderson, 2006, p. 696). Bu kavramın bir boyutu olan *henüz-bilincine-varılmamış* ise Freud'un bilinçdışı kavramından ayrılarak insanın gelecek projeksiyonlarını kolektif bir potansiyelle dönüştürür. Henüz-bilincine-varılmamış, bireyin tam farkında olmadığı ama bilince çıkma potansiyeli taşıyan arzu, özlem ve imgelerdir; bu, yalnızca bireysel bir psikolojik durum değil, toplumsal ve tarihsel boyutu olan bir potansiyeldir (Bloch, 1995, pp. 4-6). Bu özelemler, rüyalar, mitler veya sanatta tezahür ederek toplumsal dönüşümün itici gücüne dönüşebilir. "Ütopyacı itkiler, geçmiş ve şimdikiyi aşarak daha adil bir topluma doğru ilerleme arzusunun dayalı, yeni olana yönelik bir istekten beslenir" (Jaster,

¹ *The Principle of Hope (Umut İlkesi)* (Almanca orijinal adı: *Das Prinzip Hoffnung*), ilk kez 1959'da yayımlanmış, 1986'da ise MIT Press tarafından İngilizceye çevrilmiştir. Eser, Tanıl Bora'nın çevirisiyle Türkçeye kazandırılmış ve İletişim Yayınları tarafından birinci cildi 2007'de, ikinci cildi ise 2012'de yayımlanmıştır. Bu makaledeki göndermeler ve alıntılar ise MIT Press'in 1995 tarihli baskısının 1. Cildine dayanmaktadır.

2021, p. 8). Bu potansiyel, bilinçlenme süreçleri ve kolektif eylem için siyasal bir önem taşır. Nitekim “henüz-bilincine-varılmamış, henüz gizli olan ama açığa çıkmak ve kendini ifade etmek üzere olan psişik eğilimlerden oluşur; bu nedenle ‘geleceğin bilinçdışı öncülü, yeninin psişik doğum yeri’dir” (Fuchs, 2022, p. 718). Bu bağlamda, baskı altındaki grupların kendi potansiyellerini keşfetmelerine imkân tanır. Adam’ın belirttiği gibi: “kriz dönemleri... gündelik alışkanlıkları bozar; geleceğe dair belirsizlik ve huzursuzluk yaratır, ama aynı zamanda daha önce tartışılmamış ya da mümkün görülmemiş alternatif yolların açılma potansiyelini de beraberinde getirir” (Adam, 2024, p. 193).

Bloch, ütopyayı soyut ve gerçeklikten kopuk bir hayalden ayırmak için *somut ütopya* kavramını ortaya atmıştır. Somut ütopya, henüz-olmayan toplumsal praksis yoluyla tarihselleşmesidir (Bloch, 1995, p. 307). Mevcut gerçekliğin çelişkileri içinde filizlenen bu anlayış, soyut ütopyaadan farklılaşır. Bloch’un yaklaşımı safdil bir idealizme değil: “soyut ütopyaların arzusunun gerçek anlamda mümkün olana pratik bir ilişkiyle bağlanmadığı saf hayaller” olmasına karşılık, “somut ütopyaların hem hedefi hem de o hedefin yaratımını içeren praksis olarak, gerçek bir geleceği önceden hissedip şekillendirmesine” yaslanır (Copson & Boukli, 2020, p. 512). Dolayısıyla somut ütopya, yalnızca bir dilek değil, aynı zamanda iradeyi de içerir: “Soyut ütopya arzuyu dile getirir ama değiştirme iradesi olmadan... Somut ütopya ise telafi edici değil, öngörücüdür; yalnızca dilek değil, aynı zamanda iradeyi de içerir. Marx’ın projesi bunun örneğidir” (Ganjavie, 2015, p. 95). Bu kavram, Bloch’un felsefesinin devrimci ve eylem odaklı yönünü vurgular ve ütopyanın sadece bir hayal değil, bir inşa süreci olduğunu gösterir.

Bu inşa sürecine imkân tanıyan ise Bloch’un *açık diyalektiğidir*. Katı tarihsel yasalar yerine insanın yaratıcı müdahalesine alan açan bu diyalektik, tarihi ve doğayı önceden belirlenmemiş olasılıklar alanı olarak kavrar. İnsan burada edilgen bir nesne değil, *kendini-henüz-tamamlamamış* (*the not-yet-completed*) yaratıcı bir öznedir: “insan edilgen bir gözlemci olmak yerine, var olanı aşma ve daha iyiye doğru ilerleme kapasitesine sahip etken bir varlıktır... [mevcudun] ötesine geçme” çabası, sadece soyutlamaları görselleştirmekle sınırlı kalmaz, aksine var olanın içinde aracılık edilmiş ve hareket halinde olan Yeniyi kavrar” (Bloch, 1995, p. 4). Praksis, tam da bu tamamlanmamışlığın dinamizmiyle umudun ontolojik zeminde örgütlenmesidir. Bu bağlamda: “Bloch’un açık diyalektiği, tarihin önceden belirlenmiş bir sona ilerleyen kapalı bir süreç olmadığını; tersine, insanın yaratıcı müdahalesine açık, olasılıklarla yüklü bir süreç olduğunu gösterir” (Levitas, 1991, p. 124). Nitekim: “Bloch’a göre ütopyacı edim, yalnızca geleceğe dair hayal kurmak değil, şimdi de harekete geçmektir; çünkü ‘sessiz düşünüm, geleceği geçmiş gibi gizler’, oysa açık diyalektik, insanın henüz-tamamlanmamış bir özne olarak eyleme geçmesiyle işler” (Jaster, 2021, p. 7).

Bloch’un ortaya koyduğu tüm bu kavramlar, *Umut İlkesi* eserinde birleşir. Umut, *henüz-olmayana* duyulan inancın, diyalektik bir praksis aracılığıyla somut ütopyaaya evrilmesidir (Friberg, 2021, pp. 8-10). Bloch, umudu, insan bilincinin mevcut gerçekliğe sığmayan, sürekli olarak geleceğe doğru yeni olasılıklar üreten dinamik ve yaratıcı potansiyeli, yani bir “fazlalık” (surplus) olarak görür. Levitas’ın (1991) ifadesiyle: “Bloch’un umut kavrayışı, edilgin bir bekleyiş değil; insan bilincinde köklenen ve eylem aracılığıyla geleceğe yönelen yaratıcı bir fazlalıktır” (p. 87). Bu nedenle umut pasif bir bekleyişten ziyade aktif bir katılımı gerektirir. Vuolajärvi’ye göre Bloch için umut: “insan eylemini harekete geçiren ve dünyada yeni olanaklar açan bir güçtür. Umut, yalnızca bir duygu değil, aynı zamanda geleceğe yönelen ve praksisle iç içe geçmiş bir bilinç biçimidir” (Vuolajärvi, 2023, p. 4909). Shaha’ın (2024) da vurguladığı gibi: “Bloch, umudu ‘eğitilmiş bir umut’ (*docta spes*) olarak tanımlar; bu, pasif bir düşünüş değil, mevcut gerçeklikten yola çıkarak henüz-olmayanı gerçekleştirmeye yönelten devrimci bir güçtür” (p. 323). Bu yaklaşım ontolojik bir temele de sahiptir: “Bloch’a göre ‘beklenti, umut, henüz-olmayan’a yönelim yalnızca insan bilincinin değil, nesnel gerçekliğin de temel bir belirlenimidir” (Davidson, 2021, p. 421). Bu bağlamda umut, toplumsal dönüşümün temelini oluşturan kolektif bir itici güçtür.

Bize göre Bloch'un felsefesi, sinemanın ütopyacı potansiyellerini düşünmek ve sorgulamak için oldukça yararlı bir çerçeve sunuyor. Filmlerdeki karakterlerin bastırılmış arzularının (henüz-bilincine-varılmamış), mevcut toplumsal düzenle yaşadıkları gerilim ve çatışmaların (somut ütopya) ve geleceği kurma çabalarının (praksis), bu çalışmanın girişinde sorduğumuz soruyu yanıtlamaya ve sorgulamaya yardımcı olduğu düşüncesindeyiz. Sinemanın ütopyacı imgeleri, aynı zamanda geç kapitalizmin kültürel çelişkilerini de açığa vurur. Filmler, Bloch'un sıcak akımlar dediği dönüştürücü potansiyelleri mi sahneliyor, yoksa bu potansiyelleri ideolojik olarak nötralize eden bir soyut ütopya mı üretiyor? *The Beach*, *Fight Club* ve *Captain Fantastic* filmleri özelinde, bu soruların izini sürmek, ütopyanın güncel temsillerinin imkânlarını ve sınırlarını Blochçu bir perspektifle tartışmayı mümkün kılacaktır. Filmlerdeki hikâye ve imgeler, mevcut gerçekliğin çatlaklarından sızan henüz-olmayanın izlerini taşıırken, aynı zamanda bu potansiyellerin toplumsal ve siyasal ufkunu görmemize de aracılık eder.

Yöntem ve Analitik Çerçeve

Bu çalışmada *negatif ütopya* ve *distopya* kavramları arasında kuramsal bir ayrım gözetilmiştir. Negatif ütopya, başlangıçta bir ideal veya kurtuluş tasarımı olarak ortaya çıkan sosyal düzenin, içsel çelişkileri ve yapısal sorunları nedeniyle çözülmeye uğrayarak baskıcı ve dışlayıcı biçimlere evrilmesini ifade eder (Jameson, 2005; Levitas, 2013). Bu durum, Bloch'un soyut ütopya kavramıyla da ilişkilidir; tarihsel ve toplumsal temelden kopuk ütopyacı arayışların başarısızlığa sürüklenmesi bu kategoriye girer. Buna karşılık, distopya, en başından itibaren toplumsal baskı, eşitsizlik ve tahakküm ilişkilerinin kurucu ve sürekli olduğu; bireysel özerklik ve kolektif özgürlüklerin sistematik biçimde bastırıldığı sosyal düzenleri ifade eder (Claeys, 2017; Moylan, 2000). Çalışma boyunca, bu iki kavram arasındaki fark, kavramsal tutarlılığı sağlamak adına özellikle dikkate alınmış ve analiz edilen filmler bu ayrım doğrultusunda çözümlenmiştir. Bu analitik şerhe çok yakın bir başka açıklamaya daha gerek var, o da *ütopya* ile *kaçış* arasındaki ilişki hakkındadır. Ütopya ile kaçış arasındaki ilişki, bu çalışmanın merkezinde yer alan kavramsal bir gerilimi ifade etmektedir. Kaçış, her zaman olumsuz ya da distopik bir yönelim olarak değerlendirilmez. Bloch'a göre, kaçış eylemi toplumsal gerçeklikten kopmadan ve 'henüz-olmayan'ın sezgisiyle birleştiğinde, yaratıcı ve dönüştürücü bir hareket haline gelir (Bloch, 1995, pp. 197-199). Buna karşılık, yalnızca bireysel kurtuluşu hedefleyen, tarihsel-toplumsal dönüşüm amacı taşımayan reaksiyoner kaçışlar, çoğu zaman soyut ütopyaya sıkışır ve distopik sonuçlar üretir (Bloch, 1995, pp. 146-147). Bu nedenle analizlerde, *dönüştürücü kaçış* ile *reaksiyoner kaçış* arasında açık bir ayrım yapılmakta ve filmler bu ayrım doğrultusunda değerlendirilmektedir.

Bu çalışmada sinema, yalnızca estetik ya da kültürel bir anlatı biçimi olarak değil, aynı zamanda ideolojik kodların, toplumsal ve siyasal tahayyüllerin ve ütopya/distopya temsillerinin üretildiği bir düşünsel alan olarak ele alınmaktadır. Bu çerçevede, görsel-metinsel söylem analizi yöntemi benimsenmiştir. Bu yöntem, filmlerdeki temaların hem görsel hem de metinsel düzeyde nasıl işlendiğini ve bu temaların hangi ideolojik kodlarla ilişkilendirildiğini analiz etmeye imkân tanır. Bu yaklaşım, filmlerin yalnızca bir hikâye anlatmadığını, aynı zamanda belirli yorumlama biçimlerini teşvik eden stratejilerle dolu bir düşünsel alan olduğunu gösterir: "Filmdeki birleştirici mekanizmalar, sözlü ve görsel-işitsel medyadaki olayları anlamlandırmaya çalışırken izleyicileri belirli yorumlama yönlerine sevk etme stratejileri olarak görülür" (Tseng, Laubrock & Bateman, 2021, p. 3). Trombeta ve Cox ise, görsel verilerin tek başına yeterli olmadığını ve bu verilerin üretildiği sosyo-kültürel bağlamın analiz edilmesi gerektiğini belirterek bu fikri destekler. Görsel ve metinsel veriyi birleştiren bir yöntem, bu derin anlam katmanlarına ulaşmayı mümkün kılar: "Her bir görüntü, izlendiği sosyo-kültürel ve politik alana gömülüdür ve yaratıcılarının niyetinden veya fotoğraflanan öznelerinkinden farklı bir dizi mesaj sunar" (Trombeta & Cox, 2022, p. 1558). Ancak bu çalışmada, özellikle anlatı yapısı ve ideolojik göstergeler ön planda tutulacak, görsel temsil biçimleri ise bu katmanları destekleyici bir analiz boyutu olarak değerlendirilecektir.

Makalede incelenen üç film farklı türlerde ve bağlamlarda üretilmiş olmalarına karşın, modern bireyin anlam arayışı ve sistem karşıtı ütopyacı yönelimleri üzerinden ortak bir izleği paylaşmaktadır. Her biri, çağdaş kapitalist toplumun yarattığı yabancılaşma, tüketim baskısı ve kimlik krizine karşı bir tür “başka türlü yaşama” arzusu etrafında şekillenir. Ancak bu arzunun nasıl somutlaştığı ve özne ile ütopya arasındaki ilişki her filmde farklı biçimlerde kurulmuştur.

Captain Fantastic, ütopyanın fiilen kurulduğu ve sürdürüldüğü bir deneyimi anlatır. Burada ana karakter Ben, doğrudan ütopyacı bir yaşam inşa eder; çocuklarıyla birlikte alternatif bir pedagojik ve toplumsal pratik geliştirir. Ütopya bu bağlamda, yalnızca bir hayal ya da aidiyet değil, *pratikte örülmüş bir yaşam projesidir*. Buna karşın, *The Beach* ve *Fight Club* anlatılarında ütopyaya *sonradan eklenen figürler* izleriz. Richard (*The Beach*) ve anlatıcı (*Fight Club*), başkaları tarafından kurulmuş olan alternatif yapılara katılırlar; ne var ki zamanla bu yapıların içsel çelişkileriyle yüzleşir ve bu ütopyacı projelerin otoriterleşmeye, dışlayıcılığa ve şiddete evrilme risklerini deneyimleyerek sistem karşıtlığının diyalektik kırılmalarını temsil ederler.

Bize göre bu üç film, ütopya fikrinin hem cazibesini hem de kırılganlığını görünür kılmaktadır. Bloch’un somut ütopya anlayışında vurgulanan *tarihsel-toplumsal praksis, aktif katılım ve kolektif inşa* ilkeleri üzerinden okunduğunda, bu anlatılar yalnızca ütopyaların kurulma biçimlerini değil, aynı zamanda onların sınırlarını, sapmalarını ve çözülüş biçimlerini de tartışmaya açar. Ütopya bazen kurulmuş bir komün, bazen bir şiddet kolektifi, bazen de pedagojik bir proje olabilir ancak her durumda, ütopya ile özne arasındaki ilişkinin biçimi - özne bu yapının kurucusu mu, katılımcısı mı, yoksa tanığı mı - hem ütopyanın doğasını hem de onun tarihsel potansiyelini belirleyici hale getirir.

Bloch’un ütopya anlayışı, yalnızca tamamlanmış ve somutlaşmış kolektif projeleri değil, aynı zamanda gerçekleşme koşullarından yoksun, yönsüz ve tarihsel-toplumsal temelden kopuk ütopyacı tahayyülleri de içerir. *The Beach* ve *Fight Club*, ütopya arayışının soyut biçimlerinin nasıl çözümsüzlük ve çöküşe evrilebileceğini, böylece somut ütopyanın imkân ve sınırlarını daha açık bir şekilde tartışmaya açmak için seçilmiştir. Dolayısıyla çalışmanın amacı, yalnızca ütopyanın olumlanması değil, onun başarısız ve trajik tezahürleri üzerinden de Blochçu çerçevede eleştirel bir sorgulama geliştirmektir. Dolayısıyla, filmlerin seçimi yalnızca tematik uygunluk değil, aynı zamanda ütopya düşüncesinin farklı sinemasal temsiller üzerinden karşılaştırmalı biçimde çözümlenmesine imkân tanıyan bir analitik çeşitliliği de gözetmektedir.

Bu yöntemsel ve analitik zemin üzerinden çalışmamızın bundan sonraki kısmında, giriş bölümünde tartışılan Blochçu perspektifin analitik imkanlarını *The Beach*, *Fight Club* ve *Captain Fantastic* filmleri özelinde analiz edeceğiz. Her bir film, geç kapitalizmin ütopya tahayyüllerini nasıl dönüştürdüğüne dair farklı bir pencereden bakan ve Bloch’un ‘somut ütopya’ kavramını sınayan özgün malzemeler sunmaktadır.

Ütopya Temsillerinin Blochçu Analizi

The Beach (2000): Bir Ütopya Mitinin Diyalektiği ve Heterotopyanın Kırılganlığı

The Beach (2000), Danny Boyle’un yönettiği ve başrolde Leonardo DiCaprio’nun yer aldığı bir macera-dram filmidir. Film, genç bir Amerikalı gezgin olan Richard’ın, Tayland’da bir otel odasında gizemli bir harita bulmasıyla başlar. Bu harita, onu izole ve görünüşte kusursuz bir ada komününe götürür. Başlangıçta tropikal bir cennet olarak sunulan bu ada, zamanla güç, mülkiyet, ayrımcılık, dışlayıcılık ve şiddet gibi unsurların etkisiyle çözülmeye başlar. Richard’ın bu yolculuğu, bireysel arayışla kolektif ütopya arzusunun çelişkili doğasını ortaya koyar.

Film, genç bir (erkek) bireyin sistem karşıtı arayışını Tayland’da keşfedilen gizli bir adada geçen izole bir yaşam deneyimiyle perdeye taşır. Film, “kahramanın yolculuğu”nun bilindik yol haritasını takip eder. Richard’ın sıradan dünyadan *ayrılışı* (gizli harita ve yolculuk), yeni bir *dünyanın keşfi* (komüne katılımı), bu dünyanın çöküşüne tanıklık etmesi (çatışmalar, ölüm, dışlama) ve nihayet *dönüşü* (adanın terk edilişi). Bu yapı, Joseph Campbell’ın (2017) *monomit şemasını* çağrıştırmakla birlikte, dönüş aşamasında kahraman, aydınlanmış bir özneye değil, hayal kırıklığına uğramış bir tanığa dönüşür. Richard’ın karakter gelişimi, bireysel bir anlam arayışından nihilist bir kopuşa evrilir; önce romantik bir kâşif, sonra çatışmanın ortağı, sonunda ise sessiz bir ifşacı haline gelir. Film boyunca Richard, başlangıçta yalnızca yeni deneyimler peşinde koşan genç bir turistken, komün içindeki çatışmaların ve ahlaki kırılmaların etkisiyle bu ütopyanın da diğer toplumsal yapılar kadar kırılğan olduğunu fark eder.

Filmde Richard’ın gelişinden çok önce kurulmuş olduğu anlaşılan ada komünü ilk bakışta kolektif yaşamın, eşitliğin ve doğayla uyumun sembolü gibi sunulur. Ancak bu yapı, kısa sürede mülkiyetçi eğilimler, dışlayıcı kurallar ve liderlik meseleleriyle sarsılır. Komünde başlangıçta eşitlikçi bir yapı varmış gibi görünse de, lider konumundaki Sal (Tilda Swinton), grubun varlığını sürdürme adına katı kurallar koyar, çatışmaları baskıyla bastırır ve bazı üyeleri dışlama yoluna gider. Bu dönüşüm, kolektif ütopya fikrinin otoriter bir rejime evrilebileceğini açık biçimde gösterir. Örneğin, para yerine takas sistemi gibi komünün kuralları yüzeyde anti-kapitalist görünse de grup içindeki mülkiyet eksenli çatışmalar ve dışlayıcı pratikler, kapitalist mantığın ütopya içinde yeniden üretilişini veya ütopyaya sızışını gösterir. Bu süreç, *The Beach*’i Bloch’un soyut ütopya eleştirisinin canlı bir örneğine dönüştürür. Mevcut toplumsal çelişkileri dönüştürmeden yaratılan ütopyalar, çoğunlukla kendi çelişkilerini yeniden üretir. Nitekim Freiberg’in de belirttiği gibi: “Krizin distopik imgesi, mevcut dünyayı yani neoliberal kapitalizmi sürdürmek için bir yönetim meselesine dönüştürülür... başka bir dünya yaratmak yerine, şeyleri oldukları gibi tutma işlevi görür” (Friberg, 2021, p. 5).

Ütopyanın bu içsel çelişkileri bir yana, *The Beach*’in sunduğu *cennet* imgesi aynı zamanda derin bir coğrafi ve sınıfsal ayrıcalıkla da maluldür. Batılı beyazların ve elbette Richard’ın, Tayland gibi küresel Güney’in bir bölgesinde kendi ütopyalarını kurmaları, yerli halkı tamamen dışlayan bir kurguyla gerçekleştirilmiştir. Yerel balıkçıların uyarılarına rağmen adaya ulaşan Richard, Batılı bireyin risk alma ayrıcalığını romantize ederken, yerel bilgeliği görmezden gelir. Aynı şekilde, Richard’ın orta sınıf arka planı ve bunun getirdiği beceriler, ütopya arayışının bile belirli bir maddi ve kültürel sermaye gerektirdiğini gösterir. Annesley (2004), adanın kendi varoluş koşullarının kapitalist piyasa tarafından nasıl hızla içselleştirildiğini gösterir. Turist rehberlerinin yön verdiği alternatifçilik, aslında tam da arzuladığı ütopyayı metalaştıran bir mekanizmadır. Film, *turistik ütopyanın* tam da onu arayan bireylerin kitlesel hareketiyle nasıl çöktüğünü, rehber kitaplar aracılığıyla ütopyanın nasıl metalaştığını çarpıcı biçimde ortaya koyar (Annesley, 2004, p. 555).

Film, görsel estetiğini pastoral bir cennet tahayyülü üzerine kurarak başlar. Doğal ışıqla yıkanmış geniş kumsallar, berrak sulara yüzen bedenler ve sınırsız bir özgürlük hissi, kolektif ütopyanın görsel altyapısını oluşturur. Ancak komün içi çatışmalar arttıkça, görsel dil de dönüşür: karanlık geceler, dar kadrajlar, düşük kontrast ve tehditkâr sesler öne çıkar. Doğa, pastoral bir arzu mekânından distopik bir kapatma alanına evrilir. Michel Foucault’nun (2005) ‘Başka Mekânlara Dair’ başlıklı metninde ayna örneğiyle betimlediği gibi heterotopyalar gerçeklikle kurdukları çift-anlamli ilişkiyle işler. *The Beach*’teki ada da tıpkı bir ayna gibi, Richard ve komün üyelerinin arzularını yansıtarken aynı anda bu arzuların kırılğanlığını da açığa çıkarır: “Ayna, aynaya baktığım anda işgal ettiğim bu yeri hem kesinlikle gerçek hem de kesinlikle gerçektışı kıldığı anlamda bir heterotopya gibi işler” (Foucault, 2005, pp. 295-296). Nitekim ada da tıpkı bu ayna metaforunda olduğu gibi, komün üyelerine özgürlük vaat eden bir ‘gerçeklik’ sunarken, aslında kapitalist tahakkümü ve otoriterliği yeniden üretir. Böylece, pastoral cennet imgesi distopik bir hapisaneye dönüşür.

Film, Bloch'un somut ütopyasını reddetmez, ancak onun mümkünlik koşullarını sorgular. Adadaki komün, tarihsel-toplumsal bir praksisten yoksundur. Mekânın izolasyonu, ütopyayı soyut ve kırılğan hale getirir. Bu, Bloch'un eleştirdiği *kaçışçı ütopyanın* tipik bir örneğidir. Richard'ın son sahnede bilgisayar başına dönüp gülümsemesi, ütopya arzusunun tamamen yok olmadığını ima eder. Belki de gerçek somut ütopya, bu deneyimin tarihsel bir ders olarak içselleştirilmesinde yatar.

Film, ütopya tahayyüllerinin ne salt bir kaçış ne de saf bir praksis olarak yaşandığını, aksine somut tarihsel koşullar ve ideolojik çelişkilerle biçimlendiğini görünür kılar. Richard'ın adaya vardığında duyduğu coşkulu heyecan, 'cennet' arzusunun tipik bir örneğidir ancak kısa sürede balık avı sırasında yaşanan gerginlikler, hasta olan üyenin toplum dışına itilmesi ve şiddetin meşrulaştırılmasıyla bu arzu kendi çelişkilerini yeniden üretir. Bu sahneler, ütopyanın yalnızca bireysel bir hayal değil, aynı zamanda iktidar, dışlama ve toplumsal düzenle kurulan gerilimlerle şekillendiğini ortaya koyar. Richard'ın yolculuğu bu yüzden Bloch'un *henüz-bilincine-varılmamış* kavramının bireysel düzeydeki tıkanıklığını gösterir fakat aynı zamanda, ütopya fikrinin tamamen terk edilemeyeceğini, her çöküşün ardında yeniden doğma ihtimalinin saklı kaldığını da ima eder.

Fight Club (1999): Nihilist Ütopyadan Faşizan Distopyaya Bloch'un 'Henüz-Olmayan'ın Krizi

Fight Club (1999), David Fincher'ın yönettiği, Chuck Palahniuk'un aynı adlı romanından uyarlanan bir film olup, kapitalist sistemin dayattığı yaşam biçiminden bunalan isimsiz bir anlatıcının (genellikle Jack olarak anılır) içsel krizini konu alır. Anlatıcı, zihinsel bir yansıması olan Tyler Durden ile birlikte *Fight Club* adlı gizli bir kulüp kurar. Başlangıçta bireysel arınma ve özgürleşme amacıyla kurulan bu yapı, zamanla *Project Mayhem* adlı radikal bir örgüte dönüşür. Film, karakterin zihinsel çözülmesi ve sistem karşıtı hareketin otoriterleşmesi üzerinden, ütopya ile distopya arasındaki geçişkenliğe dair güçlü bir anlatı sunar.

Fight Club, anlatı yapısı bakımından parçalı, gerilimli ve iç monologlarla örülmüş bir kurguyla ilerler. Anlatıcının ('Jack'²) kapitalist modernlik koşulları altında içine düştüğü kimlik krizi ve yabancılaşma ile başa çıkma arayışı, Tyler Durden figürüyle başlayan ve *Fight Club*'dan *Project Mayhem*'e uzanan bir dönüşüm süreciyle gelişir. Başlangıçta bireysel öfke ve tatminsizlikle şekillenen bu arayış, kısa sürede radikal bir harekete dönüşür.

İsimsiz anlatıcı ve onun zihinsel yansıması olan Tyler Durden, sıradan beyaz yakalı erkeklerin katıldığı gizli bir dövüş kulübü kurarlar³. Bu kulüp, erkeklerin modern kapitalist yaşamın yarattığı bastırılmışlıkla baş etme alanı olarak kurgulanır. Başlangıçta bireysel özgürleşme vaadi taşıyan bu yapı, Tyler Durden'in karizmatik liderliği altında, giderek güç, şiddet ve liderlik ekseninde şekillenen geleneksel erkeklik modeline dönüşür. Tyler Durden karakteri, Clark (2001) ve Giroux (2001) gibi araştırmacıların belirttiği üzere, erkeklik mitolojisini yeniden kurgulayan bir figür haline gelir.

Ancak bu ütopya, belirgin biçimde kadınları dışlayıcı bir yapı sergiler. Marla Singer, anlatıdaki tek belirgin kadın karakter olarak, bu eril ütopyanın dışlayıcı doğasını görünür kılar. Destek gruplarında kurulan 'ölüm ve yeniden doğuş' döngüsünün onun sahneye çıkmasıyla çökmesi, erkek deneyiminin özgünlük arayışını boşa çıkarır (Burgess, 2012, p. 271). Benzer biçimde, Anlatıcı'nın 'güç hayvanı' sahnesinde penguenin yerini Marla'nın alması, kadınlığın

² Filmde ve Chuck Palahniuk'un aynı adlı romanında anlatıcının adı resmi olarak 'Jack' değildir. Film boyunca, anlatıcı kendisinden çeşitli şekillerde söz eder. Jack ismi, birçok yerde geçer çünkü anlatıcı, Tyler Durden'la tanışmadan önce "Ben Jack'in organıyım" şeklinde tuhaf bir üslupla kendisinden bahseder. Sonuçta bu bir takma addir ve filmde isimsiz bir anlatıcıdır.

³ *Fight Club*, anlatıcının zihinsel bölünmesi sonucu ortaya çıkan alter egosu Tyler Durden tarafından başlatılmıştır. Başta iki kişi tarafından kurulmuş gibi görünse de, kulüp aslında anlatıcının parçalanmış benliğinin bir ürünüdür ve toplumsal başkaldırdan çok, içsel çözülmenin alegorisini yansıtır.

ancak kriz ve sapma üzerinden temsil edilebildiğini gösterir (Grønstad, 2003, p. 9). Böylece filmde kadınlık ya travmatik bir müdahale ya da edilgen bir figür düzeyinde sıkışır. Bu durum, filmde kurulan alternatif erkeklik modelinin cinsiyet temelli içe kapanmış bir kolektif yapı oluşturduğunu ve Bloch'un ütopya anlayışında merkezi yer tutan kapsayıcılık ve tarihsel-toplumsal praksis boyutundan ne kadar uzak olduğunu ortaya koyar.

Fight Club'ın bu cinsiyetçi ve dışlayıcı ütopyası yalnızca toplumsal ilişkilerde değil, bireyin iç dünyasında da çözülmeyi beraberinde getirir. Tyler karakteri aslında anlatıcının bilinç dışında yaratılmış bir figürdür; dolayısıyla bu iki karakterin çatışması, aynı zamanda anlatıcının kendi içindeki özgürlük arzusu ile otoriter eğilimleri arasındaki psikolojik çatışmayı da yansıtır. Final sahnelerinde anlatıcı, Tyler'ı reddederek, kontrolsüz bir ütopya arayışının nihilist bir yıkıma dönüştüğünü fark eder. Bu an, Jack'in yalnızca dış dünyayla değil, kendi içindeki karanlık, yıkıcı benliğiyle hesaplaştığı bir dönüm noktasıdır. Jack'in bu içsel mücadelesi, *The Beach*'teki Richard'ın dönüşümüyle tematik paralellikler taşır. Richard'ın çöküşü ada ütopyasının yıkılmasıyla bağlantılıyken, Jack'in çözülmesi zihinsel düzeyde yaşanır. İki karakterin ortak trajedisi, sistemin yarattığı boşluğu doldurmak için başvurdukları alternatiflerin yeni tahakküm biçimlerine dönüşmesidir. Richard'ın komün hayali nasıl otoriter bir kabaya evriliyorsa, Jack'in *Fight Club*'ı da faşizan bir terörizme dönüşür.

Bu anlatsal sürecin görsel dili de sistem karşıtı ütopyanın içsel çöküşünü güçlü biçimde görünür kılar. Filmdeki mekânsal karşıtlıklar da anlatıcının içsel bölünmesini yansıtır: loş, dar ve kaotik bodrum katları ile aydınlık, steril ofis alanları arasında kurulan görsel zıtlık, karakterin iki farklı varoluş biçimi arasında sıkışıp kalmışlığını sembolize eder. Başlangıçta özgürleştirici alternatif gibi sunulan dövüş kulübü, görsel anlatıda da giderek parçalanmış dağınık bir distopyaya dönüşür. Ütopya fikri hem karakterin zihinsel süreçlerinde hem de sahnelerin görsel kompozisyonunda eşzamanlı olarak çözülür.

Tyler Durden'ın temsil ettiği radikal özgürleşme projesi, Bloch'un *henüz-olmayan* fikriyle yüzeysel benzerlikler taşır. Tüketimcilikten kopuş ve otantik varoluş arayışı, henüz gerçekleşmemiş bir potansiyelin izlerini barındırır. Ancak bu karşı-kültür, zamanla yıkıcı ve otoriter bir pratiğe dönüşerek, Bloch'un ütopyacı iyimserliğinden ve kolektif dönüşüm anlayışından uzaklaşır. Dinçsoy'un (2025) belirttiği üzere, ütopyanın içkin eleştirisi ihmal edildiğinde, ütopyacı projeler özgürleşme vaadini tersyüz ederek distopik bir tekilliğe dönüşebilir. Tyler Durden'ın karizmasında cisimleşen bu dönüşüm, Bloch'un uyarısıyla çakışır: umut, eleştirel olmayan bir inanca dönüştüğünde kendi karşıtına bürünebilir (Bloch, 1995, p. 145; Levitas, 1991, p. 15). Tyler'ın ütopyası yaratıcı ve inşa edici bir gelecek tasavvuru değil, nihilist bir yıkım projesine dönüşür. Bu yönüyle film, potansiyel ütopya ile onun distopik çarpıtması arasındaki ince sınırı da görünür kılar.

Bu çarpıtmanın en açık tezahürü, şiddetin film boyunca geçirdiği dönüşümdür. *Fight Club*'daki şiddet, başlangıçta karakterlerin duyarsızlaştıkları tüketim dünyasına karşı fiziksel bir uyanış aracı gibi görünür. Ancak bu özgürleştirici yan kısa sürede aldatici bir tahakküm biçimine evrilir. Başlangıçta, Bloch'un praksis kavramını andırır biçimde, şiddet insanın kendi koşullarına müdahale iradesini harekete geçiren bir an olarak belirir. Fakat *Project Mayhem* ile birlikte bu şiddet, kolektif kontrol ve baskı aracına dönüşür. Binaları patlatma eylemleri sistemin yıkımından çok, yeni bir faşizan düzenin habercisidir. Oysa Bloch için praksis, yalnızca yıkım değil, asıl olarak yaratıcı bir geleceğe yönelimdir. Film bu ayrımı bilinçli biçimde muğlaklaştırır. Şiddeti ne yalnızca özgürleştirici bir praksis ne de salt tahakkümcü bir ideoloji olarak sunar. Tersine, şiddet hem direniş hem de tahakküm potansiyelini aynı anda taşıyan, kendi içinde diyalektik bir mitolojiye dönüşür. Bu durum, Bloch'un 'henüz-olmayan' kavramında ifadesini bulan yaratıcı imkân ile onun karanlık, distopik sapmaları arasındaki gerilimi de görünür kılar. Film, bu gerilimi çözmektense, izleyiciyi bu ikiliğin düşünsel yüküyle baş başa bırakır.

Fight Club, modern bireyin anlam arayışının sistem karşıtı bir öfkeyle nasıl yıkıcı bir nihilizme evrilebileceğini gösterir. Filmde praksis görünümündeki otoriter şiddet dönüşümü, Bloch'un ütopya anlayışında vurguladığı üzere ütopyaların tarihsel-toplumsal koşullara bağlı olarak farklı içeriklere bürünebileceği ve soyutlaştığında riskler barındırabileceği tartışmalarıyla birlikte okunabilir. Dinçsoy'un (2025, p. 48) Bloch'un ütopya kavrayışını tarihsel bağlama göre şekillenen ama soyutlaştığında kolayca sorunlu hale gelen bir süreç olarak ele alışıyla yan yana düşünüldüğünde, bu dönüşüm 'ütopyanın çürümesi' olarak kavranabilir. Bloch'un henüz-olmayan kavramı ekseninden bakıldığında film, ütopya fikrinin tarihsel ve toplumsal bağlamla iç içe geçirilmeden inşa edilemeyeceğinin çarpıcı bir örneğini sunar. Tyler Durden'in temsil ettiği karşı-kültür, yüzeyde Blochçu umut ilkesinin izlerini taşısa da bu ilkenin merkezinde yer alan yaratıcı ve kolektif inşa boyutundan saparak yalnızca yıkıma ve dışlayıcı bir düzene yönelir. Bloch'un somut ütopyası, henüz-olmayanı yalnızca mevcut düzenin yıkılması değil, aynı zamanda alternatif ve kapsayıcı bir toplumsal varoluş biçiminin inşası olarak düşünür. Oysa *Fight Club*'da ütopya, cinsiyetçi ve kapalı bir yapıya bürünür; şiddet, praksisin yaratıcı potansiyelinden koparılarak kendi başına bir ideolojiye dönüştürülür. Bu yönüyle film, Bloch'un umut felsefesinin yalnızca karikatürleşmiş değil aynı zamanda tehlikeli biçimde çarpıtılmış bir yansımasıdır. Özgürleştirme vaadiyle yola çıkan bu hareket, zamanla bireyi özne olmaktan çıkarıp silikleştiren baskıcı bir yapıya dönüşür.

Yine de *Fight Club*, tam da bu çelişkileriyle izleyiciyi düşünmeye zorlar. Filmdeki kolektif deneyim, somut bir toplumsal dönüşümle bağ kuramadığından, Bloch'un kavramlaştırdığı biçimiyle soyut ütopyanın kolayca distopyaya dönüşme riskini örnekler. Oysa ütopyacı bir dönüşüm, bireysel öfke patlamalarını veya kontrolsüz şiddet eylemlerini aşmalı, Bloch'un *henüz-olmayan* kavramında somutlaşan yaratıcı ve kapsayıcı ufka yönelmelidir. Film bize, ütopya ile distopya (daha doğrusu soyut ütopya ile distopya) arasındaki ince çizginin, umutla nihilizm arasındaki gerilimin ve praksisin yalnızca neye karşı değil, aynı zamanda neyin uğruna inşa edileceği sorusunun ne kadar hayati olduğunu bir kez daha hatırlatır.

Captain Fantastic (2016): Diyalektik Bir Ütopya Deneyi: Doğal Yaşam Ütopyası mı, Orta Sınıf Kaçışı mı?

Captain Fantastic (2016), Matt Ross'un yazıp yönettiği ve Viggo Mortensen'in 'Ben' karakterini canlandığı bağımsız bir filmidir. Ben, eşiyile birlikte altı çocuğunu şehir yaşamından izole biçimde, ormanda ve sistem karşıtı bir bilinçle büyütmektedir. Eşinin intiharı sonrasında, çocuklarla birlikte topluma karışmak zorunda kalan Ben, hem kendi ideolojik kabul ve değerlerini hem de ebeveynlik tarzını sorgulamaya başlar. Film, alternatif bir yaşam biçiminin idealler ve gerçekler arasındaki gerilimini işlerken, aile bağları, eğitim, özgürlük ve toplumsal aidiyet gibi temaları merkezine alır.

Captain Fantastic (2016), geleneksel dramatik yapının serimleme, çatışma, çözüm aşamalarını örnekleyen bir anlatı sunar. Film, Ben ve çocuklarının ormanda inşa ettikleri ütopyik yaşamın gündelik ritmiyle açılır. Bu serimleme aşamasında, karakterlerin ideolojik duruşları ve aile dinamikleri tanımlanarak izleyici hikâyeye hazırlanır. Ardından annelerinin intiharı ve cenaze süreciyle ana kriz şekillenir ve son olarak da toplumsal normlarla kurulan yeni ilişkilerle çözüme ulaşılır. Ben'in karakter gelişimi, başlangıçta kendinden emin ve karizmatik bir figürken, zamanla katı ilkelerinin yarattığı gerilimleri fark eden, otoritesini sorgulayan ve dogmalarından vazgeçen daha esnek bir baba figürüne evrilir. Bu dönüşüm, yalnızca bireysel bir iç hesaplaşmayı değil, ütopyanın kendisini sına ve yeniden tanımlama sürecini de temsil eder. Film boyunca Ben'in pedagojik projesi, ideal bir model olarak başlamasına rağmen zamanla içsel çelişkileriyle yüzleşen ve sınıyan bir yapıya dönüşür; nihayetinde ise daha kapsayıcı ve tarihsel-toplumsal gerçeklikle ilişkili bir yaşam biçimine evrilir.

Film, kapitalist toplumun tüketim odaklı ve düşünsel derinliği bastıran kültürel yapısına karşı, özerk, eleştirel ve doğayla uyumlu bir yaşam biçimi tasavvuru sunar. *Captain Fantastic*,

yalnızca bir doğaya dönüş anlatısı değil; aynı zamanda kapitalist toplumun aile, din ve eğitim kurumlarına yönelik mikro direniş alanlarını da temsil eder (Yüceer Berker & Yıldırım, 2023, p. 36). Filmde Ben, geleneksel bayramlar yerine çocuklarıyla “Noam Chomsky Günü” kutlamaktadır. Bu sembolik eylem, aile bireylerinin kapitalist kültüre alternatif bir ideolojiyle yaşamasını sağlayacak bilinçli ritüellerle örülü bir pedagojiyi temsil eder. Noam Chomsky günü kutlaması, onlara Marksist metinler okutması ve sistem karşıtı dünya görüşleri aktarım öğretmesi, Bloch’un somut ütopya tanımına yaklaşan pratikleri işaret ediyor gibidir. Ben’in çocuklarını anti-kapitalist değerlerle yetiştirme çabası, siyasal ebeveynlik etiğine dayanan radikal bir praksis örneği olarak değerlendirilebilir (Sculos, 2016). Somut ütopya, Bloch’a göre mevcut gerçeklik içinde köklenen ve henüz-olmayan tarihsel potansiyelini gerçekleştirme yönünde bir praksis biçimidir. Film, ütopya arayışının yalnızca imkanlarını değil, aynı zamanda sınırlarını ve içsel çelişkilerini de görünür kılarak, izleyiciyi eleştirel bir sorgulama sürecine dahil eder. Çocukların sosyal dünyadan yalıtılması, duygusal ihmal ve bedensel-fiziksel sınırlarının zorlanması gibi faktörler, bu alternatif yaşam pratiğinin sınırlı ve sorunlu doğasını açığa çıkarır. Film, bu yönüyle ‘iyi niyetli ama kapalı’ ütopyaların kendi iç otoritesini nasıl üretebildiğini gösterir. Bloch’un praksis anlayışı doğrultusunda, bir ütopyanın kalıcılığı ve işlerliği, yalnızca mevcut düzene karşı çıkmakla değil, aynı zamanda o ütopyanın tarihsel ve toplumsal gerçekliklerle kurduğu dinamik ilişkiyle mümkündür. Ben’in dönüşümü, dogmatik sistem karşıtlığından somutlaşmış, esnek ve kendini aşabilen bir praksise yönelişinin sancılı bir temsilini sunar.

Bu ideolojik ve toplumsal gerilimi destekleyen bir diğer unsur ise, filmin görsel anlatı stratejisidir. Filmin görsel yapısı, ütopya tahayyülünü mekânsal estetikle işler. Doğadaki sahneler geniş kadrajlarla, doğal ışıkla ve yavaş kamera hareketleriyle çekilmiştir. Bu görsel tercihler, orman yaşamının özgürlük, sadelik ve doğallık gibi değerlerini pekiştirirken, izleyicinin bu yaşam biçimine estetik düzeyde de özdeşlik kurmasını sağlar. Buna karşılık şehir, okul ve hastane gibi modern yaşam mekânları dar, yapay ışıklı, gürültülü ve sınırlandırıcı alanlar olarak temsil edilir. Bu karşıtlık, yalnızca estetik değil, ideolojik bir tercihi de yansıtır. Ancak filmin ilerleyen bölümlerinde görsel karşıtlıklar yumuşar. Film sonunda, Ben ve çocuklarının birlikte yaşadığı yeni yer, hem doğayla iç içedir hem de toplumsal sistemle tamamen kopuk değildir. Bu yeni mekân ne ormanın radikal izolasyonudur ne de şehrin tam merkezi; bir tür sentez arayışının güneş mekânı olarak kurgulanır. Bu mekânsal sentez, Bloch’un somut ütopya anlayışında vurguladığı “gerçeklik içinde kurulan imkân” fikrine uygun düşer. Ütopya, yalnızca dışarıda değil, mevcut koşullarla yüzleşerek ve onları dönüştürerek inşa edilen bir arayıştır. *Captain Fantastic*, bu nedenle hem romantik ütopyacı tahayyülden kaçınır hem de somut ütopyanın tarihsel ve toplumsal zorluklarını görünür kılar.

Ben’in çocuklarına yönelik eleştirel pedagojisi, Sculos’un (2016) da vurguladığı üzere, kapitalist toplumun dayattığı değerleri sorgulayan alternatif bir eğitim modeli sunar. Bu yaklaşım, Bloch’un ‘somut ütopya’yı praksis süreci olarak kavrayışıyla paralellikler taşır. (Sculos, 2016). Çocuklara sorgulamayı, eleştirel düşünmeyi ve fiziksel özerkliği öğretmesi, Bloch’un *henüz-bilincine-varılmamış* kavramına uyar. Örneğin, Chomsky’dan Marx’a uzanan okumalar, sistem karşıtı bir bilinç aşılır. Ancak Ben’in kuralları zamanla katı bir ideolojik çerçeveye dönüşür. Oğlu Riad’ın cenazede Chomsky yerine duygularını öne çıkarması, ütopyanın insani ihtiyaçlarla bütünleşmediği takdirde Bloch’un soyut ütopya olarak adlandırdığı biçime kayma tehlikesi taşıdığını gösterir. Ben’in çocuklarından biri, yıllardır hazırlandıkları sembolik bir dağ yürüyüşünü başaramaz. Bu başarısızlık hem fiziksel hem de duygusal olarak çocukların babalarının beklentilerini karşılamakta zorlandıklarını ve sistem karşıtı eğitimin kendi sınırlarına çarptığını gösterir.

Özetle, Ben’in pedagojik yaklaşımı ile çocukların bireysel ihtiyaçları arasında kurulan bu gerilim, filmde yalnızca fikirler düzeyinde değil, doğal yaşamın estetik tasvirleri ve mekânsal düzenlemeleri aracılığıyla da vurgulanır. Film, doğal yaşamı hem cazip hem de sorunlu göstererek dengeli bir tavır alır. Ormanda kurulan yaşam, tüketim toplumuna karşı bir panzehir

gibi sunulur. Aile bağları, fiziksel beceriler ve entelektüel derinlik, modernliğin yüzeyselliğine karşı çekici bir alternatif olarak öne çıkar. Bununla birlikte, çocukların sosyalleşme eksikliği de dikkat çekicidir. Bo'nun flört etmekte zorlanması, çocukların cenazedeki sosyal uyumsuzlukları ve şehir ortamındaki gündelik pratiklere adapte olamama halleri gibi örnekler, bu izolasyonun travmatik sonuçlarına işaret eder. Ben'in şehir hayatını bilinçli olarak reddetmesi, ütopya arayışının gerçeklikle kurduğu diyalektik gerilimi ve sınırlarını görünür kılar. Bloch'a göre somut ütopya, gerçekliği reddetmez, onu aşmayı hedefler. Film, bu gerilimi çözmektense, son sahnede radikal izolasyon ile sistemle tam uyum arasında esnek bir denge arayışını görünür kılar. Aile, artık katı kurallara değil, daha esnek ve kolektif bir yaşam biçimine yönelir; ancak bu, sistemle tam bir uzlaşma değil, toplumsal gerçeklikle eleştirel bir ilişki kurma yönelimidir. Bu durum, Bloch'un umut ilkesinin ekolojik yorumunu çağırır. Doğayla uyum, yalnızca romantik bir kaçış değil, mevcut altyapıyla eleştirel ve diyalektik bir ilişki kurmayı gerektirir. Finaldeki karavan, bu arayışın ve gerilimin açık uçlu bir metaforu olarak düşünülebilir.

Ancak bu estetik ve pedagojik çerçevenin ötesinde film, ütopyacı yaşamın ardındaki ekonomik ve kültürel sermaye unsurlarını da görünür kılar ve somut ütopyanın sınıfsal sınırlarını tartışmaya açar. Ben'in ütopyası esasında, ekonomik ve kültürel sermayeye dayalı bir ayrıcalıktır. Film, somut ütopyanın erişilebilirlik sorununu ustalıklarla teşhir eder. Ormandaki yaşam, parasız gibi görünse de Ben'in entelektüel birikimi ve sahip olduğu araba, güneş panelleri gibi fiziksel kaynaklar ve bankada duran birikmiş para yani mali kaynaklar olmadan mümkün değildir. Bu da esasen bir orta sınıf kaçış fantezisi olarak tarif edilebilir. Çocukların üniversite düzeyinde bilgi birikimleri ancak Ben'in kendi kültürel sermayesini onlara aktarmasıyla mümkündür. Bu durum da, herkesin erişemeyeceği bir ayrıcalığı hatta lüksü yansıtır. Bu yönüyle film, ütopya arayışlarının yalnızca ideolojik değil aynı zamanda maddi koşullarla da şekillendiğini; ütopyacı deneyimlerin de sınıfsal eşitsizliklerden muaf olmadığını ortaya koyar. Bloch'un ütopyası kapsayıcılık iddiası taşırken, film bize bu iddianın sınıfsal sınırlarını sorgular.

Captain Fantastic, Bloch'un somut ütopya anlayışını birebir yansıtmaktan çok, bu fikrin tarihsel potansiyellerini ve sınırlarını düşündürten bir deneyim olarak düşünülebilir. Filmde eleştirel pedagoji, Bloch'un *henüz-bilincine-varılmamış* kavramına uygun biçimde, potansiyel bir özgürleşme ufkunu desteklerken, son sahnedeki daha esnek ve açık yaşam biçimi, ütopyanın katı kurallardan diyalektik bir evrime yönelişini simgeler. Ancak aynı zamanda, bu ütopyacı denemenin sınıfsal ayrıcalıklara dayalı bir zeminde şekillendiği, ütopyanın herkes için erişilebilir olmaktan uzak olabileceği gerçeğini de göz ardı etmez. Filmde başlangıçta kurulan radikal izolasyon modeli, toplumsal bağlam ve kolektif eylemden kopuk olduğu için, Bloch'un eleştirdiği soyut ütopya riskinin somut bir örneğini oluşturur. *Captain Fantastic*, bu çelişkiler ve imkanlar arasında salınan bir düşünce laboratuvarı gibi işlev görür. Film, bizlere şunu açıkça hatırlatır: gerçek ütopya ne steril bir kopuş fantezisinde ne de sistemle kayıtsız bir uyumda aranmalıdır; asıl mesele, henüz-olmayanın tarihsel-toplumsal koşullar içinde diyalektik olarak inşa edilmesi cesaretini gösterebilmektir.

Karşılaştırmalı Çözümleme: Ütopya Biçimleri, Kriz Dinamikleri ve Somutlaşma İhtimalleri

The Beach, *Fight Club* ve *Captain Fantastic*, Bloch'un 'somut ütopya' kavramını farklı düzeylerde sorgulayan üç önemli film örneği teşkil eder. Her üç filmde de ütopya tasarımları, modern toplumun yapısal çelişkileri karşısında alternatif yaşam biçimleri üretmeye çalışır. *The Beach*'in pastoral komünü, *Fight Club*'ın eril kolektifi ve *Captain Fantastic*'in eleştirel pedagojisi bu bağlamda öne çıkar. Ancak tüm modellerin ortak eksikliği, Bloch'un vurguladığı 'tarihsel-toplumsal praksis' ile olan bağın zayıflığıdır. Bu yetersizlik, ütopyaların içsel çelişkilerle distopyaya dönüşmesine zemin hazırlar.

Bu genel çerçevenin özellikle dikkat çekici bir boyutu, üç filmde de alternatif yaşam arayışlarının soyut kaçış stratejilerine dönüşmesi ve bunun doğurduğu distopik sonuçlardır. Bloch'un (1995) soyut ütopya kavramıyla tanımladığı bu durum, ütopya tasarımının toplumsal

praksisten kopuk biçimde kurulması halinde ortaya çıkar. *The Beach*'te ütopya, kapalı cemaatin dışlayıcı ve şiddete eğilimli yapısıyla çözülür. *Fight Club*'da anarşist dayanışma, faşizan tahakküm biçimlerine evrilir. *Captain Fantastic*'te ise izolasyoncu model, otoriterlik ve çocukların bireysel ihtiyaçlarının ihmal edilmesi riski taşır. Bu örnekler, sistemden bağımsız ve anlamlı bir yaşam kurma arzusunun, tarihsel-toplumsal bağlamla diyalektik ilişki kurulmadığında, ütopya fantezilerine ve kaçınılmaz çözümlere sürüklendiğini göstermektedir.

Üç film arasında *Captain Fantastic*, Bloch'un somut ütopya anlayışına en yakın duran örnektir. Film, ütopyayı statik ve kapalı bir yapı olarak sunmaktan ziyade, onun dinamik ve eleştirel bir süreç olarak düşünülmesine imkân tanıyan bir anlatı zemini kurar. Ben karakterinin dönüşümü, başlangıçtaki izolasyoncu yaklaşımın aşılması ve radikal özerklik ile toplumsal aidiyet arasında daha esnek bir denge kurulması, bu sürecin anlatsal ifadesidir. Çocukların baba figürünün dogmatik sınırlarını aşma yönelimi, Bloch'un henüz-olmayan kavramının bireysel ölçekteki yankılarından biri olarak görülebilir. Bununla birlikte, bu bireysel dönüşümün toplumsal düzeye taşınma potansiyeli, filmin sunduğu ütopyanın sınıfsal ayrıcalıklara dayalı bir zeminde şekillenmesi nedeniye tartışmalı hale gelir.

The Beach (2000), *Fight Club* (1999) ve *Captain Fantastic* (2016) birbirinden farklı türsel kodlara sahip olsa da, üçünde de ortak olan mesele ütopya arayışının sınırlarıdır. İlk iki film, soyut ütopyanın kırılabilirliğini ve çöküşünü sahneye koyarken, üçüncüsü bu çöküş deneyiminden geçen bir topluluğun nasıl daha somut bir yola evrilebileceğini gösterir.

Levitas'ın (1991, p. 15) vurguladığı gibi soyut ütopya, "yalnızca telafi edici bir hayal" düzeyinde kalır; gerçek toplumsal koşullarla temas edemediği için çökmeye mahkûmdur. *The Beach*'te adanın dış dünyadan mutlak kopuşa dayalı safiyet rejimi, ilk kriz anında (Christo'nun yaralanıp ölümüne terk edilmesi) ütopyanın somutlaşma imkânını yitirir. Topluluk bakım etliğini kurumsallaştıramadığı için Bloch'un tabiriyle *gerçek-mümkün* ile temas kuramaz. Bu sahne, Bloch'un umudun her zaman "hayal kırıklığı ihtimalini içinde taşıdığı" yönündeki uyarısını sahneye taşır (Bloch, 1995, p. 145).

Benzer şekilde *Fight Club*'da IKEA montajlarıyla resmedilen tüketim toplumundan kopuş arayışı, başta destek gruplarında görülen karşılıklı bakım deneyimleriyle somut bir potansiyel taşır. Ancak bu potansiyel, *Project Mayhem*'in disipliner ritüelleri içinde otoriterleşerek soyut bir fanteziye indirgenir. Robert "Bob" Paulson'un ölümü sonrası sahnede bu kayıp, topluluğun yasına dönüşmek yerine slogana indirgenir: "*Onun adı Robert Paulson*". Yasın ritüelleşmesi, bireysel sorumluluk ve dayanışma üretmek yerine bir tür dogmaya dönüşür. Böylece umut, Shahaar'ın (2024, p. 323) ifadesiyle "şimdi-burada ile henüz-olmayan arasındaki gerilimi" taşımak yerine soyut bir otorite fantezisine terk edilir. Davidson'un (2021) belirttiği gibi, bu tür çöküşler Blochçu umut için işlevsiz değildir tam tersine, "hayal kırıklığı ve başarısızlık deneyimleriyle iç içe" gelişir ve yeni bir sorgulamanın önünü açar.

Captain Fantastic ise aynı gerilimi farklı bir yöne taşır. Ormandaki yaşam, başlangıçta radikal bir ütopya projesi olarak sahnelenir: eğitim, emek ve gündelik hayat tamamen alternatif bir düzene bağlanır. Ancak çocukların annelerinin ölümünden sonra cenazeye katılma süreci, bu ütopyanın dış dünya ile mutlak kopukluğunu kırar. Filmin finalinde aile, şehir hayatıyla kısmen bütünleşmiş yeni bir düzen kurar: kendi değerlerini koruyarak ama tavizler vererek daha sürdürülebilir bir pratik oluşturur. Bu dönüşüm, Bloch'un *eğitilmiş umut* (*docta spes*) kavramını somutlaştırır; ütopya başarısızlıktan öğrenerek yeniden kurulabilir.

Dolayısıyla, üç filmin karşılaştırmalı çözümlemesi şunu gösterir: *The Beach* ve *Fight Club*, soyut ütopyaların çözümsüzlüğünü sergilerken, *Captain Fantastic* bu çözümsüzlüğün nasıl "eğitilmiş umut" için bir sıçrama tahtası olabileceğini gösterir. Bloch'un felsefesi, ütopyayı yalnızca başarılarıyla değil, başarısızlıkları ve yeniden inşa edilmiş biçimleriyle de düşünmeye davet eder. Bu üç film bir arada değerlendirildiğinde, ütopya yalnızca olumlanışlarıyla değil, çöküş ve yeniden kurulum anlarıyla da somutlaşır; böylece Blochçu çerçevede ütopyanın hem imkânları hem sınırları daha görünür hale gelir.

Sonuç

Bu çalışma, *The Beach*, *Fight Club* ve *Captain Fantastic* filmlerini Bloch'un somut ütopya kavramı ekseninde karşılaştırmalı biçimde incelemiş; modern bireyin anlam arayışının, ütopya ve distopya gerilimleri içinde temsil edilmesini sorgulamıştır. Bu üç filmde sunulan alternatif yaşam biçimleri, tarihsel ve toplumsal praksisle kurdukları ilişkinin niteliği nedeniyle içsel çelişiler üretme ve distopik sonuçlara evrilme potansiyeli taşır. Nitekim *Captain Fantastic* filminde "kapitalist sisteme karşı tasarlanan bu alternatif yaşam imgesinde, istemeden de olsa mevcut sistemi onaylayan kurgusal unsurlar bulunmaktadır" (Yüceer Berker & Yıldırım, 2023, p. 48). Filmdeki gibi, ütopyanın zamanla değişen ve gelişen dinamik bir yapısı olduğu görülse de, bu tür arayışlar sınıfsal ayrıcalıklara dayandığı için tüm toplum için gerçekçi bir alternatif oluşturamaz; çünkü sunulan "alternatif yaşam modelinin evrensel bir nitelik taşımadığı, yalnızca belirli ayrıcalıklara sahip bireyler için geçerli olabileceği" (Yüceer Berker & Yıldırım, 2023, p. 48) düşünülebilir.

İncelenen üç anlatıda da bu içkin çelişki çoğu zaman gözden kaçır ve ütopya kendi distopyasına dönüşür. Bu durum, "ütopya kavramını yeniden düşünmenin, onun tersi/olumsuzlanması olduğu düşünülen, distopya kavramını da eşzamanlı olarak değerlendirmeyi adeta zorunlu kılmamasıyla" (Dinçsoy, 2025, p. 53) ilişkilendirilebilir. Ancak, *Captain Fantastic* örneğinde görüldüğü üzere, sınırlı da olsa praksis imkânları belirginleşmektedir; nitekim filmin sonunda karakterlerin "kapitalist sistemle kurulan karşıtlığın ardından bir uzlaşıya vararak bir nevi yarı-modern bir yaşama geçmesi" (Yüceer Berker & Yıldırım, 2023, p. 38) bu duruma işaret eder. Bloch'un somut ütopya kavrayışı, yalnızca özgürlük tahayyülünü değil, bu tahayyülün sınırlarına dair bir eleştiri içeriğini de barındırır. Bloch, "somut ütopya kavramını ütopyik arzuların ve düşünmenin gerçek eğilimlerle olası bağlantılarını vurgulamak için kullanmaktadır" (Dinçsoy, 2025, p. 44). Dolayısıyla çalışma, ütopya fikrinin yalnızca bireysel ya da kültürel düzeyde değil, maddi ve tarihsel-toplumsal koşullarla diyalektik ilişki içinde ele alınması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Bu tespitler, günümüzün çok katmanlı kriz ortamında daha da fazla anlam kazanmaktadır. Hakikat sonrası çağın bilgi krizinden, sağ popülizmin tipik özelliği olan homojen toplum hayaliyle örülü romantik bir geçmiş özlemine; küresel eşitsizliklerin derinleşmesinden ekolojik yıkım tehdidinde kadar uzanan yapısal sorunlar, ütopya fikrinin çağdaş dünyada yalnızca lüks bir entelektüel egzersiz değil, toplumsal bir gereklilik olarak düşünülmesini zorunlu kılmaktadır. Bloch'un umut ilkesi bu bağlamda yalnızca teorik bir önerme değil, somut tarihsel koşullara müdahil olma iradesinin felsefi ifadesidir. Ütopya, Bloch'un deyişiyle, mevcut dünyanın ham maddesinde gizli olan henüz gerçekleşmemiş imkanların aranmasıdır; bu da onu, kaçış değil, dönüştürme pratiği haline getirir.

Bloch'un somut ütopya kavramına göre, ütopya sadece uzak bir geleceğin hayali değildir. Tam tersine, içinde yaşadığımız dünyada filizlenen ve bizi harekete geçmeye çağıran bir eleştirel enerjidir. Yani ütopya, gerçeklikten kaçmak değil, onu değiştirmek isteyen bir dürtüdür ki bu dürtü kendi içinde çelişkiler de barındırır. Ne yazık ki günümüz kapitalist düzeninde bu çelişki, Berlant'ın (2024) tanımladığı gibi *zalim iyimserlik* halini alır. İnsanların özgürleşeceğini sandıkları idealler, aslında onları daha da köşeye sıkıştırabilir. Bu makalede ele alınan üç film, tam da bu tür iyimserliklerin nasıl kırılabilirliğini göstermektedir. Ütopya arzusu, çoğu zaman kurtuluş getirmek yerine inkâr, baskı ya da içe kapanma gibi sonuçlara yol açmakta; böylece hem Bloch'un vurguladığı içkin eleştiriye hem de Berlant'ın güncel gözlemlerini doğrulamaktadır. Dolayısıyla ütopya, sadece gelecekte kurulacak bir yer değil, bugün sahip olduğumuz arzulara ve bu arzularla kurduğumuz ilişkilere yönelen eleştirel bir bakışla mümkün olabilir.

Bu bağlamda *The Beach*, *Fight Club* ve *Captain Fantastic* gibi filmler, yalnızca ütopya fikrini sinema diliyle yeniden yorumlayan estetik anlatılar değil aynı zamanda çağdaş toplumsal tahayyül biçimlerinin eleştirel yansımaları olarak da değerlendirilebilir. Her biri

izleyiciyi yalnızca bireysel anlam arayışına değil, Bloch'un vurguladığı gibi, gerçekliğin içinde filizlenebilecek alternatif toplumsal imkânlar üzerine düşünmeye de davet eder. Ütopya, bu filmlerin ortak mesajında olduğu gibi, uzaklarda aranacak romantik bir hayal değil içinde yaşadığımız dünyayla hesaplaşarak ve onu dönüştürerek inşa edilebilecek somut ve tarihsel bir olasılıktır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Adam, B. (2024). Tempering the not-yet: Towards a social theory for the Anthropocene. *European Journal of Social Theory*, 27, 191-208. <https://doi.org/10.1177/13684310231221251>.
- Anderson, B. (2006). Transcending without transcendence: utopianism and an ethos of hope. *Antipode*, 38, 691-710. <https://doi.org/10.1111/J.1467-8330.2006.00472.X>.
- Annesley, J. (2004). Pure shores: Travel, consumption, and Alex Garland's *The Beach*. *Modern Fiction Studies*, 50(3), 551-569. <https://www.jstor.org/stable/26286308>
- Aronson, R. (1991). [Review of *The Principle of Hope*, by E. Bloch, N. Plaice, S. Plaice, & P. Knight]. *History and Theory*, 30(2), 220-232. <https://doi.org/10.2307/2505540>
- Berlant, L. (2024). *Zalim İyimsizlik*. (M. Ç. Atmaca, Çev.). Minotor.
- Bloch, E. (1995). *The Principle of Hope* (Vol 1) N. Plaice, S. Knight, & P. Daniel, Trans.). MIT Press.
- Boyle, D. (Yönetmen). (2000). *The Beach*. [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century Fox.
- Burgess, O. (2012). Revolutionary Bodies in Chuck Palahniuk's *Fight Club*. *Utopian Studies*, 23(1), 263-280. <https://doi.org/10.5325/utopianstudies.23.1.0263>
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Çev.). İthaki.
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, S. (2001). "Fight Club": Historicizing the Rhetoric of Masculinity, Violence, and Sentimentality. *JAC*, 21(2), 411-420. <http://www.jstor.org/stable/20866410>
- Copson, L., & Boukli, A. (2020). Queer utopias and queer criminology. *Criminology & Criminal Justice*, 20, 510-522. <https://doi.org/10.1177/1748895820932210>.
- Davidson, J. (2021). A Dash of Pessimism? Ernst Bloch, Radical Disappointment and the Militant Excavation of Hope. *Critical Horizons*, 22, 420-437. <https://doi.org/10.1080/14409917.2021.1957364>.
- Dinçsoy, Z. (2025). Ernst Bloch'ta ütopya ve ütopyanın içkin eleştirisi: Felaketler, savaşlar, çoklu krizler çağında distopyalaşan bir ütopya mı? *ViraVerita*, 21, 41-70.
- Fincher, D. (Yönetmen). (1999). *Fight Club*. [Sinema Filmi]. ABD: Twentieth Century Fox.
- Foucault, M. (2005). *Özne ve İktidar*, (I. Ergüden ve O. Akinhay, Çev.). Ayrıntı.
- Friberg, A. (2021). On the need for (con) temporary utopias: Temporal reflections on the climate rhetoric of environmental youth movements. *Time & Society*, 31, 48-68. <https://doi.org/10.1177/0961463X21998845>.
- Fuchs, T. (2022). The not-yet-conscious. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*. <https://doi.org/10.1007/s11097-022-09869-9>.

- Ganjavie, A. (2015). On the future of urban design: Fabricating the future through Bloch's utopians. *Planning Theory*, 14, 108-90. <https://doi.org/10.1177/1473095213513256>.
- Giroux, H. A. (2001). Private Satisfactions and Public Disorders: "Fight Club", Patriarchy, and the Politics of Masculine Violence. *JAC*, 21(1), 1-31. <http://www.jstor.org/stable/20866386>
- Goldman, L. (2024). The miraculous end of political hope. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 27, 974-990. <https://doi.org/10.1080/13698230.2024.2344385>.
- Grønstad, A. (2003). One-Dimensional Men: "Fight Club" and the Poetics of the Body. *Film Criticism*, 28(1), 1-23. <http://www.jstor.org/stable/44019197>
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.
- Jaster, D. (2021). Pragmatic Utopianism: from Place to Process. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 35, 545-565. <https://doi.org/10.1007/s10767-021-09409-4>.
- Kashima, Y., & Fernando, J. (2020). Utopia and ideology in cultural dynamics. *Current Opinion in Behavioral Sciences*, 34, 102-106. <https://doi.org/10.1016/j.cobeha.2020.01.002>.
- Levitas, R. (1991). Educated Hope: Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia. *Utopian Studies*, 1(2), 13-26. <http://www.jstor.org/stable/20718998>
- Levitas, R. (2013). *Utopia as Method: The Imaginary Reconstitution of Society*. Palgrave Macmillan.
- Moylan, T. (2000). *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Westview Press.
- Murtola, A. (2010). Commodification of utopia: The lotus eaters revisited. *Culture and Organization*, 16(1), 37-54. <https://doi.org/10.1080/14759550903558078>
- Roberts, R. (1987). Review Article An Introductory Reading Of Ernst Bloch's The Principle Of Hope. *Literature and Theology*, 1, 89-112. <https://doi.org/10.1093/LITTHE/1.1.89>.
- Ross, M. (Yönetmen). (2016). *Kaptan Fantastik* [Sinema Filmi]. ABD: Electric City Entertainment ShivHans Pictures.
- Sculos, Bryant W. (2016) Parenting for Progress: Reflections on Matt Ross's Captain Fantastic, *Class, Race and Corporate Power*: Vol. 4: Iss. 2, Article 6. <https://doi.org/10.25148/CRCP4.2.001665>
- Shahar, K. (2024). The No-Where and The Now-Here: Ernst Bloch's Concrete Utopia. *Critical Horizons*, 25, 315-328. <https://doi.org/10.1080/14409917.2024.2431789>.
- Thaler, M. (2023). Utopia, Breakdown, Repair: Failure and Success in Social Dreaming. *New Political Science*, 45(3), 431-447. <https://doi.org/10.1080/07393148.2023.2235211>
- Thompson, P. (2011). *Ernst Bloch and Western Marxism: Hope and Utopia in the Dialectic*. Pelgrave Macmillan.
- Thompson, P. (2016). Ernst Bloch and the Spirituality of Utopia. *Rethinking Marxism*, 28, 438-452. <https://doi.org/10.1080/08935696.2016.1243417>.
- Trombeta, G., & Cox, S. (2022). The Textual-Visual Thematic Analysis: A Framework to Analyze the Conjunction and Interaction of Visual and Textual Data. *The Qualitative Report*. <https://doi.org/10.46743/2160-3715/2022.5456>.
- Tseng, C., Laubrock, J., & Bateman, J. (2021). The impact of multimodal cohesion on attention and interpretation in film. *Discourse, Context & Media*. <https://doi.org/10.1016/j.dcm.2021.100544>.

Vuolajärvi, N. (2023). The discipline of hope: abolishing the prison of immobility in post-Deportation narratives. *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 49, 4907-4927. <https://doi.org/10.1080/1369183X.2023.2222916>.

Wilson, J. (2023). Apocalypse and utopia in the salvagepunk metropolis. *City*, 27(1-2), 39-55. <https://doi.org/10.1080/13604813.2023.2169558>

Yüceer Berker, D., & Yıldırım, C. (2023). Kaptan Fantastik (2016): Kapitalizm kısılcacında başka bir hayat mümkün mü? *SineFilozofi*, 8(14), 31-51. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1159345>

-Research Article-

The Philosophical Foundations of Nationalism in the Context of Primordialism and Circumstantialism: A Comparative Analysis of *Mirka* and *An American Rhapsody*

Şenay Eray Sarıtaş*

Abstract

This study compares the films *Mirka* and *An American Rhapsody* through the theories of primordialism and circumstantialism to explore ethnic and national identity. Primordialism views identity as fixed, innate, and rooted in history and culture, while circumstantialism sees identity as flexible, shaped by social and political contexts. *Mirka* exemplifies the primordialist view, showing identity as deeply connected to heritage and resistant to change despite migration challenges. The protagonist's Hungarian identity remains stable, reflecting an inherited and unchanging sense of belonging. In contrast, *An American Rhapsody* illustrates the circumstantialist perspective, portraying identity as fluid and adaptable. Suzy's experience growing up between Hungarian and American cultures demonstrates how identity can be reconstructed through social interactions and personal choice. The films differ in how they present identity's flexibility, strategic use, and relationship to migration. While *Mirka* emphasizes the stability of identity and rejects strategic manipulation of ethnic belonging, *An American Rhapsody* highlights identity's adaptability and its negotiation in new social environments. Migration, from a primordialist view, tests the strength of identity but does not change it; from a circumstantialist angle, it offers opportunities for identity's redefinition. Overall, *Mirka* and *An American Rhapsody* represent two contrasting but complementary views on identity: one fixed and rooted, the other dynamic and constructed. Together, they deepen our understanding of ethnic identity as both stable and evolving within historical and social frameworks.

Key Words: Primordialism, Circumstantialism, Comparative Film Analysis, *Mirka*, *An American Rhapsody*

* Assoc. Prof., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Economics and Administrative Sciences, Türkiye.

E-mail: senay.saritas@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9973-8974

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1751964

Eray Sarıtaş, Ş. (2025). The Philosophical Foundations of Nationalism in the Context of Primordialism and Circumstantialism: A Comparative Analysis of *Mirka* and *An American Rhapsody*. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 92-107. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1751964>

Received: 27.07.2025

Accepted: 20.10.2025



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

-Araştırma Makalesi-

İlksellik ve Durumsalcılık Bağlamında Milliyetçiliğin Felsefi Temelleri: Mirka ve Amerikan Rhapsody Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi

Şenay Eray Sarıtaş*

Özet

Bu çalışma Mirka ve Amerikan Rhapsody filmlerini ilksellik (primordialism) ve durumsalcılık (circumstantialism) kuramları çerçevesinde karşılaştırarak etnik ve ulusal kimlik kavrayışlarını analiz etmektedir. İlksellik yaklaşımı, kimliği tarihsel ve kültürel kökenlere dayalı, doğuştan gelen ve değişmez bir yapı olarak değerlendirirken; durumsalcı yaklaşım, kimliği sosyal ve siyasal bağlamlara göre şekillenen, değişken ve inşa edilen bir olgu olarak görür. Mirka, kimliği kalıtsal ve sabit olarak sunarak ilksellik yaklaşımı yansıtır. Filmde ana karakterin Macar kimliği, göç sürecinde karşılaştığı zorluklara rağmen değişmeden kalır; bu durum, aidiyetin tarihsel olarak sabit ve dirençli bir biçimde korunduğunu gösterir. Buna karşılık, Amerikan Rhapsody, kimliğin bağlamsal olarak yeniden üretilebildiğini ortaya koyar. Karakterlerin hem Macar hem Amerikan kültürleri içinde büyümesi, kimliğin bireysel deneyim ve sosyal ilişkiler doğrultusunda şekillenebileceğini gösterir. Her iki film, kimliğin esnekliği, stratejik kullanımı ve göçle ilişkisi bakımından farklı perspektifler sunar. Mirka, kimliği değişmeyen, stratejik olarak yönlendirilemeyen bir yapı olarak sunarken; Amerikan Rhapsody, kimliğin farklı sosyal koşullarda müzakere edilebileceğini ve yeniden tanımlanabileceğini vurgular. Göç, ilksellik çerçevesinde kimliği sınayan ancak değiştirmeyen bir unsur iken; durumsalcı bakış açısında kimliğin dönüşümüne imkân tanıyan bir süreçtir. Sonuç olarak, bu iki film, kimliğe ilişkin iki farklı ama birbirini tamamlayıcı yaklaşımı temsil eder: biri tarihsel ve sabit, diğeri toplumsal olarak inşa edilen ve dönüşen bir yapı. Bu karşılaştırma, etnik kimliğin hem durağan hem de değişken yönlerini, tarihsel ve toplumsal bağlamlarda daha kapsamlı biçimde değerlendirmemize olanak tanır.

Anahtar Kelimeler: İlksellik, Durumsalcılık, Karşılaştırmalı Film Analizi, Mirka, Amerikan Rhapsody

*Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, Türkiye.

E-mail: senay.saritas@hbv.edu.tr

ORCID : 0000-0002-9973-8974

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1751964

Eray Sarıtaş, Ş. (2025). The Philosophical Foundations of Nationalism in the Context of Primordialism and Circumstantialism: A Comparative Analysis of Mirka and An American Rhapsody. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 92-107. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1751964>

Geliş Tarihi: 27.07.2025

Kabul Tarihi: 20.10.2025



Introduction

The concepts of nation, identity, and belonging are foundational elements of modern political thought. These core ideas also constitute the main categories that shape the individual's social existence and sense of self within the modern state. In attempting to explain individuals' attachment to nations and ethnic communities, theories of nationalism offer some of the most effective conceptual frameworks. At the same time, they introduce philosophical debates about the ontological and epistemological nature of identity. The philosophy of identity—centered around fundamental questions such as “who we are,” “to what we belong,” and whether this belonging is “inherent or constructed”—forms the intellectual backdrop that gives rise to various theories of nationalism.

This article offers a film analysis aimed at decoding identity through the lens of political philosophy, drawing on the two main approaches in nationalism theory: primordialism and circumstantialism. While primordialism assumes that identity is given—rooted in historical, biological, and cultural ties—circumstantialism argues that identities are constructed through historical processes and social relations. These differing perspectives form the conceptual foundation of nationalism theories that view national belonging either as natural and fixed or as a product of social choice. Within this framework, the narrative power of cinema is used to illustrate these theories. In this context, *Mirka* (2000) and *An American Rhapsody* (2001) are chosen as powerful examples representing contrasting constructions of individual and national identity. *Mirka* centers on a child's identity formation in the post-war Balkans, while *An American Rhapsody* explores the reconstruction of a divided identity between the U.S. and Hungary during the Cold War.

The first film, *Mirka*, is selected as an example of the primordialist approach. In this film, identity is defined through given elements such as blood ties, ethnic origin, religion, and tradition, which are portrayed as fundamental and “natural” sources of belonging. In contrast, *An American Rhapsody* is chosen to represent the circumstantialist perspective. Themes such as migration, adaptation, cultural interaction, and personal choice illustrate that identity can be reconstructed as a matter of context and agency. The film stands as a significant example of how circumstantialist influences shape identity within theories of nationalism.

This article is a comparative film analysis that combines thematic and narrative (discourse) analysis. By examining how themes of national identity are portrayed in the films—through narrative structure, character development, and the use of time and space—it offers a comparative reading of how identity is constructed within the framework of primordialism and circumstantialism. This comparative approach not only evaluates theories of nationalism through identity representations but also provides an opportunity to question their philosophical foundations within political science. The question of whether identity is an essential reality or a social construct is not only an individual's quest for self-understanding, but also an ontological debate within academia. Therefore, this study aims to develop a deeper philosophical understanding of identity while interpreting national identity narratives through cinema.

Method: Comparative Film Analysis

This study employs comparative film analysis to explore how themes of nationalism and identity are represented in cinematic texts. Before delving into the analysis, it is essential to present the methodological tools aligned with the theoretical framework of the research. Among comparative film analysis methods, thematic and narrative (discourse) analysis are used in combination, as they are deemed most suitable for the context of the study. Utilizing these two methods together allows for a deeper understanding of the multilayered structure of film texts, revealing both the symbolic and structural dimensions of nationalism.

Furthermore, the two major theoretical perspectives on identity construction—primordialism and circumstantialism—are examined through these analyses, uncovering the social and philosophical meanings of identity representations in the films. The theoretical framework also elaborates the conceptual foundations of these approaches within the context of nationalism theories and the ontological and epistemological debates of identity philosophy. This provides a solid basis for the comparative analysis of *Mirka* and *An American Rhapsody*. Ultimately, the study aims not only to interpret national identity narratives in cinema but also to comprehensively reveal the philosophical codes of the identity question itself.

Comparative film analysis aims to reveal the similarities, differences, and relationships between different films by examining their thematic, structural, visual, and narrative elements side by side. This method is a significant tool for understanding how films produce meaning within social, cultural, and political contexts (Burgoyne & Flitterman-Lewis, 1992). Comparative film analysis can be applied through various approaches, including thematic analysis, narrative analysis, visual and aesthetic analysis, and ideological or political analysis (Bordwell, Smith, & Thompson, 2017). In this study, thematic analysis—used to uncover the main themes and messages in the films—and narrative analysis—which focuses on elements such as story structure and character development—will be employed to explore the themes of nationalism and identity in depth.

To briefly summarize the other methods, visual and aesthetic analysis examines how visual elements such as cinematography, color usage, lighting, and camera angles interact with the narrative and themes of a film. This approach explores how visual storytelling techniques impact the audience. Ideological and political analysis, on the other hand, investigates the ideological stances, political messages, and power relations present in films, thus analyzing their connection to social structures and political contexts (Bordwell, Smith, & Thompson, 2017). However, since this study employs thematic and narrative analysis together and in a comparative framework, it is necessary to focus more closely on these methods and their application in cross-film comparisons.

Comparative film analysis is an important method for conducting analytical film studies. This approach involves examining two or more films by comparing specific themes, motifs, or narrative forms, revealing both similarities and differences to offer a more analytical perspective. It can be applied to films from different periods and cultures, allowing for a more objective view of the various contextual dimensions of representations. This type of analysis includes structural elements of films—such as narrative structure, character development, and visual storytelling—in thematic interpretations, providing a multidimensional evaluation. Cinematic elements like the use of time, setting, cinematography, and sound are key factors in constructing the theme. Additionally, directors' aesthetic choices and the context of film production can be objectively revealed through comparative film analyses (Bordwell, Smith, & Thompson, 2017). On the other hand, films are not value-free texts; comparative film analysis treats films as cultural and ideological discourses, enabling their critical examination. This method not only enhances viewers' thematic reading skills but also fosters a critical perspective on the societies that produce these films by comparing representations of the "Other" (Stam, 2017; Kuhn & Westwell, 2012).

Thematic Film Analysis

Thematic analysis is one of the most widely used film analysis methods and involves systematically examining recurring themes, motifs, and symbols within film texts. This method is used to reveal how social and cultural themes are coded in films and to uncover the ideological meanings that emerge (Braun & Clarke, 2006). Thematic analysis is considered particularly suitable for comparing representations of complex concepts such as nationalism, identity, and belonging in cinema. Therefore, it has been chosen as the preferred film analysis method in this study for analyzing individual and national identity contexts.

Braun and Clarke (2006) define thematic analysis as a systematic process consisting of coding data within texts, identifying themes, and interpreting the meanings of these themes. In this process, the film text is carefully examined first; then, main themes are derived through the identified codes. Thematic analysis goes beyond mere content analysis by uncovering the underlying layers of meaning in texts. This approach is an effective method for in-depth analysis of meanings in complex narrative forms such as film (Barthes, 1977).

Narrative (Discourse) Film Analysis

Narrative analysis is another film analysis method that examines the story structure, character development, time-space relations, and narrative techniques of films (Chatman, 2009). Narrative essentially forms the structural foundation of the message a film aims to convey to its audience. Therefore, evaluating narrative elements in comparative analysis is critical for understanding how films shape themes of identity and nationalism.

According to Chatman (2009), narrative has two fundamental components: “story” and “discourse.” The story refers to the chronological order and content of events, while discourse concerns how these events are presented through language and context. The role of narrative in meaning-making is significant because narrative structures have the power to create specific perceptions in the audience (Culter, 2001). Narrative film analysis is frequently used in studies conducted within a critical paradigm. When narrative structure is examined from a critical perspective in film reading and analysis, it effectively reveals how similar themes across different films are constructed in relation to power through various narrative techniques.

The use of different methods in comparative film analysis allows for a multidimensional understanding of films. In this context, thematic analysis and narrative analysis enable a detailed examination of film texts in terms of both content and structure. While thematic analysis reveals the symbolic and cultural codes of the nationalism theme, narrative analysis shows how these themes are constructed within the film’s narrative and conveyed to the audience. The combined use of these two methods has made it possible to provide an in-depth interpretation of the films *Mirka* and *An American Rhapsody* within the context of nationalism and identity philosophy.

Mirka: From the Perspective of Identity Philosophy Through Primordialism and Circumstantialism

The concept of identity is a complex and dynamic phenomenon that ranges from an individual’s self-definition to the forms of collective belonging in societies. Philosophically, identity plays a central role both in constructing the individual self and in forming collective identities. In this context, primordialism and conceptualism represent two fundamental perspectives on the origin of identity: one views identity as a historical, hereditary, and unchanging structure, while the other treats it as a process constructed within cultural, social, and historical contexts. Cinema stands out as a field that concretizes these theoretical debates through the power of visual storytelling. In this section, the traces of these two approaches to identity philosophy will be explored specifically in the film *Mirka*, and how identity is represented through its narrative structure will be discussed.

The 2000 film *Mirka*, written and directed by Algerian-born director Rachid Benhadj, stars Vanessa Redgrave, Gérard Depardieu, and Karim Benhadj (Filmitalia, 2000). The film addresses post-war social traumas shaped by the Bosnian genocide, focusing on themes of identity loss, ethnic hatred, and marginalization. Set in an unnamed Balkan village, the story centers on Mirka, a child born from rape during the war, as she searches for her roots and faces rejection by society. The film vividly portrays ethnic cleansing, sexual violence, and the devastating effects of war on children, approaching the sociopolitical collapse following the Bosnian War through a universal narrative. In this respect, *Mirka* visually represents not only

an individual's search for identity but also how the concept of the "other" is produced in collective memory after war.

The film *Mirka* highlights the relationship between how identity is experienced and the sense of ethnic belonging through the character's personal story. *Mirka*'s experiences reveal how ethnic identity is internalized through social practices and shaped by certain "given" elements. In this context, the film can be explained particularly through the lens of primordialist nationalism theory. Although primordialism treats identity as fixed and naturalized (Smith, 1993; Eller & Coughlan, 1993), *Mirka* provides a strong example to observe this theoretical framework. In the film, *Mirka* is a child pushed into post-war identitylessness, born to parents from different ethnic groups. Both her mother and father come from different villages and communities. Moreover, *Mirka* is a "product" of war and rape, which leads to her exclusion both socially and individually.

The film's time and place are not explicitly specified; this choice clearly aims to place the narrative on a universal ground. This ambiguity in time and space shows that the concept of identity is not confined to a specific historical context but is approached as a broader, existential issue.

The film continually reproduces the distinction between "us" and "the other." Racism and exclusionary nationalism are evident not only among adults but also clearly observed in child characters. The cruel and discriminatory attitudes of children towards *Mirka* reveal how such ideological codes are socially transmitted from an early age. These prejudices, unconsciously passed down by parents, position the "foreigner" as a threat. *Mirka*'s lack of identity is not only an individual tragedy but also a striking example of how exclusionary social structures can be. In this context, the film critically highlights the primordial understanding of identity while also questioning its philosophical and social foundations.

In the film, strangers are seen as the cause of evil and are excluded by the community. This sense of community is based on blood ties, neighborhood, common language, and traditions. Such a structure creates a strong sense of togetherness among individuals; that is, it is based on mechanical rather than organic solidarity (Guibernau & Rex, 2010). In such a society, an individual's identity is determined by the collective consciousness, and external differences are perceived as threats. One of the most prominent elements shaping the village community's identity in the film is traditions. These traditional practices not only ensure cultural continuity but also reinforce primordial bonds through rituals that transmit the memory of the enemy from generation to generation. During ceremonial events organized by the villagers, past conflicts are recalled, aiming to ensure that hatred toward the enemy is not forgotten. In this context, a ceremonial scene reenacts the burning of enemies; thus, the enemy image is reproduced and engraved into the collective memory.

This ceremony also functions as a symbolic narrative that reinforces the community's sense of unity. However, at the same time, it passes on hatred toward the "other" and exclusionary identity boundaries to future generations. Therefore, traditions do not only serve to remind the past; they also provide instructive norms that shape the community's future. From a primordial perspective, traditions teach members of a community how to behave toward outsiders; in other words, traditions play a doctrinal role in shaping social behavior.

At this point, tradition and culture become intertwined. While tradition strengthens primordial bonds, culture ensures the historical continuity of these bonds. According to Anthony D. Smith, an ethnic community is defined based on elements such as a myth of common ancestry, shared historical memory, cultural components, a connection to a specific geographical territory, and collective solidarity (Smith, 1993, pp. 28–29). Smith's definition can be directly applied to the village community in the film *Mirka*. This community's way of self-identification is repeatedly reproduced through shared past sufferings, traditions, and common symbols.

Culture, in this sense, functions as a system of symbols and meanings. According to Geertz (1973), culture is a historically transmitted system that weaves meanings, is embodied in symbols, and sustains and develops people's knowledge and attitudes about life through communication (p. 89). In this context, culture provides a map of meanings that connects the past, present, and future, enabling the community to distinguish itself from others. Primordial bonds understood through a Geertzian conception of culture clearly appear in the film *Mirka*. For example, the ceremony in the film reflects these cultural and symbolic meanings. The burning of the individual coded as the foreigner at the end of the ceremony demonstrates how deeply the memory of the enemy has been internalized. This scene, on one hand, redraws the boundaries of the community, and on the other hand, reveals a social imagination in which anyone from outside is perceived as a potential threat. Here, culture becomes a tool that reinforces the community's identity while excluding the other.

Therefore, the representations of tradition and culture in the film *Mirka* function both as elements that support and critically reveal the primordialist nationalism theory. These elements help us understand how the perception that identity is historically "given," if not innate, is produced and maintained within the community. In this regard, ethnicity is important. Ethnic groups are often imagined as natural, real, eternal, and unchanging. These groups are accepted as fixed entities that have supposedly existed throughout history without undergoing any transformation. In *Mirka*, these boundaries can be clearly observed both geographically and in terms of identity. The village in the film consists entirely of individuals from the same ethnic origin; there is no individual with a different ethnic identity. The villagers have consciously chosen to live only with those "like themselves" and have refused to live alongside "others." These clear boundary lines deepen the "us" versus "them" division within the community. Throughout the film, the impact of this division is strongly felt. *Mirka* is excluded, othered, and seen as a threat because she comes from another village.

A person who crosses the boundary in a region where primordial identity perception prevails is perceived as a "foreigner" and is not accepted. This individual is seen not only as a threat to the community's homogeneous structure but also as an element that would contaminate the purity of identity. In this context, people are expected to live within their designated areas and must not violate these boundaries. *Mirka*'s origin from another village alone becomes a reason for discrimination. Thus, the film strikingly reveals both how deeply ethnic boundaries are internalized and how these boundaries function as mechanisms of exclusion.

At this point, Fredrik Barth's thesis explaining the continuity of ethnic groups through their boundaries is significant. According to Barth, an ethnic group's identity is determined less by its content and more by how it maintains its boundaries; thus, crossing these boundaries is seen as a violation of identity (Barth, 1969). The exclusion experienced by *Mirka* can be read as a concrete reflection of this theoretical framework. In the film, it is clearly observed that the sense of belonging to ethnic communities is nourished not only by cultural heritage but also by intense emotional bonds. These bonds often carry passionate and irrational qualities, far from rational thought. Ethnic attachment is shaped not by rationality but rather on an irrational level that responds to the individual's needs for identity, security, and authority. As Hutchinson and Smith also note, ethnic consciousness is irrational because it provides an ideological framework and a myth of continuity and permanence that helps individuals adapt to changing conditions of insecurity (Hutchinson & Smith, 1996, p. 10). In this context, ethnic identities rely not only on external similarities but also on a subjective "we-feeling," shared values, attitudes, and emotions. The hostile attitude of the village community toward outsiders in the film reflects this subjective dimension. For them, every action taken to protect the community is legitimate; if necessary, even killing a stranger. At this point, whether the punishments given are justifiable is not even up for debate. Because individuals position

themselves as “right” and “just” directly through their ethnic and cultural belonging. This perception is reinforced not only by traditions but also by value-oriented actions shaped on an irrational level. Behavior patterns based on rational grounds gradually transform into irrationality through emotional interactions. This transformation is a feature often emphasized in the subjective dimension of the primordialist paradigm.

In this context, the next step of irrationality involves supernaturalism. Once an irrational mode of thinking is adopted, the tendency to assign meaning to irrational events becomes inevitable. When societies cannot explain certain events, they resort to supernatural patterns in a quest to find reasons. This phenomenon is even more pronounced in communities based on primordial ties because these groups operate not on scientific reality but on enemy images and myths embedded in their collective subconscious. This tendency is clearly observable in the film *Mirka*. The villagers believe that *Mirka* causes solar eclipses and certain illnesses. Of course, from a scientific perspective, blaming a child for such events is irrational. However, in closed societies shaped by strong ethnic attachments, this irrational way of thinking becomes an ordinary reality. Feelings of hostility override reason and science, shaping the way events are interpreted. This is a product of a social perception formed through enemy images combined with supernatural beliefs.

Primordialism at this point also takes into account the psychological aspect of the individual within the group. The primordialist theory considers an individual’s sense of belonging to a group as a psychological need. Anthony D. Smith defines ethnicity as a deep-rooted, sincere, and eternal experience of belonging (Smith, 1993). In this sense, ethnic identity is not only a sociological but also an existential necessity. When this need is fulfilled, the individual feels complete; when it is unmet, feelings of alienation and exclusion arise. In the film *Mirka*, this situation is strongly emphasized in relation to the character’s sense of belonging. *Mirka* cannot feel like part of the village because this belonging requires a common origin, similar ethnic identity, and shared cultural codes. Likewise, the villagers do not accept *Mirka* as a member of the community. All the characters in the film share similar physical features — light skin and blue eyes — which are visualized as a symbol of ethnic purity. *Mirka*’s existence is positioned as a threat to this purity, making her acceptance impossible. The fact that *Mirka*’s grandmother remains silent despite knowing this truth also demonstrates how limited individual will is against social norms.

Primordial identities or affiliations are presented in the film as “given,” existing prior to experience or interaction—that is, as non-derived identities. All social interactions are shaped within these already existing primordial realities. These bonds carry a “natural,” sometimes even “spiritual” quality and are based not on a sociological origin but on a mystified historicity. Here, the a priori nature of primordialism becomes evident. According to this perspective, things with primordial qualities already have a long history (Geertz, 2000). The concept of race is also notably addressed in the film as such an identity-forming element. Although race is often considered an assumed lineage, it is actually determined directly through phenotypic physical traits: skin color, facial shape, hair type, and other external markers. The physical characteristics of the villagers—fair skin, blonde hair, and blue eyes—show that this group is almost identified with the image of a “pure race.” To preserve this difference, contact with outsiders is avoided, which feeds a strong culture of prejudice. *Mirka*’s physical traits—dark skin, brown eyes, and curly hair—make the difference between her and the villagers visible at first glance. This difference directly affects her sense of belonging. In the film, *Mirka* describes herself as “abnormal,” and her greatest wish is to be a “normal” child—that is, a child with fair skin, blue eyes, and blonde hair. This exclusionary attitude is observed not only among children but also among adults in the film. *Mirka*’s grandmother’s decision to cut *Mirka*’s curly and dark hair can be interpreted as a sign of assimilative pressure operating at both individual and social levels. Although cutting her hair does not fundamentally change her identity, it aims to make her appearance more compatible with village norms, thereby reducing negative reactions.

When viewed from this perspective, it can be said that the film powerfully demonstrates how racial and ethnic purity discourses are internalized, and how even physical differences can become grounds for rejection within a community. Mirka's psychological, social, and physiological exclusion resulting from being labeled as a "foreigner" or "other" clearly reveals how primordial identity theory operates on both individual and collective levels. This issue is also related to mass ethnic psychology. Walker Connor (1994) states that mass ethnic psychology is fundamentally based on physical origins, especially the myth of blood ties; national identity, in turn, contains an emotional belief system and an irrational sense of belonging (pp. 202–203). Furthermore, this identity structure is also based on a "the fully extended family" feeling grounded in the subconscious and emotional psychology (Connor, 1994, pp. 202–203). According to Connor, this situation is easily understood by ethno-nationalist leaders and used as a tool to mobilize and direct the emotions of the masses. This perspective directly links individuals' group belonging to physiological and hereditary foundations. This also simultaneously defines what is considered "normal."

According to primordialist thought, the "natural" or "normal" ones are those who belong to the "us" group. In other words, we see ourselves as the "natural" group. Therefore, if we want to "naturalize" or "normalize" someone else, we must make them resemble ourselves. In this way of thinking, it is impossible to accept an individual as they are. For this reason, instead of accepting the "other," society prefers to transform or assimilate them. Acceptance in this approach means making them similar to ourselves. There is no place for gray areas in this understanding; people are divided into black and white. If you belong to the "black" group, the "white" ones are your enemies, and this opposition works both ways. In this context, Mirka is represented as a hybrid in the film. However, for the villagers, this distinction holds no meaning. To them, being a hybrid is no different from being completely "black" (i.e., the "other"). People are either "one of us" or "the enemy." Black and white represent two opposite poles in this regard. The hybrid bird featured in the film is called the "rainbow" bird. This bird carries different colors in its body and symbolizes Mirka herself. Mirka, whose mother is fair-skinned and father is dark-skinned, is born from the union of different ethnic origins. However, this ethnic difference is unacceptable to the villagers. For them, it is simply a "corruption." Primordialist thought rejects such mixtures and makes it impossible to accept the individual as they are.

In this sense, primordialism points to ascribed social realities and the personal bonds tied to them. These bonds precede social interaction; they are not shaped by it. They have an innate and unchangeable (ascriptive) nature, making them highly rigid. This situation paves the way for both individual identity crises and societal exclusion and violence. Mirka's symbolic and physical exclusion can be interpreted as a cine-psychological reflection of this mindset.

At the societal level, Max Weber's work *The Origins of Ethnic Groups* is important for understanding the reality and significance of "blood ties" within the primordialist approach to ethnic belonging. According to Weber, the reality and importance of these issues must be sought in the historical origins of ethnic communities (1996, p. 39). The ways in which communities "are," "know," and "do" develop over historical processes. These historical origins shape the community's form, boundaries, and thus its ethnic identity. In *Mirka*, the villagers' attitude toward Mirka is directly based on past experiences. The village, characterized by blond hair and blue eyes, was attacked in the past by a hostile group with darker skin and curly hair. During this attack, blonde village women were raped. Mirka's mother is a native of this village, while her father belongs to the "other" group. This links Mirka's existence directly to the village's historical trauma. One significant reason for the hostility toward Mirka is the legacy of this sexual violence. However, rape here is not seen as an individual woman's suffering but rather as a racial humiliation directed at the entire community. For the villagers, this event is perceived not merely as an "attack on women" but as a threat to their ethnic purity and a form of "racial contamination." At the core of this issue lie the concepts of "ethnicity" and "race," this time intertwined with the profound primordial bonds emphasized earlier.

In summary, the film *Mirka* provides a strong cinematic foundation for the primordialist approach, which accepts ethnic identities as innate, unchangeable, sacred, and predetermined structures that must be protected. Throughout the film, exclusion, hostility, and even violence toward the “other” are legitimized through ethnic differences; the distinction between “us” and “them” is rigidly reproduced alongside the community’s past traumas. Thus, the film dramatically reveals how the primordialist perspective operates in individual identity formation and social exclusion.

An American Rhapsody: A Film Analysis from the Perspective of Identity Philosophy Through Primordialism and Circumstantialism

The film *An American Rhapsody* is another work to be analyzed comparatively within the context of primordialism and circumstantialism. *An American Rhapsody* (1991) is a semi-autobiographical drama directed by Éva Gárdos. The film tells the story of a family who emigrates from Hungary to America after World War II.

An American Rhapsody is essentially a migration film centered around the characters Suzanne, Margit, Peter, Maria, Teri, and Juli. In the 1950s, Peter and Margit, who are forced to flee Hungary, emigrate to America with their eldest daughter Maria, leaving behind their baby daughter Suzanne. Six years later, Suzanne is reunited with her new family in Los Angeles through the American Red Cross; she struggles between adapting to American life and the feelings she has for Teri and Jenoy, the couple who raised her. As she enters adolescence, the conflict between her American and European cultural identities erupts; secondary characters like Teri and Juli indirectly reflect this identity confusion. Driven by mysterious desires and her search for identity, Suzanne returns to Hungary to trace her true roots and her family’s painful past (especially Margit’s Stalin-era traumas and migration experience give meaningful context to this return). The film explores themes of migration, belonging, memory, and identity through a powerful family drama, deeply examining the intersection of individual and collective history through the dynamics among its characters (Ebert, 2001).

Unlike the film *Mirka* analyzed in the previous section, *An American Rhapsody* serves as a significant cinematic example of the circumstantialism theory. According to this approach, ethnicity emerges as a product of specific historical, social, or political conditions. Ethnicity is not a fixed or innate trait but a variable and temporary identity form shaped by social context (Cornell & Hartmann, 2006; Jenkins, 2008). From this perspective, ethnic groups are not cultural but social constructs that can evolve into different forms depending on current conditions. In this sense, ethnicity is considered a dependent variable within the circumstantialism approach; that is, it is viewed as a social construct that arises under particular circumstances rather than a fixed identity. In the film, Suzy’s family’s Hungarian origins contrasted with their choice to live in America supports this view. The family members do not merely change their place of residence; their lifestyle, daily practices, and language also transform with migration. The family’s shift from speaking their native language to English and their adaptation to American culture clearly illustrate how ethnic identity can change depending on circumstances. Here, ethnicity is represented not as a fixed cultural heritage but as a fluid social reality. For example, Suzy abandoning traditional Hungarian clothing in America and changing her language demonstrate how fluid and temporary ethnicity can be. This transformation is a cinematic reflection of the understanding that “ethnicity is contingent” (Jenkins, 2008).

According to the circumstantialist approach, ethnicity is not only a matter of identity and belonging but also serves an instrumental function. Individuals or groups can strategically emphasize their ethnic identity to pursue economic or political interests. Ethnic symbols can be used to mobilize collectively, legitimize political demands, or gain economic benefits (Brubaker, 2004; Yinger, 1994). In the film, the family adopts the American lifestyle and language after migration to establish a more advantageous life, while some aspects of their ethnic identity

and sense of belonging are pushed into the background. This highlights that ethnicity can be used as a flexible identity form to achieve specific goals.

When Suzy's parents move to America, they leave Suzy behind in Hungary. However, this is not a complete abandonment; they expect Suzy to join them later. In later scenes of the film, things do not go as planned, and Suzy cannot come immediately after them. For six years, Suzy lives in a rural Hungarian village with a farming family, whom she accepts as her own parents. When she finally goes to America to join her biological family, she struggles to get used to calling them "mom" and "dad." For many years, Suzy finds it difficult to accept her real parents and continues to feel that the place she truly belongs to is that village in Hungary, always wanting to return. However, Suzy can only return to Hungary after ten years. When she does, she realizes she no longer belongs there and does not feel connected to the foster parents either. On the other hand, she also does not fully belong to her family in America. Suzy's feeling of "belonging nowhere" aligns with the core ideas of circumstantialism theory; according to this theory, individuals must adapt to changing conditions, and as circumstances change, people must change as well. If one cannot adapt, they are left behind, and feeling a sense of belonging becomes difficult (Cornell & Hartmann, 2006; Jenkins, 2008).

The film is not one that interprets identity theory solely through the circumstantialist approach; rather, elements of both primordialist and circumstantialist perspectives can be observed together. While living in America, Suzy feels a strong connection to Hungarians, which is an example of primordial bonds. However, later on, her adoption of the American lifestyle, like her family's, reflects circumstantialist ties. America means a great deal to Suzy's family. Although they accept the fact that they are Hungarian to some extent, their choice to live in America takes precedence in the film. As emphasized by the circumstantialist approach, Suzy's family's life has "changed," and ethnicity is neither fixed nor static. Ethnicity can be altered for practical purposes to serve collective interests (Brubaker, 2004; Yinger, 1994). According to this view, ethnic identities and symbols are used for economic and political mobilization. In the film, the family's migration to America serves this instrumentalist understanding of ethnicity; they reshape their lives for certain gains. According to the circumstantialist approach, ethnic identities are renewed, modified, and recreated with each generation (Waters, 1990). Mary Waters, who studies ethnicity in identity choices in America, points out that individual preferences play a significant role in ethnic identity selection in the U.S. Within this framework, when considering the type of ethnicity that emerges in America, it can be said that *An American Rhapsody* aligns with the circumstantialist perspective.

Unlike primordialism, the circumstantialist approach views ethnicity as a rational orientation and a strategic tool. Resurgent ethnic tensions and conflicts are not the result of any innate need for belonging but rather stem from individuals and groups consciously mobilizing ethnic symbols to gain access to social, political, and material resources. One of the key concepts in this approach is "ethnic interests." In McKay's mobilisationist model, which argues that ethnicity is not fixed and immutable but constructed and mobilized by political actors for their own interests, ethnic group leaders and organizations gather support by constructing or manipulating ethnic interests (McKay, 2010, p. 405). Similarly, Brubaker (2004) states that ethnicity is not a group "essence" but a social category shaped according to circumstances. According to him, ethnicity typically emerges and is reshaped within social contexts.

From this perspective, Suzy's father's decision is a fully strategic one. Before migrating from Hungary to America, the family likely conducted a cost-benefit analysis to determine where living would be more advantageous under the existing conditions. As a result of this analysis, living in America appeared more beneficial to them, and this choice was shaped more by pragmatic calculations than ethnic belonging. This exemplifies the strategic use of identity at the core of the circumstantialist approach. Based on this, it is possible to say that ethnicity is largely an "invented" construct. As Benedict Anderson points out, nations and

ethnic communities are “imagined communities” whose members mostly do not know each other but imagine themselves as part of the same community (Anderson, 2006). Similarly, Werner Sollors states that ethnicity is both a reinvented identity and, from the individual’s perspective, often ambiguous and beyond their control (Sollors, 1989). This situation shows that an individual’s identity is shaped not only by emotional attachments but also by changing social conditions.

The circumstantialist approach views ethnic identity not as a fixed and unchanging element but as a variable shaped by social, historical, and political contexts. According to this theory, ethnic identities are structures that individuals or groups reconstruct and redefine in accordance with existing conditions (Eller & Coughlan, 1993). In the film, Suzy’s family’s identity is shaped in line with this theoretical framework. Despite their Hungarian origins, they chose to continue their lives in America and transformed their cultural practices according to the American context. Therefore, the identity seen here is not a fixed belonging but the result of a strategic choice based on a cost-benefit analysis (Gellner, 1983).

Circumstantialist theorists view ethnicity not only as a sense of belonging but also as a social, political, and cultural resource (Hutchinson & Smith, 1996). Therefore, after settling in America, Suzy’s family began to use the American flag in many areas to align with their new lifestyle. In a scene from the film, when a toast is made “to America,” it signifies that their interests are now defined within this new context. Mary Waters similarly points out that individuals can choose their ethnic identities based on circumstances (Waters, 1990). Likewise, Joane Nagel emphasizes that ethnic identity is a constantly negotiated, reviewed, and revitalized social construct (Nagel, 1994, p. 152). These perspectives are crucial for explaining the processes of migration, transformation, and identity change depicted in the film *An American Rhapsody*. The film clearly shows that ethnic identity is not a fixed and unchanging structure; rather, it can change depending on circumstances. At the same time, the characters’ ethnic makeup also displays primordial features. This indicates that an identity can simultaneously contain both circumstantial and primordial elements. These two approaches are not mutually exclusive but can coexist at times (McKay, 2010).

In the film, Suzy’s mother Margit’s efforts to preserve the family’s identity are scenes where circumstantialist and primordialist perspectives can be seen together. While trying to maintain the family identity, Margit emphasizes that their family is different from “the others” and argues that even if they assimilate, they should not lose this difference. Although the family migrated to America for pragmatic reasons and tried to adopt the American lifestyle, Margit’s stance shows that the identity is not completely transformed; some ethnic roots are preserved. This situation demonstrates that ethnicity is not only a category reshaped by external conditions but also contains emotional and historical ties (Smith, 1993). Throughout the film, while the family embraces the American identity by saying “Long live America!”, on the other hand, they stress “we are not like them,” indicating a dual identity perception. This shows us that ethnic identities do not exist in a black-and-white manner but rather as multilayered, with continuities and rupture points (Barth, 1969).

While an individual may change some aspects of their identity depending on circumstances, they can also preserve other aspects. In this sense, identities are not only fixed affiliations but also constructed, negotiated, and reshaped structures influenced by conditions (Nagel, 1994). The characters in *American Rhapsody*, especially Margit, represent this complexity in a multi-layered way. Therefore, although the circumstantialist approach is more dominant in the film, it can be said that through the character of Margit, the film successfully reflects hybrid identity structures where both primordialist and circumstantialist approaches can simultaneously manifest.

In conclusion, *American Rhapsody* demonstrates that identity is not a fixed, immutable structure based solely on emotional bonds; rather, it is a form of social identity that is reshaped

according to historical conditions and individual interests, strategically constructed and carried. The film successfully makes the core arguments of the circumstantialist theory visible through cinematic language, prompting the audience to reflect on the fragile, multilayered, and contextual nature of identity. While primordial themes are occasionally observed—such as Margit’s insistence on her Hungarian identity or Suzy’s longing for the past—these do not dominate the overall narrative. Therefore, *American Rhapsody* can be interpreted as a work where the circumstantialist approach, which views ethnic identity as shaped by circumstances rather than innate traits, is predominant.

Conclusion: A Comparative Analysis of the Films *Mirka* and *An American Rhapsody*

Mirka and *An American Rhapsody*, which explore the themes of migration and identity in detail, depict individual and national identity structures differently from the perspectives of Primordialism and Circumstantialism. In the previous section, both films were analyzed extensively through the lens of these two distinct perspectives. In this context, when conducting a comparative analysis of the films within the framework of circumstantialism and primordialism, it was found appropriate to focus on four main themes. These are: first, the understanding of identity and belonging; second, the flexibility and changeability of identity; third, the strategic use of identity and its conflicts; and finally, the relationship between migration and ethnic identity. In this section, a comparative analysis will be carried out sequentially on these points that emerged from the analysis of the films.

When we begin the comparison based on the relationship between identity and belonging, it can be said that both films portray different processes of identity and belonging. According to the primordialist perspective, ethnic identity is a form of belonging that is innate and strengthened by biological and cultural ties. Members of an ethnic group achieve social solidarity through these ties, and their identity remains stable. For example, in the film *Mirka*, the main character’s Hungarian identity is shaped by the cultural and linguistic ties inherited from her family and historical background. These ties serve as the foundational pillars of her identity and enable her to preserve it despite social changes following migration. Similarly, in *An American Rhapsody*, Margit and Suzy’s Hungarian identity is strongly supported by historical memory and family bonds.

On the other hand, the circumstantialist perspective argues that ethnic identity is variable and flexible, depending on social, economic, and political conditions. In this approach, the boundaries of identity are reshaped through social interactions and environments. In this context, while living in America, *Mirka* defines her ethnic identity not only by her biological origins but also by the necessity to adapt to new social conditions. Similarly, in *An American Rhapsody*, Suzy reshapes her Hungarian identity, inherited from her family, within a different social environment as she grows up in America, making her identity a flexible and strategic element. Within this framework, while the primordialist perspective, as seen in *Mirka*, defines identity through fixed innate ties, the circumstantialist approach, exemplified by *An American Rhapsody*, treats identity as a dynamic process that can change under the influence of environmental conditions.

Secondly, when both films are examined in terms of the flexibility and change of identity, it is observed that they present different but sometimes similar understandings of change and flexibility. According to the primordialist view, ethnic identity is fixed and unchangeable; social changes such as migration lead more to a testing of identity ties rather than a transformation of the identity itself. From this perspective, the characters *Mirka* and Margit strive to preserve their identities despite their migration experiences. *Mirka*’s Hungarian identity endures as a deep-rooted attachment despite social pressures in America. In *An American Rhapsody*, Margit’s Hungarian identity is strong and stable, whereas Suzy’s identity conflict in America is largely seen as an internal tension created by this very stability.

The circumstantialist approach, on the other hand, views identity as something that can be redefined and transformed depending on social and political conditions (Brubaker, 2004). Migration is an important experience that reveals the flexibility of identity. Suzy's identity confusion and her position between two cultures in America demonstrate the ability of identity to be reconstructed according to social contexts. Mirka's efforts to adapt to economic and social conditions also point to the variable nature of identity. In summary, while Mirka, based on the primordialist approach, focuses on preserving and maintaining identity in a rigid and fixed manner, *An American Rhapsody* shows, through the characters of Margit and Suzy, a generally circumstantialist understanding of identity that is flexible and changeable according to circumstances, even though there are moments when a more fixed identity perspective appears. Thus, in *An American Rhapsody*, a structure dominated by the circumstantialist approach is observed, but primordialist ties are also occasionally maintained, resulting in identities that take on multilayered, hybrid forms.

Thirdly, when the films are compared in terms of the strategic use of identity and conflict, it is observed that both films contain meanings related to the strategic use of identity; therefore, both films feature mediated identity conflicts. However, the preferences in these conflicts differ between the two films. Identity conflicts based on primordial ties tend to be driven by irrationality, whereas conflicts grounded in the circumstantialist approach are resolved through more rational choices. According to the circumstantialist perspective, ethnic identity can sometimes be strategically used to gain social and economic advantages (Brubaker & Cooper, 2000). Although both Mirka and Suzy attempt to employ their identities strategically in different contexts to gain acceptance or create opportunities in their new societies, in *Mirka*, which is based on the primordialist identity philosophy, identity remains closed to strategic use. This is because the primordialist view treats identity as innate and an internal attachment, generally rejecting the concept of strategic use of identity. Similarly, the process of identity work proceeds differently in the two films. While identity conflict can be negotiated and resolved with rational choices according to the circumstantialist approach, the primordialist perspective sees it as an inevitable tension between fixed and immutable identities. Geertz (2000) attributes such conflicts to the deep-rooted nature of ethnic belonging. Circumstantialism, on the other hand, argues that identity conflicts arise due to social conditions and can be overcome through negotiation. In summary, Suzy's identity conflict between two cultures in *An American Rhapsody* reveals the hybrid nature of identity and its potential for change through negotiation according to circumstances. However, in *Mirka*, identity conflict causes a pervasive tension that influences the entire tone of the film.

Finally, when the films are analyzed comparatively in terms of migration and ethnic identity within the frameworks of primordialism and circumstantialism, it is evident that there is a significant interaction between migration and identity in both films. However, these effects are interpreted differently according to two distinct theoretical perspectives. From the primordialist viewpoint, migration does not change identity; rather, it tests the strength of the roots of identity (Shils, 1957). The circumstantialist perspective, on the other hand, sees migration as an opportunity for the reconstruction of identity and emphasizes that the social conditions of the host society lead to the flexible redefinition of identity (Brubaker, 2004). This situation is directly observable in both *Mirka* and *An American Rhapsody*. *Mirka*'s efforts to maintain her identity while adapting to new conditions in the village she has just arrived in reveal the complex nature of ethnic identity oscillating between stability and flexibility, whereas Suzy's search for identity and struggle to adapt between two different cultures highlights the multilayered and dynamic nature of identity.

Overall, *Mirka* and *An American Rhapsody* are two significant works that embody two different theoretical approaches to ethnic identity. *Mirka* foregrounds the primordialist perspective, which grounds ethnic identity in deep-rooted, fixed, and innate ties. In the film, the characters' Hungarian identity is strongly connected to historical and cultural roots;

migration and new environmental conditions may challenge the identity but do not alter its fundamental structure. In this respect, *Mirka* is a good example of the primordial approach, which emphasizes ethnic identity as a fixed and unchangeable form of belonging. On the other hand, *An American Rhapsody* adopts the circumstantialist approach, which treats ethnic identity as a dynamic process that can flexibly change and be reshaped according to social and political conditions. The film's depiction of Suzy's identity search and her experience between two cultures in America reveals the potential for identity to be reconstructed in response to environmental factors. Thus, *An American Rhapsody* demonstrates that identity is not fixed but can take on strategic and multilayered forms according to social contexts.

In conclusion, while *Mirka* reflects the primordialist perspective by presenting ethnic identity as a deep-rooted and immutable structure, *An American Rhapsody*, although containing some primordial elements at times, adopts the circumstantialist perspective, demonstrating that identity can be flexible and redefined according to social conditions. These two films dramatize the fundamental debates of ethnic identity philosophy, offering significant insights into understanding both the fixed and dynamic aspects of identity.

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

References

- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*.
- Barth, F. (1969). *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*. Bergen: Universitetsforlaget.
- Barthes, R. (1977). *Image-Music-Text*. London: Fontana Press.
- Bordwell, D., Smith, J., & Thompson, K. (2017). *Film Art: An Introduction (11th ed)*. New York: McGraw Hill Higher Education.
- Braun, V., & Clarke, V. (2006). Using Thematic Analysis in Psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 77-101.
- Brubaker, R. (2004). *Ethnicity without Groups*. Cambridge: Harvard University Press.
- Burgoyne, R. S., & Flitterman-Lewis, S. (1992). *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond*. London: Routledge .
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* . New York: Routledge.
- Chatman, S. B. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Connor, W. (1994). *Ethnonationalism: The Quest for Understanding*. Princeton: Princeton University Press.
- Cornell, S. E., & Hartmann, D. (2006). *Ethnicity and Race: Making Identities in a Changing World*. Minneapolis : Sage Publications.
- Culter, J. D. (2001). *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge.
- Ebert, R. (2001, 08). *Reviews An American Rhapsody*. RogerEbert.com: https://www.rogerebert.com/reviews/an-american-rhapsody-2001?utm_adresinden_alindi
- Eller, J. D., & Coughlan, R. M. (1993). The Poverty of Primordialism: The Demystification of Ethnic Attachments. *Ethnic and Racial Studies*, 16(2), 183-202.

Filmitalia. (2000, 03 09). *MIRKA Promoting Italian Contemporary Cinema Filmitalia*. Promoting Italian Contemporary Cinema Filmitalia: https://filmitalia.org/en/film/27285/?utm_adresinden_alindi

Geertz, C. (2000). *The Interpretation of Cultures*. Basic Books.

Guibernau, M., & Rex, J. (2010). *The Ethnicity Reader: Nationalism, Multiculturalism and Migration*. Cambridge.

Hobsbawm, E., & Range, T. (1990). *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press.

Hutchinson, J., & Smith, A. D. (1996). *Ethnicity*. Oxford New York : Oxford University Press.

Jenkins, R. (2008). *Rethinking Ethnicity*. Sage Publications.

Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies* . IRL Press at Oxford University Press.

McKay, J. (2010). An Exploratory Synthesis of Primordial and Mobilizationist Approaches to Ethnic Phenomena. *Ethnic and Racial Studies*, 395-420.

Nagel, J. (1994). Constructing Ethnicity: Creating and Recreating Ethnic Identity and Culture. *Social Problems* 41/1, 152-176.

Ricoeur, P. (1992). *Oneself as Another*. Chicago: University of Chicago Press.

Shils, E. (1957). Primordial, Personal, Sacred and Civil Ties: Some Particular Observations on the Relationships of Sociological Research and Theory . *The British Journal of Sociology*, 130-145.

Smith, A. D. (1993). *National Identity*. London: Penguin Books.

Sollors, W. (1989). *The Invention of Ethnicity*. New York: Oxford University Press.

Stam, R. (2017). *Film Theory: An Introduction*. New York: John Wiley & Sons.

Taylor, C., Gutman, A., Kwame Anthony Appiah, J. H., Rockefeller, S., & Michael Walzer, S. W. (1994). *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. Princeton: Princeton University Press.

Waters, M. C. (1990). *Ethnic Options Choosing Identities in America*. Berkeley : University of California Press.

Weber, M. (1996). The Origins of Ethnic Groups. J. Hutchinson, & A. D. Smith içinde, *Ethnicity* (s. 35-40). Oxford · New York: Oxford University Press.

Yinger, J. M. (1994). *Ethnicity: Source of Strength? Source of Conflict?* Albany NY: State University of New York Press.

-Araştırma Makalesi-

Hareket-İmge'den Nöro-İmge'ye: Two Distant Strangers Örneği

Abdullah Mert*

Özet

Sinema ve felsefe kavramları üzerine kısa bir araştırma yapıldığında sonuçlar bizi Gilles Deleuze'e götürür. Çünkü Deleuze, sinema üzerine düşünen, onun hakkında kitaplar yazan birkaç filozoftan biridir. Onun felsefesi kapalıdır. Kolay kolay anlaşılmaz. Ona göre sinema düşünceyi ileten ve insanları hatta kitleleri harekete geçiren bir faaliyettir. Hayatı boyunca bilgi, anlam, düşünce, kavram, imge, zaman ve mekân üzerine çalışmalar yapan Deleuze'ün çalışmalarının çoğunu felsefecilerin eserlerini inceleyen kitaplar oluşturur. Ancak sinema üzerine sistematik bir şekilde çalışan ilk filozof olan Deleuze, sinemanın bir yaratma eylemi olduğunu söyler. Ona göre sinema düşünceyi yaratırken hareket-imge (The Movement Image) ve zaman-imge (The Time-Image) kavramlarından yararlanır. Bu düşünce başka bilim insanlarına ilham olur ve Patricia Pisters nöro-imge (The Neuro-Image) kavramını ortaya atar. Araştırma, Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-ingesini merkeze alan sinema anlayışını hareket noktası olarak belirleyerek Pisters'in ortaya attığı nöro-imge kavramının filmlere nasıl yansıdığını göstermeyi amaçlamaktadır. İlk bölümde Gilles Deleuze'ün kim olduğu ve felsefesi hakkında genel bilgilere yer verilmiştir. İkinci bölümde sinema anlayışı ortaya konmaya çalışılmıştır. Üçüncü bölümde nöro-imge örneği olarak Oscar (Akademi Ödülleri) ödüllü kısa bir film olan Two Distant Strangers (Travon Free & Martin Desmond Roe, 2020) filmi incelenmiştir. İnceleme için göstergebilim disiplini içerisinde yer alan ve dilbilimin eşzamanlılık prensibinden faydalanan Algirdas Julien Greimas'ın dörtgen modeli kullanılmıştır. Sonuç olarak Gilles Deleuze'den beslenen bir hareket olarak nöro-imgeyi merkeze alan sinema anlayışı filmlerde sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Nöro-imge, cyberpunk, steampunk, dünyanın sonu, zamanda yolculuk gibi bilim kurgu sinemasının alt türlerinden biri olarak kabul edilemese bile tartışmaya açılabilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Gilles Deleuze, Hareket-İmge, Zaman-İmge, Nöro-imge.

*Dr. Öğr. Üyesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye.

E-mail: abduallah_mert@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-6306-412X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1753229

Mert, A. (2025). Hareket-İmge'den Nöro-İmge'ye: Two Distant Strangers Örneği. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 108-124. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1753229>

Geliş Tarihi: 29.07.2025

Kabul Tarihi: 20.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

From Movement-Image To Neuro-Image: The Case Of Two Distant Strangers

Abdullah Mert*

Abstract

When a short research is done on the concepts of cinema and philosophy, the results lead us to Gilles Deleuze. Because Deleuze is one of the few philosophers who thought about cinema and wrote books about it. His philosophy is closed. It's not easily understood. According to him, cinema is an activity that conveys thought and mobilizes people and even the masses. Throughout his life, Deleuze has studied knowledge, meaning, thought, concept, image, time, and space. Much of his work consists of books examining the works of philosophers. However, Deleuze, the first philosopher to study cinema in a systematic way, says that cinema is an act of creation. According to him, cinema makes use of the concepts of The Movement Image and The Time-Image while creating thought. This idea inspired other scientists, and Patricia Pisters came up with the concept of the neuro-image. The research aims to demonstrate how Deleuze's understanding of cinema, centered on the movement-image and time-image, is reflected in films by taking Deleuze's concept of the neuro-image as its starting point. The first part provides general information about Gilles Deleuze's identity and philosophy. The second part attempts to reveal his understanding of cinema. In the third part, the Oscar-winning short film *Two Distant Strangers* (Travon Free & Martin Desmond Roe, 2020) was examined as an example of neuro-image. For the study, the semiotic square model of Algirdas Julien Greimas, which is in the discipline of semiotics and benefits from the simultaneity principle of linguistics, was used. As a result, a cinematic approach centered on the neuro-image, drawing inspiration from Gilles Deleuze, has become increasingly prevalent in films. While the neuro-image may not be considered one of the subgenres of science fiction cinema—such as cyberpunk, steampunk, apocalyptic, or time travel—it is certainly open to discussion.

Keywords: Cinema, Gilles Deleuze, The Movement-Image, The Time-Image, Neuro-image.

* Asst. Prof. Dr., Kütahya Dumlupınar University, Faculty of Fine Arts, Türkiye.

E-mail: abdullah_mert@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-6306-412X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1753229

Mert, A. (2025). Hareket-İmge'den Nöro-İmge'ye: Two Distant Strangers Örneği. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 108-124. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1753229>

Received:29.07.2025

Accepted: 20.10.2025



Extended Abstract

Gilles Deleuze is a philosopher who addresses and attempts to analyze the problems of the contemporary world from ethical and political perspectives in fields such as anthropology, social theory, philosophy, literary criticism, psychoanalysis, art, and cinema. He argues that cinema directs thought, not thought directs cinema. Deleuze's philosophy is closed and not easily understood. According to him, cinema is an activity that conveys thought and mobilizes people and even the masses. The existence of cinema depends on technical elements such as camera, shooting and editing. Its relationship with thought takes place with the image. Cinematographic images encompass and reinforce perception within the context of action and reaction; they suggest perceptions related to camera, light, color, and sound. Therefore, for cinema, the brain is the screen, the movie screen. Instead of applying philosophy to films, Deleuze allows the creations of films to transform philosophy. To do this, he makes use of images of movement and time. His cinematographic images are images of movement and time. Deleuze's image of movement expresses a new, different transformation of thought. According to him, the body, the brain, is an image like other images. No image is different from another. An image has a movement, and everything in the universe is nothing but a union of image movements. Therefore, image = movement = matter. According to Deleuze, montage is the process of determining the whole through cutting and continuity, and it involves the organization of movement images to reveal the whole, the idea, and the image of time. Deleuze divides the movement image into three types. Perception is the individual's personal selection of images from among multiple images. The action image is a person's response to other images by interpreting them according to their own reality. The affection image, on the other hand, is the result of the action and reaction congruence resulting from the encounter between the subject and other images. Cinema works with these three moving images. In the movement image, Deleuze progresses time chronologically. But in the image of time, the image does not come in succession. Because when time comes into play, it requires formation. In this formation, present, past, and future are not independently distinguishable from one another. According to him, the time-image is directed towards thought. It guides the camera with mental bonds. In time-image, images are not connected to each other by a causal link and do not serve a holistic meaning. Deleuze's two books on cinema and his statement, "The brain is the screen," have guided many philosophers and academics. One of these people, Patricia Pisters, Head of the Department of Media Studies at the University of Amsterdam, introduced the concept of the neuro-image based on Deleuze's understanding of cinema. Pisters argues that today's cinema has entered a new phase, a striking departure from modernist cinema, which Deleuze defines as the movement-image and time-image. In the neuro-image, the movie watcher is largely inside the character's mind. Essentially, instead of conveying the world through the eyes of the character, the screen shows what is happening in his brain. Films such as *The Fountain* (Darren Aronofsky, 2006), *Mr Nobody* (Jaco Van Dormael, 2009) and *Cloud Atlas* (Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 2012), which feature parallel lives from a parallel world in the future, are typical neuro-images. *Two Distant Strangers* is a fictional short film that can be included in the genres of psychological drama, time travel and tragedy, which was released on the Netflix platform in 2020. The short film, which draws attention with its plot similar to the films *Source Code* (Duncan Jones, 2011), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004), *Edge of Tomorrow* (Doug Liman, 2014) and *Palm Springs* (Max Barbakow, 2020), includes topics such as past, future, death, afterlife and post-mortem re-life. The film was analyzed using Algirdas Julien Greimas's semiotic square model, which falls within the discipline of semiotics. *Two Distant Strangers*, directed by Trávon Free and Martin Desmond Roe, is a film that perfectly aligns with Gilles Deleuze's cinematic approach, beginning with the movement-image and the time-image and continuing with Patricia Pisters's neuro-image. When examining the four levels of meaning chosen as a sample, the implications, oppositions, and contradictions reside within the character's mind. As with the neuro-image, the movie watcher witnesses what's happening inside the character's mind. The time, rhythm, and flow of the film are not rational. The movie watcher realizes that he is in a science fiction movie. Neuro-image, a cinematic concept inspired by Gilles Deleuze, has been used as movement in many films. As a result, a cinematic approach centered on the neuro-image, drawing inspiration from Gilles Deleuze, has become increasingly prevalent in films. While the neuro-image may not be considered one of the subgenres of science fiction cinema—such as cyberpunk, steampunk, apocalyptic, or time travel—it is certainly open to discussion.

Giriş

Gilles Deleuze, Spinoza ve Nietzsche'nin izinden giden bir felsefeci olarak, bu iki felsefecinin tüm fikirlerine katılmaz. Katılmadığı konuları nazikçe gerekçeleriyle birlikte reddetmiştir. Hatta Spinoza'yı ayrı bir yere koyan Deleuze, felsefesinin ana direklerini oluşturan kavram, imge ve düşünce gibi tanımlamaları Spinoza'nın fikirlerini takip ederek temellendirmiştir. Her zaman düşüncenin sinemayı değil, sinemanın düşünceyi yönlendirdiğini savunan bir filozoftur. Sinema bunu yaparken kendi tanımlamasıyla hareket-imge ve zaman-imge tabirlerini kullanır. Deleuze'ün sinema anlayışına uygun birçok film yapılmıştır.

Gilles Deleuze, antropoloji, sosyal teori, felsefe, edebiyat eleştirisi, psikanaliz, sanat ve sinema gibi alanlarda, çağdaş dünyanın sıkıntılarını, etik ve politik bakış açılarıyla ele alan ve onları çözümlenmeye çalışan bir filozoftur (Küçükalp, 2009, p. 132). 1940'lı yıllarda Sorbonne'da felsefe eğitimi alan Deleuze, Hegel, Husserl ve Heidegger (Üç H) den etkilenmiştir. İlk kitabını 1953'te yayımlamıştır. İsmi *Empirisme Et Subjectivite* olan kitabın konusu David Hume olmuştur. Bu eserde tek ve aynı süreç içinde bilgi, anlam, öznel ve düşünce kavramlarını araştırmıştır (Goodchild, 2005, pp. 32-34). Onun için düşünce hem deneyim hem de yaratmadır. Maddeleri işleyip şekillendirerek hakikat üretir. Deleuze'e göre düşünce akla karşı yöneltilmelidir. O, yorumlamalı, değer biçmeli ve yeni yaşam imkânları yaratmalıdır (Bogue, 2002, pp. 48-201). 1962 yılında *Nietzsche and Philosophy* adlı eseri kaleme alır. Kitap, Fransız felsefesinde Nietzsche'yi sistematik açıdan ele alan ilk çalışmadır ve sonraki Nietzscheci incelemelere de kapı açmıştır. Deleuze'ün geç eserlerinde merkezi tema ve ilgilerin çoğunun ilk ifadeleri bu kitaptadır (Bogue, 2002, p. 26). Deleuze'ün entelektüel yaşamındaki somut ürünlerden biri olan *Nietzsche and Philosophy* Nietzsche düşüncesinin etik bir ufuk yorumlamasıdır. Kitap, Deleuze'ün Spinoza pratiği üzerine sonraki incelemesini zorunlu kılan sorunları açığa çıkarmıştır (Hardt, 2002, p. 67). *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Deleuze'ün çalışma notları seti gibidir. Karışık bir yapıya sahip olan eser çözümsüz problemler ve gelişmemiş bilgi ile doludur ve halka daha az ulaşabilen bir eserdir (Hardt, 2002, p. 107). Deleuze, dilbilimine indirgenemeyen bir gösterge felsefesini savunur. Dolayısıyla göstergebilimle ya da anlambilimin olduğu her gösterge kuramıyla çelişir. Resim ile ilgili *Francis Bacon, Logique de la Sensation* ve sinema ile ilgili *L'Image Mouvement* ve *L'Image-temps* kitaplarıyla sanat ve felsefeyi bir araya getirir (Sauvagnargues, 2010, p. 13). Gilles Deleuze bir sinema filozofudur. O, sinemayı estetik kuram amacıyla ele almamış, kavram yaratan bir etkinlik olduğunu açığa çıkarmak amacıyla incelemiştir. Ona göre sinema düşünceyi harekete geçirir. Sinema sanatı düşünsel bir etkinliktir ve yaratım, imge, hareket, zaman, içkinlik gibi kavramları irdeler. Deleuze sadece bu kavramlarla ilgilenmekle kalmaz sinemanın tarihsel gelişimine de bakar (Sütcü, 2015, pp. 17-18).

Gilles Deleuze'e göre insan felsefeyi kaosa karşı düzen istediği için ortaya çıkarmıştır. Bilim insanları, sanatçılar ve filozoflar sürekli değişen dünyaya (özellikle modern çağın görsel-ışitsel enformasyonuna) bir düzen katmaya çalışırlar (Serttek, 2013, p. 7). O'na göre insanın bu mücadelesi üç düşünce biçimini ortaya çıkarmıştır. Felsefe, bilim ve sanat... Bu biçimler Deleuze için bir otonomdur ve her birinin kendi görevi vardır. Birbirlerine karşı herhangi bir üstünlükleri yoktur. Felsefe kavramlarla, sanat duyularla ve bilim de fonksiyonlarla kaosu alt etmeye çalışır (Sütcü, 2015, pp. 32-38). Deleuze'ün felsefe anlayışı Nietzsche'ninki ile taban tabana zıttır. Kendi kendini olumlayan aristokrasinin yerine en aşağıdakinin tarafındadır (Goodchild, 2005, p. 62).

Deleuze, Michel Foucault gibi bilgi, erk ve arzu konularına yoğunlaşmış ve bu konuları Felix Guattari ile birlikte tartışmıştır (Kunt, 2012, p. 1). Kuramsal etkilere sahip tüm maskelerin ötesinde, düşünceleri, Spinoza tarafından tanımlanmış saf içkinlik alanına kaçış çizgisini izleyen ikili, olumlayıcı bir ontolojiyi benimsemişlerdir (Goodchild, 2005, p. 231). Deleuze ve Guattari'nin *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin* (1975) adlı eseri edebiyat alanında yazdıkları en kapsamlı kitaptır. *Anti-Oedipus* ve *Bin Yayla*'nın arasında çıkan eser biçim ve üslup açısından,

diğer eserlerinden biraz daha gelenekseldir (Bogue, 2002, p. 141). İkili sadece ortak üslup için bir araya gelmemiş ayrıca kavramlar ve teorik yapılar da geliştirmişlerdir. Tüm eserleri dikkate alındığında en popüler eser *Anti-Oedipus*'tur. Bu eserle aile ve ilişkiler konusundaki psikolojik teorinin karşısındadırlar. Deleuze ve Guattari, arzunun ailesel olmadığını; şizofrenik idin toplumsal arzuya yol gösterdiğini öne sürerler (Bogue, 2002, pp. 110-112).

Deleuze ve Guattari, göstergebilim konusundaki olumsuz fikirleri ile de hatırlanırlar. Göstergenin insan alanı ötesine yayılması fikrine sıcak bakmazlar. Ancak C. S. Peirce'in dilbilimsel-olmayan göstergebilimini onaylarlar. Roland Barthes ve onu takip eden tüm gerçekliği göstergelerle açıklamaya çalışan diğer göstergebilimcilerin Saussurecü anlayışını kabul edilemez bulurlar (Bogue, 2002, p. 164). Goodchild (2005, p. 86) Deleuze ve Guattari'nin gösterge kavramı ile ilgili olarak fikirlerine değinerek bir sapmadan bahseder. Onlara göre düşünce göstergelerden oluşur fakat gösterge her zaman kendi gösterileninden uzağa, başka bir göstergeye doğru sapar.

Deleuze felsefesinin temeli Bergson, Nietzsche ve Spinoza'ya dayanır. Ontolojisi fark ve tekillik kavrayışlarında temellenir. Onun felsefesi yaşamakta olan şeyi seçer, dönüştürür ve yeniler (Hardt, 2002, pp. 179-180). Bergson, Nietzsche ve Spinoza'nın yanı sıra Hume ve Kant gibi felsefecilerin kavramlarını içkin bir düzlemde ele alır. İçkinlik ve arzu, Deleuze'ün düşüncesinin her aşamasında bulunur (Goodchild, 2005, pp. 121-122). Proust ve Sacher-Masoch'u da kendisi gibi Nietzscheci filozof-sanatçı olarak kabul eder (Bogue, 2002, pp. 51-52). Fakat Nietzsche ya da Spinoza'nın tüm fikirlerine katılmaz, onaylamaz. Bu filozofların kendi felsefesine olumlu katkı sağlayacak özgül yönlerini seçer. Hatalı bulduğu argümanları tartışmanın dışında bırakır (Hardt, 2002, p. 26). Buna rağmen Spinoza Deleuze'ün düşün dünyasında ayrı bir yere sahiptir. Onu filozofların İsa'sı, diğer tüm felsefecileri de ona yaklaşan ve uzaklaşan havariler olarak kabul eder (Deleuze ve Guattari, 1993, p. 59).

Deleuze, felsefesini oluştururken ona yöne veren filozoflara sıkça başvurur. Onların açtığı yolu felsefesinde kullanmaya çalışır. Aynı durum Deleuze'ü takip eden filozof, akademisyenlerde de geçerlidir. Patricia Pisters, Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imgesini takip ederek nöro-imge kavramını ortaya atmış, sinema felsefesini geliştirmeye çalışmıştır. Bu çalışma da Pisters'in nöro-imge kavramını filmlerdeki yansımalarını araştırmayı amaçlar ve kavramın hangi filmlerde nasıl var olduğunu inceler. Yöntem bölümünde Algirdas Julien Greimas'ın dörtgen modeli kullanılarak *Two Distant Strangers* filmi incelenmiştir. Elde edilen bulgulara göre analiz edilen film ve ona benzer yapımlar nöro-imge unsurlarını taşır.

1. Deleuze ve Sinema

Deleuze, Cahiers Du Cinema (1986) dergisindeki söyleşisinde şöyle der: "*Ruhsal hayat düşüncenin devinimi olduğuna göre, doğal olarak felsefeden sinemaya birim olan beyindir. Beyin ise ekrandır. Dilbilim veya psikanalizin sinema için çok büyük katkılarının olamayacağını, buna mukabil moleküller biyoloji ve beyin biyolojisinin katkıları olduğunu düşünüyorum.*" Deleuze felsefeyi resim sanatı gibi bir yaratma biçimi olduğunu ve bu yüzden bir bilime benzediğini ifade eder (L'Arc'tan aktaran Bogue, 2002, p. 201). Felsefe ve sanat arasında kurduğu ilişkiyi filozof ve sanatçı arasında da kurar. İkisi de yaratıcıdır. Tek fark filozof dünyayı kavramlarla sanatçı ise duyumlarla değiştirmeye çalışır (Sütcü, 2015, p. 38). Sinemanın ne bir sanat ne de bir bilim olduğunu dile getirir. Ona "*hareketi herhangi anla bağlantılandırarak yeniden üreten sistem*" der (Deleuze: 1997a, p. 6). Onun sinema felsefesinde yapımlar ya da eserler düşünsellik içerir; yani sinema denilen sanat düşünsel bir boyuta sahiptir (Sütcü, 2015, pp. 100-102). Deleuze sinemayı diğer sanat dallarından ayırmış, yeni kavramlar ve düşünceler ile açıklamaya çalışmış ve felsefi bir alan olarak görmüştür. Kant ve Bergson gibi felsefecileri incelemiş, hareket ve zaman kavramları üzerinde durmuştur (Akdamar, 2022, p. 7). Bu kavramlar arasındaki fark, boşluk, aralık ve montaj üzerinedir (Cantaş, 2022, p. 39). Deleuze an kavramına dikkat çekerek sinemayı herhangi bir anı yeniden oluşturan bir sistem olarak betimler (Deleuze, 2022, p. 15).

Sinemanın varlığı kamera, çekim, kurgu gibi teknik ögelere bağlıdır. Düşünce ile ilişkisi ise imge ile gerçekleşir. Sinema düşünce imgesini dile getiren bir yaratım etkinliğidir (Sütcü, 2015, p. 46). Deleuze, imgenin tanımında Bergson'a başvurur. İmge devinimler ve etki titreşiminin düzenlemesidir. Güç yetki değil imgedir. Sinematografik imgeler, algıyı etki ve tepkiler bağlamında kuşatır ve sağlamlaştırır; kamera, ışık, renk ve ses ile ilgili algıları önerir. Dolayısıyla sinema için beyin perdedir (Sauvagnargues, 2010, pp. 59-63). Deleuze'ün sineması modern dünyanın ifade biçimidir. Onun sinematografik imgeleri hareket ve zaman imgeleridir (Serttek, 2013, p. 34). Deleuze, sinemayı bir yaratma eylemi olarak değerlendirir. Sinemanın düşünce üretmesinin hareket-imge ve zaman-imge kavramları ile mümkün olabileceğini ifade etmiştir (Yetişkin, 2011, p. 139). Bu iki kavram iki ayrı kitapta ayrıntılı bir şekilde incelenir. Deleuze, ilk kitap *Sinema I - Hareket-İmge* (The Movement Image)'de sinemayı düşüncenin bir hareketi olarak görür ve algı, etki ve eylem imgelerini açıklar. İkinci kitap *Sinema II: Zaman - İmge* (The Time Image)'de ise zamanla ilgilenir. Hareket ve zaman arasındaki geçiş noktası olarak da İkinci Dünya Savaşı'nı gösterir (Serttek, 2013, p. 34).

1.1. Deleuze'de Hareket İmgesi

Deleuze, resim ve fotoğraf imgesini sinematografik imgeden ayırmıştır. Çünkü resim ve fotoğraf hareketsizdir ve hareket olması için zihne ihtiyaç vardır. Bu durum imgenin bağımsızlığını ortadan kaldırır. Resim ve fotoğrafta öznenin zihnindeki kurguya bağımlı olan imge sinemayla birlikte otomatikleşir ve sanatsal bir öze kavuşur (Sütcü, 2015, pp. 57-60). Deleuze'e göre sinemayı diğer sanat dallarından ayıran yegâne şey insanın düşünebilme potansiyelini harekete geçirmesidir. Sinematografik olarak Deleuze'ün hareket imgesi düşüncenin yeni, farklı bir dönüşümünü ifade eder (Serttek, 2013, pp. 41-42). Ona göre beden, beyin diğer imgeler gibi bir imgedir. Hiçbir imge diğerinden farklı değildir. Bir imge bir harekete sahiptir ve evrendeki her şey imge hareketlerinin birliğinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla 'imge = hareket = madde'dir (Sütcü, 2015, p. 87).

Hareket-imgede kahramanların eylemleri, nedenlerden etkilerin, eylemlerden tepkilerin diyalektik açılımıyla işaretlenmiş kronolojik bir anlatıyı yönlendirir. Bir imgenin veya dizinin başlangıcı, kendisinden öncekilerden süreklilik içinde açılır. Organik bir birlik imgesi, imgeler ilişki ve bitişiklik ilkelerine göre birbirine bağlandıkça veya genişledikçe ve ilişkili imgeler kavramsal bir bütüne entegre edilip daha kapsamlı kümelere farklılaştırıldıkça oluşur. Deleuze bu süreci *hareket halinde açık bir bütünlük* olarak adlandırır ve bu, *gerçek*'in hem göndergesi hem de onu kavrayan özne ile mükemmel bir şekilde orantılı ve benzer olan ideal bir dünya olan bütünsellik olarak bir modelini doğurur (Rodowick, 2001, pp. 173-174). Hareket imge, düşünceyi ya da sinemadaki hareketi çekim, kadraj, kesme ve kamera hareketlerinin yanı sıra kurguyla da yapabilir (Yetişkin, 2011, p. 128). Deleuze'e göre montaj kesme ve devamlılıklarla bütünün belirlenmesi; zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelerin düzenlenmesini içeren bir işlemdir (Deleuze, 2022, p. 46-47).

Deleuze hareket imgesini üçe ayırır. Algılanım imgesi (perception) kişinin birçok imge içinden kendine göre seçimler yapmasıdır. Eylem imgesi (action) kişinin diğer imgelerin etkilerini kendi gerçekliğine göre yorumlayarak tepki vermesidir. Duygulanım imgesi (affection) ise özne ve diğer imgelerin karşılaşması sonucu etki ve tepki uyuşmasının sonucudur. Sinema bu üç hareket imge ile çalışır (Serttek, 2013, pp. 43-44). Deleuze, algılanım imgesi için Ernst Lubitsch'in *Broken Lullaby* (1932) filminden örnek verir. Bel planda arka plandan görüntülenen kalabalık bacağı sakat karakter için bir aralık bırakır. Bu aralıktan diğer bir sakat geçit alanındaki töreni izleyebilir. Eylem imge içinse Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse, the Gambler* (Dr. Mabuse, Kumarbaz - 1932) filminden bir sahneden örnek verir. Tik-taklarla birlikte trende gerçekleştirilen cinayetleri, evrakı çalan arabayı ve karakteri uyaran bir telefonu zaman ve mekânda bölünmüş organize edilmiş bir eylem olarak nitelendirir. Duygulanım imge için Dreyer'in, *La passion de Jeanne d'Arc* (Jeanne d'Arc'ın Tutkusu - 1928) filmine başvurur. Jeanne d'Arc'ın yakın yüz çekimlerinde birçok örneğine rastlanabileceğini söyler (Deleuze, 2022, pp. 97-98). Bu biçimler İkinci Dünya Savaşı sonuna kadar etkili olmuştur. Çünkü savaş

sonunda İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik Akımı egemen sinema anlayışında kopma yaşatır. Yeni bir sinema hareketi ve öyküleme biçimi ortaya çıkar. Yönetmen kamerasını ve çekim gereçlerini stüdyodan çıkarır. Sokaklarda serbest çekim teknikleri kullanarak doğal mizansenler oluşturmaya başlar. Akım barındırdığı özellikler itibarıyla sinema dünyasına yeni bir soluk getirmiştir fakat Deleuze bu yeni akımın hareket-imgeyi tamamen ortadan kaldırdığını söylemez. Onun yerine yeni bir imge tipinin keşfedildiğini dile getirir. İtalyan Yeni Gerçekçilik akımı içerisinde sistematik bir şekilde hayat bulan bu imge tipi zaman-imgedir (İpek, 2017, pp. 289-290).

1.2. Deleuze'de Zaman İmgesi

Deleuze hareket imgesinde zamanı kronolojik olarak ilerletir. Fakat zaman imgesinde imge art arda gelmez. Çünkü zaman devreye girince oluşumu gerektirir. Bu oluşumda şimdi, geçmiş ve gelecek ayırt edilemez. Yani, zaman-imge *sürekli geçen bir şimdi, korunan bir geçmiş ve belirsiz bir gelecek* arasında bölünmüştür (Sütcü, 2005, p. 63). Zaman imgesi savaş sonrasına denk gelir ve uzamda parçaların yer değiştirimi olarak anlaşılan devinimin güncellenmesine bağlı olmayan bir oluş biçimi oluşturur. Sinema sanatında zaman imgesinin bu özelliği Bergson'cu bir evreni hatırlatır (Sauvagnargues, 2010, p. 187). Ona göre zaman imge düşünceye yönelir. Kamerayı zihinsel bağlarla yönlendirir (Serttek, 2013, p. 3). Bergson, herhangi bir değişim için beklemek gerektiğini söyler. Çaya koyulan şekerin çözünmesi için ya da bir idamın gerçekleşmesi için giyotinin düşmesini beklemek gerekir. Deleuze'e göre Bergson'un zaman üzerine bu düşüncesi kendi yanılısamasını beraberinde getirmiştir. Çünkü süreler arasında bir ilişki varsa ikisi arasına ek bir süre yerleştirilebilir (Goodchild, 2005, pp. 49-54). Hareket-imge ile zaman-imge arasında dönüşüm, geçiş ve karışımlar vardır. İki imge arasında bir üstünlükten bahsedilemez. Hareket-imge zaman-imgeyi vermez ancak onunla ilgili pek çok şey sunabilir. Zaman-imgede hareket seyrelir fakat bu durum onun yokluğu anlamına gelmez. Hiyerarşi ters yüz olur; zaman harekete tabi olmaz, hareket zamana bağlıdır. Hareket ve zaman arasındaki bu ilişki filmdeki montajda yeni bir anlam kazanır. Modern sinema da savaş sonrasında kurulmuştur (Deleuze, 2021, pp. 330-331).

Zaman-imge, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalyan Yeni Gerçekçilik ile ortaya çıkmış; Fransız Yeni Dalga Akımı ve Yeni Alman Sineması ile psikolojik, sosyal ve fiziksel olarak harap olmuş toplumların inşa sürecinde gelişmiştir. Filmlerdeki eylem çizgileri, kalkış ve varış noktaları keyfi veya belirsiz olan kaçış çizgileri haline gelmiştir. Anlatılar duyusal-motor durumlardan ve her türlü teleolojik yönelimden kurtulmuştur. *Le Beau Serge* (Yakışıklı Serge, Claude Chabrol, 1958) ve *Les Cousins* (Kuzenler, Claude Chabrol, 1959)'deki yolculuklar, Rohmer'in *Ahlaki Hikâyeler* veya Truffaut'nun *Antoine Doinel Üçlemesi*'ndeki hatalı yörüngeler, Jacques Rivette'in *Paris nous appartient* (Paris Bizimdir, 1961) filmindeki nesnesi belirsiz ve sonuçları kesin olmayan soruşturmalar bu duruma birkaç örnektir. Deleuze, Truffaut'nun *Tirez sur le pianiste* (Piyani Vurun, 1960) ve Godard'ın *À bout de souffle* (Serseri Âşıklar, 1960) filmlerinin forme-balade olarak nitelendirdiği şeyin en saf örneklerini barındırdığını dile getirir. Klasik anlatı yerini öngörülemez kaçış çizgilerine bırakır (Rodowick, 2001, pp. 174-175).

Zaman-imgede imgeler birbirine bir nedensellik bağı ile bağlanmaz ve bütünsel bir anlama hizmet etmez. Hareket-imgedeki organik düzen yerini düzensizliğe, kristal rejime bırakır. Örneğin *Hiroshima Mon Amour* (Hiroşima Sevgilim, Alain Resnais, 1959) ve *L'Année Dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da, Alain Resnais, 1961) filmlerinde imgeler ardışık bir şekilde değil, doğrusal olmayan bir akışta birbirlerine bağlanırlar. Filmlerde kullanılan hatıralar, bulunduğu konumdan şimdiki zamanın devinimi içerisine yerleştirilir. Hatıralar arkada bırakılmaz, geride kalmaz. Filmde bulunan tüm şeyler geçmiş ile yüküldür ve bir karşılaşmada canlanarak *an'*a nüfuz eder (Biro, 2011, p. 121). Ancak bazı durumlarda bir film hem hareket-imge hem de zaman-imge öğeleri barındırabilir. Sutton ve Martin-Jones (2014, pp. 115-116) her iki imajı da içeren filmlerin sayısal olarak çokluğundan bahseder. Bunun için bakılması gereken yerin piyasa olduğunu dile getirirler. Yeni yapılacak bir filmin büyük kâr elde edebilmesi için ana akım sineması ve sanat sineması dağıtım ağları arasında geçiş

yapabilmesi gerekir. Bu özelliğe sahip filmlere *Groundhog Day* (Bugün Aslında Düdü, Harold Ramis, 1993), *Pulp Fiction* (Ucuz Roman, Quentin Tarantino, 1994), *Sliding Doors* (Rastlantının Böylesi, Peter Howitt, 1998), *Run Lola Run* (Koş Lola Koş, Tom Tykwer, 1998), *Being John Malkovich* (John Malkovich Olmak, Spike Jonze, 1999), *Memento* (Akıl Defteri, Christopher Nolan, 2000), *Irreversible* (Dönüş Yok, Gaspar Noé, 2002), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Sil Baştan, Michel Gondry, 2004) ve *50 First Dates* (50 İlk Öpücük, Peter Segal, 2004) gibi eserler örnek verilebilir. Tüm bu filmler hareket-imağın temel unsurlarını içermesinin yanında zaman-imağ özelliklerini de anlatıya dâhil ederler. Sadece anlatı, hikâyeye değil aynı zamanda türlerden, yıldızlardan ve deneylerden faydalanırlar.

2. Gilles Deleuze Düşüncesinin Sinemaya Yansıması

Deleuze felsefeyi filmlere uygulamak yerine filmlerin yarattıklarının felsefeyi dönüştürmesine izin verir. Bunu yapmak için hareket ve zaman imgelerinden yararlanır (Serttek, 2013, p. 47). Deleuze'ün felsefesi kapalı ve zordur. Dolayısıyla sinema alanında onun düşüncelerini kavramak da kolay değildir. Sinemayı zaman ve hareket kavramları bağlamında ele alan Deleuze, düşüncelerini filmler ve film pasajlarıyla örneklendirme yoluna gider. Ancak bu iki kavram her filmde farklı işlenir (Sütcü, 2015, pp. 19-20). Sinema sanatının olmazsa olmazlarından montaj algı, eylem ve duygulanım imgelerinin birleşmesinden ibarettir. Tüm filmlerde eşit düzeyde değildirler. Her film için bu imgelerden biri baskındır. Film setinde yapılan uzak çekim algı, orta çekim eylem ve yakın çekim ise duygulanım imgesine denk gelir (Serttek, 2013, p. 44).

Bir kamera-bilinç artık takip edilebilir ya da yapılabilir bir hareket olarak tanımlanamaz, ama zihinsel bağlantılarla içine girilebilir. *Open Your Eyes* (Aç Gözünü, Alejandro Amenábar, 1997) ve *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972) filmlerinde kamera, aslında, hatıralarında temellenen bir sinema yaratmak ve bağlanmak için Sezar ve Kris'in kafasına girer. Onlar artık sadece sinema izleyicileridirler, fakat kendi sinemalarındaki karakterlerdir (Rowan-Legg & Shelagh, 2012, p. 35). Antonioni'nin sanatı sonuçların, zamansal dizilerin ve alan dışı olaylardan akan etkilerin iç içe geçmiş durumuna benzer. *Story of a Love Affair* (Bir Aşkın Güncesi, Michelangelo Antonioni, 1950)'de soruşturma, kendi başına, gelecekte ve geçmişte, ilk aşkın sonunu provoke eden ve cinayet çınlamasının iki yemininin etkisi olarak bir sonuca ulaşır (Deleuze, 1997b, p. 3). Antonioni de onun ilk en iyi işi olan *Story of a Love Affair*'de polis soruşturması hikâyenin kendisini zaman içerisinde bozulmuş olaylara dönüştürürken flashbackle devam etmek yerine eylemleri optik ve ses tanımlamalarına dönüştürür (Deleuze, 1997b, p. 5).

Görüntü şimdiki zamana ait değildir; temsildir. Visconti'nin *Vaghe stelle dell'Orsa...* (Binlere Keyif Veren Sandra, 1965) filmindeki Sandra'nın arabada ve şimdiki zamana ait bir mekânda yol alırken geçmişin içine daldığı görülür. Bunun bir flashback yahut bir anı ile ilgisi yoktur, çünkü anı yalnızca geçmişte yaşanan bir şimdiki zamandır, söz konusu görüntüdeki şahıs ise geçmiş zamanın adeta içine dalar veya geçmiş zamanın içinden çıkar (Cahiers Du Cinema, 1986). Deleuze'e göre Alain Resnais'nin filmlerinde zaman imgesinin egemenliği açık bir şekilde görülür. Resnais anlatılarında geçmiş, şimdi ve geleceği karıştır. O'na göre, Resnais Orson Welles'e en yakın duran yönetmendir. Resnais'nin *Hiroshima mon amour* filminde oynayan iki karakter bir otel odasındadırlar ve her ikisi de zaman bakımından belirsizlik ve merkezsizlik içindedirler. Zaman bazen karakterlerin geçmişe gidip gelmelerine bazen de geçmişin bir parçası gibi olmalarına bağlı olarak dalgalanmıştır (Sütcü, 2015, pp. 159-160).

Deleuze'ün sinema ile ilgili iki kitabı ve "*Beyin ekrandır*" cümlesi birçok filozof ve akademisyene yol göstermiştir. Bu kişilerden biri olan Amsterdam Üniversitesi Medya Çalışmaları Bölüm Başkanı Patricia Pisters, Deleuze'ün sinema anlayışından yola çıkarak nöro-imağ kavramını ortaya atmıştır. Pisters günümüzde sinemanın Deleuze'ün hareket-imağ ve zaman-imağ olarak tanımladığı modernist sinemadan çarpıcı bir şekilde farklılaştığını yeni bir aşamaya girdiğini öne sürer. Nöro-imagede, izleyici çoğunlukla karakterin beynindedir. Aslında ekran dünyayı karakterin gözünden aktarmaz beynine odaklanır. Pisters nöro-imageye

en iyi örnek olarak Michel Gondry imzalı *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* ve Duncan Jones'un yönettiği *Source Code* filmlerini gösterir (Pisters, 2012, pp. 54-58). Pisters'a göre nöro- imge, hareket- imge ve zaman- imgeyi takip eder. Zamanın üçüncü sentezi olan gelecek zamana aittir. Nöro- imge dünyadaki bir takım politik (Berlin Duvarı'nın yıkılışı ve 9/11 saldırıları gibi) olaylara, nörobilimsel ve çevrimiçi kültürel gelişmelere paralel ortaya çıkmıştır. Nöro- imge geleceğin tasarlanmasının politik etkisi altında gelecek zamanda sentezlenen ve zihninin içinden, beyin ekranlar aracılığıyla izlenen sinematografik bir imgedir (Soykan, 2020, p. 494). Nöro- imge, henüz gerçekleşmeyen zamanın üçüncü sentezi olarak çok sayıda senaryoya sahip bir gelecek hakkında bilgi vermeye çalışır. *Olmuş olanı* değil, zaman- imge içinde geçmişin katmanları olarak *olabilecekler* veya *olmuş olabilecekler* üzerine iddialar gündeme gelir. Hareket- imge ve zaman- imge dünyadaki diğer olgularla birlikte olmaya, mutasyona uğramaya ve değişmeye devam etmektedir. Nöro- imgede beyinler, bedenler, ekranlar ve dünyalar arasında farklı bir ilişki vardır. Fakat geçmiş de ortadan kalkmamıştır; gelişmiş, değişmiştir. Dijital çağın sineması olarak nöro- imge, dünyayı giderek bir karakterin beyin alanından deneyimlemeye olanak tanır (Pisters, 2015, pp. 126-130).

Pisters (2018, p. 138) nöro- imgedeki beynin zamansal imzasının değişen zamansallığını Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* kitabında geliştirdiği zaman felsefesi aracılığıyla oluşturmuştur. Nöro- imgenin temel özellikleri; zamanın üçüncü sentezinde (dijital kültürün çevrimiçi internetle ilişkili veri tabanına sahip olması, dijital imgenin ileri geri sarılabilme, remikslenebilme özelliklerini barındırması) yer alması, beyin ekran yakınsaklığı, ekranların her yerdeliği ve şizoanalitik doğası şeklinde sıralanabilir. Nöro- imge, ölüm, ölüm sonrası ve kozmik dünya ile doğrudan ilişkilidir (Soykan, 2020, pp. 502-503). Kozmik filmlerde yakın çekimler, koklama, dokunma ve tat alma edimleri bolca yer alır ve gömülü bir estetiği içinde barındırır. Beyin dünyası içgüdüsel ve şehvetlidir. Gelecekteki paralel bir dünyadan paralel hayatlar içeren *The Fountain* (Kaynak, Darren Aronofsky, 2006), *Mr Nobody* (Bay Hiçkimse, Jaco Van Dormael, 2009) ve *Cloud Atlas* (Bulut Atlası, Tom Tykwer, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 2012) gibi filmler tipik birer nöro- imgedirler (Pisters, 2015:136). Yine yukarıda bahsedilen filmlerden daha eski bir yapım yılına sahip *The Butterfly Effect* (Kelebek Etkisi, Eric Bress, J. Mackye Gruber, 2004)'te kullanılan flashbacklerle zaman konusunda takıntılıdır ve zamanın üçüncü sentezi üzerine kurulmuştur (Pisters, 2018, p. 138). Film beyaz perdede gösterilmeden önce birkaç sahne silinmiştir. İlk silinen sahnede, Evan eski bir ayakkabı kutusunda hastalığını ailesinin erkek tarafından aldığını gösteren belgeler bulur. Sadece babası değil, büyükbabası da aynı akıl hastalığı nedeniyle hastaneye kaldırılmıştır. Başka bir sahnede, annesinden aslında üçüncü bebeği olduğunu öğrenir; kendisinden önce iki bebek daha ölü doğmuştur. Bu, yönetmenlerin başlangıçta planladığı sona yol açar; Evan, geçmişin ve geleceğin şu anki halinin birçok varyasyonu ters gittikten sonra, doğumundan önceki ana geri dönmeye ve göbek bağıyla kendini boğmaya karar verir ve böylece kendi doğumunu engeller. Bu kurguya göre, annesi daha sonra başka bir kocadan bir kız çocuğu sahibi olacak (erkek deliliği mirasını kırarak) ve Kayleigh başka biriyle evlenecektir. Stüdyo, çok karanlık bulduğu için bu sonu istememiştir. Gerçekten karanlık bir sondur. Ancak karanlık olmasının yanı sıra, aslında yalnızca (imkânsız) gelecekler sorusuna çılgınca bir çözüm olarak açıklanabilen gizemli bir şekilde güçlü bir anlatı seçeneğidir. *The Butterfly Effect*, geleceğin perspektifinden anlatılır ve şimdi olan bu geleceğin zamanının patolojik (ölümcül) boyutlarını gösterir. Çağdaş Hollywood sinemasında gelecek perspektifinden konuşan *Minority Report* (Azınlık Raporu, Steven Spielberg, 2002), *Inception* (Başlangıç, Christopher Nolan, 2010), *Avatar* (James Cameron, 2009) gibi filmler de bulunur. Ancak, gelecek için zaman kazanmak ve hayali gerçekliklerin yaratılmasında devam etmek için politik gerçekliği yeniden düzenleyen Filistin filmi *The Time That Remains* (Geride Kalan, Elia Suleiman, 2009) gibi politik sinema da düşünülebilir. Çağdaş kültür, zamanın üçüncü sentezine dayanan nöro- imgelerle doludur. Ancak, olası birçok tehlikesini ve güçlendirmesini anlamak için şizoanalize ihtiyaç vardır (Pisters, 2011, pp. 270-271).

3. Bir Nöro-İmge Örneği Olarak Two Distant Strangers

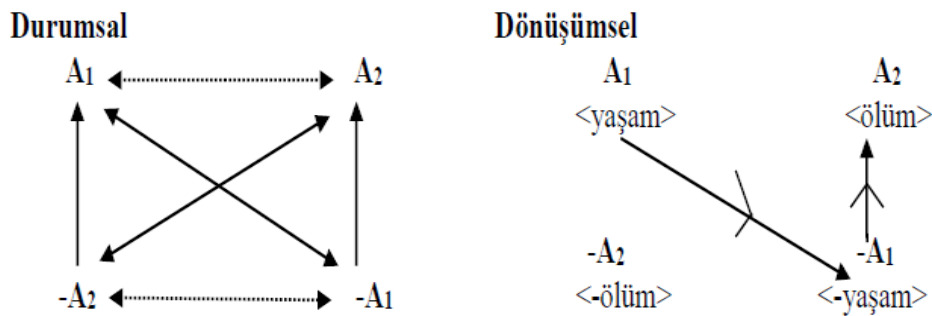
Two Distant Strangers 2020 yılında Netflix platformunda yayınlanmış psikolojik drama, zaman yolculuğu ve trajedi türleri içerisinde yer alabilecek kurmaca bir kısa film. *Source Code*, *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, *Edge of Tomorrow* (Yarının Sınırında, Doug Liman, 2014) ve *Palm Springs* (Yarın Yokmuş Gibi, Max Barbakow, 2020) gibi filmlere benzer olay örgüsü ile dikkat çeken kısa film geçmiş, gelecek, ölüm, ölüm sonrası yaşam ve ölüm sonrası yeniden yaşam gibi konuları içerir. 2021 Oscar ödüllerinde en iyi kısa film ödülünü alan film, kısa adı AAFCA (African-American Film Critics Association) olan Afrika-Amerikalı Sinema Eleştirmenleri Birliği tarafından da en iyi kısa film olarak seçilmiştir.

3.1. Çalışmanın Metodolojisi

Two Distant Strangers filminin çözümlenmesi için göstergebilim disiplini içerisinde yer alan Algirdas Julien Greimas'ın dörtgen modeli kullanılmıştır. Greimas, dörtgen modelini altmışlı yıllarda kendi yapısal semantiğine uyarlamıştır. Sadece sinema değil farklı disiplinlerde de kullanılan bu yöntem farklı akademik çalışmalarda da (Bölükbaşı, 2013; Çomak, İşeri, Karakul, 2020; Doğru, 2019) referans gösterilmiştir. Bölükbaşı (2013, p. xxii) Luc Besson'un 2004 yılındaki filmi *Angel-A*, Doğru (2019, pp. 87-88) ise yine aynı yönetmenin 1994 yapımı *Sevginin Gücü* (Leon The Professional) isimli filmi Greimas'ın yöntemini kullanarak incelemiştir.

Greimas'ın dörtgen modeli, dilbilimin eşzamanlılık prensibinden faydalanır. Aynı zamanda yapısalcılığın ikileşik karakterini birinci plana oturtur. Modele göre bir sistemin işleme yapısını oluşturan öğeleri arasındaki karşıtlık ve farklılık ilişkileri ile mümkündür. Greimas'ın bilimsel kuramının ikileşik karakteri bu temel ilişki biçimi üzerine kuruludur. Yapı içerisindeki anlamlı birimler bir amaç doğrultusunda düzenlenir; birbirleriyle karşıtlık ve farklılık ilişkileri kurar; birbirleriyle eklemlenirler. Tüm bu süreci tanımlamak ya da anlamlandırmak için kullanılan şemaya göstergebilimsel dörtgen denir (Bölükbaşı, 2013, pp. XXII-XXVI). Greimas'ın yöntemi anlamlamayı bir üst dil ile yeniden üreterek, anlamlı bütünleri ele alarak açıklamaya çalışır (Rifat, 1990, p. 122). Göstergebilimsel dörtgen metnin içinde bulunan soyut yapıları açıklar. Değilleme ve içerme mantığı bağlamında biçimlenir. Dörtgen şu şekillerde gösterilebilir (Çomak, İşeri, Karakul, 2020, p. 9):

Tablo 1: Göstergebilimsel Dörtgen ve Dönüşümsel Gösterim (Everaert-Desmendt, 2000:74)



Göstergebilimsel dörtgen yönteminde anlam üreten temel yapılar belirlenir. Temel yapı anlam evrenin en derin düzeyidir. Söylem ve anlatı düzeylerindeki mantık, ilişkiler (karşıtlık, çelişiklik, tümlenme) belirlenir ve aralarındaki mantıksal dönüşümün (değilleme, varlama) nasıl gerçekleştiği ortaya konmaya çalışılır. Dolayısıyla göstergebilimsel dörtgen model olarak hem ilişkileri hem de dönüşümü ortaya çıkarmak için kullanılır (Rifat, 2001, pp. 34-35).

3.2. *Two Distant Strangers* Filminin Olay Örgüsü

Yönetmenliğini Travon Free ve Martin Desmond Roe'nun yaptığı film¹, New York sokaklarından işe giden insanlar, çalışan makineler ve hareket halindeki ulaşım araçları gibi çeşitli enstantanelerle başlar. Gün yeni başlar. Görüntü sokaklardayken fonda hafif müzikle birlikte köpek sesleri duyulur ve kamera köpeğin olduğu daireye girer. Odanın farklı alanlarından detay görüntüler verilir. Mama kapları boş olan köpek ne yapacağını bilemez bir durumda sağa sola bakarken; duvarda, sahibi ve kendisinin portresi görünür. Duvardaki portreden yataкта gözünü açan New York'ta grafik tasarımcı olarak çalışan Carter James'a kesme yapılır.

Carter yataktan kalkıp üstünü giyerken ilk kez buluştuğu kız arkadaşı Perri bir teklifte bulunur. Birlikte kahvaltı edebileceklerini söyleyen Perri'yi nazik bir dille ve evde köpeğinin beklediğini söyleyerek reddeder. Çift daha sonra buluşabilecekleri konusunda anlaşarak ayrılırlar. Apartman dairesinden çıkan Carter telefonundaki uygulamadan evdeki köpeği Jeter'e mama gönderir. Köpeğiyle kısa bir konuşma yapan Carter, apartmandan çıkarken tanımadığı orta yaşlı bir kişiye yol verir, başka bir kadınla selamlaşır. Çantasından çıkardığı sarma sigarayı yakar ve arkasını dönerken elinde kahve olan bir kişiyle çarpışır. Kahvesi üzerine dökülen 30'lu yaşlarındaki adam söylenerek uzaklaşırken arka planda polis memuru Merk belirir. Carter'dan şüphelenen polis memuru Merk, çantanın içine bakmak ister. Carter kişisel eşyası olduğunu söyleyerek bu isteğini reddeder. İsteği kabul olmayan Merk, Carter'ı duvara yaslayarak kelepçe takmaya çalışır. Kısa bir arbededen sonra iki polis daha yardıma gelir. Bu sırada olayın gerçekleştiği yerde seyyar satıcılık yapan bir kadın telefonla kayıt yapmaya başlar. Üç polis memuru Carter'ı yere yatırarak üzerine çökerler. Carter bir süre sonra 'Nefes Alamıyorum' demeye başlar. Uzun süre boğazından bastırılan Carter nefes alamaz ve ölür. Carter'ın ölmesi ile birlikte kamera apartman dairesine geri döner. Carter irkilerek uyanır.

Gördüğünün rüya olduğunu düşünen Carter, kız arkadaşı Perri'ye köpeğinin fotoğrafını gösterir. Benzer tepkiler alınca yaşadıklarının bir dejavu olduğunu düşünmeye başlar. Carter yine apartmandan dışarı çıkar ve bu sefer daha dikkatli olmaya çalışır. Örneğin kahvenin adamın tişörtüne dökülmemesi için kenara çekilir. Çantasındaki parayı yeniden düşürmemek için çantadan alıp cebine koyar. Özetle daha önce yaşadığı olayların aynısını yapmamaya çalışır. Fakat polis memuru Merk yine gelir ve Carter'ı sorguya çekmeye başlar. Bu sefer de parayı cebinde görüp Carter'ın üzerine gelmeye başlar. Carter da Merk'in davranışından hoşlanmayarak "Yalnızca beyazlar ve diğer aynasızlar polis görünce sevinir" gibi tepkili cümleler kurar. Bu tepki polis memurunu daha fazla sinirlendirir ve silahla Carter'ı vurur. Carter yeniden yataktan nefes nefese uyanır.

Yaşadığı zaman döngüsünü kırmaya çalışan Carter bu sefer evden ayrılmak yerine Perri ile kahvaltı hazırlamaya karar verir. Yumurta pişirirken kapı çalar ve New York polis ekibi kapıyı kırarak içeri girer. Kısa bir karışıklıktan sonra Carter yine polisler tarafından vurulur. Nefes nefese yataktan uyanan Carter küfür etmeye başlar. Yaşadıklarından kurtulamadığı için tepkilidir, sinirlidir. Farklı bir şey denemeye karar verir. Çantasını ve hırkasını evde bırakarak sokağa çıkar. Merk'i görür görmez koşarak kaçmaya başlar fakat yeniden vurularak yataкта uyanır. Bu durum yaklaşık yüz kez tekrarlanır. Carter çaresizliğin verdiği dramatik çıkmazdan nasıl kurtulacağını bilemez. Kız arkadaşı Perri'ye 'Biri seni her gün öldürmeye çalışsa ne yapardın?' diye sorar. Soru karşısında şaşırان Perri 'Herhalde ben de onu öldürmeye çalışırdım' der. Carter kız arkadaşının öldürme önerisini doğru bulmaz. Bunun üzerine Perri karşısındakini öldürmek istemiyorsa onunla konuşmasını önerir.

Carter dışarı çıkar ve doğrudan memur Merk'in yanına gider. Olan biteni anlatır. Merk eğer her şey bu şekilde gerçekleşiyor ise gitmesi gerektiğini söyler. Carter polis memurunun

1 Yönetmen: Travon Free - Martin Desmond Roe, Oyuncular: Joey Badass - Andrew Howard, Yapımcılar: Lawrence Bender ve diğerleri., Senaryo: Travon Free, Müzik: James Poyser, Görüntü Yönetmeni: Jessica Young, Kurgu: Alex Odesmith, Tür: Kurmaca, Süre: 32 dakika, Yapım Tarihi: 2020, Ülke: Amerika Birleşik Devletleri.

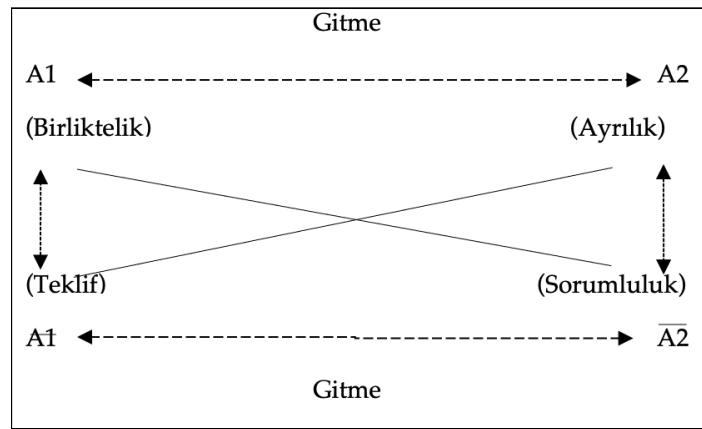
yanından uzaklaşırken bu sefer de kendini bir kovalamacanın ortasında bulur ve yine polis tarafından vurulur. Yeniden Merk'in yanına gider ve bu sefer ondan kendisini eve bırakmasını ister. Merk bu teklifi kabul eder. İkili kişisel tercihlerden, yaşantılardan, Amerika'daki sosyo-ekonomik durumdan bahseder. Polis aracı sokaklarda ilerlerken duvarlarda, çatılarda George Floyd, Breonna Taylor, Freddie Gray, Eric Garner gibi polis tarafından şiddete maruz kalmış bazı kişilerin isimleri belirir. Carter'ın oturduğu sokağa gelen ikili kısa bir konuşma yaptıktan sonra tokalaşarak barışçıl bir şekilde ayrılırlar. Carter'ın köpeği de sahibinin kokusunu alarak daire kapasının önüne gelir. Her şey yolundaymış gibi görünürken memur Merk birden alkışlamaya başlar. Kısa bir konuşma yaptıktan sonra Carter'ı yeniden vurur. Perri'nin dairesinde gözlerini açan Carter evine ulaşmaya çalışmaktan asla vazgeçmeyecektir.

Filmin kapanış sekansında polis tarafından öldürülen siyahi kişilerin isimleri akmaya başlar. Bazılarının hangi eylemleri yaparken vuruldukları bilgisi verilir. Birkaç kişinin isimlerinin verildiği bu listenin sonunda ise George Floyd'un bakkala gittiği sırada öldürüldüğü belirtilir. Film *'İsimlerini Unutmayın'* yazısı ile biter.

3.3. *Two Distant Strangers* Filminin Göstergibilimsel Dörtgen Aracılığı İle Çözümlemesi

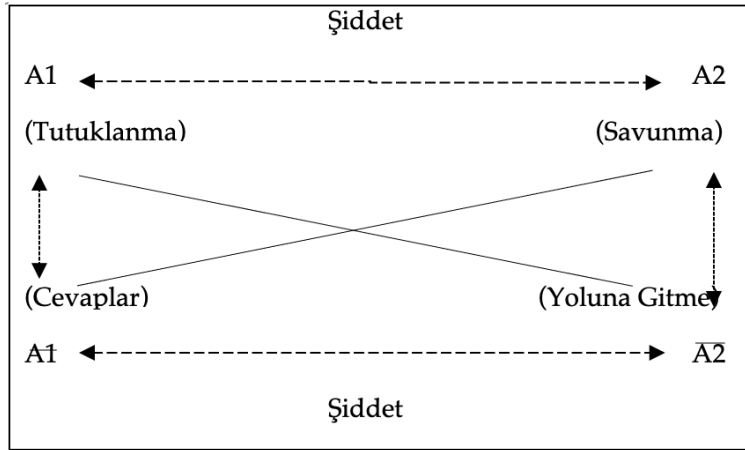
Filmin açılış sekansında karakterlerin dünyası ve yaşam coğrafyası tanıtılır. Bir apartman dairesinde uyanan karakterlerin diyalogları, eylemleri hikâyenin devamını belirler. Filmin açılış sekansında Perri Carter'a birlikte kahvaltı etme teklifi sunar. Carter sorumluluk sahibi olduğunu, köpeğini beslemek için eve gitmesi gerektiğini dile getirerek nazikçe reddeder.

Tablo 2: Gitme Anlam Düzeyi



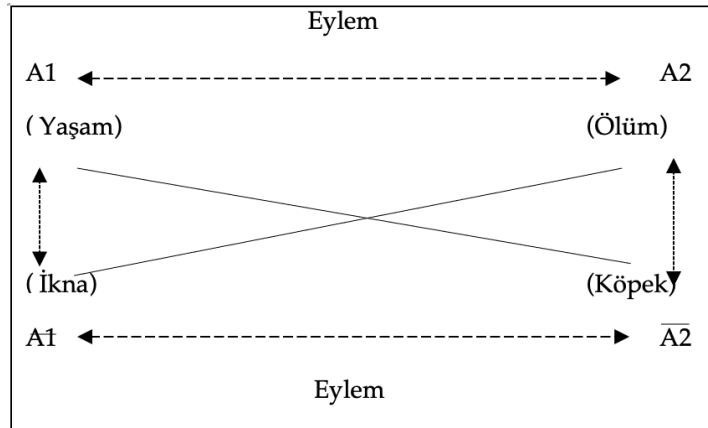
Filmde *birliktelik* ile *ayrılık* arasındaki dörtgende *gitme* anlam düzeyini oluşturur. Filme göre Carter uyandıktan sonra belli bir zaman diliminin sonunda mutlaka kız arkadaşı Perri'den ayrılmak zorunda kalmıştır. Ayrılmak istemese bile polis zoruyla ayrılmıştır. Ayrılmak istese de istemese de *gitme* eylemi gerçekleşmiştir. Ayrılmaması için Perri'nin *teklif* etmesi gerekir. Teklifi kabul ederse sorumluluğunu yerine getiremez ve köpeği aç kalır. Dolayısıyla *teklif* ile *birliktelik*, *sorumluluk* ile *ayrılık* içerme ilişkisi içindedir. *Teklif* ve *sorumluluk* alt *gitme* eksenini oluşturur. *Birliktelik* ile *sorumluluk* arasında ve *ayrılık* ile *teklif* arasında çelişkinlik ilişkisi kurulmuştur. Carter kahvaltılı teklifini kabul ettiğinde eve gidemez ya da geç gider ve köpeğini besleme sorumluluğunu yerine getiremez.

Tablo 3: Şiddet Anlam Düzeyi



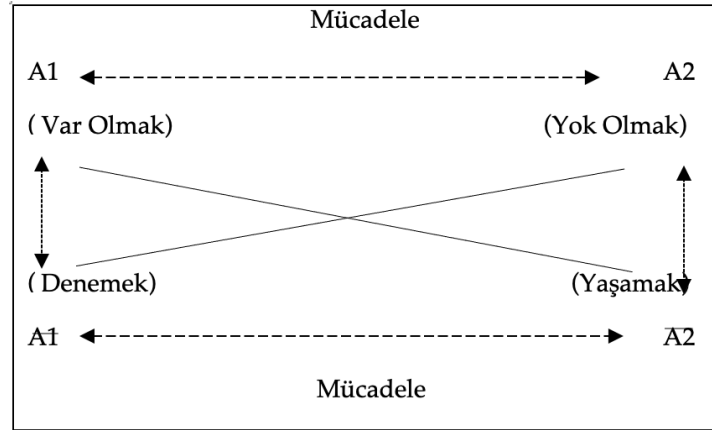
Filmin önemli sahnelerinden biri de ana karakter Carter'ın şiddete maruz kaldığı görüntülerdir. Polis memuru Merk, Carter'ı tutuklamak için elinden gelen her şeyi denemiştir. Her denemede başka bir argüman (sigara, para, davranış şekli vs.) bularak şiddet eylemine başvurmuştur. Carter ise bu tutuklamayı elinden geldiğince savunmaya çalışmıştır. Dolayısıyla *tutuklanma* ile *savunma* arasındaki dörtgende *şiddet* anlam düzeyini oluşturur. Şiddet görüp tutuklanmaması için polis memuru Merk'e makul cevaplar vermesi gerekir. Uygun cevapları verirse yoluna gidebilir, tutuklanmaz. Bu sebepten *cevaplar* ile *tutuklanma*, *yoluna gitme* ile *savunma* içermeye ilişkisi içindedir. *Cevaplar* ile *yoluna gitme* alt *şiddet* eksenini, *tutuklanma* ile *savunma* üst *şiddet* eksenini oluşturur. *Tutuklanma* ile *yoluna gitme* ve *savunma* ile *cevaplar* arasında çelişkinlik ilişkisi kurulmuştur. Carter her ne kadar sorulara cevaplar verse de, kendisini savunmaya çalışsa da yoluna gidemez ve şiddete maruz kalarak sert bir şekilde tutuklanır.

Tablo 4: Eylem Anlam Düzeyi



Filmde *yaşam* ile *ölüm* arasındaki dörtgende *eylem* anlam düzeyini oluşturur. Filme göre ana karakter Carter ne yaparsa yapsın ölümden kaçamaz. Carter köpeğine gitmeye çalıştığı her seferinde polis memuru Merk'in şiddetine maruz kalır ve öldürülür. Ölmemesi için karşılaştığı polisi yasadışı bir eylemde bulunmadığına dair *ikna* etmesi gerekir. İkna ederse ölmez ve köpeğine ulaşabilir. Dolayısıyla *ikna* ile *yaşam*, *köpek* ile *ölüm* içermeye ilişkisi içindedir. *İkna* ve *köpek* alt eylem eksenini oluşturur. *Yaşam* ile *köpek* arasında ve *ölüm* ile *ikna* arasında çelişkinlik ilişkisi kurulmuştur. Carter köpeğine ulaşmak istediğinde ölür, memuru ikna ettiğinde yaşar.

Tablo 5: Mücadele Anlam Düzeyi



Filmin final sahnesinde Carter Perri'ye ne olursa olsun mücadeleyi bırakmayacağını ve sürekli denemeye devam edeceğini; Merk'ten daha zeki, hızlı, zengin ve yakışıklı olduğunu ve mutlaka bir yolunu bulacağını söyler. Bu söylem filmde *var olmak* ile *yok olmak* arasındaki dörtgende *mücadele* anlam düzeyini oluşturur. *Var olmak* için sürekli *denemeye* devam edeceğini dile getirir. Sürekli deneyerek yaşamının bir yolunu bulacağına inanır. Dolayısıyla *denemek* ile *var olmak*, *yaşamak* ile *yok olmak* içermeye ilişki içindedir. *Denemek* ile *yaşamak* alt *mücadele* eksenini, *var olmak* ile *yok olmak* ise üst *mücadele* eksenini oluşturur. *Var olmak* ile *yaşamak* ve *yok olmak* ile *denemek* arasında ise çelişkinlik ilişkisi bulunur. Carter var olmak için denemek zorundadır; yok olmamak için yaşamaya devam etmesi için mücadeleyi bırakmamalıdır.

Two Distant Strangers filmi Algirdas Julien Greimas'ın dörtgen modeli ile çözümlendiğinde Pisters'in nöro-imge kavramını destekler nitelikte bulgulara ulaşılmıştır. Filmin çözümlenmesinde dört olay örnek olarak seçilmiştir. İlk olayda (Tablo 2: Gitme Anlam Düzeyi) karakter gitmekle kalmak arasında kararsız kalmış, çelişki yaşamıştır. Pisters (2015, p. 126) nöro-imge'nin farklı senaryolara sahip bir gelecek hakkında bilgi vermeye çalıştığını söyler. Karakter Gitme Anlam Düzeyi'nde iki senaryo üzerine düşünüp arada kalmış; gelecek hakkında olasılıkları çeşitlendirmiştir. İkinci olayda (Tablo 3: Şiddet Anlam Düzeyi) izleyici karakterin gözünden ya da yakınından yaşananlara tanık olur. Pisters (2012, p. 57) nöro-imgede izleyicinin çoğunlukla karakterin beyninde olduğunu söyler. Şiddet Anlam Düzeyi'nin incelendiği sahnede izleyicinin gördüğü görüntü şimdiki zamana ait bir imaj değildir. İzleyici karakterin beynindedir. Üçüncü olayda (Tablo 4: Eylem Anlam Düzeyi) karakter eyleme geçmek istediğinde bir engelle karşılaşır ve hayatı son bulur. Ana karakterin polis memuru tarafından öldürülmesi Pisters'in nöro-imge'yi ölümle ilişkilendirmesini akla getirir. Çünkü O'na göre nöro-imge kozmik dünya, ölüm ya da ölüm sonrası (Soykan, 2020, p. 503) ile ilgilidir. Ana karakter Carter'ın ne yaparsa yapsın sürekli hayatını kaybetmesi nöro-ingenin ölümle ilişkisini destekler niteliktedir. Dördüncü ve son olay (Tablo 5: Mücadele Anlam Düzeyi) Amerika'daki siyah-beyaz ayrımcılığına göndermedir. Siyahi karakterin her şeye rağmen vazgeçmemesi, denemeye devam etmesi politik bir duruş sergilediğini gösterir. Carter'ın politik duruşu Pisters'in nöro-imgeye dair öne sürdüğü politik olaylara paralel çıktığına dair savını (Soykan, 2020, p. 494) destekler. Filmin final sahnesinde polis tarafından vurulan siyahi vatandaşların isimlerinin ekrana gelmesi nöro-ingenin politik özelliğini vurgular niteliktedir.

Sonuç

Sinema gerçeği yeniden üreten yersiz-yurtsuzlaşmadır; artık imgeler çağına geçmiştir. Deleuze ile birlikte sinema fotoğraf ve resimden daha farklı bir boyuta taşınmıştır. Michel Foucault bu yüzyılın '*Deleuze yüzyılı*' olacağını öne sürer (Kunt, 2012, p. 3). Deleuze, sinema felsefesinde düşünsel problemleri tartışır, çözümleri için farklı teori ve görüşleri sunmaya çalışır. Sinema ve felsefe ilişkisi bakımından ilk kez bir filozof sinemanın düşünsel bir etkinlik

olması gerekliliğini savunmuştur (Sütcü, 2015, p. 173). Hareket-imge'den zaman-imgeye geçiş birleştirme anlatımından betimlemeye geçmiştir. Zaman-imge, hareket-imge içinde değildir, dışındadır (Sauvagnargues, 2010, pp. 187-189). Nöro-imge ise zamanın üçüncü sentezini akla getirir. Gelecek zamana aittir fakat nörobilimsel gelişmeler ve kültürel gelişmelerle paralel ilerleyen sinematografik bir imgedir. Nöro-imge barındıran filmlerde izleyici olaylara ya da işlenen temalara karakterlerin gözünden değil, zihninin içinden, beyin ekranlar aracılığıyla şahit olur (Soykan, 2020, p. 494).

Travon Free ve Martin Desmond Roe tarafından yönetilen *Two Distant Strangers* filmi, Gilles Deleuze'un hareket-imge ve zaman-imagesiyle başlayıp; Patricia Pisters'in nöro-imagesiyle devam eden sinemasal anlayışına bire bir uyan bir yapım olduğu söylenebilir. Olay örgüsü ve temel yapısı Greimas'ın göstergebilimsel dörtgen modeli ile çözümlendiğinde eylemler, ilişkiler, derin anlamlar ve mantıksal dönüşümler gözlemlenir. Örneklem olarak seçilen dört anlam düzeyi incelendiğinde içermeler, karşıtlıklar, çelişkiler, karakterin beynindedir. Nöro-imagede olduğu gibi izleyici karakterin beyninde olan bitene tanık olur. Filmin zamanı, ritmi, akışı rasyonel değildir; politik bir duruşu vardır. İzleyici bir bilim kurgu filminde olduğunu anlar. Nöro-imge, Gilles Deleuze'den beslenen bir sinema anlayışı, hareket olarak birçok filmde kullanılmıştır ve çalışma boyunca da örneklendirilmeye çalışılmıştır. *Two Distant Strangers* da bu filmlerden biridir ve bir nöro-imedir. Nöro-imge bir düşünme biçimidir ve bir kavram olarak bazı filmlerde belirgin bir şekilde varlığını hissettirir. Nöro-imge, cyberpunk, steampunk, dünyanın sonu, zamanda yolculuk gibi bilim kurgu sinemasının alt türlerinden biri olarak kabul edilemese bile tartışmaya açılabilir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Akdamar, D. (2022). Hareket-İmge ve Zaman-İmge Çerçevesinde Deleuze'un Sinemaya Yaklaşımı. *Mediarts*, 4, 7-19. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.22527.48808>
- Biro, Y. (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım Türbülans ve Akış*, (A. C. Altunkanat, Çev.). Doruk Yayınları.
- Bogue, R. (2002). *Deleuze ve Guattari: Deleuze ve Guattari Üzerine Bir İnceleme* (İ. Öğretir, A. Utku, Çev.). Birey Yayıncılık.
- Bölükbaşı, Z. B. (2013). *Une analyse structurale du film Angel-A de Luc Besson*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Université Galatasaray Institut Des Sciences Sociales Linguistique Comparee Et Langues Etrangeres Appliquees, İstanbul.
- Cahiers Du Cinema (1986), G. Deleuze ile Söyleşi. (A. Turalı, Çev.). *Nisan Dergisi Sinema Özel Sayısı*.
- Cantaş, A (2022). Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin Şizoanaliz Kavramının Sinemaya Yansıması: İyi İş Filminin Şizoanalitik Bir İncelemesi, *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 37, 34-59. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.1083805>
- Çomak, M., İşeri, K., A. & Karakuş, S. (2020). Benlem Öyküsünün Göstergebilimsel Çözümlemesi. *DEÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 7 (1), 1-24.
- Deleuze, G. (1997a). *Cinema 1: The Movement-Image*. (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (1997b). *Cinema 2: The Time-Image*. (H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G. (2021). *Sinema 2: Zaman-İmge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayınları.

Deleuze, G. (2022). *Sinema 1: Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayınları.

Deleuze G. & Guattari F. (1993). *Felsefe Nedir* (T. Ilgaz, Çev.). Yapı Kredi Yayınları.

Doğru, M. S. (2019). Yapısalcılık Kavramına Kısa Bir Bakış; Temel Yapı (Mantıksal-Anlamsal Yapı) Çözümlemesi: Leon The Professional Örneği, Editörler: A. Can & E. Yıldırım, *Sinema ve Televizyonda Yeni Yaklaşımlar İçinde*, pp. 87-111. Atlas Akademi.

Everaert-Desmedt, N. (2000). *Sémiotique du récit*. Bruxelles: Editions De Boeck Université, Bruxelles.

Goodchild, P. (2005). *Deleuze Guattari-Arzu Politikasına Giriş* (R. G. Ögdül, Çev.). Ayrıntı Yayınları.

Hardt, M. (2002). *Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıraklık*. (İ. Öğretir & A. Utku, Çev.). Birey Yayıncılık.

İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali, *Erciyes İletişim Dergisi "akademia"*, 5 (1), 282-294. <https://doi.org/10.17680/erciyesakademia.291899>

Kunt, E. (2025, Temmuz 28). Gilles Deleuze'de Yeni Bir Düşünme Biçimi Olarak Sinema, https://www.academia.edu/1839052/Gilles_Deleuzede_Yeni_Bir_D%C3%BC%C5%9F%C3%BCnme_Bi%C3%A7imi_Olarak_Sinema.

Küçükalp, K. (2009). Deleuze'ün Felsefe Kavrayışı. *Uludağ Üniversitesi Kaygı Felsefe Dergisi*, 12, 131-145.

Pisters, P. (2011). Synaptic Signals: Time Travelling Through the Brain in the Neuro-Image. *Deleuze Studies, Special Issue on Schizoanalysis and Visual Culture*, Edinburgh University Press, 5 (2), 261-274. <https://doi.org/10.3366/dls.2011.0020>

Pisters, P. (2012). Nörosinema (Söyleşi: Aslı Özgen Tuncer). *Altyazı Dergisi Kasım Sayısı*, pp. 54-58.

Pisters, P. (2015). Temporal Explorations in Cosmic Consciousness Intra-Agential Entanglements and the Neuro-Image, *Cultural Studies Review*, 21 (2), 120-44. <https://doi.org/10.5130/csr.v21i2.4323>

Pisters, P. (2018). Sonuç: Nöro-İmge Gelecekte Beyin Ekranlar. (Ö. Ş. Soykan, Çev.), *SineFilozofi Dergisi*, 3 (6), 2018. 135-141.

Rifat, M. (1990). *Dilbilim ve Göstergibilimin Çağdaş Kuramları*. Düzlem Yayınları.

Rifat, M. (2001). *Homo Semioticus*. Om Yayınevi.

Rodowick, D. N. (2001). *Reading The Figural, or, Philosophy After New Media*. Duke University Press.

Rowan-Legg & Shelagh, M. (2012). Deleuze and the Time-Image: A Cinema of the Virtual Mind, The University of Sydney, Sydney: Philament Time.

Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat. (N. Sarıca, Çev.). De ki Yayınları.

Serttek G. E. (2013). Deleuze'ün Sinema Felsefesindeki Zaman İmgesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Felsefe Anabilim Dalı Enstitüsü, Ankara.

Soykan, Ö. Ş. (2020). Black Mirror Dizisinde Nöro-İmge ve Beyin Ekranlar, SineFilozofi Dergisi, Özel Sayı 2020. 494-508. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.660791>

Sutton, D. & Martin-Jones, D. (2014). Yeni Bir Bakışla Deleuze, (M. Özbank, Y. Başkavak, Çev.). Kolektif Yayınları.

Sütcü, Ö. Y. (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi (Editörler: Şenol Erdoğan, Rene Corbin), gençlikcephesi.blogspot.com.

Sütcü, Ö. Y. (2015). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. Sentez Yayıncılık.

Yetişkin E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 40, 123-141.

-Araştırma Makalesi-

Doğaya Karşı Teknoloji: Bernard Stiegler'in Perspektifinden

The Mosquito Coast Filmi

Süleyman Duyar*

Özet

Bu çalışma, Fransız filozof Bernard Stiegler'in teknoloji felsefesi ve kapitalizm eleştirisi bağlamında Peter Weir'in "The Mosquito Coast" (1986) filmini analiz etmektedir. Stiegler'in "pharmakon", "proletaryalaşma" ve "simgesel yoksulluk" kavramları çerçevesinde, filmin başkarakteri Allie Fox'un modern kapitalist toplumdaki kaçışı ve doğaya teknoloji aracılığıyla hâkim olma çabası incelenmektedir. Stiegler'e göre teknoloji, insan varoluşunun ayrılmaz bir parçasıdır ve bireyselleşme süreçlerinde merkezi bir rol oynar. Ancak kapitalist sistem içinde teknoloji, bireyi özgürleştirmek yerine onu köleleştiren bir güce dönüşebilir. Fox'un teknolojiye olan saplantısı ve doğayı kontrol etme arzusu, Stiegler'in teknolojinin hem özgürleştirici hem de köleleştirici potansiyeline dair görüşleriyle paralellik göstermektedir. Fox, modern kapitalist toplumun yozlaşmışlığından kaçarken, teknolojiye olan bağımlılığı onu ailesinden ve doğadan uzaklaştırır. Bu süreç, Stiegler'in "teknik bireyselleşme" ve "simgesel yoksulluk" kavramlarıyla örtüşür. Çalışma, teknoloji ve doğa arasındaki çatışmanın bireysel ve toplumsal sonuçlarını ortaya koyarken, modern dünyadaki teknolojik ve kapitalist krizlere dair felsefi bir perspektif sunmaktadır. Sonuç olarak, Fox'un trajedisi, Stiegler'in teknolojinin ikircikli doğasına ilişkin tezini destekleyen çarpıcı bir örnek oluşturmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Bernard Stiegler, Teknoloji felsefesi, Pharmakon, Proletaryalaşma, Simgesel Yoksulluk.

*Dr. Öğr. Üyesi, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi, Uygulamalı Bilimler Fakültesi, Medya ve İletişim Bölümü, Türkiye.

E-mail: sduyar@kmu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-5036-908X

DOI: 10.31122/sine_ilozo_i.1757068

Duyar, S. (2025). Doğaya Karşı Teknoloji: Bernard Stiegler'in Perspektifinden The Mosquito Coast Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 125-144. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757068>

Geliş Tarihi: 02.08.2025

Kabul Tarihi: 10.09.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

Technology Against Nature: The Mosquito Coast Film from Bernard Stiegler's Perspective

Süleyman Duyar*

Abstract

This study looks at Peter Weir's film "The Mosquito Coast" from 1986. It uses the ideas of Bernard Stiegler, a French thinker, about technology and his views on capitalism. Through Stiegler's ideas about "pharmakon," "proletarianization," plus "symbolic poverty," the paper explores how Allie Fox, the main character in the movie, runs from present capitalist society - it also examines his try to rule nature by using technology. Stiegler believes that technology is a part of human life. It also has a main role in how people become themselves. In the capitalist system, technology can turn into something that holds people captive instead of setting them free. Fox's preoccupation with technology and his wish to manage nature match Stiegler's thoughts about technology's dual power, which both frees also controls. Fox flees the decay of present capitalist society, but his reliance on technology separates him from his family and from nature. Stiegler's ideas of "technical individuation" as well as "symbolic poverty" help to clarify this development. The study shows the personal and group effects of the clash between technology plus nature - it also offers a philosophical way to see the problems of technology and capitalism in the current age. Fox's sad end offers a clear case that backs Stiegler's idea that technology has a dual character.

Keywords: Bernard Stiegler, philosophy of technology, pharmakon, proletarianization, symbolic poverty.

*Asst. Prof. Dr., Karamanoğlu Mehmetbey University, Faculty of Applied Sciences, Department of Media and Communication, Türkiye.

E-mail: sduyar@kmu.edu.tr

ORCID : 0000-0002-5036-908X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757068

Duyar, S. (2025). Doğaya Karşı Teknoloji: Bernard Stiegler'in Perspektifinden The Mosquito Coast Filmi.

Sinefilozofi Dergisi, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 125-144. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757068>

Received:02.08.2025

Accepted: 10.09.2025



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

Extended Abstract

Technology and capitalism become the two most important forces today; they shape economic plus political structures. The forces also deeply affect human life, individual identities, and social relationships. The mixed role of technology in human life is a large topic in current philosophical texts. Bernard Stiegler, a French philosopher, put together a complete philosophy of technology. He sees that technology holds a central place in human life, but he questions how the capitalist system uses this role.

Stiegler's philosophy addresses technology as a part of human life. He stresses that its wrong use in the capitalist system harms personal growth processes (Stiegler, 2011). Technology matters for how a person builds their self, forms their identity along with shapes ties with society. But under capitalism, these processes break down. The person then lives in a sphere shaped apart from their wishes. Stiegler's thoughts on technology show up in his "pharmakon" idea. This term means technology can free people but also can control them (Stiegler, 2013; Barker, 2012).

A notable omission in academic writing concerns the study of Stiegler's technology philosophy through film. An art that shows societal troubles and reveals people's inner struggles, offers a good source for understanding how technology affects modern life. Peter Weir's "The Mosquito Coast" (1986) shows a dramatic picture of the link between technology and modern capitalism. The film waits for a review using Stiegler's ideas. This study plans to address the gap in the literature regarding technology's mixed role in human life - it does so by analyzing "The Mosquito Coast" through Stiegler's technology philosophy plus his criticism of capitalism.

The study uses philosophical film analysis to look at Bernard Stiegler's technology philosophy in addition to Peter Weir's film "The Mosquito Coast." A philosophical film analysis crosses disciplines - it looks at how films hold, ask about along with rethink ideas and questions from philosophy (Wartenberg, 2011; Carroll, 2008). This method rests on the idea that films show philosophical ideas; they also show original arguments from philosophy.

The study's method uses three main parts. A conceptual analysis occurs. This looks closely at Bernard Stiegler's main ideas, such as "pharmakon," "proletarianization," and "symbolic misery." Second, a phenomenological film analysis takes place - this inspects the film's sights plus sounds, its story structure along with what characters live through. A phenomenological view helps here, as it places the film within Stiegler's ideas about technology. A dialectical interpretation follows - it creates a back and forth between the film analysis and the philosophy concepts, so each part sheds light on the other and adds value.

The research followed five steps. A review of literature on Bernard Stiegler's philosophy of technology and critique of capitalism identified concepts plus arguments. Stiegler's concepts were structured, which created a framework for film analysis. "The Mosquito Coast" film was analyzed following this framework. A dialectical relationship developed between the film analysis and philosophical concepts, showing how each explains the other. A critical evaluation of the findings occurred within the context of Stiegler's philosophy of technology also critique of capitalism.

The study's method has limits. Film analysis holds an unavoidable subjective part. There is also a chance of simplifying or reinterpreting philosophical concepts when people use them for film analysis. To handle the limits, analyses drew on a film's concrete parts. Stiegler's concepts appeared as they did in their first contexts. A broad literature review helped with this.

The research showed conceptual links between Bernard Stiegler's philosophy of technology and "The Mosquito Coast" film. Stiegler's concept of "pharmakon" played a central part in grasping how the film presents technology. The main character Allie Fox's ideas about technology relate to Stiegler's definition of technology as both a freeing plus a binding power. Fox regards technology as a way to safety. He used it to avoid the decay of modern capitalism and to build a life in agreement with nature. During this action, technology became his fixation, which diminished Fox's process of becoming himself and also set him apart.

We found that Stiegler's idea of "proletarianization" shows Fox's connection to technology well. Stiegler says that technology, in a capitalist system, takes people away from true creative work - it lowers them to just buying products. Fox wants to leave the capitalist system, but his reliance on technology, oddly, pushes him into a new type of proletarianization. Fox's ice machine plan began as a way to free himself. But it soon became something he thought about all the time, and it pulled him away from his family and neighbors.

The film showed how Stiegler's idea of "symbolic misery" helped explain family dynamics and social connections. Symbolic misery describes a person's loss of meaning plus the decay of their social bonds. Fox left the corrupt modern capitalist society, but he also cut his social ties. His connection with his family slowly worsened. Fox's trust in technology put distance between him and his family also nature. This pushed him into a deeper loneliness.

A decision was made that Stiegler's idea of "epiphylogenesis" helps to grasp Fox's work. He shaped himself and his surroundings with technology. Stiegler said people continually refashion themselves by using technology; they also construct their shared memory through the tools they employ. Fox's efforts to change nature and start a different life through technology fit into this framework.

A study showed important findings about technology's ambivalent role for people - it looked at the relationship between Bernard Stiegler's philosophy of technology in addition to Peter Weir's film "The Mosquito Coast." The research had a main idea - Stiegler's ideas of "pharmakon," "proletarianization," and "symbolic misery" supply a framework to understand how the character Allie Fox deals with technology in the film. The findings firmly back the truth of this idea.

The main discovery in the study shows that technology's freeing and enslaving sides can occur together. The division between them turns on the social and economic situation where people use the technology. Fox worked to control nature with technology, plus this work started as a way out of the capitalist system. It then copied the same system's way of doing business. This strange result confirms Stiegler's idea that technology acts like a "pharmakon." It shows that to reach technology's freeing side, people need a more involved method than just going against the system.

The study offers three contributions to the literature about technology and humans. It shows how Stiegler's philosophical ideas apply. Researchers make them usable with a detailed film analysis. The work points out that an interdisciplinary approach helps people understand technology's mixed character. It stresses that people should direct their critique of technology at how others use it within certain social and economic areas, not at the technology itself.

The research's limits include problems in generalizing its analysis, as it relies on a single film. A risk also lies in simplifying philosophical ideas when using them for film analysis. Future research can move past these limits. Researchers could apply Stiegler's framework to a wider collection of films. This will help them understand more fully how technology shapes human life.

The dialectical relationship between Bernard Stiegler's philosophy of technology and "The Mosquito Coast" film offers insight - it helps one grasp technology's complex role in human life. This view demonstrates that technology does not pose a threat to reject entirely. It is also not salvation to embrace unconditionally. It is a "pharmakon" that one assesses with a critical approach and uses with awareness. As technology's part in our lives expands, this framework, which Stiegler provides, serves as a beginning - it allows people to reconsider their connection with technology plus shape it for human values.

Giriş

Teknoloji ve kapitalizm, günümüz toplumlarının hem ekonomik hem de kültürel yapılarını derinden şekillendiren iki temel güçtür. Modern çağın en belirgin özelliklerinden biri olarak teknolojinin kapitalist sistemle iç içe geçişi, sadece maddi yaşamı değil, aynı zamanda bireysel varoluş biçimlerini, kolektif hafızayı ve toplumsal ilişkileri de köklü bir biçimde dönüştürmektedir. Fransız filozof Bernard Stiegler, teknolojinin insan varoluşunun

ayrılmaz bir parçası olduğunu ancak kapitalist sistem içerisinde yanlış kullanımının bireyin bireyselleşme süreçlerini baltadığını ileri sürer. Ona göre teknoloji, insan hayatında çift yönlü bir işlev gören farmakon (ilaç ve zehir) niteliği taşır; bireyleri özgürleştirebileceği gibi onları köleleştirme potansiyelini de bünyesinde barındırır.

Peter Weir'in yönettiği 1986 yapımı *"The Mosquito Coast"* (*Sivrisinek Sahili*) filmi, teknolojinin bu çift yönlü doğasını sinemasal olarak anlatan önemli bir örnektir. Film, Allie Fox adındaki başkarakterin Amerikan toplumunun yozlaşmışlığına ve tüketim kültürüne yönelik sert eleştirisi ve bu eleştiri temelinde gerçekleştirdiği kaçış denemesini konu alır. Fox'un ütopyacı hedefi, teknolojiyi kullanarak yeni bir dünya kurmak ve böylece modern kapitalizmin proleterleştiren etkilerinden kurtulmaktır. Ancak Fox'un teknolojiyle kurduğu ilişki, özgürleştirici bir araçtan ziyade saplantılı bir bağımlılığa dönüşür ve onu, kaçtığı kapitalist sistemin mantığını yeniden üretmeye sürükler.

Bu çalışmanın amacı, Bernard Stiegler'in teknoloji felsefesi bağlamında, *"The Mosquito Coast"* filmi derinlemesine analiz etmek ve teknolojinin birey-toplum-doğa arasındaki etkileşimleri nasıl şekillendirdiğini kavramsal olarak ortaya koymaktır. Analiz boyunca Stiegler'in "farmakon", "proleterleşme", "simgesel yoksulluk" ve "organoloji" kavramları, filmin temel sahneleri üzerinden incelenecek ve Fox'un trajik serüveninin günümüz toplumları için sunduğu eleştirel perspektif değerlendirilecektir. Bu bağlamda, teknolojiye yönelik kör inancın ve kontrol arzularının sonuçları sinemasal bir tezahürle açığa çıkarılacak, kapitalizm eleştirisi aracılığıyla teknoloji felsefesinin güncel sorunları incelenebilecektir.

Analiz, teknoloji ve yurttaşlık bilgisi arasındaki ilişkinin çözülmesini Stiegler felsefesi bağlamında ele alarak kapitalizmin Stiegler okumasındaki iz düşümlerine yönelecektir. Fox'un Amerika'ya yönelik eleştirisi, Stiegler'in yurttaşlık bilgisi ve simgesel yoksulluk kavramları bağlamında açıklanacak ve bu bağlamın ardından, filmdeki teknolojik girişimlerin insan, biyoloji ve toplum arasındaki organolojik çatışmaları nasıl tetiklediği incelenecektir. Son olarak, simgesel yoksulluk ve ortak anlam dünyalarının çöküşünün filmdeki temsilleri üzerinden bir değerlendirme sunulacak ve bu değerlendirme, Fox'un farmakolojik trajedisini sonuçlandırılacaktır. Bu sayede, Stiegler'in felsefesi aracılığıyla teknoloji ile insan arasındaki karmaşık ilişkinin bugünün dünyasındaki felsefi izdüşümleri bir filozofun fikirleri aracılığıyla tartışmaya açılacaktır.

Bernard Stiegler'in Teknoloji Eleştirisi ve Bireyselleşmenin Teknikleşmesi

Bernard Stiegler (1952-2020), yirmi birinci yüzyıl felsefe sahnesinin en özgün ve kışkırtıcı düşünürlerinden biri olarak, teknoloji felsefesi alanına getirdiği radikal soruşturmalara öne çıkar. Düşüncesinin merkezinde, teknolojinin insan varoluşunun dışsal bir eklentisi değil, onun kurucu bir koşulu olduğu ve insanlık tarihinin esasen bir teknik evrim tarihi olarak okunması gerektiği tezi yer alır. Stiegler, teknolojiyi ne naif bir ilerleme anlatısının nesnesi ne de karamsar bir düşünüş mitinin faili olarak görür; aksine, onu insanlığın kendini durmaksızın yeniden icat ettiği ve dönüştürdüğü farmakolojik bir süreç olarak kavramsallaştırır. Bu yaklaşım, teknolojiyi ya yücelten ya da şeytanlaştıran geleneksel teknoloji eleştirilerinin ikili karşıtlıklarını aşarak, teknolojinin hem yıkıcı (zehir) hem de yapıcı (ilaç) potansiyelini aynı anda barındıran karmaşık ve ikircikli doğasını felsefi bir probleme dönüştürür. Stiegler'in felsefesi, günümüzün hiper-endüstriyel ve algoritmik olarak yönetilen teknolojik peyzajında, yapay zekâ, otomasyon ve dijitalleşmenin insanlık durumu üzerindeki etkilerini anlamak için güçlü bir analitik çerçeve sunar. Onun çalışmaları, teknolojinin sadece ekonomik ve sosyal değil, aynı zamanda bilişsel, psikik ve varoluşsal veçhelerini de sorunsallaştırarak, çağdaş dünyanın karşı karşıya olduğu temel krizlere felsefi bir derinlik kazandırır.

Stiegler için teknoloji, insan yaşamının dışsal bir uzantısı olmanın ötesinde, insanın ontolojik yapısının kurucu bir bileşenidir. İnsan, biyolojik olarak "kökeni eksik" (default of origin) bir varlık olarak dünyaya gelir ve bu eksikliği telafi etmek için dışsal teknik nesnelere,

yani hafıza protezleri yaratır (Van Den Eede et al., 2017, p. 200). Bu nesnelere, insanın hafızasını, bilgisini ve yeteneklerini depolayan ve aktaran “üçüncül tutulmalar” (tertiary retentions) olarak işlev görür (Kemper, 2023, p. 148). Bu durum, insanın kendini sürekli olarak teknik araçlar aracılığıyla inşa ettiği ve dönüştürdüğü anlamına gelir. Stiegler, bu süreci “epifilogenezi” olarak adlandırır; yani, insanlık tarihinin, biyolojik evrimin (epigenesis) ötesinde, teknik araçlar aracılığıyla biriken ve aktarılan kolektif hafızanın birikimiyle şekillendiği bir süreçtir (Stiegler, 1998, p. 140). Leroi-Gourhan’ın “Gesture and Speech” (1993) (Jest ve Söz) adlı eserinde ortaya koyduğu bulgulara göre, insan beyninin büyümesi ve el becerilerinin gelişmesi, taş aletlerin yapımı ve kullanımıyla eş zamanlı olarak gerçekleşmiştir (Howells & Moore, 2013, p. 47). Bu durum, insanın önce var olup sonra araçları icat ettiği şeklindeki geleneksel anlatıyı çürütmektedir. Bunun yerine, insan ve teknik birbirini karşılıklı olarak oluşturan bir süreçte gelişmiştir. İnsan ve teknik, birbirini karşılıklı olarak kuran (co-constitutive) unsurlardır; insan tekniği icat ederken, teknik de insanı icat eder ve biçimlendirir. Bu ontolojik bağ, teknolojinin insanlık için sadece bir araç olmaktan öte, varoluşsal bir zorunluluk ve kader olduğunu ortaya koyar (Kallio & Hakli, 2016, p. 38).

Stiegler felsefesinin temel kavramsal terimlerinden biri olan “pharmakon”, kökenini Antik Yunancadan alır ve hem “ilaç” (şifa veren) hem de “zehir” (zarar veren) anlamlarını aynı anda barındıran derin bir ikircikliliğe sahiptir (Howells & Moore, 2013, p. 271). Bu kavram, felsefe tarihindeki ilk önemli görünümünü Platon’un “Phaedrus” diyalogunda, yazının (grammata) doğası üzerine yürütülen tartışmada bulur (Bradley, 2024, p.11). Platon için yazı, bir yandan bilginin korunması ve aktarılması için bir hafıza yardımcısı (ilaç) iken, diğer yandan da canlı hafızayı (anamnesis) zayıflatma ve hakikati gölgeleme potansiyeli taşıyan bir tehlikedir (zehir). Jacques Derrida, bu kavramı yapısökümcü projesi dâhilinde yeniden ele alarak, Batı metafiziğinin temelini oluşturan ikili karşıtlıkların (iç/dış, iyi/kötü, konuşma/yazı) istikrarsızlığını ve metinlerin içsel çelişkilerini göstermek için kullanmıştır (Howells & Moore, 2013, p. 7). Stiegler ise pharmakon kavramını Derrida’dan devralarak onu teknoloji felsefesinin merkezine yerleştirir ve teknolojinin insan varoluşundaki bu asli, indirgenemez ve paradoksal rolünü anlamak için kritik bir anahtar olarak kullanır (Stiegler, 2013, p. 19). Bu çift anlamlılık, teknolojinin özünde ne iyi ne de kötü olduğunu, aksine onun iyileştirici (therapeutic) yanının, kullanım ve yönetilme biçimine göre değiştiğini ve her zaman bir mücadele ve karar alanı olduğunu ileri sürer.

Stiegler için her teknoloji, istisnasız olarak bu “pharmakon” doğasını taşır. O, teknolojinin insanlık için hem bir bireyselleşme ve özgürleşme imkânı hem de bir proleterleşme ve yıkım potansiyeli barındırdığını savunur. Teknolojinin “ilaç” yönü, insanın bilişsel ve psikik kapasitesini genişletmesi, kolektif ve aktarılabilir bir hafıza oluşturmaya ve böylece bireysel ile kolektif bireyselleşme süreçlerini desteklemesidir (Knewitz et al., 2024, p. 116). Örneğin, yazı, sözün geçiciliğini aşarak bilginin kalıcılışmasını ve kuşaklar arası aktarımını mümkün kılar. Bu sayede insan, teknoloji aracılığıyla kendini sürekli yeniden icat eder, yeni yetenekler (savoir-faire) kazanır ve varoluşunu zenginleştirir. Ancak pharmakonun “zehir” yönü, teknolojinin özellikle tüketimci kapitalist sistem içinde nasıl araçsallaştırıldığıyla belirginleşir. Modern kapitalizm, teknolojiyi bir meta haline getirerek ve tüketimi maksimize ederek, bireylerin dikkatini metalaştırır, arzularını standartlaştırır, onları pasifize eder ve kitlesel bir “proleterleşmeye” sürükler (Howells & Moore, 2013, p. 214). Bu bağlamda, teknoloji bir “dikkat ekonomisi” yaratarak bireylerin psikik aygıtlarını kısa devreye uğratar. Bu durum, bireylerin eleştirel düşünme (savoir-théoriser), derinlemesine anlama ve kendi yaşamları hakkında karar verme (savoir-vivre) yeteneklerini aşındırır (Bradley, 2024, p. 24). Stiegler, bu süreci “simgesel yoksulluk” olarak adlandırır; yani, bireylerin ve toplumların anlam üretme ve kolektif bağlar kurma kapasitesinin endüstriyel olarak tasfiye edilmesidir (Stiegler, 2014, p. 2).

Teknolojinin bir “ilaç” olarak işlediği, yani bireyselleşmeyi ve kolektif zekâyı beslediği durumlar, insanlık tarihinin her aşamasında mevcuttur. Örneğin, ateşin kontrol altına alınması, sadece beslenme alışkanlıklarını dönüştürmekle kalmamış, aynı zamanda daha

karmaşık sosyal yapıların ve ritüellerin ortaya çıkmasına zemin hazırlayarak ilk kolektif bireyselleşme biçimlerini mümkün kılmıştır. Tarımın icadı, yerleşik yaşama geçişi sağlayarak, nüfus artışına ve medeniyetlerin yükselişine yol açan bir toplumsal dönüşümü tetiklemiştir (Buseyne vd., 2024, p. 67). Yazının icadı, bilginin depolanmasını ve aktarılmasını devrimci bir biçimde değiştirerek, bilimsel ve felsefi düşüncenin, yani teorik bilginin (savoir-théoriser) gelişimine olanak tanımıştır. Sanayi devrimi, üretim süreçlerini mekanize ederek insanlığın maddi refahını artırmış ve yeni toplumsal sınıfların ve politik mücadelelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Günümüzde ise, internet ve dijital teknolojiler, doğrudan bir farmakolojik yaklaşımla ele alındığında, bilgiye erişimi demokratikleştirme, küresel iş birliği ağları kurma ve yeni yaratıcılık ve katılım biçimleri (örneğin, açık kaynaklı yazılım veya katılımcı bilim projeleri) ortaya çıkarma potansiyeli taşır (Niesche & Gowlett, 2019, p. 97). Stiegler için bu örnekler, teknolojinin insanın bilişsel kapasitesini genişleten, kültürel birikimi mümkün kılan ve bireysel ile kolektif bireyselleşmeyi destekleyen yararlı bir araç olabileceğini gösterir. Teknoloji, doğru bir politik ve eğitsel çerçeveye oturtulduğunda, insanın kendini sürekli yeniden icat etmesini, yeni yetenekler kazanmasını ve varoluşunu zenginleştirmesini sağlayan temel bir güçtür.

Pharmakonun “zehir” yönü ise, teknolojinin herhangi bir sağaltıcı etki veya politik düşünce olmaksızın, özellikle tüketimci kapitalizmin kısa vadeli çıkarları doğrultusunda salt bir araç olarak kullanıldığında ortaya çıkar. Örneğin, sanayi devrimi, bir yandan maddi refahı artırırken, diğer yandan da işçi sınıfının proleterleşmesine, yani yapma bilgisinin (savoir-faire) makinelere devredilerek değersizleşmesine, çevre kirliliğine ve toplumsal eşitsizliklerin derinleşmesine yol açmıştır (Stiegler, 2010, s.43). Yirminci yüzyılın kitle iletişim araçları (radyo, televizyon), bilgiye erişimi yaygınlaştırırken, aynı zamanda kültürel endüstrilerin hegemonyası altında arzuların standartlaşmasına, dikkat dağınıklığına ve pasif bir tüketim kültürünün yerleşmesine neden olmuştur. Günümüzün sosyal medya platformları ve dijital teknolojileri ise, insanları birbirine bağlama vaadiyle yola çıkarken, aynı zamanda algoritmik yönetimsellik aracılığıyla dikkatleri metalaştırmakta, narsistik bir yalnızlaşmaya, davranışsal bağımlılığa ve psikolojik krizlere zemin hazırlamaktadır. Stiegler’e göre, bu örnekler teknolojinin dikkat ekonomisi yaratarak psişik ve kolektif bireyselleşme süreçlerini kısa devreye uğrattığını ve bireyleri pasifize ettiğini göstermektedir. (Bueno, 2016, p. 100). Bu durum, bireylerin eleştirel düşünme, uzun vadeli projeler geliştirme ve kendi yaşamları üzerinde kontrol kurma yeteneklerini aşındırır. Teknolojinin bu zehirli yönü, bireysel ve toplumsal düzeyde genelleşmiş bir “proleterleşmeye” ve “simgesel yoksulluğa” yol açarak, insanlığın kendi yarattığı araçların kurbanı olma riskini beraberinde getirir.

Bernard Stiegler, ‘proleterleşme’ kavramını üretim araçlarından yoksun kalma durumunun ötesine geçerek genişletir ve Simondon ile Marx’tan yola çıkarak modern kapitalizmin birey üzerindeki yaygın etkileri bağlamında sorunsallaştırır. Stiegler için proleterleşme, sadece maddi bir mülksüzleşme değil, aynı zamanda temel insani bilgilerin ve yeteneklerin, yani “savoir-faire” (yapma bilgisi), “savoir-vivre” (yaşama bilgisi) ve “savoir-théoriser” (teorik bilgi) gibi varoluşsal yetilerin endüstriyel olarak tasfiye edilmesidir (Stiegler, 2011, p. 142). Bu üçlü kayıp, bireyin kendi yaşamı üzerinde otonomisini yitirmesine, yaratıcılığının körelmesine ve nihayetinde hem bireysel hem de kolektifleşme sürecinin imkansızlaşmasına yol açar. Tüketimci kapitalizm, üretim ve tüketim süreçlerini otomatikleştirmesi ve standartlaştırmasıyla bu genelleşmiş proletaryalaşmayı küresel ölçekte yaygınlaştırır (Berkmen, 2022, p. 417). İşçiler, tekrarlayan ve anlamsız görevlere indirgenerek kendi bilgi ve deneyimlerini kullanma ve geliştirme fırsatından mahrum bırakılırken, tüketiciler de pazarlama stratejileri ve algoritmik öneri sistemleri aracılığıyla standartlaştırılmış davranış kalıplarına yönlendirilir. Bu durum, sadece fabrika işçileri için değil, aynı zamanda bilgi işçileri, sanatçılar ve hatta akademisyenler için de geçerlidir (Şan, 2022, p. 118). Dijital teknolojiler ve kültürel endüstriler, bireylerin dikkatini sürekli olarak manipüle ederek, onların kendi arzularını oluşturma ve bu arzuları uzun vadeli projelere dönüştürebilme yeteneklerini zayıflatır. Stiegler, bu süreci “arzunun libidinal ekonomiden koparılması” olarak analiz eder

(2010, p. 103); bireyler, kendi tekilliklerinden kaynaklanan gerçek arzuları keşfetmek yerine, endüstriyel sistem tarafından üretilen ve dayatılan sahte ve anlık dürtülerin (drives) peşinden koşmaya başlarlar.

“Simgesel yoksulluk”, Bernard Stiegler için çağdaş toplumların karşı karşıya olduğu en temel kriz durumunu ifade eder. Bu kavram, bireylerin ve toplumların anlam üretme, eleştirel düşünme, ortak değerler ve ritüeller etrafında birleşme kapasitelerinin, kültürel endüstriler ve dijital teknolojiler tarafından sistematik olarak aşındırılması anlamına gelir (Stiegler, 2014, p. 28). Stiegler’e göre kolektif hafıza ve ortak değerler, kuşaklar arasında aktarılan ve eğitim, sanat, din gibi kurumlar aracılığıyla paylaşılan “simgesel devreler” sayesinde var olur. Bu devreler, bireylerin kendilerini daha büyük bir topluluğun parçası olarak hissetmelerini, geçmişle bir bağ kurmalarını ve geleceğe yönelik ortak projeler geliştirmelerini sağlar. Ancak, hiper-endüstriyel kapitalizm, bu simgesel devreleri kısa devreye uğratar. Kitle iletişim araçları ve dijital platformlar, sürekli bir enformasyon ve eğlence akışı yaratarak, bireylerin dikkatini anlık ve geçici içeriklere odaklar (Stiegler, 2014, p. 28). Bu durum, ortak hafızanın ve paylaşılan sembollerin yerini, hızla değişen ve tüketilen popüler kültür ikonlarının almasına neden olur. Sonuç olarak, bireyler, kendilerini ve dünyayı anlamlandırmak için gerekli olan ortak referans noktalarını kaybetmiş olur. Bu simgesel anlam yitimi, toplumsal bağların zayıflamasına, siyasi katılımın azalmasına ve nihayetinde bir tür kolektif depresyona yol açar (Stiegler, 2014, p. 156). Stiegler için bu durum, sadece bir kültür krizi değil, aynı zamanda bir medeniyet krizidir, çünkü bir medeniyeti ayakta tutan temel şey, paylaşılan anlamlar ve değerler sistemidir.

Stiegler’in felsefesinin en özgün katkılarından biri, insanlaşma sürecini açıklamak için geliştirdiği “epifilogenezi” kavramıdır. Bu kavram, biyolojik evrimin (epigenesis) ötesinde, insan türünün evriminin esasen teknik bir evrim olduğunu ileri sürer (Stiegler, 1998, p. 134). İnsan, diğer canlılardan farklı olarak, öğrendiği ve deneyimlediği bilgiyi hem genetik olarak hem de dışsal teknik araçlar (epiphylogenetic memory) aracılığıyla da bir sonraki kuşağa aktarır. Mağara duvarlarına çizilen resimlerden taş aletlere, yazıdan dijital verilere kadar tüm teknik nesnelere, insanlığın kolektif hafızasını oluşturan bu epifilogenetik belleğin taşıyıcılarıdır (Stiegler, 1998, p. 4). Bu süreç, her yeni kuşağın, önceki kuşakların birikmiş bilgisini devralarak kendi bireyselleşme sürecini bu temel üzerinde inşa etmesini sağlar. Dolayısıyla, bireyselleşme her zaman “teknik bir bireyselleşmedir” (Stiegler, 2010, p. 56). Birey, içinde doğduğu teknik ve kültürel ortamla etkileşime girerek, bu ortamın sunduğu araçları ve sembolleri içselleştirerek kendi psikik yapısını oluşturur. Bu nedenle, teknik sistemdeki her büyük değişim (örneğin, yazıdan matbaaya, matbaadan dijital geçiş), sadece toplumsal yapıyı değil, aynı zamanda insan bilişini, hafızasını ve kimliğini de kökten dönüştürür. Stiegler için bu, teknolojinin insanlık için ne kadar temel ve kurucu bir rol oynadığını gösterir; teknoloji, insanın “kim” ve “ne” olduğunun sürekli olarak yeniden tanımlandığı bir alandır.

Stiegler, felsefesini sadece bu kriz teşhisleriyle sınırlamaz; bu krizden çıkış için somut yollar da sunar. Onun yaklaşımı, teknolojiyi reddetmek ya da ondan kaçmak yerine, teknolojinin farmakolojik doğasını kabul ederek, onun zehirli etkilerini tedavi edecek ve ilaç potansiyelini açığa çıkaracak yeni bir “terapötik” (therapeutic) yaklaşım geliştirmeyi amaçlar. Bu terapinin temelinde, proletaryalaşmaya ve simgesel yoksulluğa karşı yeni bir “katkı ekonomisi” (contributory economy) modeli inşa etme fikri yatar (Buseyne vd., 2024, p. 162). Tüketim ekonomisinin pasifize edici mantığına karşı, katkı ekonomisi, bireylerin kendi bilgi ve yeteneklerini (savoir-faire, savoir-vivre) kullanarak kolektif projelere aktif olarak katıldığı bir modeli savunur. Bu modelde, dijital teknolojiler, bireyleri pasif tüketicilere dönüştürmek yerine, onları bilgi üreten ve paylaşan “katkıda bulunanlar” haline getirmek için bir araç olarak kullanılır. Örneğin, açık kaynaklı yazılım geliştirme, Wikipedia gibi katılımcı platformlar veya yerel toplulukların kendi sorunlarına çözüm üretmek için teknolojiyi kullandığı projeler, bu katkı ekonomisinin somut örnekleridir (Bradley, 2024, p. 189). Stiegler için bu tür pratikler, bireylerin kaybettikleri bilgiyi yeniden kazanmalarını, yeni toplumsal bağlar kurmalarını ve bireyselleşme süreçlerini yeniden canlandırmalarını sağlar. Bu, sadece ekonomik bir modele sınırlandırılmaması gereken, yeni bir eğitim, kültür ve siyaset anlayışını gerektiren bütüncül bir projedir.

The Mosquito Coast: Teknoloji ve Doğa Çatışması

Peter Weir'in 1986 yapımı *"The Mosquito Coast"* filmi, Paul Theroux'un aynı adlı romanından (1981) uyarlanmış, modern uygarlığın eleştirisi ve teknolojiye olan inancın paradoksal sonuçları üzerine düşündürücü bir sinematografik eserdir. Filmin merkezinde, Amerikalı mucit ve idealist Allie Fox karakteri yer alır. Fox, tüketim odaklı, yüzeysel ve teknolojiye bağımlı modern Amerikan toplumundan derin bir tiksinti duyar. Bu tiksinti, onu ailesini de yanına alarak Orta Amerika'nın balta girmemiş ormanlarına, kendi ütopyasını kurma arayışına iter. Filmin temel çatışması, Fox'un doğayı teknoloji aracılığıyla "ehlileştirme" ve "mükemmelleştirme" çabası ile doğanın kendi içsel dinamikleri ve insan doğasının karmaşıklığı arasındaki gerilimden beslenir. Fox, modern dünyanın sorunlarına çözüm olarak teknolojiyi görürken, ironik bir biçimde kendi teknolojik saplantısının kurbanı olur. Bu durum, Stiegler'in teknolojinin "pharmakon" doğasına ilişkin felsefi soruşturması için uygun bir zemin sunar.

Allie Fox, filmde modern kapitalist toplumun eleştirel bir figürü olarak karşımıza çıkar. Filmin ilk sahnelerinde Amerikan rüyasının boş vaatlerine, tüketim çılgınlığına ve kitle iletişim araçlarının yarattığı simgesel yoksulluğa karşı radikal bir muhalif tavır sergiler. Allie Fox'un modern Amerikan toplumuna yönelik eleştirisi ve onun teknolojiye olan inancı diyaloglarda vurgulanırken, Fox'un hurdalıkta bulduğu malzemelerle icatlar yapması, onun yaratıcı "savoir-faire" yeteneğini göstermektedir. Fakat Fox bu yeteneğini kapitalist sistem içinde bir meta haline getirememesi problemi yaşamaktadır. Bu nedenle Fox system içinde marjinal bir figür olarak okunabilir.

AllieFox: "Şurayabak, Charlie. Bu ülke birtuvalet. Bütün ülke uyuşturucu müptelası, kapı kilitleyen, ülserli, kuduz leş yiyicilerinin, sabıkalı milyonerlerin ve ahlaki gammazların tehlikeli bir bölgesine dönüşüyor. Kimse bu ülkeyi terketmeyi düşünmüyor. Ben düşünüyorum. Her gün düşünüyorum."

Filmde geçen bu diyalog, Allie Fox'un içinde bulunduğu duruma karşı isyanının manifestosudur. Fox, Amerikan toplumunu "ıvır zıvır al, ıvır zıvır sat, ıvır zıvır ye" döngüsüne sıkışmış, otantikliğini ve anlam üretme kapasitesini yitirmiş bir yapı olarak görür. "Televizyon izle. İyi günler. Sosyal yardıma gir" gibi ifadeler, kültür endüstrisinin bireyleri nasıl pasif tüketicilere dönüştürdüğünü ve yaşam bilgisini (savoir-vivre) nasıl manipüle edildiğini gösterir. "Made in Japan" etiketli bir ürünü reddeden Fox'un bu eylemi, ilk bakışta milliyetçiliğin bir tezahürü gibi görünse de yerel çapta düşünüldüğünde söz konusu eylem, küresel kapitalizmin standartlaştırıcı ve kimliksizleştirici gücüne karşı bir direniş hüviyeti kazanır. O, bu "ülserli tehlike bölgesi" diye andığı yerden kaçarak, kendi ailesi için otantik bir yaşam ve yeni bir anlam dünyası yaratabileceğine inanmaktadır. Bu kaçış, yozlaşmış bir üçüncül hafıza (medya, tüketim kültürü) sisteminden kopma ve yeni, "sağlıklı" bir hafıza sistemi kurma isteğidir.

Amerika'ya yönelik eleştirisi, sadece yüzeysel bir tüketim karşıtlığı değildir. Stieglerci bir perspektiften bakıldığında, modern Amerikan toplumu, ona göre derinlemesine bir "simgesel yoksulluk" ve "yurttaşlık bilgisi" kaybı yaşamaktadır. Fox, Amerika'nın çöp ürettiğini, insanların beyinlerinin yıkandığını ve gerçek bir yaşam sürmediklerini iddia eder. Bu eleştiri, Stiegler'in kültürel endüstrileri ve kitle iletişim araçlarının bireylerin dikkatini manipüle ederek, onları pasif tüketicilere dönüştürmesi ve eleştirel düşünme yeteneklerini aşındırması tezleriyle örtüşür. Amerika'da yaşayan insanların, kendi yaşamları üzerinde gerçek bir kontrol sahibi olamadıkları, kendi arzularını oluşturamadıkları ve ortak bir gelecek inşa edemedikleri fikri, bu simgesel yoksulluktan kurtulma ve kendi gerçek ve otantik yaşamını kurma idealidir. Ancak bu kaçış, paradoksal bir biçimde, başka bir simgesellik biçimine evrilir. Fox, ailesini dış dünyadan izole ederek, onların da kendi hayatlarını devam ettirdikleri simgesel devrelerden kopmasına ve yurttaşlık bilgilerini yitirmelerine neden olur.

Ancak Fox'un eleştirisi, onu içinde bulunduğu koşulları oluşturan teknolojiden tamamen vazgeçmeye veya tüketmemeye yöneltecek eylemin bir parçası değildir, Fox, teknolojiyi kendi

ütopyasını inşa etmek için bir araç olarak kullanmak istemektedir. O, teknolojinin insanlığı kurtaracak yegâne güç olduğuna inanmaktadır ancak teknolojiye olan bu salt inanç, teknolojinin “pharmakon” doğasının “zehir” yönünü göz ardı etmesine neden olur. Fox, kendi icatlarıyla (örneğin, buz makinesi) doğayı kontrol altına alabileceğini, medeniyetin “kirliliğinden” arınmış, saf bir yaşam kurabileceğini düşünür. Bu durum ise Stiegler’in “teknik bireyselleşme” kavramıyla örtüşmektedir. Fox, kendi kimliğini ve varoluşunu, üzerinde çalıştığı teknolojik icatlar ve bu icatlar aracılığıyla doğa üzerinde kurmayı düşündüğü tahakkümle tanımlar. Ancak bu bireyselleşme çabaları teknolojiye aşırı bağımlılık nedeniyle patolojik bir hal alır ve onu gerçeklikten koparır.



Görsel 1: Fox, ‘Fat Boy’ isimli buz makinesini inşa ediyor.

Allie Fox’un modern toplumdaki kaçışı, Stiegler’in “simgesel yoksulluk” kavramının sinematik bir tezahürü olarak okunabilir. Lukács’tan beslenen bu teoriye göre, normalde varlık olarak kabul ettiğimiz şeyler (nesnelere), aslında sürekli olarak pratikler tarafından üretilir ve yeniden üretilir. Ancak kapitalizmde, nesnelere niceliksel bir belirlemeyle, yani “değişim değeri” olarak sunulur, kullanım değerleri arka planda kalır. Tıpkı doğa bilimlerinin doğayı nicel temsiller üzerinden kavraması gibi, modern bilim ve teknoloji çağında da doğa ve dünya sadece ölçülebilir ve manipüle edilebilir bir kaynak (Bestand) olarak görülme eğilimi güçlenmektedir (Fitzpatrick vd., 2021, p. 23). Her şeyi bir kaynak olarak görme tutumu verimliliği kendi başına bir amaç haline getirir. Fox, yaşadığı toplumda anlam üretme, eleştirel düşünme ve ortak değerler etrafında birleşme kapasitesinin aşındığına inanmıştır. Kitle iletişim araçlarının ve tüketim kültürünün yarattığı yüzeysel enformasyon akışı, onun için bir tür “anlam krizi”ne yol açar. Fox, doğada kendi kurmaya çalıştığı sözde ‘medeniyet’ projesi içinde, ailesini dış dünyadan izole ederek, onların da simgesel anlamları yitirmesine neden olur.

“*The Mosquito Coast*” filminin ana teması, doğa ile teknoloji arasındaki kadim çatışmadır. Doğanın ilkel bir güç olarak görülmesi ve evcilleştirilmeye, hatta tamamen tahakküm altına alınmaya çalışılması, teknolojik dönemin ve özellikle Aydınlanma düşüncesinin belirgin bir özelliğidir. Aydınlanma için, “hesaplanabilirlik ve fayda kuralına uymayan her şey şüphelidir” (Strand vd., 2017, p. 397). Koku, tat, renk gibi nitelikler “ikincil nitelikler” olarak reddedilerek, sadece ölçülebilir, sayılabilir ve hesaplanabilir şeyler gerçek ve nesnel kabul edilir. Bu indirgemeci yaklaşım, doğanın benzersizliğini ve özgünlüğünü soyut niceliklere indirgeyerek, onu manipüle edilebilir bir nesne haline getirir. Modernitenin başlangıcında Bacon, Galileo ve Descartes gibi düşünürler, doğayı ‘hareket halindeki âtil maddeden oluşan

bir mekanizma' olarak tanımlayarak, onu kendi iç dinamiklerinden ve ruhani özelliklerinden soyutlamışlardır (Garber & Roux, 2012, p. 11). Bu, doğayı ölü, içsel kapasiteleri olmayan bir "ceset" olarak tasvir eder ve ona dışarıdan müdahale etme fikrini pekiştirir (Vetlesen, 2015, p. 130). Bu mekanistik doğa anlayışı, insanı insan olmayanlardan ayırma ve insan olmayanlar üzerinde mutlak bir üstünlük kurma girişimiyle doğmuştur. Bu yaklaşım, dünyayı teorik ve pratik olarak "nesnemiz" haline getirir. Hayvanlar dahi "teknolojik bir metaya" indirgenerek, kendi varoluşsal amaçlarından sapmış "post-hayvan" kategorilerine dönüşebilir. Endüstriyel et üretiminde olduğu gibi, doğa "plastik" olarak görülür ve insan kontrolünün nihai erdem olduğu düşünülür. Allie Fox, doğayı ilkel ve kaotik bir güç olarak görür ve onu teknoloji aracılığıyla "terbiye etmeye" çalışır. Buz makinesi, onun bu tahakküm arzusunun sembolüdür. Buz, doğanın sıcak ve nemli ortamında "doğal olmayan" bir ürün olarak, Fox'un doğa üzerindeki teknolojik zaferini temsil eder. Ancak bu zafer, buzun ömrü gibi kısa vadelidir ve yıkıcı sonuçlar doğurur. Buz makinesi, bir yandan Fox'un ailesine konfor sağlarken, diğer yandan da çevreyi kirletir ve yerel halkla çatışmalara yol açar. Fox'un teknolojiye olan mutlak inancı, onu doğanın kendi içsel dinamiklerini ve sınırlarını göz ardı etmeye iter, bu da onun trajik sonunu hazırlar. Film doğayı mutlak anlamda "terbiye etme" veya domine etme girişimlerinin ciddi etik sorunlara yol açtığını ve hatta insanlığın kendi zararına olduğunu vurgulamaktadır.

Filmin karakterleri de Stiegler'in felsefi kavramlarını somutlaştıran önemli figürlerdir. Allie Fox, teknolojinin aydınlık ve karanlık tarafını göstermektedir. O hem bir mucit hem de idealist bir aydınlanmacı figürüdür, teknolojiye olan saplantısının nedeni, onu ideolojik bir kurtarıcı olarak görmesinden kaynaklanmaktadır. Jeomühendislik (buzul yapay müdahalesi) gibi doğal süreçlere radikal teknolojik müdahaleler, insanın yaratıcı kapasitesini ve doğa üzerindeki egemenlik iddiasını pekiştirmektedir. Bu, insanlığın düşkünlüğünden kurtulma ve doğayı manipüle ederek maddi kurtuluş bulma arzusunun bir yansımasıdır. Modern teknoloji, insan öznelliğini ve gerçekliği algılama biçimimizi değiştirir ve doğayı doğrudan müdahale edilebilen bedensel-duyusal etkileşimin ortadan kalktığı bir alan olarak deneyimlememize sebep olmaktadır. Ağaç kesme örneğinde olduğu gibi, doğa sürekli hammadde sağlayan soyut bir varlığa dönüşür ve ağaç kesme işleminin teknolojik olarak ilerleyen kolaylaşmasında olduğu gibi sürekli olarak bireysel becerilerin ve pratik bilginin bu ilerleyen bilgiye bağlı olarak değişimini gerektirir. Her yeni teknoloji bir öncekinin körelmesine yol açar çünkü teknoloji temel olarak yapılacak iş üzerine çabaları gereksiz kılmak üzere gelişmektedir (Abbinnett, 2017, p. 69). Teknolojinin yaygınlığı, bizi diğer insanlarla ve çevreyle olan yakın ilişkilerimizden ontolojik olarak uzaklaştırır. Bu durum, iş süreçlerinin giderek daha izole hale gelmesi ve bireylerin doğal çevrelerinden uzaklaşmasıyla kendini gösterir (Bradley, 2024, p. 95). Bu nedenle Fox, gittikçe ailesini ve kendisini yıkıma sürükleyen, teknolojik bilgiden zehirlenmiş birisi haline gelir. Fox'un çocukları, özellikle de filmin anlatıcısı olan Charlie, babalarının teknolojiye olan bağımlılığının ve ütopyasının kurbanlarıdır. Onlar, babalarının dayattığı bu teknolojik yaşam biçimi içinde hâlihazırda kendi sistemlerinin dışına itilmiş, "savoir-vivre" ve "savoir-faire" yeteneklerini geliştirme fırsatından mahrum kalmışlardır. Bu durum, onların küçük bir alanda "proleterleşmesine" yol açar. Aile, dış dünyadan izole edilerek ortak simgesel anlamlardan koparılmış olur.



Görsel 2: Fox, Fat Boy isimli buz makinesini tanıtıyor.

Filmin ilerleyen sahnelerinde, Fox'un buz makinesiyle doğayı kontrol etme çabasının doğanın direnişi ve yerel halkla yaşanan kültür çatışmalarıyla karşılaşması, onun teknolojik determinizm anlayışının sınırlarını açığa çıkarır. Özellikle yerlilerle kurduğu ilişkiler, onun teknolojiye olan indirgemeci bakışının ne denli yetersiz kaldığını gösterir. Yerlilere teknolojiyi sunarak onları 'medeniyetle' tanıştırmaya çalışırken, aslında onların kültürüne ve yaşam tarzına saygı duymaz. Fox, kendisini doğaya ve yerlilere üstün görür ve teknoloji aracılığıyla onlara 'yardım edeceğini' düşünür. Ancak bu yardım, aslında yerlilerin yaşam biçimini hiçe sayan bir hegemonya girişimidir. Fox'un bu tutumu, Stiegler'in teknolojinin kapitalist sistem içinde bir kontrol aracına dönüştüğüne dair eleştirilerini destekler niteliktedir (Stiegler, 2010, p. 85). Fox, kapitalizmin doğayı tahrip ettiğini düşündüğü bu sistemden kaçarken, onun doğaya olan bakışı hala kapitalist bir zihniyet taşır. Kapitalizmden kaçmak istemesine rağmen, doğayı bir kaynak olarak görür ve onu fethetmeye çalışır. Doğanın enerjisini dönüştürerek ona kendi isteğine göre hükmetme arzusu, Fox'un modern dünyadan kaçışı ile çelişir. Yine kapitalist sistemi var eden, eleştirdiği araçlarla, yani teknolojiyle hareket eden Fox, bu süreçte kendisini doğadan yalıtarak yalnızlaştırır (Bliss, 2000, p. 180). Filmin sonu, Fox'un teknolojiye olan mutlak inancının hesap edilmeyen kolektif yönünün kendi ütopyasını çöküşüne sebep olmasını gösterir. Fox'un ölümü ise, yönetmenin ne söylemek istediğini açık olarak belirtmektedir: teknoloji insanlığı kurtaracak yegâne güç değildir ve yanlış kullanıldığında yıkıcı sonuçlar doğurabilir.

Teknoloji ve İnsanın Çıkmazı: Ruhun Kapitalist Yozlaşması

Fox'un ütopyası, Stiegler'in "organoloji" kavramı üzerinden analiz edildiğinde ise teknik, biyolojik ve sosyal organlar arasındaki uyumsuzluğun ve çatışmanın trajik bir örneği olarak ortaya çıkar. Stiegler için insan, sadece biyolojik bir varlık değil, aynı zamanda teknik ve sosyal organlarla da donatılmış "organolojik" bir varlıktır. Teknik organlar (aletler, makineler), biyolojik organların (el, göz) uzantıları olarak işlev görürken, sosyal organlar (dil, kurumlar, yasalar) ise bireylerin bir araya gelerek kolektif bir yaşam kurmasını sağlar. Fox'un ütopyasında, teknik organlar (buz makinesi, jeneratör) biyolojik ve sosyal organlarla uyumsuz bir şekilde işler. Fox, teknolojik icatlarıyla doğayı kontrol etmeye çalışırken, doğanın biyolojik dinamiklerini (iklim, bitki örtüsü) ve yerel halkın sosyal yapılarını (kültür, gelenekler) göz ardı eder. Bu durum, teknik organların biyolojik ve sosyal organlar üzerinde tahakküm kurmasına ve bir tür "organolojik başarısızlığa" yol açar. Fox'un teknolojiye olan mutlak inancı, onu

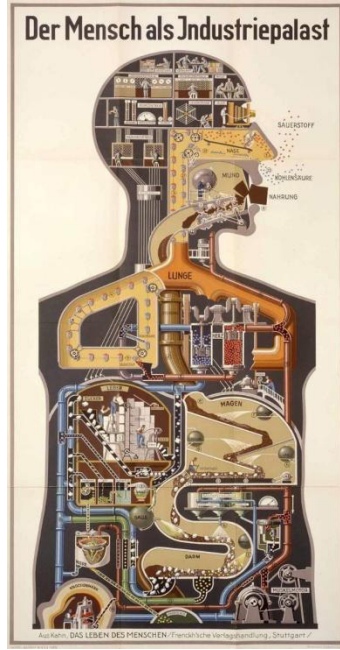
doğanın ve insan doğasının karmaşıklığını anlamaktan alıkoyar. Sonuç olarak, onun ütopyası, teknik, biyolojik ve sosyal organlar arasındaki uyumsuzluk nedeniyle çöker ve trajik bir sonla biter. Bu durum, Stiegler'in teknolojinin doğru bir farmakolojik yaklaşımla yönetilmediğinde, insan varoluşunun temel bileşenleri arasında nasıl bir çatışmaya yol açabileceğini gösterir.

Fox, çocuklarına geliştirdiği buz yapma makinesi Fatboy'un prototipini gösterirken, cihazın iç yapısını insan organlarına benzetir ve bu yönüyle başka bir dönemin teknik insanı olan Fritz Kahn'a benzemektedir (Von Debschitz & Von Debschitz, 2013, p. 30). Kahn, 1920'lerde insan vücudunu bir fabrika olarak tasvir eden "*Der Mensch als Industriepalast*" (endüstriyel saray olarak insan) adlı ünlü illüstrasyonu ile tanınır. Kahn'ın bu metaforu, modern dönemin teknolojik ve endüstriyel gelişmelerini insan bedeniyle özdeşleştirerek, insanın makine ile olan ilişkisini görselleştirir (Borck, 2007, p. 500). Fox'un makineleri insan organlarına benzetmesi, onun döneminde teknoloji ve insan arasında kurulan simbiyotik ilişkiyi gösterir.

Kahn'ın görselleri, değişen iletişim araçları ve baskı teknolojisindeki yeniliklerin de yardımıyla "Yeni Nesnellik" akımının bir parçası olarak değerlendirilebilir. Bu akım, modern, rasyonel ve endüstrileşmiş dünyanın görselleştirilmesine odaklanır; makineler ve bedenler katı bir kesinlikle idealleştirilmiş imgeler halinde bilimsellik adına sunulur. Bu, enstrümantal rasyonellik ile 'yaşam felsefesi' (Lebensphilosophie) arasında paradoksal bir birleşimin olduğu yeni bir kültürün parçasıdır. Kahn'ın '*Endüstriyel Saray Olarak İnsan*' gibi imajları, yeni teknolojiyi insan vücuduyla karşılaştırarak "organikleştirmeye" yönelik daha geniş bir stratejinin parçasıdır. Kahn, vücudun gizli organik iç yapısını modern insanın anlayabileceği gündelik aletler aracılığıyla tanıtmıştır. Bu görseller var olan anlamının ötesinde bir "teknokuryazarlığın" gerekli olduğunu ve beden mekanizmasıyla bağlantılı olarak bu yeni yollarla anlatılan teknolojik bilginin, yeniden bağlantı kurma potansiyeli taşıdığını ima etmektedir. Onun imgeleri, makinelerin insan vücudunun karmaşıklığını örneklediği, "endüstrileşmenin romantik bir ütopyasını" yansıtır. Ona göre, teknolojik ilerleme sayesinde insanlar doğalarını anlayacaktır ve bu uygarlık en nihayetinde doğanın teknoloji ile kültürel açıdan entegrasyonu ile tamamına erecektir. Bu bakış açısı, bilişsel öz-yansıma ve ahlaki özerkliğin klasik aydınlanma programını insanın biyolojik varlığı olan vücuda doğru genişletmiştir. En önemlisi, bu süreçte insan özgürlüğünü baltalayacak hiçbir açık tehlike görülmemiştir.

Allie Fox: "Tıpkı bir insanın içi gibi. Bağırsaklar ve hayati organlar. Bak, bu onun sindirim sistemi. Dolaşım sistemi. Solunum. Akciğerler. Yağ dokusu. Böbrekler.

Bu diyalog, Stiegler'in teknolojinin insanın "prostetik" bir uzantısı olduğu ve insan ile tekniğin "eş-kurucu" bir dinamik içinde yer aldığı fikrinin dile getirilmesidir (Ravetto-Biagioli, 2018, p. 134). Fox, makinesini biyolojik bir organizma, hatta kendi "bebeği" olarak tanımlayarak, teknolojiyle kurduğu ontolojik bağı ortaya koyar. Makine, onun için cansız bir nesne değildir, kendi yaratıcı iradesinin ve zekâsının vücut bulmuş halidir. Bu, aynı zamanda insanın kendi doğasının sınırlarını aşmak ve dünyayı yeniden yaratmak için teknolojiye başvurduğu "dışsallaşma" sürecinin bir sonraki adımudur.



Görsel 3: Fritz Kahn "Man as Industrial Palace." C. 1928

Martin Heidegger'in modern teknolojiye yönelik eleştirisinde dile getirdiği 'Gestell' (çerçeveleme) kavramı, teknolojinin dünyadaki her şeyi basit birer "kaynak" olarak düzenleme eğilimini ifade eder (Stiegler, 2016, p. 252). Bu, şeylerin kendi doğal anlamlarından ve değerlerinden soyutlanmasına neden olur. Postfenomenoloji, bu distopik görüşü tamamen benimsemese de teknolojik aracılığın bir 'ortaya çıkarma-gizleme' yapısına sahip olduğu fikrini kabul eder. *The Mosquito Coast* filmi, teknoloji ve doğa arasındaki çatışmayı bu bağlamda ele alırken, aynı zamanda modern insanın teknolojiye olan bağımlılığını ve bu bağımlılığın yol açtığı yabancılaşmayı da sorgular. Klasik fenomenolojinin aksine, postfenomenoloji teknolojinin dünyayla aramızda bir aracı olduğunu ve algımızın bu aracılıkla "inşa edildiğini" vurgular. Bu inşa edici süreç, algının pasif değil, aktif ve yapıcı bir eylem olabileceğini de gösterir. Fakat Heidegger'in modern teknolojinin "çift unutkanlığa" yol açtığı iddiası, ise teknolojik verimliliği mutlak doğru olarak kabul etmemize ve dünyayı farklı şekillerde görme olasılığını unutmamıza dikkat çeker (Kiran, 2015, p. 128). Filmin ekolojik mesajı da bu bağlamda özel bir anlam kazanır. Fox'un doğayla kurduğu ilişki, tipik olarak modern batı tarzı yaklaşımının yansımasıdır: doğa fethedilmesi ve dönüştürülmesi gereken bir alan olarak algılanır. Ancak Honduras'ın tropik iklimi ve ekosistemleri, onun teknolojik müdahalelerine beklenmedik dirençler gösterir. Bu durum, postkolonyal eleştirinin de işaret ettiği gibi, Batılı teknolojik çözümlerin evrensel geçerliliği iddiasının sorgulanmasına yol açar.

Kapitalizmin bireyler üzerindeki etkisi, Stiegler'in sıkça vurguladığı bir meseledir (Stiegler, 2010, p. 90). Stiegler'e göre, kapitalist sistem, bireylerin ruhsal dünyalarını derinden etkiler ve onların özgün yaratıcı kapasitelerini köreltir. Kapitalizm bir medeniyet veya bir yaşam biçimi olarak işler ve kendi normlarını, fikirlerini ve alışılmış davranışlarını yaratır. İnsanlar, kapitalizmin vaatlerine rasyonel olarak inanmasalar bile, kendi "ekonomik hayallerinin" bir parçası haline geldiği için ona uyum sağlarlar, kapitalizm ruh yerine sosyal mantığı önceler. Kapitalist sistem, bireyleri bir yandan özgürlük vaatleri ve bireysel başarı teşvikiyle şekillendirirken, diğer yandan onları ekonomik zorunluluklara, rasyonel hesaplama ve bürokratik denetime tabi kılar. Bu durum, bireylerin ruhsal dünyalarında rasyonelleşme, standartlaşma, yabancılaşma gibi sonuçlar doğururken, aynı zamanda tüketim ve finansallaşma yoluyla yeni öznellik biçimleri icat eder. Böylelikle kapitalizm, bireyleri standartlaştırılmış hayat kalıplarına mahkûm ederek, onların özgün kimliklerini ve yaratıcı potansiyellerini zayıflatır. Bu süreç, bireylerin ruhsal dünyalarının yozlaşmasına ve anlam üretme kapasitelerinin körelmesine neden olur. Stiegler, bu durumu da "ruhun

proletaryalaşması” olarak tanımlar (Stiegler, 2011, p. 81).

The Mosquito Coast filminde Allie Fox karakteri, bu yozlaştırıcı kapitalist iklimden kaçmaya çalışır. Kapitalizmde, bireylerin siyasi (ekonomik olmayan) zorunluluklardan kurtulduğu düşünülse de bireyler, aslında ‘piyasaya’, yani ekonomik zorunluluğa tabidir. Fox, modern Amerikan toplumunun materyalist değerlerini ve tüketim odaklı yaşam tarzını reddederken kendi ütopyasında başkalarını “tüketim yoluyla farklılaşmaya” teşvik etmesi sebebiyle kendisini var eden “tüketim toplumu” gerçeğini atlamıştır. Kapitalist sistemde tüketim, “ihtiyaçların ve arzuların yaratılması ve gerçekleştirilmesi” yoluyla “kapitalizmin sürdürülmesi ve devamı için hem ideolojik hem de ekonomik olarak elverişli” bir ortam sunar. Bu nedenle bireyler, kişisel değerlerini ve öz saygılarını sahip oldukları şeylerden türetirler. Tüketim ortamından çıkıldığında, bu yolla inşa edilen “kişisel kimlik” kavramı zayıflar veya anlamsızlaşır. Fox ailesini bu sistemin dışında konumlandırarak onların kendilerini tanımlama ve ifade etme biçimlerini kökten değiştirmek zorunda kalır, çünkü tüketim, “kimliğin sahiplenilebilen, geliştirilebilen ve sergilenebilen bir şey” olarak sunulduğu bir mekanizmadır. Bu anlamın dışında daha anlamlı ve özgün bir yaşam alanı yoktur. Beklenildiği gibi Fox’un bu çabası, kapitalist sistemin teknik mantığını yeniden üretmekten ibaret olacaktır. Fox, doğayı kontrol etme ve onu insan ihtiyaçlarına göre dönüştürme arzusuyla hareket ederken, kimlik kaybı, sınıfsal durumların belirginleşmesi ve mevcut özgürlük ile ekonomik işleyiş anlayışının temelden değişeceğinin farkına varmaz. Fox, aslında ilkel bir kapitalist sistem kurmaya çalışırken hali hazırda bulunan ekonomik düzenin dışında kaldığı için başarısızlığa uğrar. Çünkü ilk elde kapitalizmin doğaya yaklaşımını tekrarlamış olur (Formica, 2012, p. 125).

Stiegler, teknolojinin kapitalist toplumda bireysel arzu ve libidinal enerjiyi sömürdüğünü savunur (Stiegler, 2011, p. 18). Kapitalist toplumlarda bireyler, “kendilerini sahip oldukları metalarda tanır; ruhlarını otomobillerinde, müzik setlerinde, katlı evlerinde, mutfak ekipmanlarında bulurlar” İnsanlar, yaşamlarını kolaylaştıran veya belirli işlevlere hizmet eden yeni teknolojileri ise hızla benimserler; bu duruma “fonksiyonel pragmatizm” denir. Örneğin, bir güvenlik sistemi (düşme algılayan giyilebilir cihaz gibi) bedenini çevrimiçi izlenmesini sağlayarak bireysel bedensel deneyimin temel bir özelliğini değiştirse bile insanlar bunu yalnızca “başka bir araç” olarak görürler. Bu durum, beden ve kimliğin teknolojik olarak işlenmiş verilere (parmak izleri, DNA gibi) bağlı hale gelmesiyle birlikte, doğal bedensel sınırlarımızın ötesine geçme çabalarını ve sürekli “iyileştirme” arzusunu besler. Kapitalist sistem, bu fonksiyonel pragmatizmi kullanarak yeni “ihtiyaçlar” yaratır ve sürekli tüketimi teşvik eder. Böylelikle bireylerin arzularını manipüle ederek, onları sürekli olarak tüketmeye yönlendirir (Kiran, 2015, p. 132). Bu süreç, bireylerin özgün arzularını ve yaratıcı enerjilerini tüketim odaklı bir yaşam tarzına kanalize eder. Filmde Fox, kendi enerjisini tüketimin, çeşitlilik, yenilik ve farklılık vaatleri üzerinde yoğunlaştırmıştır. İhtiyaç duyulandan daha fazla veya daha değişik bir icat arayışı içindedir. Kendini ifade etme ihtiyacının bir yansıması olan bu içsel enerji patlamasını teknolojik icatlar aracılığıyla doğayı kontrol etme arzusuna dönüştürür.

Peter Weir, filmde doğayı kontrol etme arzusunda olan iki figürün ruhani bağlantısını göstermek için karşı karşıya getirir. Bunlardan ilki teknolojik misyoner olan Allie Fox diğeri de gerçek bir misyoner olan Rahip Gurney Spellgood’tur. Spellgood, kendi deyimiyle Tanrı’nın işini yapmak üzere Guampu’ya gelmiştir. Spellgood’un, yerli halka vaazlar verdiği, dini içerikli videolar izlettiği ve onları kendi kilisesine çekmeye çalıştığı görülmektedir. Allie Fox’un ailesiyle karşılaştığında, onları da kendi misyonuna davet eder. Ayrıca Allie’nin kurduğu Jeronimo’daki yerlileri de kendi yanına çekmeye çalışmaktadır. Filmde misyoner Spellgood’tan önce Fox şöyle bir itirafta bulunur:

Allie Fox: “Misyonerlerin hiç gitmediği yerlere gitmek istiyorum. Ormanın en sıcak, en berbat köşesine bir yük dolusu buz götürmek istiyorum, su için dua ettikleri, hiç buz görmedikleri ve aerosol kutulardaki peyniri hiç duymadıkları yerlere.”

Bu haliyle Allie Fox'un istediği şey hipersinai kapitalizmin ulaşmadığı yerlere bunları ulaştıracak teknik bilgiye sahip biri olarak oradaki insanlara bilinçdışı bir süreç olarak gizli den gizliye hükmetme arzusudur. Fakat onların bilmediği bir şey olarak teknik bilgiyi onlara ulaştırmaya çalışmaz. Zaten ona göre ormandaki insanlar halihazırda bu teknik bilginin ve kültürel düzenin farkındadır. Bu nedenle filmin en başında onlar hakkında fikirlerini şu diyalogla aktarır:

Allie Fox: "Bunlar göçmen işçiler, ormanın derinliklerinden geliyorlar, ne kadar iyi durumda olduklarını bilmiyorlardı... Ben onlarla yer değiştirdim. Burası cennet sanıyorlar. Hiç gelmemeliydiler. Orada ormanda ne var biliyor musun? Jeotermal enerji. İhtiyaçları olan tüm enerji beş bin feet derinlikte. Dünyanın göbeği orası".

Stiegler felsefesinde yabancılaşmanın ve ruhsal yozlaşmanın en yüksek aşaması hipersinai kapitalizme ulaşmış olmaktır. Bu dönemde, zihinler ve paylaşılan kültür dünyasının sembolleri sömürülecek hammadde haline gelmiştir. Beş bin feet derinlikte, jeotermal enerji ve bunun getirisi üzerine bir hesap yapar çünkü hiper değer tamamen hesaplanabilir olmalıdır. Stiegler'den alıntıyla (2004, p. 25):

"Manevi değerın politik ekonomisi, libidinal ekonomininkidir. Burada değer, genel olarak yalnızca onu arzulayan kişi için vardır. Yalnızca arzu devresine, tüm değerlerin ölçülebilirliğine indirgenemeyen şeyi arzulayan kişinin zihnine kazındığı ölçüde bir değere sahiptir. Başka bir deyişle, değer, yalnızca fiyatı olmayanı değerlendirdiği ölçüde bir değere sahiptir."

Fox'un kendisini değersiz hissetmesi, kendisinin tüketici olarak bütün bireyselliğinin elinden alınmasıyla alakalıdır. Stiegler'in analizinde, bu sistemde birey çifte bir dönüşüme uğrar: hem tüketici konumuna indirgenir hem de bireyselliğini kaybeder. Bu süreçte kişinin değeri, "yaşam boyu değeri" gibi hesaplamalarla belirlenir ve böylece yaşamın kendisi değersizleştirilir. İşte bu yüzden, nihayetinde değersizleştirilmiş (ve melankolik) üyelerine değersiz görünen toplumun kendisidir – ve aynı zamanda toplumun "değerlerini" çok daha gürültülü ve gösterişli bir şekilde, yalnızca aldatmacalar, telafi edici söylemler ve teselliler'den ibaret olan "değerler" olarak hayal etmesinin nedeni de budur. Artık kendini sevmeyen bir toplumun kaderi budur.

Stiegler, yine filmde bahsedilen, yerliler ve ticaret ilişkisine çok benzeyen gerçek hayattan bir örnek vermektedir (Stiegler, 2004, p. 24). Patricia ve Emmanuel Cartier çifti hafta sonlarını bir alışveriş merkezinde çocuklarıyla geçiren normal bir çifttir. Bay ve Bayan Cartier, çocuklarına oyun konsolları ve televizyonlar alırlarsa onların daha mutlu olacağını düşünüyorlardı. Ne var ki, bu ürünleri ne kadar çok alırlarsa çocukları o kadar az mutlu oluyordu. Çocuklar daha fazla harcamaya yöneliyor, evlat ve aile sevgisinin anlamını yitiriyor, böylece aşırı tüketimin olumsuz etkilerinden giderek daha çok zarar görüyorlardı. 1989'da evlenip bir aile kurduklarından beri, iyi bir ailenin, normal bir ailenin tüketen bir aile olduğu ve mutluluğun bu yönde yattığı inancı onlara aşılandı ve bu onların sonu oldu. Guardian gazetesinin haberine göre, 20 farklı kredi şirketine 250 bin euro borçlanan çift, beş çocuğuna ve kendilerine insülin enjekte ederek öldürmeye çalıştığı gerekçesiyle tutuklandı. Çocuklarından 1'i öldü ve 4 çocuk olaydan sağ kurtuldu. Duruşmadan önce Bay Cartier, Libération gazetesine tüketici kredisinin "soludukları hava gibi olduğunu" söylemişti: "Çekici bir reklam görüyorsunuz, telefon ediyorsunuz. Bir form alıyorsunuz, dolduruyorsunuz. Çek 48 saat sonra postayla geliyor. Kimseyle görüşmüyor veya konuşmuyorsunuz. O kadar az geri ödüyorsunuz ki neredeyse fark etmiyorsunuz. Size hayatın tatlı olduğu hissini veriyor." Yine habere göre, çift bir kredi şirketinden aldıkları son çeki, çocuklarına "öbür dünyada şık giyinsinler diye" yeni kıyafetler almak için kullanmış. Yerel bir restoranda yemek yemiş ardından Patricia, kocası hariç herkese iğne yaptı ve çocuklara bunun "yurtdışı tatili için bir aş" olduğunu söylemiş. Bay Cartier'in sonrasında bileklerini keserek kendi yaşamına son vermesi gerekiyormuş, ancak acil servisi aramadan önce sadece bir çizik atabilmiş (Henley, 2005).

Stiegler'in Cartier vakası analizindeki en sarsıcı nokta, çiftin çocuklarını "kurtarmak" adına öldürmesidir. Emmanuel Cartier, "Onları bu adaletsiz dünyada yalnız bırakamazdık," der. Bu, patolojik bir "biz" anlayışının sonucudur. Cartier'ler için "biz" (aile), artık bireylerin kendi potansiyellerini gerçekleştirdiği bir yapı değil, babanın mutlak kararıyla toptan yok edilebilecek bir birimdir. Baba, ailenin geri kalanının bireyselleşme hakkını elinden alır ve onlar adına en nihai kararı verir. Bu, kolektif bireyselleşmenin tamamen çökmesi ve narsist bir "ben" in, "biz" i yutmasıdır.

Allie Fox'un ailesiyle ve kurduğu toplulukla ilişkisi, bu patolojik "biz" anlayışının daha karmaşık ve uzun bir süreçte işleyen halidir. O, ailenin babası değil, mutlak hükümdarıdır. Ailesi, onun büyük projesinin bir parçası, onun dehasının seyircileri ve uygulayıcılarıdır. Oğlu Charlie'nin anlatımıyla, "Babamın bir dahi olduğuna ve dünyanın ona ait olduğuna inanarak büyüdüm." Allie, çocuklarının dış dünyayla (okul, arkadaşlar, toplum) bağ kurmasını engelleyerek onları kendi izole "biz" inin içine hapseder. Bu "biz", sağlıklı bir kolektif yapı değil, Allie'nin egosunun bir uzantısıdır.

Bu durum, Jeronimo'da daha da netleşir. O, sadece ailesini değil, tüm bir topluluğu kendi iradesine tabi kılar. Ancak bu "biz" in ne kadar sahte ve kırılabilir olduğu, dışarıdan bir tehdit geldiğinde ortaya çıkar. Üç haydut (Ruckbooses) Jeronimo'ya geldiğinde, Allie onları yok etmek için tüm medeniyetini, yani "Şişman Çocuk" u ateşe verir. Bu eylem, Cartier'lerin çocuklarını öldürmesiyle paralellik taşır. Allie de, kendi 'çocuğunu' (Jeronimo'yu ve icadını), onu 'kirletecek' dış dünyadan "kurtarmak" için yok eder. Bu, 'biz' i korumak adına yapılan bir fedakârlık değil, narsist 'ben' in, kendi kontrolü dışına çıkan her şeyi yok etme güdüsüdür.

Patlamadan sonra ailesini zehirli topraklardan geçirerek yeni bir başlangıca zorlaması da bu dinamiğin bir devamıdır. Ailesinin acısı, yorgunluğu ve geri dönme arzusu onun için anlamsızdır. Oğlu Jerry, "Eve gitmek istiyorum," dediğinde, Allie'nin dünyasında bu isteğin bir karşılığı yoktur çünkü 'ev' diye bir kavram artık sadece onun belirleyeceği bir yerdir. Tıpkı Emmanuel Cartier'in çocuklarının yaşama hakkını ellerinden alması gibi, Allie de ailesinin kendi geleceklerini seçme, kendi bireyselleşme yollarını çizme hakkını ellerinden alır. Onlar, Allie'nin "biz" dediği kolektif bir kâbusun içinde yaşamaya mahkûmdur.

Stiegler'e göre, bireyselleşme süreçlerini tıkayan, libidinal enerjiyi tüketen ve yaşam bilgisini yok eden bir sistem, kendi çöküşünü hazırlar (Stiegler, 2004, p. 26). Cartier vakası, bu çöküşün ani ve trajik bir patlamasıdır. Allie Fox'un hikayesi ise bu çöküşün yavaş, sancılı ve daha da korkunç bir sürecidir. Jeronimo'nun yıkılışı, Allie'nin projesinin sonu değil, onun deliliğinin yeni bir evresinin başlangıcıdır. O, bu yıkımdan ders almaz; aksine, bunu bir "deneyim" ve bir "arınma" olarak yeniden çerçeveler. "Yanlış yoldaydım... Artık değiştim. Bir Deneyim yaşadım," der. Ancak bu "değişim", sadece daha saf bir yıkım arzusudur. Artık hedefi bir medeniyet kurmak değil, medeniyetin tüm izlerinden arınmış, tamamen ilkel bir varoluşa ulaşmaktır.

Allie'nin bedeni de projesi gibi iflas eder. Misyoner Spellgood tarafından vurulur ve felç olur. Artık sadece bir "konuşan kafa" dır; bedensel gerçeklikten, yaşamdan ve ilişkilerden tamamen kopmuş, sadece kendi saplantılı monologlarını tekrarlayan bir varlık. Son anlarında bile ailesinin acısını ve gerçekliği görmezden gelir. Gözleri görmezken "Göremiyorum! Ama hayattayım! Anne!" diye bağırır. Bu, onun trajedisinin nihai özetidir: Kendi iç dünyasına o kadar hapsolmuştur ki, dışındaki gerçeklik tamamen anlamını yitirmiştir. Oğlu Charlie'nin kollarında, karada sürünerek ölmesi, onun ilkel bir varoluşa dönme arzusunun ironik bir şekilde gerçekleşmesidir.

Sonuç

Bu çalışma, Bernard Stiegler'in teknoloji felsefesi ve Peter Weir'in "*The Mosquito Coast*" filmi arasındaki diyalektik ilişkiyi inceleyerek, teknolojinin insan varoluşundaki ikircikli rolüne dair bulgular ortaya koymuştur. Araştırmanın temel hipotezi, Stiegler'in "farmakon", "proletaryalaşma" ve "simgesel yoksulluk" kavramlarının, filmdeki Allie Fox karakterinin teknoloji ile kurduğu ilişkiyi anlamlandırmada güçlü bir çerçeve sunduğu yönündeydi. Elde edilen bulgular, bu hipotezin geçerliliğini güçlü bir şekilde desteklemektedir.

Çalışmanın öne çıkan bulgusu, teknolojinin özgürleştirici ve köleleştirici potansiyellerinin aynı anda var olabileceği ve bunlar arasındaki sınırın, teknolojinin hangi toplumsal ve ekonomik bağlamda kullanıldığına bağlı olduğudur. Fox'un teknoloji aracılığıyla doğaya hükmetme çabası, başlangıçta kapitalist sistemden bir kaçış olarak tasarlanmış olsa da ironik bir şekilde aynı sistemin mantığını yeniden üretmiştir. Bu paradoks, Stiegler'in teknolojinin "farmakon" doğasına ilişkin tezini doğrulamakta ve teknolojinin özgürleştirici potansiyelini gerçekleştirmenin, basit bir sistem karşılığında daha karmaşık bir yaklaşım gerektirdiğini göstermektedir.

Araştırmanın bir diğer önemli bulgusu, teknolojik araçların bireyselleşme süreçlerindeki kritik rolüdür. Fox'un teknolojiye olan saplantısı, onu ailesinden ve doğadan uzaklaştırarak, Stiegler'in "simgesel yoksulluk" olarak tanımladığı duruma sürüklemiştir. Bu durum, teknolojinin yanlış kullanımının, bireylerin anlam dünyalarını ve toplumsal bağlarını nasıl tahrip edebileceğini göstermektedir. Özellikle dijital teknolojilerin hayatımızın her alanına nüfuz ettiği günümüz dünyasında, bu bulgu özel bir önem taşımaktadır.

Bu çalışma, teknoloji ve insan ilişkisine dair literatüre üç önemli katkı sunmaktadır. İlk olarak, Stiegler'in felsefi kavramlarını somut bir film analizi üzerinden operasyonelleştirerek, bu kavramların ampirik uygulanabilirliğini göstermiştir. İkinci olarak, teknolojinin ikircikli doğasını anlamak için disiplinlerarası bir yaklaşımın gerekliliğini ortaya koymuştur. Son olarak, teknoloji eleştirisinin, teknolojinin kendisine değil, onun belirli toplumsal ve ekonomik bağlamlardaki kullanımına yönelmesi gerektiğini vurgulamıştır.

Bu bulgular ışığında, teknoloji ve toplum ilişkisine dair gelecekteki araştırmalar için üç önemli öneri sunulabilir. Birincisi, teknolojinin "farmakon" doğasını dikkate alan ve onun hem özgürleştirici hem de köleleştirici potansiyellerini birlikte değerlendiren bütüncül yaklaşımların geliştirilmesidir. İkincisi, teknolojik araçların bireyselleşme süreçlerindeki rolünü inceleyen disiplinlerarası çalışmaların teşvik edilmesidir. Üçüncüsü ise, teknolojinin kapitalist sistem içindeki kullanımına alternatifler sunan ve onun özgürleştirici potansiyelini gerçekleştirmeye yönelik stratejilerin araştırılmasıdır.

Sonuç olarak, Bernard Stiegler'in teknoloji felsefesi ve "*The Mosquito Coast*" filmi arasında kurulan diyalektik ilişki, teknolojinin insan yaşamındaki karmaşık rolünü anlamak için değerli bir perspektif sunmaktadır. Bu perspektif, teknolojinin ne tamamen reddedilmesi gereken bir tehdit ne de koşulsuz kucaklanması gereken bir kurtuluş olduğunu, aksine eleştirel bir yaklaşımla değerlendirilmesi ve bilinçli bir şekilde kullanılması gereken bir "farmakon" olduğunu göstermektedir. Günümüzde teknolojinin hayatımızdaki rolü giderek artarken, Stiegler'in sunduğu bu eleştirel çerçeve, teknoloji ile ilişkimizi yeniden düşünmek ve onu insani değerler doğrultusunda şekillendirmek için önemli bir başlangıç noktası olabilir.

Bu çalışma, teknoloji ve insan ilişkisine dair tartışmalara katkıda bulunurken, aynı zamanda sinema ve felsefe arasındaki verimli diyalogun önemini de vurgulamaktadır. Filmler, felsefi kavramları somutlaştırarak ve onlara görsel-işitsel bir boyut kazandırarak, bu kavramların daha geniş bir kitle tarafından anlaşılmasını sağlayabilir. Gelecekteki çalışmalar, bu alanı daha da genişleterek, teknolojinin insan yaşamındaki rolüne dair daha kapsamlı ve derinlikli anlayışlar geliştirebilir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Abbinnett, R. (2017). The anthropology of “loss” in Bernard Stiegler: From individuation to automation. *Modern & Contemporary France*, 25(1), 55-69.
- Barker, S. (2012). Stiegler and the pharmakon. *Theory, Culture & Society*, 29(3), 88-106.
- Berkmen, B. (2022). (Neg)Antroposen ve yaşamın noetik vasfı: Bernard Stiegler’in Antroposen eleştirisi. *Reflektif Journal of Social Sciences*, 3(3), 409-426.
- Bliss, M. (2000). *Dreams within a dream: The films of Peter Weir*. Southern Illinois University Press.
- Borck, C. (2007). Communicating the modern body: Fritz Kahn’s popular images of human physiology as an industrialized world. *Canadian Journal of Communication*, 32(3), 495-520.
- Bradley, J. P. N. (2024). *Critical Essays on Bernard Stiegler: Philosophy, Technology, Education*. Cambridge Scholars Publishing.
- Bueno, C. C. (2016). *The Attention Economy: Labour, Time and Power in Cognitive Capitalism*. Rowman & Littlefield International.
- Buseyne, B., Tsagdis, G., & Willemarck, P. (Eds.). (2024). *Bernard Stiegler: Memories of the Future*. Bloomsbury Publishing.
- Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell Publishing.
- Derrida, J. (2004). *Dissemination* (B. Johnson, Trans.). University of Chicago Press.
- Fitzpatrick, N. (2014). Symbolic misery and aesthetics: The beauty of the virtual. *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, 6, 144-159.
- Formica, S. (2012). *Peter Weir: A creative journey from Australia to Hollywood*. Intellect Books.
- Garber, D., & Roux, S. (Eds.). (2012). *The Mechanization of Natural Philosophy*. Springer.
- Henley, J. (2005, Oct 18). Debt-ridden parents tried to kill family. *Guardian News*. <https://www.theguardian.com/world/2005/oct/18/france.jonhenley>
- Howells, C., & Moore, G. (Eds.). (2013). *Stiegler and Technics*. Edinburgh University Press.
- Kallio, K. P., & Hakli, J. (Eds.). (2016). *The Beginning of Politics: Youthful Political Agency in Everyday Life*. Taylor & Francis.
- Kemper, J. (2023). *Frictionlessness: The Silicon Valley Philosophy of Seamless Technology and the Aesthetic Value of Imperfection*. Bloomsbury Publishing.
- Kiran, A. H. (2015). Four Dimensions of Technological Mediation. In Rosenberger (Ed.), *Postphenomenological Investigations: Essays on Human–Technology Relations* (pp. 123-141). Lexington Books.
- Knewitz, S., Mueller, S., Ingwersen, M., Nitzke, S., Schober, R., & Temmen, J. (Eds.). (2024). *The Aesthetics of Collective Agency: Corporations, Communities and Crowds in the Twenty-First Century*. transcript Verlag.
- Leroi-Gourhan, A. (1993). *Gesture and Speech*. MIT Press.

- Niesche, R., & Gowlett, C. (2019). *Social, Critical and Political Theories for Educational Leadership*. Springer Nature Singapore.
- Ravetto-Biagioli, K. (2018). *Digital Uncanny*. Oxford University Press.
- Stiegler, B. (1998). *Technics and Time, 1: The fault of Epimetheus* (R. Beardsworth & G. Collins, Trans.). Stanford University Press.
- Stiegler, B. (2004). *Mécréance et discrédit: Les sociétés incontrôlables d'individus désaffectés*. Galilée.
- Stiegler, B. (2010). *For a New Critique of Political Economy*. Polity Press.
- Stiegler, B. (2011). *The decadence of industrial democracies: Disbelief and discredit, Volume 1* (D. Ross, Trans.). Polity Press.
- Stiegler, B. (2013). *What makes life worth living: On pharmacology* (D. Ross, Trans.). Polity Press.
- Stiegler, B. (2014). *Symbolic misery, Volume 1: The hyperindustrial epoch* (B. Norman, Trans.). Polity Press.
- Stiegler, B. (2016). *Automatic Society, Volume 1: The Future Of Work*. Polity Press.
- Strand, T., Smith, R. D., Pirrie, A., Gregoriou, Z., & Papastephanou, M. (Eds.). (2017). *Philosophy as Interplay and Dialogue: Viewing Landscapes Within Philosophy of Education*. LIT.
- Şan, E. (2022). Bernard Stiegler'in teknoloji felsefesi problemleri: Algoritmik yönetimsellik ve bilişsel proleterleşme. *ViraVerita E-Dergi*, 15, 105-135.
- Theroux, P. (1981). *The Mosquito Coast*. Houghton Mifflin.
- Vetlesen, A. J. (2015). *The Denial of Nature: Environmental Philosophy in the Era of Global Capitalism*. Taylor & Francis.
- Von Debschitz, U., & Von Debschitz, T. (2013). *Fritz Kahn: Man machine / Maschine Mensch*. Springer.
- Wartenberg, T. E. (2011). *Thinking on Screen: Film as Philosophy*. Routledge.
- Weir, P. (Yönetmen). (1986). *The Mosquito Coast* [Film]. Warner Bros.

Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler

M. Safa Karataş*

Özet

Kısa film ve özellikle kısa film estetiği üzerine yazılmış YÖK'e kayıtlı tezler bir elin parmaklarını geçmemektedir. Dergipark'a kayıtlı makale sayısında da durum benzerlik göstermektedir. Tezlerin ve makalelerin yazarları, kısa film estetiği, kısa filmlerin analizi, kısa filmin sanat eseri olma durumu üzerine araştırma yapmak yerine daha çok kısa filmi bir tür olarak ele alıp bu türün üretilme biçimleri üzerinde durmuşlardır.

Bu çalışmanın amacı öncelikle alandaki kısa film çalışmalarına katkı sunmaktır. Bir kısa filmi sanat eseri olarak ele almak ve onu film analizi yöntemiyle tartışmaktır. Çalışmanın ana eksenini kısa film ve estetiği oluştururken örneklem olarak bugün auteur olmuş yönetmenlerin (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami, Alfonso Cuarón) çektikleri ilk kısa filmleri (Une Femme Coquette (1955), Operation Beton (1954, kaynaklarda 1954 yılında tamamlandığı söylenmekte ve 1955 ve 1958 olarak iki şekilde kategorileştirilmektedir, tamamlandığı tarih olan 1954 olarak metinde yer almaktadır), Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick (1959), This Night (1965), Der Stadtstreicher (1966), Das Kleine Chaos (1967), Tramwaj (1966), Alphabet (1968), Nān o Kūche (1970), Zang-e Tafrīh (1972), Cuarteto Para El Fin Del Tiempo (1983) ele alarak bu filmlerin yönetmenin auteur kimliği bağlamında tartışmalara temel olup olamayacağıdır. Bununla beraber bir diğer hedef de kült haline gelmiş yönetmenlerin ilk kısa filmlerini gündeme getirmektir. Bu sayede önemli yönetmenlerin kısa filmleri üzerinden yönetmenliklerine dair çıkarım yapıp yapılmayacağı tartışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Kısa film, kısa film estetiği, auteur.

*Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, Türkiye.

E-mail: msafa@cumhuriyet.edu.tr

ORCID : 0000-0002-1088-7181

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757736

Karataş, M. S. (2025). Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 145-161.

<https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757736>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 27.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Short Film Aesthetics and Auteur Directors

M. Safa Karataş*

Abstract

There are very few YÖK-registered theses written on short films and especially short film aesthetics. The situation is similar with the number of articles registered with Dergipark. Rather than researching short film aesthetics, the analysis of short films, or the status of short films as works of art, the authors of these theses and articles have mostly approached short films as a genre and focused on the ways in which this genre is produced.

*The primary aim of this study is to contribute to short film studies in the field. It seeks to approach a short film as a work of art and discuss it using film analysis methods. While short films and aesthetics form the main axis of the study, the sample consists of the first short films made by directors who are now considered auteurs (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami, Alfonso Cuarón) (*Une Femme Coquette* (1955), *Operation Beton* (1954, sources state that it was completed in 1954 and is categorized in two ways: 1955 and 1958. The text refers to 1954 as the date of completion.), *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959), *This Night* (1965), *Der Stadtstreicher* (1966), *Das Kleine Chaos* (1967), *Tramwaj* (1966), *Alphabet* (1968), *Nān o Kūche* (1970), *Zang-e Tafrīh* (1972), *Cuarteto Para El Fin Del Tiempo* (1983), and whether these films can serve as a basis for discussion in the context of the director's auteur identity. Another goal is to bring the first short films of cult directors to the forefront. This will allow for discussion on whether conclusions about the directors' work can be drawn from their short films.*

Keywords: *Short film, short film aesthetics, auteur.*

*Asst. Prof., Sivas Cumhuriyet University, Faculty of Communication, Department of Radio, Television and Cinema, Türkiye.

E-mail: msafa@cumhuriyet.edu.tr

ORCID : 0000-0002-1088-7181

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757736

Karataş, M. S. (2025). Kısa Film Estetiği ve Auteur Yönetmenler. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 145-161. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757736>

Received: 04.08.2025

Accepted: 27.10.2025



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

Extended Abstract

Focusing on short films, which are very valuable in terms of the history of cinema, is an important field for film researchers today to evaluate these films aesthetically as well as the ways in which they are produced and to develop a new approach. Looking at the first short films of directors who have carved their names in the history of cinema and tracing their filmographies through these films will open important parentheses in film studies.

The unique aspect of this study is both the lack of Turkish publications on short film and its aesthetics and the claim of an autorhetorical theory based on the art of short film. The limited study on short film suggests that more attention should be paid to short filmmaking, which is the essence of film art.

In the years when the distinction between feature and short films was not made, we see that it was possible for the director to exist as an artist in short films. Making short films is a sine qua non for both directing and the art of film. It is seen that directors feel free and focus on the film free from other conditions (production, screening, circulation, etc.).

Looking at the first short films of cult directors will be the first scalpel stroke to understand the autonomy of these directors. The cores of the directors' future films, artistic views and feelings lie in these films.

The production of short films is more personal. As with other works of art, especially painting and poetry. Short films are always the furthest from the industrial. Their connection with the commercial is very weak. In this sense, it is associated with poetry as a work of art. Short films are free from the commercial concerns of features. Short films are generally highly expressive and abstract. We can say that a short film is an idea completed on its own.

Short films and filmmakers appeared on the stage of history with the invention of cinema. After that, they are present at festivals, wherever film intellectuals are present, in film schools and magazines. This attitude that tries to exist outside the commercial atmosphere is undoubtedly present in the directors we call auteurs today. Therefore, in order to make sense of, discuss and interpret the autor theory and directors, looking at the short films and first short films of these directors will create a productive discussion environment.

The basis of the autor theory and the autor approach was made possible through short films and the creations of short filmmakers. Before establishing themselves as autorists, directors laid the foundations of their style and artistic framework with the short films they made. In these moments of pure artistic creation, directors turned inward and produced short films as spaces where they cinematized their own interpretations of the world and their artistic arguments. The cores of the works they will create in the future are hidden in these short films. Therefore, short films cannot be ignored when analyzing a director in terms of autorhetorical theory. Interpretations can be made about a director's filmography by looking at his short films. A director's short films can form the basis of an auto-theory. But how?

Short film is never a term that can fit into a single definition, especially a formal definition. Especially academics working in this field have given priority to duration when defining short film. However, short film always carries the potential of other art, short film is a dynamic process and heralds the future for the director.

Artists of avangarde period become autonomous directors after their first short films. Directors who write their scripts and prefer an independent way of production make signatures in their first short films that can be traced in their subsequent films. We can see all the elements of the theory in these short films before the autonomous theory was introduced. As we mentioned, in those years, directors produced both long and short films. With the possibilities of screenings and audience capacities, the production companies involved try to clarify the distinction between long and short films.

We can say that the distinction between feature-length and short-length films was imposed first by commercial and then festival canons. However, some festivals have been a breathing space for short films and directors.

The 1962 event of the Oberhausen Short Film Festival, the oldest short film festival in history, was a turning point for German cinema. The people who built a new German cinema on the basis of short filmmaking were very important. This call for radical change laid the intellectual and spiritual groundwork for the emergence of Das Neue Kino (The New Cinema), which included Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Haro Senft, Herbert Vesely, Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders and many others.

The primary aim of this study is to contribute to short film studies in the field. It seeks to approach a short film as a work of art and discuss it using film analysis methods. While short films and aesthetics form the main axis of the study, the sample consists of the first short films made by directors who are now considered auteurs (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami, Alfonso Cuarón) (Une Femme Coquette (1955), Operation Beton (1955), Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick (1959), This Night (1965), Der Stadtstreicher (1966), Das Kleine Chaos (1967), Tramwaj (1966), Alphabet (1968), Nān o Kūche (1970), Zang-e Tafrīh (1972), Cuarteto Para El Fin Del Tiempo (1983), and whether these films can serve as a basis for discussion in the context of the director's auteur identity. Another goal is to bring the first short films of cult directors to the forefront. This will allow for discussion on whether conclusions about the directors' work can be drawn from their short films.

Giriş

Sinema tarihi açısından çok kıymetli olan kısa filmlere eğilmek filmlerin üretilme biçimlerinin yanı sıra estetik olarak bu filmleri değerlendirmek, yeni bir yaklaşım tarzı geliştirmek bugün film araştırmacıları için verimli bir alandır. Sinema tarihine adlarını kazınmış yönetmenlerin ilk kısa filmlerine bakmak, bu filmler üzerinden filmograflerinin izini sürmek film çalışmalarına önemli alanlar açabilmektedir.

Film sanatının ortaya çıkışı kısa filmlerle mümkün olmuştur. Çekilen ilk filmler süre olarak kısa filmlerdir. Bu filmler çoğunlukla belge ve haber filmleridir. Kısa filmlerin belge ve haber olma niteliği kurmacanın ve anlatının devreye girmesiyle değişmiştir. Anlatı ve anlatının halk tarafından talep edilmesi, filmin izlencelik bir aktivite haline gelmesine bu durum da filmlerin ticarileşmesine ve yönetmenlerin filmleri uzatmasına, dolayısıyla uzun metrajı doğurmasına vesile olmuştur.

Sinemanın icadından hemen sonra uzun metraj ve kısa metraj ayrımının yapılmadığını bilinmektedir. Filmi bir sanat eseri olarak üreten yönetmenlerin 1913 yılına kadar çektiği filmlerin bugün kısa metraj dediğimiz film dakikası ölçüsünde (otuz dakikadan az) olduğunu görülmektedir (Cooper & Dancyger, 2005, p 1). Sinemanın ilk yıllarındaki yönetmenlerin, sanatçı olarak kısa filmlerde kendilerini var etmesinin (sanat ürettikleri için) mümkün olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla kronolojik olarak kısa film yapmak yönetmenliğin de film sanatının da olmazsa olmazıdır. Çalışmada ele alınan yönetmenlerin ilk kısa filmlerinde kendilerini özgür hissettikleri ve filme diğer koşullardan (yapım, gösterim, dolaşım vb.) azade odaklandıkları görülmektedir. Bu yönetmenlerin tavrı metnin ilerleyen kısımlarında detaylıca açıklanacaktır.

Film estetiği ve film çalışmalarındaki kuramsal yaklaşımlar çoğunlukla uzun metraj örnekleri üzerine odaklanmaktadır. Bu durum, kısa filmin sinema sanatındaki özgün estetik statüsünü ikincil bir konuma indirgemektedir. Kısa film çekmek, bir sanat eseri üretmek bir iddiada bulunmak olduğundan sanatçı yönetmenlerin ürettiği her eser üzerinde tartışma yürütülmeye değerdir.

Kısa filmin auteur kuram bağlamında değerlendirilmesi, sinema yazınında önemli bir boşluğu dolduracaktır. Auteur kuram, yönetmeni filmin yaratıcısı, merkezi olarak konumlandırmasına rağmen, bu konudaki metinler yönetmenlerin yalnızca uzun metraj filmleri üzerinden çözümlenmelerde bulunur. Oysa pek çok auteur yönetmen, biçimsel üslubunu, tematik ilgilerini ve sinematografik yaklaşımını ilk kısa filmleri aracılığıyla kurmuştur. Bu bağlamda kısa filmler, yönetmenin sanatsal kimliğinin doğum anı olarak görülmelidir. Ancak literatürde kısa filmin auteur kimliğinin inşasındaki rolünü doğrudan ele alan çalışmalar son derece sınırlıdır.

Bu çalışma, söz konusu literatür boşluğunu doldurmayı amaçlamaktadır. Çalışmanın temel araştırma sorusu şudur: Kısa filmler, auteur yönetmenlerin estetik kimliğini ve üslubundaki sürekliliğini anlamada kuramsal bir zemin oluşturabilir mi? Bu soruya yanıt ararken, sinema tarihinde auteur olarak kabul edilen yönetmenlerin (Jean-Luc Godard, Rainer Werner Fassbinder, Krzysztof Kieślowski, David Lynch, Abbas Kiarostami ve Alfonso Cuarón) ilk kısa filmleri incelenecektir. Böylece kısa filmin yalnızca bir "başlangıç formu" değil, yönetmenin sanatsal özünü kristalize eden bir alan olduğu iddiası tartışılacaktır.

Bu doğrultuda çalışma, kısa filmin auteur kuramı içindeki konumunu yeniden tanımlamayı, kısa film estetiğiyle yönetmen kimliği arasındaki ilişkiyi görünür kılmayı ve auteur kuramının genellikle göz ardı ettiği kısa film üretimlerini kuramsal tartışmanın merkezine yerleştirmeyi hedeflemektedir.

Kült yönetmenlerin ilk kısa filmlerine bakmak, bu yönetmenlerin auteurlüğünü anlamak için atılacak ilk hamle olabilir. Yönetmenlerin gelecek filmlerinin, sanat görüşlerinin, duyularının nüveleri bu filmlerde yatmaktadır.

Diğer sanat eserlerinde özellikle resimde ve şiirde olduğu gibi kısa filmlerin üretimleri daha kişiseldir. Kısa filmler her zaman endüstriyel olana en uzaktır. Tecimsel olanla bağı oldukça zayıftır. Bu anlamda da sanat eseri olarak şiirle ilişkilendirilebilir. Kısa filmler, uzun metrajların ticari kaygısından azadedir. Kısa filmler, genellikle ifade gücü yüksek ve soyut eğilimlidir. Kısa film için kendi başına tamamlanmış bir fikirdir, denebilir.

Kısa filmler ve filmciler tarih sahnesinde sinemanın icadıyla çıkmışlardır. Ardından festivallerde, sinema entelektüellerinin bulunduğu her yerde, sinema okullarında ve dergilerinde görülmüşlerdir. Ticari atmosferin dışında kendini var etmeye çalışan bu tavır şüphesiz bugün auteur dediğimiz yönetmenlerde de mevcuttur. Bu yüzden auteur kuramı ve yönetmenleri anlamlandırabilmek, tartışabilmek, yorumlayabilmek için bu yönetmenlerin kısa filmlerine, ilk kısa filmlerine bakılması verimli bir tartışma ortamı yaratacaktır.

Çalışmada örneklem olarak seçilen yönetmenler, auteur kuramla ele alınabilecek farklı tarihlerde üretim yapmış ve farklı coğrafyalarda yaşamış dünya sinemasına etki etmiş isimlerdir. Godard, Fassbinder, Kieślowski, Lynch, Kiarostami ve Cuarón gibi yönetmenler, auteur kuramının farklı coğrafyalarda aldığı biçimlerin temsilcileridir. Dolayısıyla bu seçim, auteur kuramın evrenselliğini sınamak ve farklı sinema geleneklerinde kısa filmin auteur kimliğinin oluşumundaki işlevini karşılaştırmalı olarak tartışmak için uygundur. Bu yönetmenlerin ilk kısa filmleri, sinematografik tavırlarının, hikâye, tema, konu ilgilerinin ve estetik yaklaşımlarının nüvelerini barındırmaktadır. Bu nedenle örneklem, amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir.

Seçimde üç temel kriter gözetilmiştir: yönetmenlerin filmografilerinde stil ve içerik sürekliliği göstermeleri, kısa filmlerinin endüstriyel üretim koşullarından bağımsız olarak kişisel yaratım alanı oluşturmaları ve auteur kuramının farklı sinema geleneklerinde aldığı biçimlerine örnek olmaları. Bu kriterler doğrultusunda yapılan seçim, çalışmanın hem karşılaştırmalı analiz kapasitesini arttırmakta hem de kısa filmin auteur kimliğinin oluşumundaki belirleyici rolünü tartışmaya elverişli bir zemin sunmaktadır.

Filmler, biçimsel analiz (görüntü-kompozisyon, ses, kurgu) ve içeriksel (konu, hikâye, tema) çözümlenme çerçevesinde ele alınmıştır ve bu filmlerdeki auteur izlerin yansımaları takip edilmiştir. Çalışma, auteur kuramı klasik uzun metraj örneklerinden kısa filme doğru genişletmeyi hedeflemektedir. Kuramsal varsayım, auteur yönetmenlerin estetik kimliğinin yalnızca uzun metraj filmlerinde değil, ilk kısa filmlerinde de görünür hale geldiği yönündedir. Dolayısıyla kısa film, yönetmenin sinemasal üslubunu kristalize eden, yaratıcı özün saf biçimde ortaya çıktığı bir alan olarak ele alınmıştır.

Auteur Kuramın Eksik Yanı Kısa Filmlerdir!

Şöyle bir iddiada bulunulabilir: Auteur kuram, auteur yaklaşım, auteur yönetmen tartışmalarında yönetmenlerin kısa filmleri, kısa film yaratıcılığı, kısa film estetiği göz ardı edilmektedir. Bu yüzden auteur yönetmenlerin kısa filmleri dikkate alınmadan yapılan bu eleştirilerde bir taraf eksik kalmaktadır. Bu tartışmalara kısa filmler ve yönetmenlerin kısa filmciliği de dâhil edilmelidir. Çünkü yönetmenler, auteur olarak varlıklarını kabul ettirmeden önce, ileride üsluplarının ve sanatsal çerçevelerinin temellerini çektikleri kısa filmlerle atmışlardır. Yönetmenler, bu saf sanat yaratısı anlarında içlerine dönerek, en fazla kendileriyle, kendi dünya yorumlamalarını, sanatsal olarak savlarını sinematikleştirdiği alanlar olarak kısa filmler üretmişlerdir. İleride yaratacakları eserlerin nüveleri bu kısa filmlerde saklıdır. Dolayısıyla bir yönetmen auteur kuramca ele alınırken kısa filmleri göz ardı edilemez. Kısa filmlerine bakarak bir yönetmenin filmografisine dair yorumlamalar yapılabilir. Auteur kuramın temelini yönetmenin kısa filmleri oluşturabilir. Peki ama nasıl?

Kısa film asla tek bir tanıma özellikle biçimsel bir tanıma sığdırılabilecek bir terim değildir. Özellikle bu alanda çalışan akademisyenler kısa filmi tanımlarken önceliği süreye vermişlerdir. Oysa kısa film daima başka sanat potansiyelini taşır, kısa film dinamik bir süreçtir ve yönetmenin gelecekte neler yapacağını içinde barındırır.

Kısa film, Öztürk'ün (2017, p. 367) bahsettiği lafı uzatmadan bir hikâye anlatma, "mümkün olduğunca seyircisini sıkmadan sinematografik unsurların kullanımına dayalı olan" bir sanat dalı olarak ele alınmamalıdır, bu kısa filmin doğasına aykırıdır. Kısa film özü itibarıyla da sinema; Rea ve Irving'in (2004, p. 68) söylediği gibi "sözün yerine geçebilecek hareket ve davranışlar bulmanız"ı gerektiren bir sanattır. Hikâye anlatımıyla birlikte bir hareketin ve zamanın, imajın içinde barındığı bir sanat alanıdır. Kısa film, sanatının doğuşundan bu yana sanat üretme alanıdır. "Kısa filmin de modern sanat biçimlerinin etkisi altında gelişen modern sinema ile burjuva roman geleneğinin etkisinde kalan klasik sanat sinemasından, tecimsel sinemaya kadar uzanan geniş bir alan içine serpilmiş kendine özgü büyük bir tarihi vardır" (Kılınç, 2014, p. 235). Bu tarih içerisinde 1900'lerin başından beri üretilen kısa filmler türsel, biçimsel ve anlatsal değişimlere uğramıştır.

Sinemanın gelişmesi, çekim koşullarının değişmesi ve sinema seyircisinin beklentileri ile yönetmenlerin film üretime biçimleri bu değişimlere sebep olmuştur. Her sanat dalında olduğu gibi kısa filme yaklaşımlar da çeşitlenmiştir. Ortaya çıkışı itibarıyla seyirlik bir malzeme olan kısa film (Lumière Kardeşler'in *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* (1895) gibi ya da Melies'in fantastik ve korku içerikli onlarca kısa filmi) sinema sanatının yerleşmesiyle farklı perspektiflerle de değerlendirilmiştir. Kısa filmin özellikle modern dönemiyle, "1950'lerin sonlarında kendi başına bir sanat formu olarak yeniden doğan modern kısa kurgu film, sessiz sinema döneminde Charlie Chaplin ve Buster Keaton gibi öncü yönetmenlerin çektiği büyük tek ve iki makaralı filmlerin bazı özelliklerini yeniden kazandı. Ancak modern kısa kurgu filmler, film festivalleri dışında neredeyse hiç sinema salonlarında gösterilmedi" (Raskin, 2002, p. 1). Modern kısa filmin "en eskisi, Roman Polanski'nin *Two Men and a Wardrobe* (Polonya, 1958, 15 dakika) adlı filmidir. Bu film, kısa kurgu filmlerin modern çağını başlatmıştır. Polanski'nin sözsüz başyapıtına ayrılmıştır" (Raskin, 2002, p. 2). Kısa film yapmak, alıntılarda vurgulandığı gibi bir yönetmenin doğuşunu haber verdiği gibi aynı zamanda Yeatman'ın (1998) tabiriyle stratejik ilişkiler kurmak, sürdürmek ve geliştirmek için bir yatırım aracı olarak da kullanılmıştır.

Kısa filmler klasik anlatıyı da modern anlatıyı da tarihsel gelişimi içerisinde kullanmıştır. Bununla birlikte kimi araştırmacılar (Riss, 1998) kısa filmi ele alırken “anlatı kuramlarından belki de uzaklaşmak gerektiğine” dikkati çeker, “hatta, olay örgüsüne fazla ağırlık verilmesi kısa filmlere zarar bile verebileceğini” söyler. Kısa film, tecimsel olan klasik anlatıyı ve modern anlatının yapısını içinde barındıracağı gibi yönetmenin fikirlerinin sinematikleştiği alandır. İlk kısa filmlerini çeken ve çalışmada ele alınan auteur yönetmenler, bir fikri açıklayan, tartışan, temellendiren, kanıtlamaya çalışan görsel bir anlatım sunmak yerine sanatsal bir üretim yapma gayretinde olmuşlardır. Kısa film, kendine belirli bir süre sınırı koymayan, ürettikleri sinematik düşünce ile sanat yapan yönetmenlerin sinematografin icadından bu yana bağımsız bir alan olmuştur. Özellikle sanat alanındaki avangart kuşak kısa filmi bu minvalde kullanmıştır.

Sanatta avangartlar çağı olarak bilinen, erken avangartları 1890’larda başlatabileceğimiz 1930’lara kadar süren dönemin, yarattığı post-empresyonizm, kübizm, fütürizm gibi akımlarla Vincent van Gogh, Paul Cézanne gibi ressamlarla, Andre Breton, James Joyce gibi yazarlarla, Bertolt Brecht gibi Igor Stravinsky gibi tiyatrodan ve müzikte devrim yapan sanatçılarla sanat tarihinde dönüm noktası olmuş çağın bir başka mucizesi de kısa filmciliktir. O yıllarda ressamların, müzisyenlerin, şairlerin bir arada üretim yaptığı topluluk içinden oldukça önemli kısa filmler çıkmıştır. Bu sanatçılar kısa filmi bir sanat biçimi olarak görmüşlerdir. Aldo Molinari’nin 1914 yılında yaptığı *Mondo Boldoria* adlı filmi, Vertov’un *Radio-Kino-Pravda*, *Lenin-Kino-Pravda* filmleri, Joris Ivens’in *The Flaming Arrow*’dan başlayan 1930’lara kadar yaptığı bazıları belgesel olan *De Brug*, *Rain* gibi filmleri, Louis Bunuel’in *Un Chien Andalou* filmi, Jean Epstein’in *The Three-Sided Mirror* filmi ya da Alman avangart sanatçı Walter Ruttmann’ın 1920’lerde ve 1930’larda yaptığı animasyon, kurmaca, belgesel avangart filmleri hep kısa filmidir.

Bu çağın sanatçıları bugünden baktığımızda kısa ve uzun metraj film çekmişlerdir ama temelde yaptıkları film formunda sanat üretimidir. Lakin sanatçı olarak ürettikleri filmlerin birçoğu bugün kısa metraj olarak nitelendirilmektedir. Elbette bu filmlerin kısa olması, kısa film biçiminin sanatçıların metaforik ve katmanlı görsellikleri için elverişli sürede olmalarından kaynaklanmaktadır. Yani sanatçı kendine bir süre sınırı koymamıştır. Yapıtı kaç dakikaya uygunsuzsa o dakikadadır. Yukarıda bahsi geçen sanatçıların ürettikleri filmlerde 3 dakikalık süreye de 44 dakikalık süreye de rastlarız. Balazs (2019, p. 225) bu dönem yönetmenlerinden Ivens’in filmlerinden bahsederken yönetmenin “ruh halleri ve izlenimleri temalarını tinselleştir” diğine vurgu yapar. Balazs’ın bu sözü kısa film yönetmenleri için geçerlidir. Kısa film yönetmenlerinin ürettikleri filmler kavramsal, soyut, iç konuları barındırır ve ortaya “mutlak film” çıkar. Bu filmler “şahsi samimi, şaşırtıcı, optik efektler” (Balazs, 2019, p. 225) içerir.

Bu dönemin sanatçıları çektikleri ilk kısa filmlerden sonra ürettikleri diğer filmlerle birlikte auteur yönetmenler haline gelir. Senaryosunu yazdığı ve üretim biçimi olarak bağımsız bir yolu tercih eden yönetmenler sonraki filmlerinde de izi takip edebilecek imzalar atarlar. Auteur kuram ortaya atılmadan kuramı içeren tüm öğeleri bu kısa filmlerde görebiliriz. Yukarıda üzerinde durulduğu gibi o yıllarda yönetmenler hem uzun hem kısa film üretmişlerdir. Sinema tarihine baktığımızda gösterim olanakları ve seyirci kapasiteleri ile işin içine giren yapım şirketleri uzun ve kısa film ayrımını netleştirmeye çalışır. Ayrıca film festivallerinin kategorileştirilmesi de uzun ve kısa filmi kesin bir şekilde ayırmıştır.

Tarihin en eski kısa film festivali Oberhausen Kısa Film Festivali’nin 1962 yılı etkinliği Alman sineması için bir dönüm noktası olmuştur. Kısa filmciliğin temeliyle yeni bir Alman sineması inşa eden kişiler oldukça önemli isimlerdir. Bu radikal değişim çağrısı, aralarında Alexander Kluge, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Haro Senft ve Herbert Vesely’nin yanı sıra Rainer Werner Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders ve diğer birçok imzacının da bulunduğu Das Neue Kino’nun (Yeni Sinema) filizlenmesine entelektüel ve manevi bir zemin

hazırlamıştır. Hatta manifestonun 50. yıldönümü münasebetiyle, Oberhausen Kısa Film Festivali organizatörleri, Alman Federal Kültür Vakfı'nın fonları ve Bundesarchiv ile Deutsche Kinemathek'in iş birliğiyle, manifestoyu imzalayanların çoğunun çektiği kısa filmlerin 35 mm'lik yeni baskılarından oluşan ve İngilizce altyazılı bir sergi hazırlamışlardır.¹

Bu gibi festivaller ilk kısa filmlerini çeken ve ileride auteur olacak yönetmenlere imkân sağlamıştır. Filmlerini belirli entelektüel kamu için yapan yönetmenler daha sonra filmografilerinde etkilerini göreceğimiz kısa filmler üretmişlerdir.

Auteur Yönetmenlerin İlk Kısa Filmleri

Bilindiği gibi auteur kuram ve auteur yönetmen tabiri 1910'lara Almanya'da ve 1920'lerde Fransa'da karşımıza çıksa da tartışma alanı ve çalışma yoğunluğu olarak 1950'li yıllardan sonra göz önündedir. Kovacs (2010, p. 230) aueter kavramını açıklarken bir filmin yaratıcısı olarak yönetmenin özgürlüğünün yapımcıyla, senaristle eş görüldüğü hatta filmin gerçek sahibinin yönetmen olduğunu ileri sürer. *Cahiers du Cinema* dergisinin film eleştirisi yazarlarının sinemada yönetmenin yerinin altını çizmek ve yönetmen merkezli bir film eleştirisi gerçekleştirmek için auteur kavramını kullandıkları bilinmektedir. Yine sinema düşünürü Andrew Sarris de kavramın kuramsallaştırılmasında önemli bir isimdir. Astruc da (2010, p. 22-23) 1940'lardaki sinema çağını öncü olarak görür ve auteur kuramı ve yönetmeni açıklarken yönetmen-sanatçının sinemayı bir dil olarak kullanabileceğini fikirlerin doğrudan filmle ifade edilebileceğini ileri sürmüş, sinema sanatının bir gösteri ve eğlence aracının ötesine geçtiğinin, sinemanın da yazı dili kadar sanatsal, estetik, imkân yaratan bir araç haline geldiğini savunmuştur. Dolayısıyla auteur yönetmen, filmin her noktasına etki eden, sinemayı sanat eseri olarak gören, eserlerinde üslubunun takip edilebildiği, filmin esas sahibi kişilerdir. Yukarıda bahsi geçen ve Avrupa'da önemli bir vaka olan Oberhausen atılımının hemen öncesinde Fransa'da kısa filmler çeken bir başka auteur de Jean-Luc Godard'dır. Godard da sinema tarihinin önemli auteurlerinden biridir. Godard'ın ilk kısa filmlerine bakarak onun auteur yönetmenliğine dair çıkarımlar yapabiliriz.

Godard'ın ilk üç kısa filmi: *Une Femme Coquette* (1955), *Operation Beton* (1954), *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* (1959)'dir.

Godard'ın ilk uzun metraj filmi *À bout de souffle* (Serseri Âşıklar, 1960) ile adını sinema dünyasına kazımadan çektiği bu filmlerle auteurlüğünün temelini atmıştır. Özellikle jump cut (atlamalı kurgu), doğaçlama diyaloglar, seçilen mekânlar ve "kamera bakışı" gibi teknikler bu filmlerde kullanılmıştır. Yönetmen kısa film estetiğini sonradan çektiği uzun metraj filmlere taşımıştır.

Özellikle *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick* Paris'in gündelik yaşamı içinde geçmektedir. Aynı evde kalan iki arkadaşın kentle olan bağı ve kent rutini içerisindeki hareketleri filmin temelini oluşturur. Paris bir şehir olarak filmin önemli bir unsurdur. Godard'ın sonraki filmlerinde de benzer durum söz konusudur. Karakterler sokakta yürür, parklarda oturur, kafelerde bir şeyler içer, spontane karşılaşmalar yaşar. Godard, sonraki filmlerinde (özellikle *À bout de souffle*, *Masculin Féminin*, *Une femme est une femme*, *Pierrot le Fou*) şehir mekânını sadece arka plan değil, neredeyse bir karakter gibi kullanmıştır. Bunun ilk denemesi ise kısa filmindedir. Kentte gezinen insanlar kameranın odağındadır. Hareketli kamera Godard'ın üslubu haline gelmeden önce kısa filmde de dikkati çekmektedir. Patrick amaçsız bir şekilde gezinir ve karşılaşmalar yaşar film boyunca. Bu gezinme hali ve karşılaşmalarını uzun metraj filmlerinde söz konusudur. Şehir hayatı ve kentleşme ilk üç kısa filmde de farklı şekillerde yönetmenin gündemindedir. *Une Femme Coquette* filmde şehirde gezinen kadının yerini *Operation Beton*'da kamera alır ve beton yapılaşmaları gösterir. Patrick ise Parisyen bir adam olarak şehrin parklarında, kafelerinde, meydanlarında, bulvarlarında hareket halindedir.

¹ <https://www.moma.org/calendar/film/1287>

Godard, kısa filmlerinde kapitalizm, modernlik ve yabancılaşmayı Paris merkezinde, bu alanlar içinde göstermiştir ve bu tavrını uzun metraj filmlerinde sürdürür. *Une Femme Coquette* filminde Godard'ın sonradan yoğun bir şekilde kullandığı bir tema olan "bakış" dikkati çeker. Bir kadının (Franca Lippi) aldatici ve baştan çıkarıcı tavırları, filmin dramatik yapısını oluşturmaktadır. Filmdeki kadın, Godard'ın uzun metraj filmlerindeki kadınlarının öncülü gibidir. Daha sonra derinlemesine işlediği kadın, bir şekilde erkekler için hem bir arzu objesi hem de bir gizem kaynağıdır, fikrinin nüvelerini bu filmde görülmektedir.

Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick adlı kısa filminde Charlotte ve Véronique sinematik tipleri genç, bağımsız, ama aynı zamanda klişe kadın figürlerinin parodisini yapar. Film, erkek sinematik tipinin her iki kadını aynı şekilde baştan çıkarmaya çalışması üzerinden kadınlara nasıl nesneleştirici bir bakış atıldığını gösterir. Godard'ın sonraki uzun metraj filmlerinde de kadınlar çoğu zaman hem bir anlatı figürü hem de bir eleştiri nesnesidir. Özellikle Anna Karina'nın oynadığı sinematik tiplerde Godard, kadınların toplum içindeki yerleri ve erkek bakışının etkileri sorgulamıştır. Kısa filmlerinde ilk bakışta hafif ve eğlenceli görünen diyaloglar, alt metin olarak toplumsal cinsiyet rollerini ve kimlik arayışlarını irdelemektedir. Okunan kitaplar, gidilen mekanlar yönetmenin daha sonraki uzun metraj filmlerinde de üzerinde durduğu sahici, ama aynı zamanda metaforik anların yaratıldığı kısımlardır. Kısa filmdeki kadınların konuşmaları ve ritüelleri Godard'ın 60'ların ortasındaki filmlerinde (*Alphaville, La Chinoise* gibi) daha politik ve teorik hale gelir. Diyaloglar giderek felsefi aforizmalara dönüşür.

Bu kısa filmlerinde de seyirciyi "film izlediği" gerçeğinden koparmak istemez. Godard, oyuncular vasıtasıyla, hikâye ve kurgu sinemanın bir yapıntı olduğunu sezdirir. Bu tavır Godard'ın tüm kariyeri boyunca temel bir özellik olmuştur. Özellikle 70'lerden sonra film, film üzerine düşünmenin bir aracı haline gelmiştir. Tüm bu özellikler ise ilk çektiği kısa filmler itibarıyla mevcuttur. Godard'ın ve Fransız Yeni Dalgası'nın rüzgârının estiği 1950'lerin sonu ve 1960'lı yıllar dünya sinemasında doğacak auteurler için kısa film yapma çağıdır.

This Night (1965), *Der Stadtstreicher* (1966), *Das Kleine Chaos* (1967) adlı üç kısa filmi ile bu yıllarda Rainer Werner Fassbinder kendini gösterir. Yönetmenin kısa filmlerini yaptığı yıllar sinema açısından oldukça önemlidir. Avrupa sineması modern filmler üretmektedir. Çok önemli yönetmenler çok önemli filmler yapmaktadır. Alman sineması bir dönemece gelmiştir. Kovacs'ın deyişiyle (2010, p. 357): "Oberhausen Manifestosu'ndan dört yıl sonra ve uzun yıllar süren depresyonun ardından, yeni yönetmenler birden Alman sinemasına uluslararası dikkati çektiler. Kluge'nin *Diine Veda* filminin Venedik Film Festivali'ndeki ve Ulrich Schamoni'nin *Es*, Volker Schlöndorff'un *Genç Törless* ve Jean-Marie Straub'un *Barışmamışlar* filmlerinin Cannes Film Festivali'ndeki başarı kazanması Alman sinemasının gerçekten yenilenmesinin bir kanıtıydı. Werner Herzog ilk filmine bu yıl başladı, Hars-Jürgen Syberberg zaten bir uzun metrajlı film yapmıştı ve Rainer Werner Fassbinder de bu yıl kısa filmlerine başladı."

Fassbinder'in bir auteur olarak varlığını kabul ettirdiği sinema dünyasına girmeden çektiği kısa filmler üslubunun, fikirlerinin, sanat anlayışının nüvelerini taşımaktadır.

Der Stadtstreicher'teki evsizlik ve dışlanma, *Das Kleine Chaos*'taki ahlaki çöküntü, Fassbinder'in sonraki filmlerinde sıkça işleyeceği toplumsal yabancılaşma ve ahlaki çöküş meselelerinin ilk örnekleridir. Bu sorunlar daha sonra *Händler der vier Jahreszeiten* (1971), *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant* (1972), *Ali: Angst essen Seele auf* (1974) gibi filmlerde daha derinlikli bir sosyolojik analizle işlenmiştir.

Der Stadtstreicher, kısa filmin özüne uygun bir şekilde, metaforların, anıştırmaların yer aldığı bir filmidir. Yönetmen, evsiz bir adamın şehirde başı boş dolaşırken yaşadıkları ve yaşayacaklarına dair izleyicide bir çerçeve oluşturur. Şiirsel anlatıyla birlikte gündelik gerçeklik iç içe geçmektedir. Fassbinder'in sonraki filmlerinde karşımıza çıkan bunalmış ve yorulmuş insan tiplerinin ilk versiyonu bu filmde görünür. Hayatın akışı içerisinde kendine

yer bulamayan tiplerin boşalma anlarını gördüğümüz daha sonraki filmlerindeki benzer bir şekilde *Der Stadtstreicher*'in sonunda adam hayali silahıyla onunla alay edenleri nişan alır. Gündelik hayatın insanı çıldırtma noktasına getirttiği ve yaşamın dayanılmaz bir yer olduğu fikri yönetmenin sonraki yıllarda çektiği *Warum Läuft Herr R. Amok* (1970) filminde bariz bir şekilde görülür. Filmdeki Bay R. iş hayatında, evinde, arkadaşlarıyla bir çember içindedir. Gündelik hayatının onu sıkıştırdığını kamera hareketleri ve Bay R.'nin tepkileriyle seyirciye hissettirilir. *Der Stadtstreicher*'da yönetmenin seyirciye sadece tahmin ettirdiği meseleleri uzun metraj filminde derinleştirir.

Der Stadtstreicher, Jean-Luc Godard'ın etkisini taşıyan, yabancılaştırma efekti kullanan bir tarza da sahiptir. Fassbinder'in Anti-Tiyatro kökeni bu noktada hissedilir. Bu tarz, daha sonra *Katzelmacher* (1969), *Warnung vor einer heiligen Nutte* (1971) gibi filmlerinde sürdüreceği teatral yapılar, mesafeli oyunculuk ve yapay sahnelemeler ile devam eder. Kısa filmler belirgin bir şekilde yönetmenin hayata açtığı parantezi gösterir. Sonra çekeceği uzun metraj filmlerdeki gibi düşkünler, para kazanmak zorunda kalanlar ve bunların karşısında parası olanlar, hayatları yolunda gidenleri karşılaştırır. Evsiz adam gibi karakterler, Fassbinder'in ilgilendiği toplum dışına itilmiş bireylerin tipik örnekleridir. Bu ilgisi, özellikle göçmenler, kadınlar, eşcinseller ve yoksullarla ilgili hikâyelerde kendini gösterir.

Fassbinder'in oyuncu olarak da yer aldığı *Das Kleine Chaos*, yeni alman sineması için önemli bir adımdır. Bu kısa filmde duygusal yoğunluk düşük, anlatım ise mesafeli ve gözlemcidir. Fassbinder'in sinemasında bu duygusuz gözlemcilik, izleyiciyi empati yerine düşünmeye yönlendirir. Aynı teknik, Brecht etkili anlatım biçimiyle, özellikle *Effi Briest* (1974), *Die Ehe der Maria Braun* (1979) gibi filmlerde kullanılır. *Die Ehe der Maria Braun* filminde İkinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sındaki insanların "saçma" tavırları göz önündedir. *Der Kleine Chaos*'ta da bu durum dikkati çeker. *Die Ehe der Maria Braun*'daki Maria kocası savaşta olan bir kadındır. Kocasını beklerken yaşadığı absürt deneyimler Fassbinder'in topluma bakışı ve üslubuyla ilgilidir. Bu filmdeki aşkın, cinselliğin ve şiddetin anlamı oldukça tartışmalıdır. Klasik tanımları dışında meselelere yaklaşım yine yönetmenin auteurliğiyle ilgilidir. Kısa filmlerinde aşk, cinsellik ve şiddet çoğu zaman iç içedir. Fassbinder'in en sevdiği hedef, Batı Almanya'nın savaş sonrası yıllarında yaygın olarak gördüğü ahlaki çöküntüdür. Bir röportajında şöyle açıklamıştır: "Her iyi yönetmenin tek bir konusu vardır ve sonunda aynı filmi tekrar tekrar çeker. Benim konum, duyguların istismar edilebilirliği, onları kim istismar ederse etsin. Bu asla bitmez. Kalıcı bir temadır. İster devlet vatansızlığı istismar etsin ister bir çiftin ilişkisinde bir taraf diğerini yok etsin."² Bu amacı ve tavrı kısa filmlerinden itibaren görülür ve devam eder. Bir başka tutarlı taraf ise kısa filmleri düşük bütçeli, dar alanlarda çekilmiş, amatör oyuncuların da yer aldığı işler olmasıdır. Bu üretim modeli, Fassbinder'in ilk uzun metrajlarında da devam eder.

Fassbinder'le aynı yıllarda başka bir auteur daha doğmaktadır. Polonya'da Lodz Film Okulundan mezun olan Krzysztof Kieślowski'nin ilk kısa filmi *Tramwaj* (1966) da aynı yıllarda yapılmıştır. *Tramwaj* filmi, genç bir adamın gece vakti tramvayda kısa süreliğine karşılaştığı bir kıza duyduğu anlık ilgi ve bu anın geçiciliği üzerine kuruludur. Bu meseleler, Kieślowski'nin uzun metraj filmlerinde özellikle *Podwójne życie Weroniki* (1991) ve *Trzy kolory* (1993-94) üçlemesi gibi filmlerinde işlediği kader, rastlantı ve kaçırılan/kaçan anlar gibi olgularla doğrudan ilişkilidir. İnsanlar arasındaki görünmeyen bağlar, karşılaşmalar ve bunların hayattaki yankıları Kieślowski sinemasının temeli olarak görülmektedir ve bu daha yeni mezun yönetmenin kısa filmde nüvelerini bize göstermektedir.

Tramwaj'daki gencin sessizliği ve çekingenliği, Kieślowski'nin uzun metraj filmlerindeki sinematik tiplerinin çoğunda da karşımıza çıkar. Bu sinematik tipler genellikle çok konuşmazlar, gözlemlerler. Kieślowski, yarattığı sinematik tipler ilk kısa filminden itibaren iç dünyasını sessizlikle, bakışlarla ve küçük jestlerle anlatmayı severler. Bu, yönetmenin

² <https://www.bfi.org.uk/lists/rainer-werner-fassbinder-10-essential-films>

belgeselci bakış açısını oluşturur ayrıca insan ruhuna olan ilgisinin bir sonucudur. Yönetmen üslubunu oluşturmadan denediği bu ilk filmde güçlü bir temel atmıştır. Sinematik tiplerin kamera karşısındaki halleri, kameranın bunlara bakışı ve hareketi, filmin atmosferi *Tramvaj*'da ilham vericidir. Film, yönetmenin sonraki uzun metraj filmlerinde özellikle Dekalog serisinde kameranın konumlanması ve hareketi için nüveleri barındırmaktadır.

Kieślowski, *Tramvaj*'da kamerayı, dışarıdan izleyen bir göz gibi konumlar; müdahale etmez, duyguları dikte etmez. Bu gözlemci bakış, Dekalog serisinde ve özellikle *Krótki film o zabijaniu* ve *Krótki film o miłości* gibi eserlerinde daha da rafine hale gelir. Avrupa'da 1960'lar, Fransız Yeni Dalga, Oberhausen Manifestosu etkili iken Amerika'da bağımsız sinema üreten auteurler gün ışığına çıkmaktasır.

David Lynch, Pennsylvania Akademisi'nde ilk kısa filmi *Six Men Getting Sick* (1967)'i çekmiştir. Resimlerinin hareket etmesini görme isteğiyle geliştirdiğinde bu fikir animasyon bir kısa filme dönüşmüştür. Bunun ardından ise ilk kurmaca kısa filmi *The Alphabet* (1968)'i çeker. Karanlık bir ortamda, tekinsiz bir atmosferde, aynalarla, yansıyan suretle ve sonsuz tekrarlarla, gerçekliğin bozulmasıyla, zamanın kırılmasıyla, ekstra yakın planlarla ve kameranın agresif hareketleri ile anlam yaratma işine girişmiştir yönetmen. Tüm bunlar aslında gelecek filmlerinin özüdür. Yönetmen uzun metraj filmlerinde de üzerinde duracağı bir rüya anının yarattığı gerçekliği sinematikleştirmeye çalışmıştır bu kısa filmde.

David Lynch'in filmdeki kesmeleri Murch'u akla getirir. *The Alphabet* filmindeki kesmeler rüyalara benzer. Bu bağlamda rüya ve kesme ilişkisini uzun bir alıntı ile Murch'tan aktarmak gerekmektedir (2005, p. 50):

“'Gündelik' gerçeklik kesintisiz görünse de hayatlarımızın üçte birini geçirdiğimiz başka bir dünya daha var: 'Rüyaların gecelik gerçekliği'. Rüyalardaki görüntüler çok daha fazla parçalanmıştır ve 'gündelik' gerçekliğe göre çok daha garip ve beklenmedik biçimde (kesmelerin yarattığı etkileşime benzer şekilde) birbirleriyle kesişirler.

Belki de açıklaması bu kadar basittir: Kesmeleri kabul ediyoruz çünkü rüyalarımızdaki görüntülerin arka arkaya gelişine benziyorlar. Gerçekten belki de kesmenin beklenmedik ve anlık yapısı filmlerle rüyaların birbirine benzemesindeki önemli nedenlerden biri. Salonun karanlığında kendi kendimize şöyle diyoruz: 'Gerçek gibi görünüyor ama gerçek olamaz çünkü görsel olarak o kadar kesintili ki bu bir rüya olmalı.'”

The Alphabet, Lynch'in bilinçaltı, korkular ve rüyalarla olan ilgisinin erken bir tezahürüdür. Film, bir çocuğun kabusuna benzeyen şekilde alfabenin grotesk ve tehditkâr bir biçimde canlandırılmasıyla sürrealist bir atmosfer yaratmaktadır. Yönetmenin bu yaklaşımı, özellikle *Eraserhead* (1977), *Mulholland Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) gibi filmlerde kendini tekrar tekrar göstermektedir. Kısa filmde görülen rüyaların mantıksızlığı, tekinsizliği, korkuların şekil değiştirmesi gibi unsurlar uzun metraj filmlerinin de merkezindedir.

The Alphabet'te kullanılan müzik ve ses tasarımı oldukça ilginçtir. Lynch'in ses tasarımına verdiği önem dikkati çeker. Mekanik, rahatsız edici sesler, karakterin içsel huzursuzluğunu dışa vurmaktadır. Yönetmenin ilerideki tüm işlerinde ses tasarımını sadece atmosfer yaratmak için değil, anlatımın ayrılmaz bir parçası olarak kullanıldığına şahit oluruz.

Kısa filmdeki imgesel anlatı, nesnelere ve renklerin çağrışımlar yaratması, nesnelere farklı görevlerde kullanılması (çaydanlıktan çay içmek ve sonra kağıtları sulamak için kullanmak gibi) kafası kopuk bebek, kafasından sızan bir sıvı gibi anlar yönetmenin sonraki filmlerinde kullanacağı tekinsiz atmosferlerin benzerleridir. Filmin ikinci yarısında kızın bakışıyla ayna ile karşılaşma anları, ikiye bölünmüş bedenlerle ilerleyiş, tekinsiz ve korku öğeleri barındıran aynadan yansıyan yarım bedenler ve bu yarım bedenlerin bir olmaya çalışması; filmde bir çocuğun masumiyetiyle, harflerin taşıdığı anlamın yarattığı tehdit arasında bir çatışmaya dönüştükçe ikilik oluşturur. Lynch, bu ikiliği birçok filmde kullanacaktır. Yönetmenin bu

tavrı güzel olanın altındaki çürümüşlük hissini yansıtır. Blue Velvet (1986) filmindeki banliyö yaşamının masum görüntüsünün altında şiddet ve sapkınlık olduğunu göstererek aynı meseleyi genişlettiğini görürüz.

The Alphabet, yönetmenin klasik anlatı yapısını reddettiği ilk eseridir. Film kısa, deneysel, sembolik ve lineer olmayan bir akışa sahiptir. Bu üslup onun pek çok uzun metraj filmde de görülmektedir ki *Lost Highway* (1997) ve *Inland Empire*'da doğrusal zaman çizgisinden saparak daha çok bilinç akışı ve duygu temelli yapı kurduğunu bilmekteyiz. Auteur olarak Amerikan sinemasında önemli bir yeri olan David Lynch gibi birkaç yıl sonra İran'ın en büyük auteurü yine kısa filmleriyle kendini gösterir.

İran sinemasında yeni dalğanın başladığı yıllarda Abbas Kiarostami, *Nān o Kūche* (1970) ve *Zang-e Tafrih* (1972) adlı kısa filmleriyle sinemasının temellerini atmıştır. Bu iki filmde de ilerideki filmlerinde karşılaşacağımız tavrın özünü görürüz. Çocukların gündelik hayatı, masumiyeti, minimalist öyküler ve yönetmenin izlenimci kamerası. Bu ilk kısa filmler, özellikle *Nān o Kūch*, minimal diyalog, sade olay örgüsü ve yalın mekân kullanımıyla dikkatimizi çekmektedir. Bu sadelik, Kiarostami'nin sinemasının alametifarikası haline gelir. *Ta'm e Guilass* (1997) ve *Dah* (2002) gibi filmlerinde de az diyalog, sade anlatım ve uzun planlar öne çıkmaktadır. Yani yönetmenin bu üslubu, hikâyenin çok az unsurla anlatılması, sinemasal ifadenin özünü arayan bir yaklaşımın erken göstergesidir.

Söz konusu iki kısa filmde, çocuk karakterlerin gündelik yaşamın içindeki küçük ama anlamlı mücadeleleri sinematikleştirilir. Kiarostami'nin özellikle *Khane-ye Doust Kodjast?* (1987), *Mashgh-e Shab* (1989), *Bad ma ra Khahad Bord* (1999) gibi filmlerinde de çocukların bakış açısı filmlerin merkezindedir. Bu bakış açısı, yalnızca çocukların yaşadığı dünyayı değil, yetişkin dünyasının karmaşasını da çocukların gözünden göstermektedir. Kiarostami'nin çocuklarla kurduğu bu ilişki, insani değerler, vicdan ve sorumluluk gibi meseleleri sade ama etkileyici biçimde ele almaktadır. Yönetmenin ilk kısa filmleri her ne kadar kurmaca olsa da, belgesel estetiğine yakın bir doğallığı barındırmaktadır. Okul ortamı ve çocukların davranışları neredeyse doğrudan gözlemi andırmaktadır. Yönetmenin bu üslubu *Nema-ye Nazdik* (1990) gibi başyapıtlarında zirveye ulaşır. Kiarostami, kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği katmanlı görsellikler oluşturur. Kiarostami için *Nān o Kūch* filmindeki basit bir olay (çocuğun ekmek alıp eve dönüşü) hem gerilim hem de anlam yaratmada elverişlidir. Çünkü yönetmen ilerideki filmlerinde de göreceğimiz gibi sıradan olayları evrensel meselelerle ilişkilendirme becerisidir. Yönetmenin ilk kısa filmi auteurlüğü kapsamında hangi alt başlıklar tartışılacaksa hepsini barındırmaktadır. Yukarıda örneklerini verdiğimiz diğer auteur yönetmenler için de bu durum geçerlidir. Öyleyse auteur kuram için kısa filmler olmazsa olmazdır. Bu meseleyi şimdi tek bir film üzerinden daha geniş tartışmak için başka bir örneklem filme geçeceğiz. Yukarıda bahse konu filmler ve yönetmenler aksine günümüzde üretimini devam ettiren ve farklı biçimlerde film üreten bir yönetmene Alfonso Cuaron'a ve yönetmenin ilk kısa filmine *Cuarteto Para El Fin Del Tiempo* (1983)'ya odaklanılacak son bölümde dünya sinema tarihinde yeri tartışılmaz yönetmenlerin ilk kısa filmleri ile auteurlükleri arasında kurulan bağ bu örneklemeyle güçlendirilecektir.

Alfonso Cuaron'un Auteurlüğünü İlk Kısa Filmi Üzerinden Tartışmak

Alfonso Cuaron'ın ilk kısa filmi *Cuarteto Para El Fin Del Tiempo*, aynı isimli Olivier Messiaen'in sekiz bölümlük bir oda müziği eseri olan *Quartet for the End of Time*'dan ilham almıştır. Filmle bu eser arasında bir bağ kurulması yönetmenin başat unsur olarak eseri filmde kullanmasından da kaynaklanmaktadır.

Messiaen'in bu dörtlüyü göğe doğru elini kaldırarak "Artık zaman olmayacak" diyen Kıyamet Meleği'ne saygı duruşunda bulunmak için ithaf ettiği bilinmektedir. "Artık zaman olmayacak" film için önemli bir cümledir. Zira filmdeki tek kişi olan sanatçı adam da kendi için bir zamanın kalmadığını film boyunca hissettirecektir.

Messiaen, aynı zaman da klasik müziğin alışılmış düzenli ritim ve ölçü eğilimlerinden kaçınarak, bunun yerine, özellikle 5, 7, 11 ve 13 gibi asal sayılara dayanan, sürekli değişen, genellikle tahmin edilemez kalıplar sunar. Klarnet ve keman melodileri genellikle kuş cıvıltılarını andırır ve motifler bir bölümden diğerine tekrar eder. Dört enstrüman nadiren aynı anda çalınır.³ Yönetmen de film boyunca klasik anlatıdan kaçınır, tekrara yakın sahneler dikkati çeker. Dış dünyanın normal akışı içerisinde sanatçı sinematik tipin iç buhranları duyumsanır.

Eserin ilk bölüm olan “Kristal Ayın”, büyük ölçüde akıldan çıkmayan, akıcı dizelerle karakterize edilmiş, buna karşılık, ikinci bölüm olan “Zamanın Sonunu Duyuran Melek İçin Vokal Yapın” daha gergin ve ızdıraplıdır ve yer yer hareket eden dağınık tema parçalarıyla doludur.⁴ Cuaron’un kısa filmi de gündelik hayatın akışı içerisinde rutinini tekrar eden bir sanatçının gergin ve hüzün dolu iç dünyasına odaklanmıştır. Ayrıca eserin son bölümü olan “İsa’nın Ölümsüzlüğüne Övgü”de Messiaen’in yarattığı uzun ve akıcı dizeler yumuşak bir melodi hissettirirken yönetmen de filmdeki sanatçı adamı bir kayboluşa sürükler. Uzun plan sekansla yaptığı bu son Messiaen’in sonu gibi akışkandır.

Alfonso Cuaron bu ilk kısa filmde müzikle kurduğu ilişkiyi sonraki filmlerinde de başka sanat eserleriyle sürdürür. Sinema anlayışını farklı sanat dallarıyla bağ kurarak ilerletecek olan yönetmen ilk kısa filmde Georges Perec’in *Un homme qui dort* (Uyuyan Bir Adam) eserinden etkilendiğini de ileri sürebiliriz. Bu edebiyat etkisi aynı zamanda filmin başındaki Katip Bartleby göndermesiyle de kanıtlanır. Melville’in o meşhur “Yapmamayı tercih ederim” sözü film için tesadüf değildir; hiç kimse yerinden kıpırdatamaz Melville’in karakterini, ofisteki pencere kenarındaki yerinden ayrılmaz, Cuaron da eski bir binadaki daireden neredeyse ayırmaz sinematik tipini.

Bir auteur yönetmenin ilk kısa filmi türlü derinliğiyle karşımızdadır. Filmde yavaş hareket etmesi ve sert kabuğuyla bilinen kaplumbağa ve tek başına küçük bir kavanozda yaşayan balık gibi iki hayvanı vardır sanatçı adamın. Adam evinde bunlarla vakit geçirir. Yönetmen, adamı ilk sahnede küvette gösterir. Kendi içine dönen kendisiyle kalan, etrafını çeviren bir sanatçı seyircinin karşısındadır.

Çalışma masasını gördüğümüz ilk sahne adamın bir entelektüel, sanatçı, zihniyle bir şeyler yapan biri olduğunu anlarız. Masadaki kitaplar, asılı kart postallar, kalem, defter, vs... Bir sonraki sahnede adam sabah sakal tıraşı olmaktadır ve kendi kendine “bugün canım sıkkın bir şekilde uyandım, asansöre binmektense merdivenleri kullandım” der. Ardından elinde bir dosyayla merdivenlerden indiğini görürüz. Sonraki sahnede ise eve gelir yeniden. Adamı dışarıda görmeyiz. Bu çıkış ve gelişin de gerçekliği şüphelidir.

Adam evde ikinci kez küveti doldurur bu ikinci küvet sahnesinde balığı kavanozdan çıkarıp doldurduğu küvete salar. Balığın bir süre yüzmesine izin verdikten sonra küvetin tıpasını kaldırır ve sahnenin sonunda balık gidere ulaşır ve kaybolur. Bu yok oluş filmin atmosferi ve sanatçı adamın ruhu için bir nüanstır.

Auteur yönetmenlerin kısa filmleri nüanslar üzerine kuruludur. Cuaron pek çok karede izleyiciye gösterdiği anlarla bizi düşüncelere iter. Brody’nin (2014) Godard’dan aktardığı: “Kısa filmin düşünmeye zamanı yoktur. Bu nedenle André Bazin’in uzun ömürler dilediği o saf olmayan sinemaya aittir: haklı olarak, çünkü bu saflıksızlık sayesinde pek çok yönetmen, zıt yoldan da olsa, yeteneklerini kanıtlayabilir. Yani kısa film sinema için bir açıdan faydalıdır ama tıpkı tıpta antikorumun faydalı olması gibi.” cümlelerinin aksine auteurlerin kısa filmleri düşünmek için geniş alanlar yaratır. Belki uzun metraj gibi bir fikrin peşinden dakikalarca bizi sürüklemeyi ama nüanslar düşünceleri harekete geçirir. Önceki bölümde andığımız yönetmenler gibi Cuaron da bu ilk kısa filmiyle saf bir sinemaya doğru yol açar, Godard’ın yaptığı gibi. Saf bir sinema fazlalıklarından arınmıştır. Yönetmen bu ilk kısa filmde ilerideki filmlerinde olduğu gibi kendi üslubunu kurma yolunda ilerlemektedir.

³ <https://www-britannica-com/topic/Quartet-for-the-End-of-Time>

⁴ <https://www-britannica-com/topic/Quartet-for-the-End-of-Time>

Filmin ne fazla söze ne de fazla plana ihtiyacı vardır. Sanatçı adamın apartman kapısında bir not mevcuttur. “İçeride değilsem bir not yaz ve kapıdan içeri at.” Bu adamın evde olmadığı anlar ve kimseyle görüşmek istemediği anların çokluğuyla ilgili olabilir. Bunun için yönetmen tek bir notu gösterir ve biz düşünmeye başlarız. Sonraki sahnede evinde olmasına rağmen camın önünde otururken kapıyı açmaması ve içeri bir not girmesi bu fikri tamamlar. Bu notu panoya asar. Bela Balazs (2013, p. 39) “ruhsal değişimi anlatan bir film ancak basit bir hikâyeye sahip olabilir.” der. Bunu aslında filmde edebiyat uyarlamaları, bol malzemeli metinlerin sinema olamayacağı minvalinde söylemektedir. Çünkü filmin bir süresi vardır. Bu süre ve görsellik kısa film için daha rafinedir. Kısa filmde kesme işi daha yoğundur. Kesmeler ve kesip atmalar... Doğru anda diğer kareye geçme ve filmin özüne uymayan sahneleri atma uzun metraj filme göre kısa filmde daha önemlidir, çünkü çok kolay bir şekilde dikkati çeker. 3 saatlik bir filmde kurguda yapılacak tercihler ve bu tercihlerin sonuç olduğu hatalar seyirci için kimi zaman tolere edilebilir ama kısa film bunu kaldırmaz. Murch’un dediği gibi (2005, p. 14) “Film pratik nedenlerle kesilir ve kesmek gerçekliğin bu ani kırılması kendi başına etkili bir araç olabilir.” Cuaron da her kesmesinde filmi katmanlı ve anlamlı bir hale getirir. Sanatçı adamın evinden çıktığı ve sokakta görüldüğü ilk sahnene de (ki bu adamın zihninde gerçekleşmiş olması muhtemeldir, çünkü sokaktan eve gelirken camda adamın oturduğunu ve kendine baktığını fark ederiz, bu kesmeyle yapılır) etrafındaki harekete bir kaplumbağa gibi bakmaktadır. Etrafının hızının karşısında çekingen ve ağır bir adam vardır. Durup bakan. Yine bir kesme ile sonraki sahnede gelen bir başka notu panoya astığında notların çoğaldığını ve sakallarının uzadığını fark ederiz. Bu bir zaman geçişidir. Adam masasının başında, evinde kalmıştır, hareketi reddetmektedir.

Kesme, Murch’un (2005, p. 53) da üzerinde durduğu gibi bir göz kırpma anıdır, “Önemli olan sadece göz kırpma aralığı değil aynı zamanda göz kırpma anıdır.” Kesmeyle sadeleşme ve derinleşme sağlanır ve bu uzun metrajdan daha etkilidir. Uzun mizansenler, bitmeyen diyaloglar, yoğun oyunculuk performansı yerini kısa filmde etkili mizansenler, basit öyküler ve nüans oyunculuğu alır. Cuaron adamı bize ilk kez küvetteki haliyle ve kaplumbağa ile iletişim halindeyken gösterdiği andan filmin sonuna kadar yaptığı kesmelerle bir duygu yaratır. Kısa filmde maddenin özüne nüfuz eden bir yaklaşım söz konusudur. Kadraja giren her şey bir anlam yaratır. Kimi zaman diyaloglara ihtiyacı olmayan insan gibi eşyanın da kendini ifade etmeye ihtiyacı yoktur.

Kısa film atmosferinde bir kare, sayfalarca yazılmış diyalogdan çok daha katmanlı hale gelebilir. Sanatçı adamın evinin eşyası buna örnektir, kaplumbağa ve balık buna örnektir. Adamın susma ve konuşma anları bunu açıklar. Bunlar kısa film estetiği için başat unsurlardır. Sinema sanat olurken de bu önemli bir mesele haline gelmiştir. Susma ve konuşma da öylesine olmaz kısa filmde. Film atmosferini kuran yönetmen bunu planlar Cuaron’un filminde adamın tek başına yaşıyor oluşu, susma anlarını güçlendirir, kendi kendine konuşma anlarının güçlülüğü gibi. Susma ve konuşma anları kısa filmin görsel estetiği kadar önemlidir. Bu sebeple kısa film yönetmenleri çoğunlukla senaryolarını kendileri yazar. Bu aynı zamanda auteurlüğün de olmazsa olmazıdır. Önceki bölümde örnek verdiğimiz tüm kısa filmlerin senaristleri yönetmenleridir. Auteur olan yönetmen senaryo gibi filmin her köşesine hakimdir. Özellikle oyuncuların performansına. Balazs’ın (2013, p. 58) sinema sanatının özü olarak gördüğü duyguların epiği dediği ve mimiklerle ilişkilendirdiği sinematik tiplerin görünümlerindeki ve tepkilerindeki nüanslar kısa filmler için oldukça önemlidir.

Cuaron’un filminde gördüğümüz adamın kalabalık içindeki bakışları. Eve döndüğünü gördüğü an ve filmin sonuna doğru yüzündeki değişimler oldukça etkileyicidir. Filmin sonuna doğru sanatçı adam Messiean’ın filme ad olan eserinin notlarını açar. Adamın müzisyen olduğunu, sanatçı olduğu netleşir. Kaplumbağayı nota sehпасına koyup klarnetiyle eseri çalmaya başlar, camdan bakarak. Kamera camın dışında adamı gösterir ve adamdan, penceresinden uzaklaşır, adam bizden uzaklaşır. Penceresi küçük bir nokta olarak kalır bir süre sonra. Kararıp açılmadan sonra adam yine pencerenin önünde karşımıza çıkar. Balon

şişirir. Kamera geniş açıya geçtiğinde adamın arkasında çokça şişmiş balon olduğunu görürüz. Bu yine bir uzun zaman işidir. Yönetmen bunu da kesmeyle gerçekleştirir. Balon şişirme hem uğraştığı klarnet enstrümanı için bir antrenman hem de içindeki boşaltma ihtiyacı olarak yine sanat aletiyle ilişkili olarak yorumlanabilir, film bunu düşünmemize imkân yaratmıştır. Sonraki sahnede adam pencereyi açıp balonları atmaya başlar dışarıya. Nefesini dışarıya bırakmaktadır, içindekileri... Kamera dışarıdan adamın penceresine geniş açıya geçtiğinde balonlar fıskıran bir pencere çıkar karşımıza. Estetik olarak iyi tasarlanmış bir plandır. Cuarón'un ilerideki filmleri de benzer bir şekilde geniş açılarla yaratılmış görsel estetiğe sahiptir.

Bütün balonları dışarı saldıktan sonra penceren bakan adam içinden "belki de yarın" der. Bu konuşma anı da oldukça önemlidir. Çünkü bizi bir sona götürmektedir. Bu laf aynı zamanla umut eden adamı Messiean'ın parçasının son kısmındaki umutla ilişkilendirilebilir.

Adam sonraki sahnede ise sakal tıraş olmaktadır banyosunda. "Bugün keyifli bir şekilde uyandım" der. Filmin başındaki sahneye gönderme yapar. Üstünü giyip penceresini kapatır. Bu andan itibaren uzun bir plan sekans başlar. Kamera adamı takip eder asansöre kadar uzun bir koridordan yürür. Asansörü çağırır. Sonra adam hareketine devam eder kamera sabit kalır, asansör geldiğinde kamera geriye döner, koridoru takip eder, evin kapısı açıktır, eve girer, pencere açıktır, pencereye yaklaşır, burada kalır ve film bu noktada kararına ile biter. Cuarón'un sonraki filmlerinde göreceğimiz uzun plan sekansların nüvesidir bu sahne. Kameranın estetik hareketi sonla ilgili bize düşünme alanı açar. Sabah keyifli uyanması, belki yarın, demesi, tekrar eden günler ve "zamanın son dörtlüsü/çeyreği" bunlar adamı bir sona hazırlamaktadır, yönetmen bize net bir şey söylemez, bir şeyler hissettirir, anlarız. Sonunda adamın bir önceki sahnede şişirdiği, içini nefesiyle doldurduğu balonlar gibi pencereden çıkıp gittiğini düşünürüz. Film sonlandığında izleyici tüm geçen süreyi ve adamı düşünüp bir yorumda bulunur. Sanat eseri olarak film üreten auteur yönetmenlerin bir başka ortak noktası da budur.

Cuarón'un bu ilk kısa metraj filmi yapacağı filmlerin temelini oluşturan meselelerin, yaklaşımların ve yönetmenin üslubunun yansımaları görünür.

Cuarón ilk kısa filminin ardından *Sólo con Tu Pareja* (1991), Hollywood sipariş işi olarak tanımladığı *Great Expectations* (1998) (röportaj için bkz. <https://elreporterosf.com/an-interview-with-oscar-winning-director-alfonso-cuaron>), 2001 yılında çektiği *Y Tu Mamá También*, 2004 yılında yönettiği *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban*, serinin tonunu daha karanlık ve sanatsal bir çizgiye çekmiştir, *Children of Men* (2006) ve 2013 yapımı *Gravity*, 2018'de yönettiği ve kendi çocukluğuna dayanan Roma filmi ile ilk kısa filmi arasında birçok ilişki kurulabilir.

Cuarón ilk kısa filmi itibarıyla yalnız kalma meselesi ve bununla birlikte içe doğru ve/veya dışa doğru başlayan bir yolculuk üzerinde durmaktadır. *Y Tu Mamá También* ve *Gravity* filminde bu fiziksel bir yolculukken, *Children of Man* de ve *Roma*'da da kendine bakan iç sesiyle konuşan, etrafında birçok şey olup biterken bu durumlara tepkisizlik söz konusudur. Tüm bu yaklaşımları Cuarón'un ilk kısa filminde de görürüz.

Cuarón ilk kısa filminde ve sonrasında kişisel hikâyeler anlatsa da arka planda hep büyük bir sosyo-politik yapı vardır. *Y Tu Mamá También*'de Meksika'daki sınıf ayrımı ve politik yozlaşma, *Children of Men*'de göçmen krizleri ve otoriter rejimler, *Roma*'da 1970'lerin çalkantılı Meksika'sı ve sınıf farkları anlatılır. Cuarón bu yapıları doğrudan ele almaz; onları sinematik tiplerin çevresine işler, günlük hayatın bir parçası gibi sunar. Bu da onun filmlerine gerçekçilik katar. İlk kısa filminden itibaren kendi gerçeklik anlayışını filmleriyle tesis eder.

Yönetmen, ilk kısa filminden beri zaman ve mekân kavramlarını sadece arka plan olarak değil, aktif sinematik unsur olarak kullanır. Sinematik tiplerin bir zamanın içinde sıkışmış ya da bir mekâna mahkûm hissederler bu durumu ilk kısa filminde net bir şekilde görmüştük;

sonraki uzun metraj filmlerinde, *Gravity*'de uzay boşluğu, Roma'da dar sokaklar ve apartman dairesi, *Children of Men*'de çökmüş bir uygarlığın yıkıntıları... Bu mekânlar sinematik tiplerin ve filmin ruh hâlini yansıtan aynalardır.

Cuaron'un auteur yönetmenlik imzası hâline gelmiş plan sekanslar ilk kısa filminin sonundaki plan sekans itibarıyla yine karşımıza çıkar. *Children of Men*, *Roma*, *Gravity* filmlerinde olayların kesintisizliğini ve gerçekçiliğini hissettirmek için yönetmen bu tavrı sürdürmektedir. Aynı zamanda bu teknik, seyirciyi bir "tanık" konumuna yerleştirmektedir. Kamera çoğunlukla nötr bir gözlemci gibi hareket eder; bu da duyguları manipüle etmek yerine onları deneyimletmeye yöneliktir.

Yönetmenin ilk kısa filmde olduğu gibi diğer sanat dallarıyla olan ilişkisi hem özgün senaryolarında hem de edebiyat eserinden uyarladığı *Great Expectations* ve *Harry Potter and the Prisoner of Azkaban* filmlerinde görülür. Uyarlama filmleri birer "iş" gibi bile görse auteur olarak esere yaklaşımı ve kurduğu planlar ve kesmelerle auteur imzasını atmıştır.

Görüldüğü gibi bir auteur yönetmenin çektiği ilk kısa filmler yönetmenin serüveni açısından, ürettiği sanat eserlerini anlama ve yorumlama bakımından oldukça önemli ve bakir bir alandır. Bu sayede biz de kült yönetmenlerin ilk kısa filmlerini gündeme getirerek, auteur kurama başka bir perspektif açmış olduk.

Sonuç

Bu çalışma, sinema sanatının özünü temsil eden kısa filmin, auteur yönetmenler ve kuram bağlamında yeniden düşünülmesi gerektiğini ortaya koymuştur. İncelenen örnekler (Godard, Fassbinder, Kieślowski, Lynch, Kiarostami ve Cuaron'un ilk kısa filmleri) göstermektedir ki kısa film yalnızca yönetmenlerin mesleğe giriş adımı değil, aynı zamanda onların sinema üsluplarının, tematik kaygılarının ve estetik tercihlerinin nüvelerini barındıran yaratıcı alanlardır.

Godard'ın kent yaşamı ve bakış meselesini, Fassbinder'in toplumsal yabancılaşmayı, Kieślowski'nin kader ve rastlantıyı, Lynch'in bilinçaltı ve tekinsizliği, Kiarostami'nin çocuklar ve gündelik hayat üzerinden kurduğu minimalizmi, Cuarón'un zaman, mekân ve içsel yolculuk ekseninde geliştirdiği sinema yapısını ilk kısa filmlerinde görmek mümkündür. Bu bağlamda kısa film, auteur yönetmenlerin sonraki filmografilerini anlamak için bir tür laboratuvar işlevi görmektedir.

Kısa film üzerine yapılan sınırlı sayıdaki akademik araştırma dikkate alındığında, bu alanda daha yoğun bir ilgiye ihtiyaç olduğu açıktır. Kısa film yalnızca süresiyle tanımlanamayacak, aynı zamanda şiirsel, avangart ve kişisel yönleriyle sinema sanatının en saf üretim biçimlerinden biridir. Sanat tarihindeki avangart dönemlerde olduğu gibi, kısa film de yönetmenlere özgürlük tanımış, onları endüstriyel kaygılardan uzaklaştırarak sanatsal ifade için elverişli bir zemin hazırlamıştır.

Dolayısıyla auteur kuramın gelişimini yalnızca uzun metraj filmler üzerinden tartışmak eksik kalacaktır. Yönetmenlerin kısa filmleri, onların sinematografik yolculuklarını anlamada ve auteur kuramını günümüzde yeniden tartışmada merkezi bir öneme sahiptir. Bu çalışmada ele alınan yönetmenlerin ilk kısa filmleri, auteur kimliğinin inşasında kısa filmin belirleyici rolünü açıkça göstermektedir.

Sonuç olarak kısa film, sinemanın başlangıcından bugüne hem tarihsel hem de estetik açıdan temel bir yaratım alanıdır. Auteur yönetmenlerin ilk kısa filmlerine yönelmek, sinema çalışmalarına yeni bakış açıları kazandırmakta; kısa film estetiğini merkeze alan araştırmaların ise yalnızca bireysel film analizleriyle sınırlı kalmayıp, sinema kuramı ve tarihine katkı sunacak genişlikte olması gerektiğini göstermektedir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Astruc, A. (2010). Yeni avangardın doğuşu: kamera-kalem. (Çev: N. Özer). (Ed: A. Karadoğan), *Sanat sineması üzerine yaklaşımlar ve tartışmalar* içinde. (s. 21-26). De Ki Yayınları.
- Balazs, B. (2013). *Görüinen insan*. (Çev. Oya Kasap). Say Yayınları.
- Balazs, B. (2019). *Sinema kuramı*. (Çev. Gökhan Aydın). Doruk Yayınları.
- Brody, R. (2014). Does The Cinema Need Short Films? *The New Yorker*, 18 March, 2014. <https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/does-the-cinema-need-short-films>
- Cooper, P. & Dancyger, K. (2005). *Writing the short film*. Elsevier Focal Press.
- Kılınç, B. (2014). Sinemada Biçem ve Kısa Film: Türk Kısa Filmlerinin Biçemsel 'Özgünlükleri'. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (42).
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması 1950-1980*. De Ki Yayınları.
- Murch, W. (2005). *Göz kırparken*. (Çev. İlker Canikligil). İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Raskin, R. (2002). *The art of the short fiction film: Shot by shot study of nine modern classics*. McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Rea, P. W. & Irving, D. (2004). *Sinema ve videoda kısa film cilt 1*. (Çev. Selçuk Taylaner). Es Yayınları.
- Riss, J. (1998). Toward a Poetics of the Short Film. *p.o.v.* No. 5, March. https://pov.imv.au.dk/Issue_05/POV_5cnt.html
- Öztürk, S. (2017). Kısa Film Yapımında Anlam Yaratma Aracı Olarak Ses. *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(2), 366-382.
- Yeatman, N. (1998). What Makes a Short Fiction Film Good?. *p.o.v.* No. 5, March. https://pov.imv.au.dk/Issue_05/POV_5cnt.html

-Araştırma Makalesi-

Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve The Substance Filmi

Abdurrahman Aydın*

Özet

Bu makale, Coralie Fargeat'ın *The Substance* (2024) filmini, Medusa mitinin çağdaş ve ters çevrilmiş bir yeniden anlatımı olarak ele almakta ve filmi Lacancı psikanaliz, feminist mit eleştirisi ve bakışın iktidarı bağlamında yorumlamaktadır. Filmin, modern kültür endüstrisinin dayattığı bakış rejiminin mitsel altyapılarını görünür kılan bir meydan okuma olduğu ileri sürülmektedir. Filmin başkarakteri Elisabeth Sparkle'ın bedeninden üretilen Sue figürü, ideal ego ile ego ideali arasındaki Lacancı çatışmanın simgesel ve imgesel düzeylerde nasıl bedenleştirdiğini gösteren bir yabancılaşma anlatısı olarak okunmaktadır. Makale, patriyarkal kültürün Medusa mitini nasıl tahrif ettiğini, bakışı nasıl bir tahakküm aracına dönüştürdüğünü ve kadının kendi bedeni üzerindeki tasarrufunu nasıl kısıtladığını tartışmaktadır. Perseus'un Medusa'ya doğrudan bakamayışı ve bakışı dolayım yoluyla ehlileştirilmesi, *The Substance* filminde kültür endüstrisinin özneye dayattığı bakış rejiminin alegorik bir karşılığı olarak yorumlanmaktadır. Bu bakış rejimi, kadın özneye anlamın oluşturucusu olamayacağı bir konumu dayatır; bu konumu üstlenmek yoluyla asla gerçek anlamda bir özne olunamayacaktır. Bu bakımdan aşırı özdeşleşme ve özneliliğin imkansızlığı konusunu açıklığa kavuşturmak için Papin Kardeşler cinayeti ve Jean Genet'nin Hizmetçiler oyunu bir karşılaştırma için makaleye dahil edilmiştir. Ayrıca makale, Medusa figürünün arkaik anlamının, patriyarkal yeniden inşalara rağmen modern kültürün görünür yüzeyine nasıl sızdığını ve bu sızmanın kadın bedeninin metalaştırılmasına karşı direniş potansiyelini nasıl barındırdığını savunmaktadır. *The Substance* filmi, mit, psikanaliz ve feminist teori kesişiminde, öznenin kendi imgesiyle hesaplaşmasının trajik sahnesi olarak yorumlanmaktadır. Bu bakımdan felsefe, özellikle de dil felsefesi, sinemanın yoğunlaştırılmış imgelerinin bir gösterenler düzlemine taşınarak çözümlenebileceği, imgelerin sezgisel yoğunluğunun kavramsal ve tarihsel bir arkeolojisinin yapılabileceği bir konum sunarken, film de arzunun, bakışın ve benliğin bölünmüş doğasına, özellikle de dil tarafından bölünmüşlüğüne temas etmenin olanaklarını sunmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Medusa miti, patriyarkal bakış, Lacancı psikoanaliz, İmgesel özdeşleşme, Simgesel özdeşleşme, bölünmüş özne

*Arş. Gör. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: abdurrahmanaydin@adiyaman.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9443-4536

DOI: 10.31122/sine ilozo i.1757806

Aydın, A. (2025). Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve The Substance Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 162-176. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757806>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 01.09.2025



-Research Article-

Looking at Medusa: Patriarchal Gaze, the Division of the Subject and *The Substance*

Abdurrahman Aydın*

Abstract

This article examines Coralie Fargeat's *The Substance* (2024) as a contemporary and inverted retelling of the Medusa myth, interpreting the film through the lenses of Lacanian psychoanalysis, feminist myth critique, and the politics of the gaze. It argues that the film challenges the visual regimes imposed by the modern culture industry by making visible the mythical infrastructures underlying these regimes. The character of Sue, generated from Elisabeth Sparkle's body, is read as an allegory of alienation, embodying the Lacanian conflict between the ideal ego and the ego-ideal on both symbolic and imaginary levels. The article explores how patriarchal culture has distorted the Medusa myth, transforming the gaze into an instrument of domination and restricting women's agency over their own bodies. Perseus's inability to look directly at Medusa and his taming of her gaze through mediation is interpreted in the film as an allegorical counterpart to the gaze regimes enforced by the culture industry upon the subject. This regime imposes a position on the female subject where she can never become the constitutor of meaning; by assuming this position, she is forever prevented from achieving true subjectivity. To clarify the themes of excessive identification and the impossibility of subjectivity, the article includes a comparative analysis of the Papin Sisters murder case and Jean Genet's play *The Maids*. Furthermore, it argues that the archaic matriarchal significance of the Medusa figure, despite patriarchal reconstructions, continues to seep through to the visible surface of modern culture, harboring a latent potential for resistance against the commodification of the female body. *The Substance* is interpreted as a tragic stage for the subject's confrontation with its own image at the intersection of myth, psychoanalysis, and feminist theory. In this sense, philosophy—especially the philosophy of language—offers a space where cinema's condensed images can be translated into a plane of signifiers, allowing for a conceptual and historical archaeology of these images. Conversely, the film provides avenues for engaging with the divided nature of desire, the gaze, and selfhood—particularly the division introduced by language.

Keywords: Medusa myth, patriarchal gaze, Lacanian psychoanalysis, Imaginary identification, Symbolic identification, divided subject

*Res. Assist. Dr., Adıyaman University Faculty of Arts and Sciences, Türkiye.

E-mail: abdurrahmanaydin@adiyaman.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9443-4536

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757806

Aydın, A. (2025). Medusa'ya Bakmak: Patriyarkal Bakış, Öznenin Bölünmesi ve *The Substance* Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 162-176. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757806>

Received: 04.08.2025

Accepted: 01.09.2025



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

Extended Abstract

*This article explores Coralie Fargeat's 2024 film *The Substance* as a contemporary re-imagining of the Medusa myth, examining its intersection with Lacanian psychoanalysis, feminist myth critique, and the visual economies of patriarchal power. By interweaving classical mythology with Hollywood's commodification of the female body, Fargeat crafts a narrative that brings the inner division of modern subjectivity to the forefront, exposing how desire, gaze, and alienation coalesce within the culture industry.*

*The analysis begins by framing the film within Baudelaire's and Walter Benjamin's theories of "modern beauty," where the essence of modernity lies in its inherent fate of becoming ancient, bearing within itself a temporal dislocation. The Medusa's gaze, for the Greeks, epitomized this unsettling temporality: a petrifying force that freezes not only the body but also the gaze that seeks to dominate it. *The Substance* revitalizes this mythic structure by situating its heroine, Elisabeth Sparkle, within a consumerist society where beauty, youth, and desirability are endlessly commodified and objectified through the patriarchal gaze.*

The film's central conflict between Elisabeth Sparkle and her "younger, more perfect version" Sue allegorizes the Lacanian distinction between the ideal ego (ideal-Ich) and the ego-ideal (Ich-Ideal). Elisabeth's desire to reclaim her fading celebrity image initiates a process of self-duplication, yet the result is not a harmonious reintegration but a schism, revealing the subject's fundamental division. In Lacan's theory, the ideal ego emerges during the mirror stage as a misrecognition of one's fragmented body-image, while the ego-ideal serves as an internalized gaze that judges and dictates normative standards. Elisabeth's confrontation with Sue thus dramatizes the structural impossibility of aligning the self with its ideal image, where every act of identification is also an act of alienation.

*Furthermore, the article delves into the film's visual economy, arguing that *The Substance* exposes the patriarchal regime of the gaze as a mechanism of both empowerment and destruction. Drawing on Susan Bowers' feminist critique of the Medusa myth, the film is read as a commentary on how patriarchal culture simultaneously fetishizes and demonizes female visibility. The recurring motif of mirrors, screens, and reflective surfaces in the film recalls Perseus' use of Athena's shield to decapitate Medusa without confronting her directly. Here, the act of seeing is always mediated, distorted, and weaponized, by the structures of patriarchal culture.*

*To situate *The Substance* within a broader cultural and psychoanalytic framework, the article examines the infamous Papin Sisters murder case (1933) and Jean Genet's *The Maids*, both of which serve as critical intertexts. The pathological symbiosis of the Papin sisters, who murdered their employer in a violent outburst of repressed desires and social resentment, is paralleled with the destructive dyad of Elisabeth and Sue. Jean Genet's theatrical adaptation further emphasizes the fluidity and instability of identity in relationships structured by domination and servitude. In both cases, the impossibility of establishing a stable subject position outside the Other's gaze leads to a collapse into violence and madness.*

The film's climactic sequence, where Elisabeth, disfigured and alienated from her own image, defiantly exclaims "This is still me," epitomizes the paradox of subjectivity under the patriarchal gaze. Her grotesque appearance, the result of conforming to the gaze's demands, ironically liberates her from its control, mirroring the Medusa's transformation from a symbol of beauty to a figure of terror. Just as Perseus could only conquer Medusa through a mediated reflection, patriarchal culture can only control female subjectivity by distorting and externalizing it.

An essential dimension of the article's argument revolves around the film's interrogation of "substance" itself. Philosophically, the notion of substance (ousia) refers to that which underlies and

constitutes reality. In *The Substance*, this concept is both literalized in the form of a genetic material that generates Sue and metaphorized as the irreducible core of subjectivity that resists total assimilation into the symbolic order. The split between Elisabeth and Sue dramatizes the inherent failure of the symbolic to fully encapsulate the real of desire, a central tenet of Lacanian theory.

The article concludes by situating Fargeat's film within a lineage of feminist reinterpretations of the Medusa myth, which seek to reclaim the figure from patriarchal demonization and reveal its subversive potential. Medusa's gaze, traditionally seen as a lethal threat, becomes in *The Substance* a metaphor for the disorienting power of feminine subjectivity confronting a gaze that seeks to fix, objectify, and consume. The ultimate tragedy of Elisabeth and Sue lies not in their failed individuation, but in the impossibility of escaping a cultural order that demands perpetual visibility while denying autonomous subjecthood.

Through its synthesis of myth, psychoanalysis, and feminist critique, *The Substance* is revealed as more than a body-horror narrative; it is a meditation on the violence of the gaze, the impossibility of unmediated identity, and the residual haunting of matriarchal figures beneath the edifice of patriarchal modernity.

Keywords: Medusa myth, patriarchal gaze, Lacanian psychoanalysis, Imaginary identification, Symbolic identification, divided subject

Baudelaire'in bütün sanat teorisi 'modern güzellik'tir ve ona göre modernliğin kanıtı şudur: bir gün antik bir şeye dönüşme yazgısını şimdiden içinde taşımaktadır ve modernliğin doğuşuna tanıklık eden herkese bu veçhesini gösterir. Burada öngörülemeyenin tam da özüne temas ederiz ki Baudelaire'e göre bu, güzelin ondan ayrılamaz bir niteliğidir. Bizzat modernliğin yüzü, bizleri, kadim zamanlardan kalma bir bakışla sarsar. Medusa'nın bakışı da Yunanlılar için tam olarak böyle bir şeydi (Benjamin, 1999, pp. 22-23).

Giriş: Klişeleri Tersyüz Etmek:

Fargeat'in Sinemasında Erkek Narsisizmi ve Şiddet

2024 yılında Cannes'da en iyi senaryo ödülünü alan ve Demi Moore'a da en iyi kadın oyuncu dalında Altın Küre ödülünü kazandıran *The Substance* (Cevher, Coralie Fargeat, 2024) filmi Coralie Fargeat'in ikinci uzun metraj filmiydi. İlk filmi olan ve 2017'de gösterime giren *The Revenge*'ı (İntikam, Coralie Fargeat, 2017) seyretmiş olanlar Fargeat'in, hikâye anlatıcılığı işinde, sözcüğün teknik anlamında klişelerle yol almaktan, ama aynı zamanda çok kritik uğraklarda beliren küçük müdahalelerle bizzat bu klişeleri ters yüz etmekten hoşlandığını biliyorlardı. Klişelerin alışageldik örüntüleri -haksızlığa uğrayan, hakkını ararken güçlüler tarafından bir başış gibi sunulan pey akçesini reddeden, onuru kırılmış bir kahraman ve bu kahramanın ölümün kıyısından dönüp intikamını alması vb.- bu filmde de iş başındaydı; ama üç erkek karakterin ikisinin öldürüldüğü sahnelerde, erkekler tam boğuşmayı kazanmışlarken, Lacancı bir ifadeyle "ötekini baştan çıkarma girişiminin belirsiz boşluğu üzerine kendi narsistik anıtlarını" (Lacan, 2006, p. 206) dikme arayışına girdikleri, yani "Kendini benden daha zeki sanıyordun, öyle mi?" diyerek, dövüşü kazanmakla yetinemedikleri, bunu bir de Jen'e kabul ettirmek istedikleri için, tam bunu yapmaya çalıştıkları anlarda Jen tarafından alt edilirler. Erkeklerin ikisinin ölüm anlarında, diğerinin de Jen'e tecavüz ettiği sırada giriştikleri bu "kendisinin gördüğü haliyle gerçekliği" Jen'e de kabul ettirme girişimi, bu erkeklerin simgesel dünyalarının tamamlanmış olmadığını ortaya koyuyor. Neredeyse mutlak tahakkümleri altına aldıkları bir kadının kendi benlik-imgeleriyle ilgili olarak sunacağı döngüsel desteğin arayışına girmeleri, "daima artakalan bir şeylerin olduğu, Simgeselden taşan bir şeylerin, bir

fazlanın olduğu” (Homer, 2005, p. 65) anlamına geliyor. Yine bu arayışın kendisi, Huddart’ın kolonyal ilişkilerdeki eşitsiz karşılaşmalar konusundaki bir belirlemesinin, bu filmdeki eşitsiz karşılaşmaya da uygulanabilir olduğu bir durumu görünür kılıyor: “Görünüştaki başarısını biraz kazıyınca, bu söylem kendi amaçları, iddiaları ve başarıları konusunda radikal bir anksiyeteye damgalanmış olarak belirmektedir” (Huddart, 2006, p. 3). Fargeat ‘aptal sarışın’ klişesiyle başlattığı filmin devinimi içerisinde Jen’i tam da bu anksiyeteyi açığa çıkararak ve kırılğan erkek narsisizminin agresyonuna karşı durabilen, direnebilen bir savaşıya dönüştürür.

Aradan geçen yedi senede Fargeat’ın düşüncesinde epik dönüşüm fikrinden trajik bilince, poetik adaletin naifliğinden olan biten işlerdeki kendi suç ortaklığımız fikrine bir kayma yaşanmış gibidir. *The Substance* filminde de yine teknik klişelerin ve yine ters yüz edilmek üzere ya da ters anlam bükülmelerine yol açacak şekilde kullanıldığını görürüz. Örneğin Vogue’a verdiği röportajda, filmdeki renk kullanımıyla ilgili konuşurken, Elisabeth’in sarı kıyafeti hakkında şunları söylemektedir: “Sarı rengin onun için doğru olduğu yönünde bir his vardı içimde. Sarının onu yaşadığı dönüşümden önceki Elisabeth Sparkle olarak temsil etmek suretiyle süper-kahraman gibi bir konuma yerleştirmesini istedim” (Fargeat, 2024). Doğrusu, filme bir tür hafiflik veren şey de bu sinematik klişelerin yoğun kullanımıdır. Bunun, filmin derinlerdeki anlamının ıskalanmasına yol açması riski de mevcut. Ama Fargeat bu yoğun klişe kullanımı fikriyle, aşırı tanıdık gelen bir dünyada (hem sinematik klişeler nedeniyle sinema seyircisine bir hayli tanıdık gelen bir anlatı dünyası söz konusudur, hem de kültür endüstrisinin bir temsili söz konusu olduğu için, bu endüstrinin hem öznesi hem de nesnesi durumundaki bizlere, hepimize bir hayli tanıdık gelen bir dünya söz konusudur) o kadar da tanıdık olmayan bir şeylerin söz konusu olduğunu anlatmaya çalışıyor gibidir. Zaten aynı röportajda şunu da söylemektedir: “En başından beri gerçek Hollywood’u betimlemekle ilgilenmediğimi, daha ziyade Hollywood’un neyle ilgili olduğunu betimlemekle ilgili olduğumu biliyordum. Hollywood güzellikle alakalıdır. Başarıyla alakalıdır.” Bu bakımdan, yarattığı ‘alışılmışı yabancılaştırma’ [defamiliarization] efektiyle Rus biçimcilerine, özellikle de Viktor Shklovsky’ye de bir selam veriyor gibidir – Rus biçimcilerine göre sanatın temel işlevi, algıyı otomatikleştiren alışkanlığı ve gündelik deneyimi bozmak, böylelikle de tanıdık olanı yabancı hale getirerek dünyayı yeniden fark edilir kılmaktır. “Alışkanlığı kırmak yönündeki bu sürecin sonucu, dünyayı bütün parlaklığı ya da bazı durumlarda olabileceği gibi bütün korkunçluğu içinde bir kere daha görmemize olanak tanımasıdır” (Bertens, 2020, p. 40).

Bu perspektiften bakınca Fargeat, bütün o klişelerin bir tür ayna işlevi gördüğünü, ‘kendimiz’ (*The Substance* olarak, bir töz ya da bir cevher olarak kendimiz) dediğimiz şeye dair bir ‘imge’ tesis eden ve bu imgeyi gerisin geri bizlere fırlatan bir ilişkiler ağının bakışıyla ve bu bakışın gördüğü yahut görmek istediği yahut görmek istediğini ‘varsaydığımız’ imgeyle bizleri bir bakıma tutsak ettiğini söylemiş olmaktadır. Bütün o klişeler bir imge üretim süreci makinesinin çalışma prensiplerini görünür kılmak için oradadırlar. Bu nedenle bu klişelerin işaret ettiği ve kendisini zaten bu klişelerle açığa vuran toplam simgesel alan kendi kategorik buyruğuyla kurbanının üzerine yığılır. Başarısızlık büyük ‘günahtır’. Yeni dinin yeni tanrılarının buyruğu budur. Bu simgesel yapı, özneye sunduğu imgeyle öznenin kendisini tanımasını talep eder; fakat bu imgenin özneyi aynı anda yabancılaştırması ve potansiyel olarak kendi kendisiyle karşı karşıya getirmesi biçimindeki bir paradoks söz konusudur.

Lacancı Bölünmüşlük: İdeal Ego, Ego İdeali ve Arzunun Zamansızlığı

Özne “Ben buyum” ya da “Bu benim” dediği her seferinde ‘ben’ diye tasarladığı şeyle karşı karşıya gelmekte; teolojinin terimlerine başvurulursa, daimî ve geçmez, telafi edilemez, kefarete kabul etmez bir günahla damgalanmış olarak bulmaktadır kendisini – çünkü hiçbir zaman tam olarak ‘bu’ değildir. Öznenin suç ortaklığı, bu bütünlük arayışının manipüle edilmesine izin vermesinden, ya da Freudcu terimlere başvurursak, onun ‘ideal ben’ olarak ona dışarıdan sunulan şeyi bir ‘benlik’ idealiymiş gibi benimsemesinden kaynaklanmaktadır. *The Substance* filminde Elisabeth Sparkle’ın bir zamanlar olduğu şey ile şimdi olmak istediği

şeyin çakıştığına, üst üste bindiğine tanıklık ederiz. Elisabeth'in arzusu 'zamanını' ve zaman içindeki yörüngesini kaybetmiş bir arzu olarak belirir. "Bu hâlâ benim, beni sevin" haykırışıyla tekrar kendi zamanına yerleştiğinde ise artık ölüm gelmiş, eşikte beklemektedir. Bir bakıma *Hamlet*'çi bir jesttir bu; özne kendi arzusunu ölüme doğruluğu içinde, ölümlerle randevusu içinde yeniden keşfetmektedir.

İdeal ben ile benlik ideali arasındaki örtüşmeye açıklık getirmemiz gerekiyor. Freud 1914'te yazdığı "Narsisizm Üzerine: Bir Giriş" başlıklı yazısında bir insanın, narsistik anlamda dört şeyi sevebilir olduğunu söylüyordu:

- a) Her ne ise o,
- b) Her ne idiye o,
- c) Her ne olmak istiyorsa o,
- d) Bir zamanlar kendisinin bir parçası olan biri. (Freud, 1984, p. 84)

Bunların her biri birer narsistik nesne seçimi olarak da adlandırılabilir. Freud'un bu makalesi, sonradan gelişecek olan topografik modelin (id, ego, süper-ego) temeli durumunda bulunan 'ben ideali' fikrini geliştirdiği yazısıdır. "Süper-ego, benlikteki kusurları tanımadan önce, bir insanın gerçek benini bir ben idealinin, en erken narsistik öz-sevgi temelinde gelişen ideal bir ben imgesinin ölçüsüne vurur" (Thurschwell, 2009, p. 89).

Burada, elinizdeki metin açısından önemli olan ideal ben ile benlik ideali arasındaki ayrımdır. İdeal ego, çocuğun erken dönemde geliştirdiği narsistik bütünlük fantezisinden türeyen bir imgedir. Bu imge, çocuğun kendisini tüm-güçlü, eksiksiz ve yetkin hissettiği bir benlik tasavvurudur. Bu nedenle ideal ego, Lacan'ın teorisinde kadir-i mutlaklık (omnipotence) hayaline bağlıdır ve çocukluk narsisizminin bir yansımasıdır. Öznenin bu aşamadaki ideal benlik tasarımı, esasen ayna evresi olarak tanımlanan gelişimsel dönemde şekillenir.

Ayna evresi, kendi iç baskısıyla yetersizlikten beklentiye ve en nihayetinde, bütün katı yapısıyla öznenin bütün zihinsel gelişimine damgasını vuracak olan yabancılaştırıcı bir kimliğin giyinişmiş zırhına doğru ani bir itim yaratan bir dramadır - ve uzamsal özdeşleşmenin cazibesine kapılan özne için, beden parçalanmış bir imgesinden kendi bütünlüğünün 'ortopedik' bir formu adını verdiği şeye doğru ilerleyen fanteziler biçiminde sonuçlanır (Lacan, 2006, p. 78).

Çocuk, kendi beden bütünlüğünü dışsal bir imge (aynadaki yansıması gibi) aracılığıyla kurar ve bu imgeyle özdeşleşir. İşte bu noktada ideal ego, çocuğun "her ne idiye o" olarak tarif edilen, geçmişte kendisini eksiksiz hayal ettiği o yansıtılmış imgede karşılık bulur. Hastanede bir görevlinin Elisabeth Sparkle'a verdiği notun vaadi tam olarak budur: "Kendinizin daha genç, daha güzel, daha mükemmel bir versiyonu."

Buna karşılık ego ideali, daha karmaşık ve ikincil bir yapılanmadır. Ego ideali, yalnızca narsisizme dayanmaz; aynı zamanda ebeveynlerle ya da onların yerini alan otorite figürleriyle özdeşleşmenin sonucunda şekillenir. Ego ideali, öznenin "her ne olmak istiyorsa o" biçiminde formüle edilen geleceğe dönük yöneliminin, kendi üzerine yansıtılmış bir biçimdir. Bu yönüyle ego ideali, Lacan'a göre ikincil bir içe-yansıtma (introjection) süreciyle oluşur; yalnızca imgesel değil, aynı zamanda simgesel düzene bağlıdır. Ego ideali, özneye toplumun değerlerini ve yasasını temsil eden, yön veren bir içsel ölçüt işlevi görür. Elisabeth Sparkle'ın 'her ne idiye o'su olan Sue ise kendi ego idealinin önündeki engel olarak görecektir Elisabeth'in kendisini. Elisabeth'in ideal egosu olarak Sue, Sue'nun ego idealinin önündeki engel olarak Elisabeth... Oysa tedarikçi "Asla unutmanız gereken şey şu: Siz birsiniz" diyordu. Oysa bir ikiye bölünmüştür; bu bölünmenin sonucunda da her bir özne, yani Elisabeth ile Sue'nun her biri, kendi tözelliği içinde varlık bulmaktadır. Filmin adı (*The Substance: Töz ya da Cevher*) burada başka bir anlam kazanıyor. Töz ya da cevher artık sadece filmdeki genetik kopyalanma olayını mümkün kılan ve karaborsada satılan maddeye değil, aynı zamanda bir özerk varoluş

biçimine de gönderim yapan felsefi bir anlam ediniyor.

Stanford Felsefe Ansiklopedisi 'töz' ya da 'cevher' terimini tanımlarken, felsefenin, pek çok kavramı (algı, bilgi, nedensellik vs.) gündelik dilden alıp felsefi bir bağlama oturtmasına karşılık 'töz' teriminin temelde felsefi bir terim olup da gündelik dile bir biçimde tahrif edilerek taşınmış olduğunu belirtir. Terimin kökeninde ise Yunanca 'ousia' sözcüğünün tercümeleleri bulunmaktadır.

"Ousia, *einai* (var olmak) fillinden türetilmiş bir isimdir ve haliyle de 'varlık' olarak çevrilmektedir. Türeyimsel anlam bakımından tözler (cevherler) 'varlıklar' adına en layık şeylerdirler. Bu, genellikle, belirli felsefi sistemlerin temel niteliğindeki öğeleri anlamına gelecek şekilde yorumlanmaktadır. Böylelikle bir atomcu için atomlar tözler durumundadırlar, çünkü atomlar geri kalan her şeyin onlardan yapıldığı temel şeylerdirler. David Hume'un sisteminde, yine aynı nedenle, izlenimler ve ideler tözlerdirler. Çok az bir farklılıkla İdealar da Platon'un tözleridirler, çünkü her şey kendi varoluşunu İdealardan türetmektedir" (Robinson & Weir, 2024).

Bu durumda 'the substance' filmde genetik bir mucize yaratan ilaç mıdır? Yoksa Sue'nun kendi varoluşunu borçlu olduğu Elisabeth midir? Elisabeth'ten ayrı bir varoluş ve ayrı bir anlam dünyası kuran, üstelik bunu Elisabeth'in yıkımı pahasın kuran Sue, tam da bu 'otonom' varlığıyla kendisi de bir töz olarak belirmiş değil midir? Lacancı yabancılaşma fikri tam da burada imdadımıza yetişiyor. İnsan dünyasında hiçbir varlık kendisiyle özdeş değildir, olamaz. Elisabeth'in ego-ideali ile ideal egosu üst üste binip çakıştığı anda iki benlik arasındaki uzlaşmaz çatışma da sahneye çıkmaktadır. Ya da dilerseniz İmgesel ile Simgesel arasındaki çatışma...

'İmgesel', öznenin, ayna evresinde kendisinin dışında bir imgeyi üstlenmesi ve bu imgenin ona etrafındaki nesnelere bir dizi denklilikler, kimlikler, aynılıklar olarak görme imkanını vermesi sırasında yaşanan dönüşümdür. "Ancak bu konumlanma bir sorunsal içerir, çünkü özne aynı anda hem yabancılaştıran hem de özneyi kendi içinde potansiyel bakımdan bir tür cepheleşmeye sürükleyen bir imge aracılığıyla kendisini bulmakta ve tanımaktadır. Bu, İmgeselle suç ortaklığı içinde bulunan iki özdeşleşme biçimi olan narsisizm ile agresyon arasındaki yakın ilişkinin de temelidir" (Bhabha, 2004, pp. 109-110). Bir Kimlik olarak bu imge daima eksiğin tehdidi altındadır. Sue, Elisabeth'in uyku halindeki bedeninden stabilize edici sıvıyı alması gerekenden çok daha fazla aldığı bir sırada hem kendisini ondan ayırır hem de onunla özdeşleşir: "Şans kapıyı çaldığında kapıyı açmazsan başka bir şans bulamazsın. Bunu en iyi sen bilirsin." Hem tözsel bir ayırımın hem de başka olanla o başkaya yapılanı meşrulaştırma arayışı içindeki bir özdeşleşmenin üst üste binip çakıştığı enteresan bir sahnedir bu. Üstelik Sue bu sahnede deyim yerindeyse elindeki fallik bir nesneyle Elisabeth'in bedenine bir istilacı gibi yönelmiş durumdadır.

Lacan'ın düşüncesinde ideal ego, egonun taklit etmeye hevesle yöneldiği bir mükemmellik idealidir. Özneyi ilk kez etkisi altına aldığı uğrak ise ayna evresidir. Bu evrede birey, aynadaki idealize edici imgesiyle yüzleşir; bu imge, öznenin kendi parçalı ve dağınık beden algısını geçici bir bütünlük yanılsamasıyla dengeleyen bir yapı sunar. Ayna evresi, aynı zamanda İmgesel düzeyde fantezi üretiminin mantığını da şekillendirir ve bu yapı öznenin sonraki tüm psikolojik ve toplumsal yaşamını belirleyen temel bir işleyiş halini alır. Lacan'a göre "ego-ideali ise öznenin kendisine ideal bir noktadan baktığı anda ortaya çıkan şeydir; bir kimsenin kendisine mükemmellik noktasından bakması, kendi hayatını beyhude ve faydasız olarak görmesi anlamına gelmektedir. Bunun sonucu ise bir kimsenin 'normal' hayatını tersine çevirmesi, onu birdenbire itici ve tiksindirici bir şey olarak görmesidir" (Felluga, 2011). Ya da Madan Sarup'un ifadeleriyle, "İmgesel özdeşleşme, kendimiz tarafından sevilebilir olarak belirlediğimiz bir imgeyle özdeşleşmedir; burada imge "ne olmak istiyorsak onu" temsil eder. Simgesel özdeşleşme ise tam olarak gözetlendiğimiz yerle, kendimiz tarafından sevilebilir olarak, sevmeye değer olarak belirebileceğimiz biçimde kendimize baktığımız yer ile bir özdeşleşmedir" (Sarup, 1992, p. 103).

Bakışın İktidarı ve Yıkımı: *The Substance* ve Medusa Mitinin Kesişim Noktası

Dönüp dolaşıp kendimizi yine bakış meselesinin içinde bulmamız tesadüf değil. *The Substance* filminin her katmanında, bakışın kurucu ve yok edici gücü adım adım işleniyor. Zira filmde hem doğrudan hem de örtük biçimde, bakışın iktidarı ve bedensel varoluş üzerindeki belirleyiciliği sahneye taşıyor. Bu noktada Medusa mitiyle olan bağlantılar da su yüzüne çıkıyor. Fargeat'ın anlatısı, yalnızca modern kültür endüstrisinin bakışı değil, aynı zamanda mitik olanın, çok daha eski bir zamanın bakışını da çağırıyor. Çünkü tıpkı Medusa gibi, *The Substance*'ın dünyasında da bakış hem bedeni dönüştüren hem de onu yok eden bir kudrete sahip. Kadın bedeni, sürekli bir bakışın nesnesi haline getiriliyor; güzelliğiyle, gençliğiyle, arzulanabilirliğiyle ölçülen ve her seferinde bakışa sunulan bir varlık olarak yeniden ve yeniden inşa ediliyor. Elisabeth Sparkle'ın genç, güzel ve mükemmel bir versiyonunu vaat eden karanlık teknoloji, tam anlamıyla bu bakışın taleplerine göre işleyen bir sistemin ürünüdür. Bu sistemde, kadının kendi bedeni üzerindeki tasarrufu bile, başkalarının gözü önünde sürekli yeniden biçimlenmek zorunda kalır. Bu da bedeni bir performans nesnesi haline getirir; varoluş, yalnızca görünüş düzeyine, imgesel temsile indirgenir. Bu da patriyarkal kültürde bir bakışın nesnesi olarak inşa edilen 'kadın' göstereninin, patriyarkal anlam sisteminde kendi başına ve kendi hesabına bir anlam taşımasını önler. "Patriyarkal kültürde kadın, erkek öteki için bir gösteren olarak belirir; anlamın oluşturucusu olarak değil anlamın taşıyıcısı olarak ona ayrılmış yere bağlı sessiz bir kadın imgesini kadınlara dayatmak suretiyle çalışan linguistik buyruk aracılığıyla erkeğin kendi fantezilerini ve saplantılarını içerisinde yaşayabileceği bir simgesel sistem tarafından kuşatılmıştır kadınlar" (Mulvey, 1989, p. 15).

Bu noktada, bakışın hem tanımlayıcı hem de öldürücü oluşu, bizi doğrudan Medusa'nın mitik figürüne götürür. Medusa, bakışıyla karşısındakini taşa çeviren, felç eden bir figürdür; onun bakışı, canlı olanı sabitleyen, hareketi ve değişimi imkânsız hale getiren bir bakıştır. Ama aynı zamanda, Medusa'nın başı da bir iktidar aracına dönüşür: Onu kesen Perseus, başı bir silah gibi kullanarak düşmanlarını dondurur. Böylece Medusa'nın bakışı, bir felaket ve güç kaynağı olarak iki yönlü bir işlev kazanır. Tıpkı filmde olduğu gibi: Bakış hem arzunun yöneldiği, güzelliğin ölçütü olan bir nesneyi yaratır, hem de bu nesnenin ölümüyle sonuçlanır. Elisabeth ve Sue'nun ilişkisi, bu bakışın çift anlamlı doğasını açığa çıkarır: Elisabeth'in gençliğine, ideal imgede donmuş bedenine yönelik bakış, aynı zamanda onu tüketen ve yok eden bakıştır. Bakışın iktidarı, burada öznenin bedenini sabitleyip nesneleştirirken, aynı anda o bedeni bir performansın zorunlu nesnesine dönüştürür.

Dahası, bakışın bu ikircikli doğası sadece başkalarının değil, öznenin kendi üzerine yönelttiği bakışta da kendini gösterir. Elisabeth'in "Bu hâlâ benim, beni sevin" diye haykırdığı an, yalnızca başkalarının değil, kendisinin de kendi bedenine yönelttiği yıkıcı bakışın sahnesidir. Kendini sevebilir ve arzulanabilir görmek için başkalarının gözündeki imgesini taklit eden bir beden, o bakış ortadan kalktığı ya da tatmin edilmediğinde çöker, dağılır. Bakış yalnızca görme eylemi değil, bedeni yapılandıran, ona form veren ve aynı zamanda onu tehdit eden bir güçtür.

İşte tam da bu noktada, *The Substance*'ın dünyasında Medusa miti yeniden canlanıyor. Çünkü burada bakış, ölümcül ve sabitleyici bir güç olarak bedene yöneliyor, ama aynı zamanda o bakışa sahip olan da bir güç kazanıyor. Sue'nun Elisabeth'e tiksintiyle yönelttiği ve onun bedenini tüketen bakışı, aslında Medusa'nın bakışının tersine çevrilmiş bir versiyonu gibidir. Narcissos'un sudaki imgesine bakışı ile Medusa'nın taşlaştırmacı bakışı üst üste binmiş gibidir. Fargeat eril ve dişil bakışların birbirine karıştığı, aradaki ayrımların -en azından biyolojik düzeyde- o kadar da kesin olmadığı bir kaosun içinden geliştiriyor gibidir kendi sözünü. Artık kadın bedeninin kendisi değil, onu üreten ve yöneten teknolojik düzen bakışın hâkimi olur. Böylece film, modern güzellik ideallerinin ve tüketim kültürünün dayattığı bakış rejimini mitolojik bir çerçevede yeniden kurar. Bu nedenle Medusa'nın bakışına dönmek, yalnızca geçmiş bir mite değil, modern görme ve görünme rejimlerinin karanlık yüzüne bakmak anlamına gelir.

Dişil erosun “kadınlardaki yaşam gücünün ve yaratıcı enerjinin öne sürülmesi olduğunu ve eril bakışın devamlı saldırılarına maruz kaldığını” belirten Susan R. Bowers (1990, p. 217), John Berger’a referansla bunun nedeninin “erkeklerin basitçe bakmakla kalmaması; eril bakışın kendisiyle birlikte eylem ve sahiplenme erkini de taşıması” (1990, p. 217) olduğunu ileri sürüyordu. Ama mit bize Medusa’nın gözlerinin içine bakanın taşa dönüştüğünü söylüyor. Dolayısıyla mit, önümüze, bakışın eril iktidarının ya da eril bakışın iktidarının şu ya da bu biçimde çalışmaz durumda olduğu, bu iktidarın öyle ya da böyle Medusa’ya doğrudan tanıklık edemez durumda olduğu bir manzara koymaktadır. Öyle ki Perseus, Athena’nın hediyesi kalkanın iç yüzünü bir ayna gibi kullanarak bakar Medusa’ya ve onu, tanrısal dolayımın aracılığıyla görüp alt edebilir. Dolayısıyla Medusa mitinin eşitlikçi topluluklardan patriyarkal topluma geçişin momentlerinden birini, anlatının bütün patriyarkal kodlarına rağmen ele vermekte olduğu kesindir.

Medusa Mitinin Tarihsel Tahrifatı: Eşitlikçi Bir Güçten Patriyarkal Canavara

Medusa figürüyle ilk karşılaştığımız yer Homeros’un *İlyada*’sının beşinci kitabı. Burada Atena’nın kalkanı tarif edilirken, Medusa’nın adıyla değil de Gorgon niteliğiyle anıldığını görürüz: “o korkunç kalkanda çepeçevre diziliydi / Korku, Kavga, Savunma, adamı donduran Saldırış / bir de korkunç canavar Gorgo’nun başı / korku, yıldı salan azman” (5: 739-743). İkinci olarak yine *İlyada*’nın on birinci kitabında, yine Atena’nın kalkanı betimlenirken, yine adıyla değil, niteliğiyle rastlıyoruz Medusa’ya: “Korkunç suratu, acı bakışlarıyla Gorgo / bir taç gibi duruyordu kalkanda” (11: 36-37). Üçüncü karşılaşmamız yine bir kalkan betimlemesidir, ama bu defa Hesiodos’un *Herakles’in Kalkanı* adlı şiirinde, kalkan betimlenirken, yine adıyla değil, Gorgon niteliğiyle zikredilirken karşılaşıyoruz. Herakles’in kalkanındaki işlemlerden biri Perseus’u betimlemektedir: “Bütün sırtı korkunç canavarın, Gorgon’un başıyla kaplanmıştı” (Hesiod, 2017, p. 162). Medusa, Hesiodos’un *Teogoni*’sinde (2017, p. 49) nihayet adına kavuşur. *Teogoni*’deki anlatıya göre Gorgonlar üç kız kardeşlerdir: Sthenno, Euryale ve Medusa. İçlerinden sadece Medusa ölümlüdür; bir çayırdaki Poseidon’la birlikte olmuştur ve Perseus Medusa’nın başını kestiğinde içinden kanatlı at Pegasus ve altın kılıçlı dev Hrisaor çıkmıştır.

Klasik dönemde ise Thebai şehrinde lirik şair Pindaros’un (M. Ö. 518-438) bir şiirinde Medusa’nın da yası tutulabilir bir varlık olduğu biçiminde bir eğilim belirir. Pindaros ‘Ptyhian 12’ (Pindar, 2007, pp. 87-88) adı verilen ve bir flüt çalma yarışmasının birincisine atfen yazılmış şiirinde, Medusa’nın ölümü üzerine kız kardeşlerinin feryatlarının dokunaklılığı sonrasında Atena’nın flütü icat etmiş olduğunu ileri sürer. Sözlü gelenekte ve egemen olmayan, diskalifiye edilmiş ya da marjinalleştirilmiş söz söyleme alanlarında Medusa’ya dair nasıl bir tasavvur söz konusuydu? Maalesef bilemiyoruz. Yazılı gelenekte ise Pindaros’la birlikte, korkunç bir varlık olarak, Perseus’un zaferinin ve şanının bir ögesi olarak Medusa fikrinden bir rahatsızlığın belirdiğini söyleyebiliyoruz. Pindaros kendi döneminin heterodoks söylemlerinden mi etkilenmişti? Bildiğimiz tek şey Pindaros’un Yunan mitolojisindeki gayri ahlaki tanrılar ve yine etik dışı meseller karşısında bir hayli eleştirel bir tutum almış olduğudur. Örneğin klasik Yunan mitolojisinde babası Tantalos tarafından kesilip pişirilip tanrılara ziyafet olarak sunulan Pelops hikayesine önerdiği kendi alternatif versiyonu, özellikle mitolojik dünya görüşünün, rasyonel bir biçimde değilse de ahlaki bir biçimde sorgulanmaya başlanmasının oldukça ünlü bir örneği olarak kabul edilir. Klasik mitolojiye göre Tanrıların hepsi yemekteki insan kokusunu alıp tiksintiyle uzaklaşırken, Persephone’yi kaybetmiş olmanın derin üzüntüsü içindeki Demeter fark etmeyip yemeği yer ve bu nedenle tanrılar Pelops’u tekrar birleştirip canlandırdıklarında omzu eksik kalır. Bunun üzerine Hephaistos ona fildişinden bir omuz yapar. Pindaros’un “Olympian 1” (Pindar, 2007, pp. 3-6) adlı şiirine göre ise Pelops’a âşık olan Poseidon onu alıp götürmüştür ve Tantalos’un zenginliğini kıskanan komşuları Pelops’un yokluğunu açıklamak üzere böyle bir hikâyeye uydurmuşlardır (ayrıca bkz. Griffith, 1989, pp. 171-173).

Apollodorus'a (M. Ö. 180-120) geldiğimizde (1921, pp. 153-163), Perseus mitinin ana hatları bakımından pek değişmeden anlatıldığını, ama metnin Medusa'nın güzelliğine yapılan bir vurguyla sonlandığını görüyoruz. Bu hikâye özetle şu biçimdedir: Perseus'un büyükbabası Argos Kralı Akrisios, kızı Danaë'den doğacak torununun kendisini öldüreceği yönünde bir kehanet duyar. Bunun üzerine Danaë'yi yer altında kapalı bir odaya hapseder. Ancak tanrı Zeus, altın bir yağmur şeklinde odaya girerek Danaë ile birlikte olur ve Danaë, Perseus'u doğurur. Kral Akrisios, torununun doğduğunu öğrenince çok korkar. Bizzat kanlarına girmekten çekindiği Danaë ve Perseus'u bir sandığa koyup denize bırakır. İkili Seriphos adasına sürüklenir ve burada bir balıkçı olan Dictys tarafından kurtarılırlar. İlerleyen zamanlarda Seriphos kralı Polydectes, Danaë'yi eş olarak almak ister ama Perseus'u bunun önündeki engel olarak gördüğü için onu çok zor bir göreve gönderir: Medusa'nın başını getirmesini ister. Perseus'a tanrılar yardım eder. Hermes ona kanatlı sandaletler ve keskin bir orak verir; Athena ise Perseus'a parlak bir kalkan. Perseus, kalkanın yansımından Medusa'nın yüzüne bakmadan onu öldürür ve başını alır. Dönüş yolunda Perseus, Etiyopya kralı Kepheus'un kızı Andromeda'nın deniz canavarına kurban edilmek üzere olduğunu görür. Onu kurtarır ve evlenirler. Seriphos'a döndüğünde Perseus, annesine zarar vermek isteyen Polydectes'i Medusa'nın başıyla taşa çevirir. Sonunda Perseus, Medusa'nın başını tanrıça Athena'ya verir. Athena bu başı kalkanının ortasına yerleştirir. Apollodorus, bu konudaki sözlerini "Ama bazıları, Medusa'nın başının kesilmesinin Atena'nın hatırı için gerçekleşmiş bir şey olduğunu ileri sürerler ve derler ki Medusa kendisini güzellik bakımından bile tanrıçayla denk görmeye heves etmiştir" (1921, p. 161) biçiminde sonlandırır.

Erken dönem yazılı kaynaklarda sadece bir canavar olarak zikredilen Medusa, geç klasik dönem şairlerinin imgeleminde, Atena'nın tapınağında Poseidon'la birleştiği için Atena tarafından cezalandırılarak bir canavara dönüştürülmüş bir figür haline gelir (<https://www.theoi.com/Pontios/Gorgones.html>). Fakat geç klasik dönemden çok önce, M. Ö. 580'de Korfu'da (Thucydides'te Korkyra olarak geçer ve Peloponez savaşlarının ilk kıvılcımı burada ateşlenir) inşa edilmiş olan Artemis Tapınağının limana bakan batı alınlığında oğlu Hrisaor ile bir kabartma şeklinde betimlenmiş olan Medusa açıkça tapınağın, limanın ve şehrin koruyucusu olarak tasavvur edilmiştir. O halde bir algı değişimi mi yaşanmıştır, yoksa patriyarkal anlam sisteminin bütün müdahalelerine rağmen Medusa'ya dair arkaik bir şeyler sızıp gelmeye devam mı etmiştir? Bowers kendi yanıtını şu biçimde veriyor: "Ben, Medusa paradoksunun Medusa karakterinde hem Olimpos-öncesi hem Olimpos-sonrası tarihin birlikte var olmasını yansıttığı kanaatindeyim. Tanrıçaların güzelliklerinin hatırası, tutsak edilmiş ruhta, özellikle de tutsak edilmiş kadın ruhunda, sıkışıp yoğunlaşmış bir biçimde kalmıştır" (Bowers, 1990, p. 222). Eskinin (yani eşitlikçi toplumların) hatırasının sürmesi ve yeniye (yani patriyarkal yeniden inşalara) sızması diye açıklanabilecek bir durumdur bu. Medusa öyle kolay pes etmemektedir; üretilen yeni anlatıda, başının ele geçirilmesi suretiyle taş edici bakışları patriyarkanın silahlarından biri haline getirilmişken bile. Nitekim anlatının dönüp dolaşıp Medusa'nın bir Gorgon'a dönüştürülmesinden önceki haline referans vermek zorunda kalması da bu direncin bir ifadesidir: "Medusa, dökümlü saçlarıyla çok güzel bir ölümlü kadın olarak doğmuştu. Tanrılar onun karşısında baştan çıkıyorlardı ve Poseidon bu ölümlü kadını Atena tapınağında hamile bıraktı. Atena ölümlü Medusa'yı lanetledi ve yüzü korkunç bir hal alırken saçları da yılanlara dönüştü. Medusa bir mağaraya mahkûm edilecek ve onunla göz teması kuran herkes taşa dönüşecekti" (theoi.com, 2019).

Patriyarkal anlatıdaki bu dönüşüm Ovidius'ta da görülür. Ovidius da Apollodorus'un jestini tekrarlayarak, Perseus hikayesini Medusa'nın güzelliğine bir vurguyla sonlandırır:

Bir vakitler çok güzeldi,

Birbirine rakip pek çok talibin umuduydu

En göze çarpan yanı saçlarıydı

(bunu o sıralarda onu görmüş birinden öğrendim)
Ama söylendiğine göre Neptün [Poseidon] tecavüz etmiş ona
Hem de Minerva'nın [Atena] tapınağında
Jüpiter'in [Zeus] kızı öfkesinden dönüp gitmiş
Ve erdemli bir biçimde yüzünü örtmüş kalkanyla
Ki böylelikle bu eylem cezasız kalmasın diye
Gorgon'un saçlarını pis yılanlara çevirmiş
Ve düşmanlarını dehşetten şaşkına düşürmek için
Göğsünün üstünde taşır yarattığı yılanları (Ovid, 1983, p. 106).

Çarpıcı bir güzellik ve korkunç bir canavar; Louis Marin'in ifadesiyle, "iç içe geçmiş zıtlıklardan oluşan bir büyülenme hali" (Marin, 2003, p. 140). Üstelik tek bir paradoks da değil söz konusu olan: "Sağ yanından çıkan kan hayat vericidir ve Asclepius'un altı mitsel varlığı tekrar hayata döndürmesini sağlamıştır; buna karşılık sol yanından akan kan zehirli yılanlar üretmiştir" (Bowers, 1990, p. 222). Kutsal ile kutsal-dışı, kirlenmiş olan ile temiz olan, dışarı atılması gereken ile içeride tutulması gereken Medusa figüründe üst üste biner. Bunun tek bir açıklaması vardır; nispeten yeni bir simgesel sistem, eskiden kendi hesabına kutsal olanı zapturapt altına almaya çalışmıştır. Bu eski hale işaret eden bir örnek olarak Corfu'daki kabartmayı zikretmiştim. Bir başka örnek ise Mısır'dan, Sais'teki Medusa yazıtından gelmektedir. Bu yazıtta Medusa "bütün tanrıların anası, henüz doğurma diye bir şey yok iken bütün tanrıları doğurmuş olan ana" (Walker, 1996, p. 629) diye tarif edilmektedir. Corfu'daki koruyucu rolüyle birlikte düşünüldüğünde daha eşitlikçi bir dünyanın bir ögesi olması ve patriyarkal sistem tarafından yeniden 'kodlanmış' olması bir hayli mümkün görünmektedir. Yine Sais'teki yazıtta hem geçmiş hem şimdi hem de gelecek olduğu belirtilmektedir (Walker, 1996, p. 629). Aynı yazıttan: "Şimdiye kadar hiçbir ölümlü beni örten perdeyi kaldırmayı başaramadı" (Walker, 1996, p. 629). Bütün patriyarkal kodlamalara ve Perseus'un Medusa'nın başını bir silaha dönüştürmüş olmasına rağmen, Perseus'un da bu örtüyü kaldırmayı başaramayan bir konumda betimlenmesi belki de patriyarkanın Medusa'ya her şeye karşın son bir saygı jestinin ifadesidir. Bu örtüyü kaldırmaya gücü yetmeyen patriyarka, tam olarak kavrayamadığı bu bilme biçimini bir yandan diskalifiye ederken bir yandan da onun gücünü tanımaktadır.

Walker, Medusa'nın tehlikeli yüzünün ayrıca menstrüel tabuyla da ilgili olduğunu belirtmektedir. İlkel topluluklarda sık rastlanan bir inancı, regl dönemindeki bir kadının bakışlarıyla bir erkeği taşa çevirebilir olduğuna yönelik inancı hatırlatan Walker, Medusa'nın hem yaşam üretme hem de yaşamı ortadan kaldırma gücüne sahip olan kanıyla, 'ay' kutsallığına gönderim yaptığını belirtir (Walker, 1996, p. 629). Burada söz konusu olan "bilgelik kanıdır" ki kadınlara kutsal güçlerini veren öğelerden biri de budur. İşte Atena'nın kalkanında Medusa'nın başının neden yer aldığını açıklamak üzere icat edilmiş olan Perseus miti, bir bakıma, bu bilgeliğin patriyarkanın kendi bilme biçimi lehine ortadan kaldırılmasının hikyesidir.

Böylelikle, bir vakitler güçlü bir matriarkal simge durumunda olan Medusa'nın, patriyarkal kültür tarafından bir dehşet ve canavarlık imgesi biçimini alacak şekilde tahrif edilmiş olduğunu ileri sürme imkanına kavuşuyoruz. Üstelik patriyarkal kültür Medusa'ya doğrudan bakmayı yasaklamıştır; çünkü Medusa'ya bakmak, öyle ya da böyle patriyarkal kültürün kendi kuruluş temellerinin açığa çıkması riskini taşımaktadır. "Medusa'ya bakmayın, taş olursunuz" buyruğu bu hakikatin üzerini örtmek üzere seferber edilmiş bir ideoloji olarak işlev görür. Oraya bakış ancak aynaların, kalkanların, çeşitli yansıtıcı aletlerin dolayımıyla

mümkündür. Ama bu dolayım, bakılan öğeyi hem nesneleştirmekte hem de bu öğeye dair çarpıtılmış, çirkinleştirilmiş bir imge üreterek gerisin geri ona fırlatmaktadır. Bu dolayım patriyarkal kültürün dolayımıdır. Bir zamanlar güzelliği ve bilgeliği dolayısıyla bütün gözlerin ona çevrilmiş olduğu bir 'ana' figürü, patriyarkal kültürün dolayımı olmaksızın kendisine bakılmaz bir figür olarak inşa edilmiştir. The Substance filmi bir Medusa anlatısı haline getiren şey de Elisabeth Sparkle'ın kendine yönelttiği bakışın, başkalarının -özellikle de patriyarkal kültürün- bakışıyla aynı düzlemde işlemesidir. Yani başkaları tarafından sevilir olduğunu, sevilir olabileceğini var saydığı bir 'yerin' bakışıyla bakmaktadır kendisine. Bu bakış öznenin içine işler; onu yarıp ikiye böler ve kendi kendisiyle karşı karşıya getirir. Elisabeth'in kendi bedeninden ürettiği, "daha genç, daha mükemmel bir versiyon" olarak inşa edilen Sue, tam da bu bölünmenin ve yabancılaşmanın alegorik anlatısıdır.

İkilenme ve Kimlik Krizi: Elisabeth-Sue Çatışması

Yukarıda sözü edilen bölünmeyi kendisiyle yapılan bir röportajda şöyle tarif ediyordu Fargeat:

Her ne kadar film kendinizin bir kopyasını üretmenizle ilgili olsa da gerçekte şu fikirler ilgilidir: Eğer başka bir bedeniniz varsa, aynı kişi bile olsanız tamamen farklı düşünmeye başlayacaksınız. Şeylere dair yaşama tecrübeniz bütünüyle farklılaşacaktır. Bir önceki gün bir başka bedende olsanız bile bir başka bedende uyandığınızda dünya deneyiminiz aynı kalmaz. Bu, bir olarak kalsak bile, 'biz' olsak bile içimizde bulunan farklı seslerin son derece güçlü ve çatışmalı olabileceği fikridir (A Rabbit's Foot, 2024).

Bu, kopya bile olsalar Sue ile Elisabeth arasındaki tözsel bir ayrıma işaret eder, fakat bir yandan da tözün kendisinin o kadar da tözsel olmadığına, en nihayetinde size nasıl bakıldığının da kimliğinizin oluşumunda son derece hayati bir rol oynadığına işaret eder. Yine aynı röportajda bakılma ve görülme konusunda şunları söyler Fargeat: "Revenge filminde feminizmle, bir kadın olmanın ne demek olduğuyla, nasıl görüldüğünüzle, kamusal alandaki güçlü tesirinle, hangi gözlerin sizin üzerinizde olduğuyla, nasıl görüldüğünüzle, nasıl değerlendirildiğinizle ilgili olarak geliştirmeye başladığım temaları, çocukluğumdan beri beni etkisi altına alan bu temaları ele almak istedim." Burada "nasıl görüldüğünüz" ifadesinin iki kere tekrar etmesi de bir ironi gibidir. Birini Elisabeth'in, diğerini Sue'nun nasıl görüldüğüne işaret eden iki ifade olarak da tahayyül edebiliriz bu ikilenmeyi. İkilenme, birliğin bölünmesine işaret eder.

Birliğin ya da benliğin bölünmesi olarak ikilenme Lacancı özne teorisinin de merkezinde durmaktadır (bkz. Lacan, 2006, pp. 75-81; Sarup, 1992, pp. 59-79). Özne, ayna evresi adı verilen durum içinde, gerçekte kendisi olmayıp da kendisinin dışsal bir imgesi olan bir yansımayla özdeşleşmek suretiyle kendi ayrımını ya da farkını edinir. Bir İmgesel özdeşleşme içerisinde özne, zaten bölünmüş olarak, kendisi olmayan bir bütünlüğü kendi 'Ben'i olarak selamlamak suretiyle varlığa gelir. Bu biçimde kurulan özne, hiçbir zaman tam anlamıyla "kendisi" olamayacaktır. Aynada gördüğü imge, ters çevrilmiş, yabancılaştırıcı bir imgedir. Kimlik dediğimiz şey, insanın başkalarıyla ilişkisini sürekli olarak çarpıtan, yüzeysel bir dış kabuktan ibarettir. Bu ilk kimlik oluşumu -yani özdeşleşme anı- öznenin yapısal eksikliğini örten bir kurgu üretir. Ve bu an, bireyin yaşam boyu peşinden sürükleneceği bir eğilimi de başlatır: ömür boyu, 'ideal bir egonun' İmgesel bütünlüğünün arayışında olma, ömür boyu bunu geliştirmeye çabalama. Hem bu ilk bütünlük duygusu hem de onun izinden gelen diğer kimlik kurguları, eksikliği telafi etmeye çalışan sahte çözümlerdir. Bu ego yapıları, insan yaşamındaki eksiklik, yoksunluk ve tamamlanmamışlık gibi asla ortadan kaldırılamayan yapısal koşulların çevresinden dolanma çabalarıdır.

The Substance filminde Sue'nun tek bir tözsel gerçeklik içinde kendi ayrımının ve farkının, kendi özerk varoluşunun arayışına girmesi, ikisinin de yıkımını beraberinde getirir. Sue'nun bu ayrımı kalıcı kılmaya, yani aslında kendi arzusunu ayırmaya yönelik girişimi içinde kendi

konumunu yine de Elisabeth'in arzusunun ne olduğuna dair bir ifadeyle meşrulaştırdığını görürüz: "Şans kapıyı çaldığında kapıyı açmazsan başka bir şans bulamazsın. Bunu en iyi sen bilirsin." Tek bir arzu nesnesi üzerine bir iki ayrı öznenin çatışması değildir burada söz konusu olan. İmgesel özdeşlemenin uzamsal ve mekânsal doğası nedeniyle kendisiyle özdeşleşebilecek tek bir 'yer' vardır ve o yeri ancak bir kişi işgal edebilir. Kavga, öznelğin lokasyonunda kimin duracağına kavgasıdır.

Papin Kardeşlerin Aşırı-Özdeşleşmesinden *The Substance*'ın Ayrışamayan Benliklerine

Bu kendi ayrımını bulma, bulamama, bir tür ayrımsızlık içerisinde kendiliğin sınırlarını belirleme ya da belirleyememe meselesi ister istemez insanın aklına Jean Genet'nin *Hizmetçiler* (1962) adlı oyununu düşürüyor. 1933'te Fransa'nın Le Mans kasabasında Christine ve Léa Papin kardeşlerin hizmetçisi oldukları evin hanımı Madame Lancelin'i ve kızı Geneviève'i öldürmeleri olayından esinlenen bu oyun tam da ötekiyle aşırı özdeşleşme içerisinde ötekinin içinde kaybolup gitmeyi sahneleyen bir oyundur. Genet kendi arzularında kalamayan kız kardeşlerin durumunun muhtemelen sınıfsal niteliğiyle anlaşılır olabilmesinin üzerine gölge düşmesin diye oyunda ev sahibesini öldürtmez. Böylelikle kız kardeşlerin katil olmadan önce kurban oldukları durumunu görünür kılmaya çalışır. Genet'nin betimlediği hizmetçiler -Claire ile Solange- arzuları yok sayılmış değil, bizi kendi arzularının öznesi olmalarına izin verilmemiş figürlerdir. Genet bunu özellikle de kimin kim olduğunu belirleyen sınırların geçişkenliği temasını sürekli canlı tutarak işletir. Öyle ki Claire sürekli Madam'muş gibi davranırken Solange da Claire'miş gibi davranır.

Her iki hizmetçinin de bir başkası olmaktan, -öteki için- bir başkası olarak kendisi olmaktan başka bir işlevi yoktur. Her biri, ötekine göre konumlanmış bir kimlik içinde, kendisinin başkası olarak sunumunu temsil eder. Bu ikilik üzerine çöken tehdit ise, onların farklılığını askıya alarak tekil bir özdeşliğe indirgeme eğilimidir. Her biri, ötekinde, kendisinden biraz ötede, biraz yabancılaşmış bir benlik görmektedir. Bu karşılıklı yansıtma hem kendi kendilerine erişimin imkânsızlığını hem de ötekinin kendisi olma ihtimalinin sürekli ertelenişini gözler önüne serer. Böylece her biri, ötekinin kendisi olamayacağına, yani tam anlamıyla özdeşleşmenin olanaksızlığının tanığına dönüşür. Öyle ki Claire rolüne bürünmüş olan Solange, Madam rolüne bürünmüş olan Claire'e "Limitler, sınırlar, Madam. Hudutlar uzlaşım değil kanundur. Burada benim topraklarım, orada senin kıyıların" der ve Claire de Claire ile konuşan Madam'muş gibi şu yanıtı verir: "Bu nasıl bir dil, canım benim? Çoktan denizleri aşmış olduğun mu söylüyorsun? Bana senin hayal gücünün kasvetli sürgününü mü öneriyorsun? İntikam alıyorsun, değil mi? O zamanın geldiğini hissediyorsun, bir hizmetçinin artık..." (Genet, 1962, pp. 42-43). Ama sınırlar o kadar belirsizleşmiş durumdadır ki Solange biraz sonra şunu diyecektir: "Yeniden kendin ol. Hadi ama Claire, tekrar kız kardeşim ol" (Genet, 1962, p. 48). Bir süre sonra Claire "Ve ben korktum. Korktum Solange. Madam aracılığıyla beni hedef alıyordun. Tehlikede olan benim" (Genet, 1962, p. 55) diyerek hem bu ayrımsızlık halinin içerdiği tehlikeye, hem de bir ayırma arzusunun belli belirsiz varlığına işaret eder. Lacancı bir ifadeyle, arzunun varlığı karmaşık bir yoldan ötekinin arzusuna bağlıdır.

Lacan, *Hizmetçiler* oyununa esin kaynağı olan Papin Kardeşler cinayetini *Minotaure* dergisinde yayımladığı uzun bir makalede ele almıştır. Lacan'a göre cinayetin nedeni kız kardeşler arasındaki aşırı yakın ilişkidir (Sarup, 1992, p. 61). İki kız kardeş hazlarını tek bir özneymişlercesine birlikte deneyimlemektedirler (doğrusu, Genet de bu ayrımsızlığı iyi görmüştür). Kardeşlerin birbirlerinden ayrışamamışlıkları gerçekten radikal bir düzeydedir. İki ayrı benlik haline gelememiş, birbirlerinin dışına çıkamamışlardır. Ayrışma mümkün olmadıkça kimlik de kurulamaz ve "bu koşullar bir kimlik kaybı ve delilikle sonuçlanır" (Sarup, 1992, p. 61). Elisabeth ile Sue'nun durumundaysa bunun bir bakıma ters çevrilmiş bir hali söz konusudur; arzuları aynılaşamadığı gibi bir müzakerenin de söz konusu olamayacağı kadar ayrı varoluşlara sahiptirler. Her ne kadar aynı tözden çıkıp gelmiş de olsalar tek bir öznelik lokasyonunu arzulayan iki ayrı özne durumundadırlar.

Ancak Papin kardeşlerin cinayetinde ek bir şey daha vardır: bakış. “Kız kardeşlerin kendi patronlarının gözlerini çıplak elleriyle çıkarmak suretiyle onların bakışına ve gözetlemeciliğine de şiddet dolu bir meydan okuma içinde” (Boyle, 2002, p. 108) olduklarını hatırlatır Karen Boyle. Elisabeth Sparkle’ın yüzünde kendi kendisinin bir maskesiyle, korkunç bir ucubeye dönüşmüş, kopyanın da kopyası haliyle sahnenin ortasında dikilerek “Bu hala benim” haykırışıyla meydan okuduğu bakışı hatırlatıyor bu durum. Ama elbette önemli bir farkla: Elisabeth’in bu bakışın talepleri doğrultusunda kendisini yeniden yapılandırma arayışı biçiminde tanımlanabilecek kendi suç ortaklığı, kendi varoluşunu bu bakışlara meydan okuyarak talep etmesi sonucunun, ancak bu bakışlar açısından bakılamayacak kadar çirkin bir varlık haline geldiğinde ortaya çıkmasına yol açar. Bu bakılamazlık hali onu tam da bakışın tahakkümünden özgürleştirir ve tıpkı Medusa’nın Athena’nın kalkanına nakşedilmesi gibi, o da geriye kalmış tek organıyla ve bu tek organ olarak gidip kendi adının yazılı olduğu yıldıza yerleşir. Kültür endüstrisinin varlıktaki bu lekeye elbette tahammülü yoktur; bu leke varlıktan silinmelidir. Böylelikle film, bütün bir kültür endüstrisinin bakış üzerinde ve bakışla elde ettiği iktidarın bir betimlemesi olarak kendi kendisinin sonunu getirir. Sonuç olarak, *The Substance*, kadim mitolojik motifleri, Hollywood’un simgesel şiddet düzeni ve bireysel arzunun bölünmüş doğasıyla birleştirerek, modern öznenin içsel bölünmüşlüğüne bir kez daha sahneye çıkarır. Elisabeth ve Sue arasındaki çatışma, ideal ego ve ego ideali arasındaki çatışmanın simgesel ve imgesel düzeylerde nasıl bedenleştiğini gösterirken, töz fikri de öznenin kendi kendisiyle olan uzlaşmaz mesafesinin adıdır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

- Apollodorus. (1921). *The Library I* (J. Frazer, trans.). The Loeb Classical Library.
- A Rabbit’s Foot. (2024, September 23). Coralie Fargeat: “I give birth through my art”. <https://a-rabbitsfoot.com/editorial/confessions/coralie-fargeat-the-substance/>
- Benjamin, W. (2002). *The Arcades Project* (H. Eiland & K. McLaughlin, trans.). Harvard University Press.
- Bertens, H. (2020). *Edebi Teori* (A. Aydın, Çev.). Sel.
- Bhabha, H. K. (2004). *The Location of Culture*. Routledge.
- Bowers S. R. (1990). Medusa and the Female Gaze. *NWSA Journal*, 2(2), 217–235. <http://www.jstor.org/stable/4316018>
- Boyle, K. (2002). Revisiting the Papin Case: Gender, Sexuality and Violence in “Sister My Sister.” *South Central Review*, 19/20, 103–118. <https://doi.org/10.2307/3190138>
- Felluga, D. Terms Used by Psychoanalysis. (2011, January 31). Introductory Guide to Critical Theory. <http://www.purdue.edu/guidetothory/psychoanalysis/psychterms.html>
- Freud, S. (1984). *On Metapsychology: The theory of psychoanalysis* (J. Strachey, trans.). Penguin.
- Genet, J. (1962). *The Maids & Deathwatch – Two Plays* (B. Frechtman, trans.). Grove Press.
- Griffith, R. D. (1989). Pelops and Sicily: The Myth of Pindar Ol. 1. *The Journal of Hellenic Studies*, 109, 171–173. <https://doi.org/10.2307/632044>
- Hesiodos. (2017). *The Poems of Hesiod* (B. Powell, trans.). University of California Press.
- Homer, S. (2005). *Jacques Lacan*, Routledge.

- Homeros. (2008). *İlyada* (A. Erhat & A. Kadir, Çev.). Can Yayınları.
- Huddart, D. (2006). *Homi K. Bhabha*, Routledge.
- Lacan, J. (2006). *Écrits* (B. Fink, trans.). W W Norton & Company.
- Marin, L. (2003). Caravaggio's "Head of Medusa": A Theoretical Perspective (M. Hjort, trans.), in Garber, M. & Vickers, N. (eds.). (2003). *The Medusa Reader*. Routledge.
- Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. Palgrave.
- Ovid. (1983). *Metamorphoses* (R. Humphries, trans.). Indiana University Press.
- Pindar. (2007). *The Complete Odes* (A. Verity, trans.). Oxford University Press.
- Robinson, H. & Weir, R. Stanford Encyclopedia of Philosophy Archive. (2024, May 6). Substance. <https://plato.stanford.edu/archives/sum2024/entries/substance/>
- Sarup, M. (1992). *Jacques Lacan*. Harvester Wheatsheaf.
- Theoi.com. (2019, September 13). The Myth of Perseus and Medusa Explained. <https://www.theoi.com/articles/the-myth-of-perseus-and-medusa-explained/>.
- Thurschwell, P. (2009). *Sigmund Freud*. (2. Basım). Routledge.
- Vogue. (2024, September 18). 'The Movie Is Fundamentally About the Violence of Control': Writer-Director Coralie Fargeat Talks *The Substance*. <https://www.vogue.com/article/coralie-fargeat-the-substance-interview>
- Walker, B. (1996). *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. Castle Books.

-Research Article-

“Cruelty and Goodness,” “Beauty and Terror”: Initiation and Moral Awakening in Taika Waititi’s *Jojo Rabbit*

Deniz Cansu Deniz*
Evrım Ersöz Koç**

Abstract

Taika Waititi’s Jojo Rabbit (2019) portrays the initiation process of Jojo, a ten-year-old Nazi fanatic boy, whose mother hides a Jewish girl in the attic of their house, during the final stages of World War II. Befriended by an imaginary Adolf Hitler and being a member of the Hitler Youth camp, Jojo, in the beginning, is a proud child indoctrinated by the Nazi ideology. Then Jojo, through his interactions with his mother Rosie and the Jewish girl Elsa, changes, welcoming love instead of hate, further becoming aware of moral choices. Both Rosie’s peaceful worldview that embraces active goodness in the face of cruelty and Elsa’s educatory companionship guide Jojo in his initiation process, which finalizes in his emancipation from the Nazi ideology. The film portrays, on the one hand, institutional cruelty (not the cruelty in the battlefields and concentration camps), in which the young generation also learns to internalize the justification of cruelty, but also goodness represented by the courageous mother who dares to be a victim of cruelty to fight against it. Arguing that Jojo’s initiation is shaped by the conflict of cruelty and goodness, this study scrutinizes Jojo’s initiation through the philosopher Philip Hallie’s ethical lens, in which he reexamines cruelty with its multilayered aspect, analyzing institutional cruelty and ways of goodness that would serve as an attitude to cruelty.

Key Words: *Jojo Rabbit, Taika Waititi, Initiation, Cruelty, Goodness*

*Res. Assist., Haliç University, Faculty of Arts and Sciences, Türkiye.

E-mail: denizcansudeniz@halic.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4190-5362

** Assoc. Prof., Dokuz Eylül University, Faculty of Letters, Türkiye.

E-mail: evrim.ersoz@deu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4172-506X

DOI: 10.31122/sine ilozo i.1757950

Deniz, C. D., & Ersöz Koç, E. (2025). “Cruelty and Goodness,” “Beauty and Terror”: Initiation and Moral Awakening in Taika Waititi’s *Jojo Rabbit*. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 177-190. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1757950>

Received: 04.08.2025

Accepted: 20.10.2025



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

-Araştırma Makalesi-

“Zulüm ve İyilik,” “Güzellik ve Dehşet”: Taika Waititi’nin Jojo Rabbit’inde Erginlenme ve Ahlaki Uyanış

Deniz Cansu Deniz*
Evrım Ersöz Koç**

Özet

Taika Waititi’nin *Jojo Rabbit* (Tavşan Jojo, 2019) isimli eseri, İkinci Dünya Savaşı’nın son demlerinde annesi tavan arasında Yahudi bir kız saklayan 10 yaşında fanatik bir Nazi genci Jojo’nun erginlenme sürecini anlatmaktadır. Başlarda hayali bir Adolf Hitler ile arkadaşlık kuran ve Hitler Gençlik Kampının bir üyesi olan Jojo, Nazi ideolojisi ile beyni yıkanmış bir çocuktur. Sonrasında annesi Rosie ve Yahudi kız Elsa ile yaşadığı olaylar sonucunda Jojo birtakım değişiklikler yaşamakta, nefret yerine sevgiyi kucaklamakta ve ayrıca ahlaki seçimlerinin farkına varmaktadır. Hem Rosie’nin zulme karşı aktif iyiliği benimseyen barışçıl dünya görüşü hem de Elsa’nın eğitimci refakati Jojo’ya erginlenme sürecinde rehberlik etmektedir. Bu süreç ise Jojo’nun Nazi ideolojisinden kurtulması ile sonlanmaktadır. Bir yandan filmde (savaş alanlarındaki veya toplama kamplarındaki zulüm yerine) genç nesle zulmü benimsemeyi öğreten kurumsal zulüm gösterilirken öte yandan bu zulme karşı savaşmak uğruna kurban olmayı göze alan cesur bir annenin iyiliği de resmedilmektedir. Jojo’nun erginlenme sürecinin zulüm ve iyiliğin çatışmasıyla şekillendiğini öne süren bu çalışma, bu süreci filozof Philip Hallie’nin zulmü çok katmanlı yönleriyle tekrar inceleyen ve kurumsal zulüm ile zulme karşı bir duruş olarak kabul edilebilecek iyilik yöntemlerini analiz eden etik bakış açısından irdelemektedir.

Anahtar Kelimeler: Tavşan Jojo, Taika Waititi, Erginlenme, Zulüm, İyilik

*Arş. Gör., Haliç Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: denizcansudeniz@halic.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4190-5362

** Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: evrim.ersoz@deu.edu.tr

ORCID : 0000-0003-4172-506X

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1757950

Deniz, C. D., & Ersöz Koç, E. (2025). “Cruelty and Goodness,” “Beauty and Terror”: Initiation and Moral Awakening in Taika Waititi’s *Jojo Rabbit*. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 177-190. <https://doi.org//10.31122/sinefilozofi.1757950>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 20.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

Introduction

Winner of the Academy Award for Best Adapted Screenplay, Taika Waititi's *Jojo Rabbit* (2019) is an exceptional dark comedy film that depicts how ten-year-old Jojo (Johannes Betzler) goes through an initiation, witnessing the cruelties of Nazi ideology. Illustrating how the Nazi ideology in the final stages of World War II indoctrinates a child's mind by depriving him of a proper childhood, the film projects the cruelty of war, not specifically in the battlefields or concentration camps, but in the everyday life, the individual conscience, and the imagination of a child. While the film is an adaptation of Christine Leunens' novel *Caging Skies* (2004), it deviates from the novel's dark tone by adopting a mood that blends drama with comedy. The film's humorous tone derives from Waititi's use of child gaze to reveal the diffusion of war and the distorted Nazi ideology into the sphere of ordinary life. The film portrays Jojo's initiation process, at the beginning of which Jojo willingly grasps and welcomes the Nazi cruelty. On the one hand, his dialogues with his imaginary friend Adolf Hitler and his experiences in Hitlerjugend exhibit how deeply he is indoctrinated by the dominant ideology of the era. On the other hand, his interactions with his mother and the Jewish girl (Elsa) that his mother secretly hosts in their attic present his initiation process of questioning the cruelty he has internalized in the atmosphere of intense Nazi propaganda. There are various academic approaches to the film; for example, Maria Sanchez Souto (2024), Angela Kalloli (2022), and Sanra Reji and Aparna Nandha (2022) explore the child gaze, whereas Joseph Scully adopts a psychoanalytic attitude, or William Skiles (2024) and Cailee Davis (2024) conduct ideological analysis employing different contextual frameworks. This study intends to analyze *Jojo Rabbit* through the philosopher Philip Hallie's ethical lens. How Jojo experiences and processes the cruelty and goodness around him towards the end of World War II is better understood through Hallie's ethical inquiry into the concepts of cruelty, evil, and goodness that he analyzes in his article "From Cruelty to Goodness." Throughout his work, Hallie defines cruelty and its multifaceted structure, the uncomplicated nature of goodness, and hospitality as an antidote to cruelty. While Jojo's indoctrinated state in the beginning reveals the systematic structures that prevent individual awareness of cruelty, his subsequent initiation through his mother's guidance and teachings and Elsa's companionship is a well-sustained radical example of active goodness of hospitality as the antidote to cruelty.

Philip Hallie's Concepts of Cruelty and Goodness

Cruelty is one of the most debated concepts in the history of philosophy, as it is a multilayered phenomenon that spans both individual intentions and social structures. In moral philosophy, cruelty is not only explained as the dark side of human nature, but also as the absence of justice or the corruption of institutional functioning. In this context, the Holocaust stands out as a historical event that makes the philosophical dimension of cruelty visible at its most extreme. At this point, rather than being mere sudden outbursts, cruelty becomes a phenomenon that is institutionalized through rational planning, bureaucratic order, and technical efficiency. One of the most remarkable conundrums of the Holocaust is how such a large-scale cruelty persisted not only through ideological fanaticism but also by penetrating the fabric of social life, institutional functioning, and bureaucratic order. In *Modernity and Holocaust*, Zygmunt Bauman emphasizes the execution of the Holocaust as a regular administrative process within the rational bureaucratic structures of modern society. For him,

Bureaucracy is intrinsically capable of genocidal action. To engage in such an action, it needs an encounter with another invention of modernity: a bold design of a better, more reasonable and rational social order - say a racially uniform, or a classless society - and above all the capacity of drawing such designs and determination to make them efficacious. Genocide follows when two common and abundant inventions of modern times meet. It is only their meeting which has been, thus far, uncommon and rare. (Bauman, 1989, p. 106)

Thus, the Holocaust should be understood as “a central event of modern history and not as an exceptional episode that represented a historical regression to barbarism” (Postone, 1992, p. 1521). Littell explains that “The credibility crisis of the modern university arises from the fact that the death camps were not planned and built, and their operational scheme devised by illiterates, by ignorant and unschooled savages. The killing centres were, like their inventors, products of what had been for generations one of the best university systems in the World...” (Littell, 1980, p. 7). That is, it is not the savages but the graduates of modern educational systems of the West who built and used the gas chambers to burn millions of innocents.

While enabling cruelty through bureaucratic order is one problem, as it contributes to the persistence of it, the normalization of the cruelty through not questioning it is another major predicament. In *Eichmann in Jerusalem: A Report on The Banality of Evil*, Hanna Arendt explains that individuals, although they do not have evil intentions, can become partners in the greatest crimes of history if they act without thinking, with the habit of fulfilling their duties, such as in the example of Adolf Eichmann, whose actions reveal the banality of evil. According to Arendt, “The trouble with Eichmann was precisely that so many were like him, and that the many were neither perverted nor sadistic, that they were, and still are, terribly and terrifyingly normal. From the viewpoint of our legal institutions and of our moral standards of judgment, this normality was much more terrifying than all the atrocities put together” (Arendt, 2006, p. 276). This statement concretely clarifies Arendt’s concept of the banality of evil, offering a rudimentary glance into the internalization of the Nazi ideology through the routines of daily life. Both Bauman’s analysis of the Holocaust in relation to modernity and Arendt’s ideas on Eichmann as an example of banality of evil offer an insightful rethinking of the ways that enable the persistence of violence in the Holocaust years.

In addition to Bauman and Arendt, Philip Hallie is another philosopher who reflects on the nature and operation of cruelty. In “From Cruelty to Goodness” (1981), adapted from a presentation to Hastings Center’s Research Group on Death, Suffering and Well-Being, Philip Hallie concentrates on cruelty, the power dynamics inherent in it, and its contrast, goodness. Introducing himself as a “student” of ethics, of good and evil (the word “student” emphasizing that ethics is a field that requires constant questioning), Hallie adopts a skeptical approach to the concepts of cruelty and goodness. While examining the true nature of cruelty and goodness throughout his work, he tries to unravel their genuine meanings as exact opposites. Studying these concepts, he dwells upon the negative ethics, which mostly emphasize that to acquire goodness, one should refrain from committing evil and obey certain prohibitions that mostly forbid cruelty (Hallie, 1981, p. 23). However, he regards this approach as shallow because of its passivity in action. Avoiding cruelty and defying cruelty are totally different actions; while the former is passive in action, the latter requires active effort (Hallie, 1981, p. 23). Thus, avoiding cruelty only enables a neutral position, whereas defying it facilitates a good stance. As neutrality arises from the absence of goodness and cruelty, both of them necessitate an action. However, they differ from each other in their structures; even the minor responses to evil may embody a form of goodness, while cruelty has a more multifaceted structure.

Hallie begins his analysis of cruelty by digging into its etymological background. The word cruelty comes from the Latin word “crudus”, which is related to the word bloodshed. In other words, it involves the act of “shedding blood.” Modern dictionaries define it as “disposed to give pain” (Hallie, 1981, p. 23). This definition emphasizes awareness rather than the gory consequences of the act. Yet, according to Hallie, the word pain is only one of the words that describe cruelty because it is not limited to physical pain or direct forms of violence. To exemplify his conceptualization of cruelty, Hallie appeals to one of the darkest eras of human history, World War II, especially when the twisted Nazi ideology wreaked havoc all around Europe. For him, the physical torture is only one dimension of the cruelty that the Jewish people had to experience because to maim one’s dignity, to make them feel less human, there

is no need to shed blood or inflict pain. For example, the inmates of Nazi extermination camps were exposed to an infinite number of cruelties that did not induce localizable pain, such as “the process of keeping camp inmates from wiping themselves or from going to the latrine, and ... making them drink water from a toilet bowl full of excreta” (Hallie, 1981, p. 23). The psychological scar they suffered was more persistent than the physical one. He explains,

We human beings believe in hierarchies, whether we are skeptics or not about human value. There is a hierarchical gap between shit and me. We are even above using the word. We are “above” walking around besmirched with feces. Our dignity, whatever the origins of that dignity may be, does not permit it. In order to be able to want to live, in order to be able to walk erect, we must respect ourselves as beings “higher” than our feces. When we feel that we are not “higher” than dirt or filth, then our lives are maimed at the very center, in the very depths, not merely in some localizable portion of our bodies. And when our lives are so maimed we become things, slaves, instruments. (Hallie, 1981, p. 24)

Thus, although the heavy humiliation they faced did not physically harm them, in fact, it scarred them psychologically even deeper.

For Hallie, the most pervasive kind of cruelty is institutionalized cruelty because it operates through institutional and systemic structures. In order to elaborate on the power dynamics between the victimizer and victim, Hallie concentrates mostly on “the institutional cruelty of slavery and of Nazi anti-Semitism,” quoting from Reska Weiss’s *Journey through Hell* and Frederick Douglass’s *Life and Times*. Hence, institutional cruelty is harder to detect since in patterns of repetitive humiliation that persist for years in a community, both the victim and the victimizer find ways to obscure the harm done (Hallie, 1981, p. 24). While the victim may accept their inferiority and such acceptance justifies the way they are being treated, the accepted superiority in the mind of the victimizer makes them feel they deserve to do what they desire to those inferior creatures. For him, unbalanced power relationships provide for the persistence of institutionalized cruelty. The power here is not only economic or political. Language is one of the most powerful ideological weapons, and in the tongue of the victimizer, it can totally maim the self-respect of the victim. If the power differential is so crucial to the idea of cruelty, then the elimination of it can solve the problem of cruelty. Thus, freedom from the unbalanced power relationship may be an escape route from cruelty, and that means the antonym of cruelty is not kindness because a kind victimizer does not restore the victim’s mental and physical well-being (Hallie, 1981, p. 25).

In the subsequent part of his work, Hallie contemplates freedom as an escape route from the cruelty. He asserts that if cruelty is associated with evil, its exact opposite should be related to goodness, but the word escape carries negative connotations. Therefore, it cannot be the exact opposite of cruelty. Rethinking his earlier study, *The Paradox of Cruelty*, and “hoping for a hint of goodness in the very center of evil” (Hallie, 1981, p. 25), he finds his ultimate answer in a brief article about a French village, Le Chambon, where “a population of about 3,500, saved the lives of about 6,000 people, most of them Jewish children whose parents had been murdered in the killing camps of central Europe” (Hallie, 1981, p. 26). The residents of this small village sheltered them at the stake of their own lives. They shared their food and homes to provide for those people, although they did not have much for themselves. Their hospitality not only improved those people’s physical conditions, but also reminded them that they are human since they acknowledged them as individuals. Thus, he comes to the conclusion that liberation from the unbalanced power relationship is not the exact opposite of cruelty; true goodness is embodied in the hospitality of the villagers who actively oppose the evil.

Institutionalized Cruelty in *Jojo Rabbit*

Across time, the silver screen has been one of the primary instruments of securing the Holocaust’s place in the collective memory and shaping the historical consciousness (Baron,

2010, p. 444). While the power of visual narratives not only provides for illustrating the appalling experience of the Holocaust, it also enables the emotional, symbolic, and cultural dimensions of this experience to be conveyed by a wide audience, which contributes to the formation of a collective visual memory of the Holocaust. Taika Waititi's *Jojo Rabbit* is a sophisticated Holocaust film that blends humor and drama to unravel the cruelties of the Nazi era, the absurdity of oppressive Nazi ideas, and the subtle ways in which these ideas penetrate society. The film differs from other successful examples of the Holocaust genre, such as *Schindler's List* (1993), *The Pianist* (2002), and *Downfall* (2004) in terms of its visual and aesthetic characteristics, comic tone, and characterization of the protagonist. The works within this genre, in which the overall mood is pervaded by a sense of gravity, frequently employ a cool color palette to reinforce the dismal mood of the Nazi Era (Pakhi, 2024, p. 4) and usually present a weak Jewish victim who suffers from the Nazi cruelty (Davis, 2024, p. 11). Subverting these conventional characteristics, *Jojo Rabbit* sustains its humorous tone through caricature-like characters and their absurd traits. Rather than displaying the gloomy, violent mood of the era, Waititi uses a vibrant color palette to emphasize the fact that for many, life went on its ordinary patterns despite the surrounding violence, and more importantly, to underline the fact that the film progresses through a child's gaze. Concerning the protagonist, the film radically sets itself apart from the previously mentioned examples through its depiction of a young Nazi fanatic boy whose childlike perspective not only reinforces the film's comic tone but also filters the intricate historical realities through innocence (Skiles, 2024, p. 293).

Adapted from *Caging Skies* (2005) by Christine Leunens, *Jojo Rabbit* portrays the journey of a "10-year-old boy [Jojo] who over the years that follow grows from a nervous recruit in the Hitler Youth, into a man" (Kalloli & Tyagi, 2022, p. 193). Growing up in an atmosphere of intense Nazi propaganda, Jojo has gained a sympathetic view toward Hitler and his ideology, and he adopts Adolf Hitler as his imaginary friend, who actually personifies his indoctrinated state by the Nazi ideology. The film and the book diverge generically. The former is a comedy, whereas the latter is a drama; "While 'Caging Skies' presented a dark, solemn narrative about Nazi history and ideology, 'Jojo Rabbit' took a comedic approach, satirizing the Nazis' obsession with world domination and racial superiority" (Oktavia & Aris, 2024, p.31). Jojo's dialogues with Adolf reinforce the film's comic tone as "Waititi has strongly defended the idea of mocking Hitler through the naïve perspective of Jojo" (Sánchez Souto, 2024, p. 195). Although one can think that this humorous attitude undermines the cruelties of Hitler's wicked ideology, in her interview with Schargel, Leunens explains that Waititi wants to have a wide reach by using comical aspects because a dead serious attitude may prevent the younger generation from engaging with the film (Schargel, 2022, p. 570). The choice of such personification reveals how "institutionalized cruelty" is internalized in the mind of a young child and how systemic structures shape his ideas as he is "educated by Nazi society to imagine Hitler, the Nazis, and the 'Aryans' as his friends and the Jews as his diabolical foes" (Skiles, 2024, p. 286). Indicating the subtle existence of institutionalized cruelty, Waititi's use of Jojo's child gaze shows how it persists in a society for years; "[Jojo's] innocence can also be considered a metaphor for [his] ignorance, and the same ignorance most Germans gave as the reason for their inaction" (Kalloli & Tyagi, 2022, p. 196) since the Nazi ideology did not diffuse in the country overnight. Thus, the film adeptly conveys the process of ideological indoctrination, which specific systemic structures subtly maintain, through Jojo's personal experiences.

One of the important aspects that contributes to the indoctrinated state of Jojo is the Hitlerjugend youth camp, where the little children are subjected to a series of training, both verbal and physical, including highly dangerous and cruel acts such as burning books, using knives, and even throwing hand grenades. Despite his exceptional marksmanship, Captain K is reassigned to train young children in this youth camp due to a war injury that resulted in the loss of one of his eyes. In his introductory speech, Captain K explains the camp's purpose; he says, "Over the next two days you little critters will get to experience some of the things

that the mighty German Army goes through every day. And even though it would appear our country's on the back foot and that there really isn't much hope for us of winning this war, apparently we're doing just fine" (Waititi, 2019a, 00:05:32-00:05:47). Thus, the organization operates as a mechanism of manipulation that aims to integrate individuals into the ideology of the system at a young age. As he thinks he is demoted to a duty way below his skills, he does not regard this duty as particularly important. Thus, on the one hand, his ironic tone demonstrates his dissatisfaction with his displacement from the German army. On the other hand, the humorous subtext, which reveals the course of events does not unfold as he describes, shows how Nazi rhetoric misled and manipulated the public. Therefore, he is actually engaged in a mission of substantial strategic relevance.

The same manipulative rhetoric can be observed in one of the theoretical lectures of Fraulein Rone, who is another public officer of the Hitlerjugend organization. While educating the children about Jewish identity, the information that she provides for them is actually Nazi constructed myths. For instance, she says, "Yes scales, because once upon a time, a Jewish man mated with a fish, we Aryans are 1000 times more advanced and civilised than any other race" (Waititi, 2019a, 00:07:40-00:07:50). Jojo, along with the other children, is not surprised by this information, as it aligns with what he has already heard about Jews in his society. The deceptive and dreadful Jew image that is implanted in the minds of young children illuminates the epistemic aspect of institutionalized oppression, which is not just physical, but also cognitive. It distorts the perception of reality. Hallie emphasizes the fact that the cruelties of war are not restricted to the mass exterminations on the battlefields; also, language can be a dangerous ideological weapon. The fabricated Jew stereotype is intended to frighten the children and prevent them from bonding and empathizing with the Jews. According to Hallie, "the depths of an understanding of cruelty lie in the depths of an understanding of human dignity and of how you can maim it without bloodshed, and often without localizable bodily pain" (Hallie, 1981, p. 24). Thus, the film depicts how the language through which a humiliating stereotype of the enemy is maintained is a powerful vessel of institutional cruelty.

Although Jojo comes from the superior Aryan race, he experiences the same dignity abuse when the senior members of the youth camp bully him. They ask him to kill a rabbit to prove his courage. When he hesitates, one of the older boys, Hans, tells him that his father fled the war and joined the resistance, and that he is a coward just like his father. At this point, all the children make derogatory statements that shatter his shield of bravado and brand him as Jojo the rabbit, which explains the title of the film. (Reji & Nandha, 2022, p. 13). In the moments marked by discouragement, fear, and indecision, just like this one, his imaginary friend Adolf appears to provide counsel and support. Just as Jojo's imaginary friend Adolf represents a supportive fatherly figure in the absence of his own father (Reji & Nandha, 2022, p. 12), Hitler embodied a reassuring and empowering presence for the German society amid the profound struggles of World War II. However, the film effectively exposes how Hitler used people's need for a heroic figure by depicting him as a morally imbecile, egocentric character. For example, he repeatedly offers cigarettes to a ten-year-old, and he suggests burning down the house and framing Winston Churchill when they discover a Jew is hiding there (Skiles, 2024, p. 304). Thus, he supports Jojo only to make him keep his Nazi fanaticism. While his advice seems compassionate at first glance, his inappropriate behaviors reveal his moral blindness.

It is Adolf, again, who comforts Jojo when the other boys call him a rabbit. Adolf convinces him that there is nothing wrong with being a rabbit as "the rabbit is no coward. The humble little bunny faces a dangerous world everyday, hunting carrots for his family... for his country" (Waititi, 2019a, 00:12:52-00:13:00). As Adolf's consolation encourages Jojo, he decides to be the humble bunny to restore his sense of dignity. While Captain K teaches grenade deployment to the other kids, he takes the grenade from Captain K and throws it. However, it hits a tree and lands on Jojo's feet, and he gets severely injured. When his friend Yorke sees him in this state,

he faints from fear. Just like Yoriki, overwhelmed by disgust and anxiety, Adolf also passes out. What makes this moment significant is that it happens after Jojo feels humiliation, although he lives in a cruel world that constantly humiliates, tortures, and kills the Jews, whom they deem inferior. Adolf's reaction to this situation, in the same way as a ten-year-old child, symbolizes the first serious crack in Jojo's relationship with Nazi ideology. The exploding grenade is not just a physical event, but the first explosion of Jojo's subconscious ideological security. The imaginary Adolf Hitler character in Jojo's mind is the personification of his devotion to Nazi ideology from the beginning. However, the fact that Adolf faints also shows that the "Hitler figure" in his imagination has weakened for the first time. This is a sign that Jojo's internalized cruelty is beginning to dissolve.

The grenade accident leaves damage on Jojo's face, arm, and leg. His physical condition upsets him because he is no longer eligible to attend either the training camps of Hitlerjugend or the German army, as he knows that Captain K is excluded from the army due to his injury. However, Hitlerjugend's activities are not restricted to those physical trainings; it also organizes the young children to carry out basic tasks such as collecting donations for the army or hanging propaganda posters and public announcements around the town, and Captain K assigns him to the poster duty. Through this designation, he becomes a vessel of institutionalized cruelty because posters and handouts are the crucial instruments that decrease the awareness of cruelty, since the constant presence of such materials in everyday life facilitates the normalization of the cruel ideology they promote. To show the institutionalization of cruel Nazi ideology, the film not only uses those propaganda materials but also gives a panorama of the city; depicted in vibrant colors, life goes on in its regular pace in the streets. Nobody even stops to take a look at the hanging corpses on the gallows except for Jojo's mother, Rosie.

The film, in essence, exhibits Jojo's indoctrinated state through his dialogues with his imaginary friend Adolf, who is also a projection of his inner world, through the subtle strategic maneuvers of the dominant ideology, and through the unintentional perpetuation of these maneuvers by individuals who remain silent in the face of the cruelty surrounding them. Still, a minority within Jojo's social context deliberately and actively resists the perverted ideological distortion, although he is unaware of them at first. His mother, Rosie, is actually one of them. Her teachings and guidance, and the Jewish girl she hides in their attic, contribute to Jojo's initiation.



Figure 1: *The poster* (Waititi, 2019b, Cover Page)

The poster of the film displays all the characters, who have either a positive or a negative impact on Jojo's indoctrinated state. As "an anti-hate satire," the film subsequently depicts how Jojo's internalization of cruelty begins to be dissolved through humorous dialogues with these characters, ultimately culminating in a form of complete emancipation. And the small detail that Adolf gestures bunny ears behind Jojo's head echoes the title and comic tone of the film. The poster depicts the protagonist Jojo at the center, surrounded by not only the people who serve the institutional cruelty, such as Hitler, Gestapo, Captain K, the soldier Finkel, and Fraulein Rone, but also his mother Rosie, who appears as the emblem of goodness, and Elsa. All those people contribute to Jojo's initiation, in which Jojo initially internalizes and then questions institutional cruelty.

Jojo's Moral Awakening

Rosie emerges as a single parent who resists the oppressive Nazi ideology not through violence, but through compassion and moral conviction. Despite the challenges of raising a kid alone, she tries to provide a life full of love for Jojo. Rosie is well aware of Jojo's indoctrinated state, but she does not try to awaken him by shattering his false visions about the ideology. Instead, she guides him to question his Nazi shaped perspective through which he comprehends the outside world. Trying to teach him the importance of love, empathy, and independent thinking, she helps him to overcome his learned hate toward the people he categorizes as the other. Her actions, such as hiding Elsa in their attic or distributing anti-fascist handouts, mirror her courageous resistance in the disguise of an ordinary citizen. Therefore, she takes an active stance against the Nazi cruelty instead of just displaying passive avoidance. Rosie's strength does not come from mere rebellion, but from her worldview that emphasizes love and dignity over hate and power. Thus, she serves as the moral compass of Jojo in his initiation in a society that is consumed by a hateful and cruel ideology.

Rosie's anti-fascist attitude comes to light in several scenes. For example, when Jojo asks what the people on the gallows did, she answers, "what they could" (Waititi, 2019a, 00:20:29-00:20:30); or when she explains that she is happy because "Things are changing. The Allies have taken Italy. France will be next and the war will soon be over" (Waititi, 2019a, 00:39:57-00:40:03). Just as it is challenging for Rosie to help Jojo overcome his indoctrinated state, the process of finding out his mother's anti-fascist attitude is equally difficult for Jojo. While Jojo rejects her authority and thinks that she does not understand him, Rosie patiently keeps being there for him. The educatory relationship between them is symbolized through Rosie's act of teaching Jojo how to tie his shoelaces. The scene on the stone steps emphasizes the effects of Rosie's guidance on Jojo. In this scene, Rosie talks about the humane aspects of life, such as love, which she describes as a feeling of butterflies fluttering in one's stomach. This butterfly metaphor reappears later in the film to show Jojo's initiation.



Figure 2: *The scene on the stone steps* (Waititi, 2019a, 00:49:59)

However, Rosie is not the only person who contributes to Jojo's initiation. The Jewish girl Elsa, whom his mother helps, plays an important role in his process of breaking free from Nazi indoctrination. Jojo's world is turned upside down when he meets Elsa, who is a victim of institutionalized cruelty. Although she has lost her entire family and is in need of refuge, she is not characterized solely by her victim identity. Yes, Elsa is a subject open to hospitality, which Hallie defines as the ultimate antidote to cruelty, as her life depends on that, but she constantly defies the Jewish stereotype constructed by the Nazis to degrade Jews. Jojo's attitude towards Elsa is initially influenced by manipulations of institutionalized cruelty. For example, after his first encounter with her, when he notices that his mother sets aside some food for Elsa at dinner, he says that he is hungry and wants to eat her share too. Further, in one of their quarrels, he says, "But you're not. Not a proper person . . . How dare you, Jew. You are weak like... an eyelash. I am born of Aryan ancestry. My blood is the color of a pure red rose and my eyes are blue" (Waititi, 2019a, 00:38:30-00:38:49). This line emphasizes the fact that Nazi propaganda has done a great job in corrupting his mindset.

Disturbed by Elsa's presence, Jojo asks Captain K for guidance about what he should do if he sees a Jew. He answers, "If you see a Jew, then we tell the Gestapo, and they tell the SS, and then they go and kill the Jew. And anyone who helped the Jew. And, because these are very paranoid times, probably some other people, just in case. It's a pretty drawn-out process" (Waititi, 2019a, 00:35:12-00:35:27). Despite being an official figure of the Nazi army, Captain K questions the hollow, distorted structure of the system. Although his answer seems like a military protocol from the outside, it is actually completely sarcastic and criticizes the paranoid and violent structure of the Nazi regime. Hallie's definition of institutionalized cruelty comes into full form at this point. The functioning of the system has degenerated to such an extent that preventive violence is enforced with the paranoia that "something might happen". This is actually one of the basic implementation methods of Hitler's Nazi policy.

The dehumanization that Elsa feels is revealed in her dialogue with Rosie in the scenario. She says, "I haven't lived at all. And if this is living, this hole in the wall and all this darkness, then what will death be like?" (Waititi, 2019b, p. 33)¹. She lives like a dead person buried behind walls. Further, Rosie is a concrete representation of the concept of "active goodness" because she recognizes Elsa's existence and dignity like the villagers in Le Chambon in *From Cruelty to Goodness*. Hallie refers to those villagers' hospitality as the exact opposite of cruelty because the liberation from the cruel relationship; "[is] not even the end of it, because the victims would never forget and would remain in agony as long as they remembered their humiliation and suffering" (Hallie, 1981, p. 26). Despite the totalitarian oppression of the Nazi regime and deterrent practices such as execution, Rosie actively helps Elsa by hiding her in her house. This action is not only a help but also an acceptance of the humanity of a being who has been systematically excluded and made an enemy. Like his mother, Jojo will accept Elsa; he just needs to see that the definitions imposed by the dominant ideology are fake. This is also shown by the interviews he conducts with Elsa to get information about Jews while writing his book *Yoo-hoo Jew*. In those interviews, "Jojo confronts her with the Nazi prejudices against the Jews, asserting primitive pagan projections such as Jews having horns or being able to read minds" (Scully, 2021, p. 155). One of the key scenes in this context is where Jojo asks Elsa to draw where Jews live. Elsa hands him a "stupid" picture of his head and says, "Yeah, that's where we live," indicating the false attributions of Nazi ideology (Waititi, 2019a, 00:46:19-00:46:20). The questions Jojo asks Elsa about the absurd and mythological assumptions about Jews show his breaking away from his Nazi constructed reality.

¹ . In the film, Elsa says, "I haven't lived at all" (Waititi, 2019a, 00:32:59-00:33:00). In the scenario, Elsa's line is longer, and the next sentence holds significance. That's why the quotation in the paragraph is not from the film but from the scenario.

As Jojo continues his conversations with Elsa for *Yoohoo Jew*, his thoughts about her change because Elsa is nothing like the Jewish image that he has been taught about; she is neither weak nor ignorant. In fact, she is a strong intellectual girl. Gradually, he falls in love with her and experiences the love as his mother explains to him: He feels the butterflies in her stomach.



Figure 3: *Butterflies* (Waititi, 2019a, 01:05:22)

This feeling shows that his mother's guidance succeeds in mending what the Nazi ideology has corrupted once. Progressing in his journey of getting to know Elsa, his relationship with his imaginary friend Adolf dissolves.

The most powerful force contributing to Jojo's initiation is evidently the most dramatic moment of the film, when Jojo sees his mother executed on the gallows. Following a blue butterfly that is "a symbol of consciousness and potential for transformation" (Scully, 2021, p. 156), Jojo sees her mother's shoes hanging from the gallows, crying and hugging her feet, and trying but failing to tie her shoelaces. The close-up that depicts this dramatic moment is followed by a long shot of Jojo watching the hanging people on the gallows. The dramatic moment is also highlighted by a change in the palette. The earlier vibrant color palette shifts into a cold one in the close shots of the corpses and in the crosscuts to houses whose windows are depicted as eyes watching the gallows.



Figure 4: *The Houses and The Gallows* (Waititi, 2019a, 01:18:4)



Figure 5: *House with eyes*
(Waititi, 2019a, 01:18:44)



Figure 6: *House with eyes II*
(Waititi, 2019a, 01:18:54)

While the cold, colored gallows mirror the gravity of Nazi cruelty, houses have a multilayered interpretation; they may reflect the tattletale spirit of the era, or perhaps they have faded due to the weight of the suffering and cruelty they have witnessed. This is exactly the social atmosphere in which Jojo's identity has been formed.

After Jojo sees his mother being executed, he no longer wants to be friends with Adolf. Initially loving and supportive, this imaginary friend gradually becomes authoritarian, aggressive, and violent. For example, when Jojo is humiliated by the children in the camp, Hitler encourages him by saying, "My empire will be made up of all animals, lions, giraffes, zebras, rhinoceroses, octopuses, rhine-octopuses and even the mighty rabbit" (Waititi, 2019a 00:13:02-00:13:14). However, when Jojo no longer wants to take part in his kingdom, Adolf bombards him with commands: "where the shit do you think you are going? Out? Oh no, you don't. Now we are gonna stay in here and you gonna tell me exactly what is going on with you and that thing in the attic" (Waititi, 2019a, 01:38:46-01:38:57). This transformation emphasizes Jojo's break from the cruel ideology that comes with awareness. Jojo finally says goodbye to the symbolic representation of cruelty in his mind by throwing the imaginary Adolf out the window.

At the end of the film, even though Germany loses the war, Jojo lies to Elsa and tells her that Germany wins, because he is afraid that Elsa will leave him alone. However, as the butterfly images placed all around his bedroom in the scene just before he kicks Adolf out the window suggest, he will do the right thing. Thus, fighting his fear, he frees Elsa, which indicates how Jojo's initiation is a process in which he learns to grasp his moral responsibilities as a human and his decision to make the right choices. Jojo's subsequent going out and dancing with Elsa shows that he has gained the courage to establish a new ethical worldview as an individual. As it is mentioned before, the shoelace metaphor serves to show Jojo's initiation. While he cannot tie his deceased mother's shoes, he succeeds in tying Elsa's (Ni & Wang, 2022, p. 1986). Thus, Jojo's initiation process, which has begun under his mother's guidance, continues with Elsa's companionship. Their contributions, together, bring this process to an end. Jojo is no longer a pawn of an ideology whose manipulations his child mind cannot comprehend. He acknowledges that Elsa is a fellow human being just like him, and she righteously deserves happiness and freedom in life. As an individual who is freed from Nazi oppression and manipulation, Jojo can now establish a new ethical ground. His dance is the messenger of this new ethical order: it heralds a break from the past and a hopeful look to the future, as dancing is an action through which his mother appreciates freedom and peace. He understands what it means to enjoy the moment and listen to his heart, as his mother advises him. This is also pointed out by the words that appear at the end of the film:

Let everything happen to you

Beauty and terror

Just keep going

No feeling is final.

-Rainer Maria Rilke (Waititi, 2019a, 01:43:01-01:43:13).

This poetic stanza emphasizes again Jojo's character development. Rilke suggests that one should experience all the opposites, such as beauty and terror, that happen to them because "Without the experience of the opposites there is no experience of wholeness" (Jung, 1968, p. 20). Of course, as a ten-year-old child, Jojo has a long journey ahead of him, but since he has experienced both cruelty and hospitality as its antidote, his initiation is now complete. Towards the end of his article, Hallie mentions a woman who was one of the audience members in one of his lectures and who said that Le Chambon was the village that saved all three of her children (Hallie, 1981, p. 28). The woman said that "The Holocaust was storm, lightning, thunder, wind, rain, yes. And Le Chambon was the rainbow" (Hallie, 1981, p. 28). Waititi's film portrays a child's initiation and moral awakening in the midst of cruelty and goodness, of rain and a rainbow.

Conclusion

Taika Waititi's *Jojo Rabbit* is an award-winning Holocaust film, which shows the Nazi cruelty and how it subtly normalizes itself in the everyday sphere of life, focusing on the experiences of a young Nazi fanatic boy. While the use of child gaze brings a comic tone to the film, it also underlines how dangerous this normalization through institutional and systemic structures can become. Growing up in an atmosphere of intense Nazi propaganda, Jojo adopts an anti-Semitic perspective. In the context of his subtle indoctrination by the manipulative strategies of Nazi ideology, Hallie's reexamination of the concepts of cruelty and hospitality offers an invaluable framework for analyzing *Jojo Rabbit*. In his article "From Cruelty to Goodness," Hallie argues that moral evil is not restricted to individual sadism or explicit violence. Rather, it insidiously operates as a form of systematic oppression that is sustained through social institutions and dominant ideologies. He refers to this kind of oppression as institutionalized cruelty and further explains that it actually aims to maim individual self-respect and human dignity. His reexamination of cruelty as a multilayered aspect that is not only associated with physical harm but also with a psychological dimension provides a critical lens for comprehending Jojo's indoctrinated state. Hallie also comes up with an antidote that can dissolve the negative effects that lurk in the deepest and secluded parts of the individual mind. For him, the ultimate solution is not freedom, indifference, or kindness, but hospitality, which he defines as a protective and healing attitude because it helps heal the psychological scars of cruelty by acknowledging the victim as an individual. Thus, Hallie's argument can be traced in Waititi's *Jojo Rabbit* from the beginning to the end. While the Hitler figure, who emerges as Jojo's imaginary friend, mirrors the indoctrination of the Nazi ideology in the little child's mind, his mother Rosie and the Jewish girl Elsa, whom Rosie hides in the attic, represent hospitality in the form of goodness. Jojo's transformation is highlighted by the parallel use of the shoelace and butterfly symbols that resonate across his relationship with Rosie and Elsa. Thus, Hallie's analysis of "institutionalized cruelty," "hospitality," and "moral resistance" provides a prolific lens for rethinking Jojo's moral initiation. The film, as "an anti-hate satire," portrays the initiation of a child experiencing "rain and rainbow," "beauty and terror," and "cruelty and goodness."

Conflict of Interest Statement

The author of the article declared that there is no conflict of interest.

The Researchers' Statement of Contribution Ratio Summary

The first author contributed 50% to the article, while the second author contributed 50% to the article

References

- Arendt, H. (2006). *Eichmann in Jerusalem: A report on the banality of evil*. Penguin Books.
- Baron, L. (2010). Film. In D. Stone & G. D. Rosenfeld (Eds.), *The Oxford Handbook of Holocaust Studies* (pp. 444–460). Oxford University Press.
- Bauman, Z. (1989). *Modernity and the Holocaust*. Polity Press.
- Davis, C. (2024). 'I'm massively into swastikas': *Jojo Rabbit* as a counter-protest to Trump-era nationalist extremism. *Holocaust Studies*. <https://doi.org/10.1080/17504902.2024.2397162>
- Hallie, P. (1981). From cruelty to goodness. *The Hastings Center Report*, 11(3), 23–28.
- Kalloli, A. T., & Tyagi, S. (2022). Retelling through the eyes of innocents: A study of *Jojo Rabbit* and *The Boy in the Striped Pajamas*. *Studies in Media and Communication*, 10(2), 192–200.
- Littell, F. H. (1980). The credibility crisis of the modern university. In H. Friedlander & S. Milton (Eds.), *The Holocaust: Ideology, bureaucracy, and genocide* (pp. 1–19). Philadelphia, PA: Temple University Libraries. <https://digital.library.temple.edu/digital/collection/p16002coll14/id/4585>
- Mishra, P. (2024). Taika Waititi's *Jojo Rabbit*: The satirical power of cinema and the reimagining of war films. *E-CineIndia*, July–September 2024.
- Ni, W., & Wang, T. (2022). The absurdist doctrine of *Jojo Rabbit* and absurdism in personalized characters. In *Proceedings of the 2022 5th International Conference on Humanities Education and Social Sciences (ICHESS 2022)* (pp. 1984–1990). Atlantis Press. https://doi.org/10.2991/978-2-494069-89-3_226
- Oktavia, N., & Aris, Q. I. (2024). From darkness to laughter: Tracing the ecranisation transformations of *Caging Skies* into *Jojo Rabbit*. *Geliga: Journal of Humanities and Social Science*, 1(1), 28–35.
- Postone, M. (1992). Review of *Modernity and the Holocaust*, by Z. Bauman. *American Journal of Sociology*, 97(5), 1521–1523. <https://www.jstor.org/stable/2781448>
- Reji, S., & Nandha, A. (2022). Carnavalesque subversion and the narrative gaze of children: Taika Waititi's *Boy* (2010), *Hunt for the Wilderpeople* (2016), and *Jojo Rabbit* (2019). *Studies in Australasian Cinema*, 16(1), 2–16. <https://doi.org/10.1080/17503175.2022.2050591>
- Sánchez Souto, M. (2024). *Jojo Rabbit*: Love and tenderness defeating Nazism. In S. Martín (Ed.), *Beautiful vessels: Children and gender in Anglophone cinema* (pp. 194–199). UAB.
- Schargel, S. (2022). An interview with Christine Leunens about *Caging Skies* and *Jojo Rabbit*: On Literature and Politics. *ANTARES: Letras E Humanidades*, 14(33), 564–585. Recuperado de <https://sou.ucs.br/etc/revistas/index.php/antares/article/view/10666>
- Scully, J. (2021). *Jojo Rabbit* (2019). Directed by Taika Waititi. *Psychological Perspectives*, 64(2), 152–157.
- Skiles, W. (2024). Imagining friends and foes: The (re)education of *Jojo Rabbit*. *CINEJ Cinema Journal*, 12(1).
- Waititi, T. (Director). (2019a). *Jojo Rabbit* [Film]. Fox Searchlight Pictures.
- Waititi, T. (2019b). *Jojo Rabbit: A screenplay [Film Script]*. Deadline. <https://deadline.com/wp-content/uploads/2020/01/jojo-rabbit-final-script.pdf>

-Araştırma Makalesi-

Sinematik Atmosferin Felsefi Niteliği

Işkın Özbulduk Kılıç*

Özet

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

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

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

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

ORCID : 0000-0003-4801-7381

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758151

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

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 23.10.2025



Bu makale Creative Commons Atf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

The Philosophical Quality of Cinematic Atmosphere

Işkın Özbulduk Kılıç*

Abstract

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

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

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

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

ORCID : 0000-0003-4801-7381

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758151

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

Received: 04.08.2025

Accepted: 23.10.2025



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

Extended Abstract

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

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

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

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

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

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

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

Giriş

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

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

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

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

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

Atmosfer Kavramı Tanımı

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Atmosferin Felsefi Konumu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sinemada Atmosferin Duyuşsal Varlığı

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



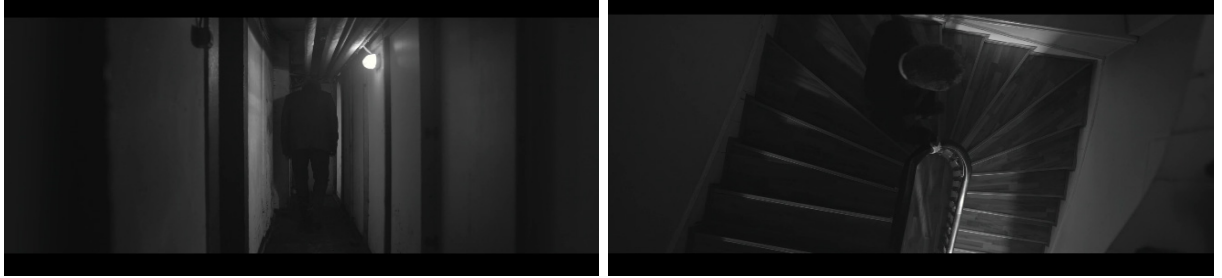
Görsel 1. Mülki Amir Makam Odası

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



Görsel 2. Keskin Işık Kullanımı

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



Görsel 3. Dar mekanlar

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

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

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

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

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

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

Sonuç

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

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

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

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

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

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

Çıkar Çatışması Beyanı

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir

Kaynakça

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

- Ceylan, N. B. (Yönetmen ve Senarist). (2002). *Uzak* [Film]. NBC Film.
- Edenhofer, O., Bajaj, R., & Stern, N. (2012). The atmosphere as a global commons. In D. Bollier & S. Helfrich (Eds.), *The wealth of the commons: A world beyond market and state* (s. 114–122). Leveellers Press.
- Encyclopædia Britannica. (2025). Atmosphere. In *Britannica Academic*. <https://academic.eb.com>
- Fernandez Velasco, P., & Niikawa, T. (2025). What are atmospheres? *The Philosophical Quarterly*. Advance online publication. <https://doi.org/10.1093/pq/pqaf024>
- Gregersen, A. M. (2021). Exploring the atmosphere inside a liturgical laboratory. *Material Religion*, 17(5), 627–650. <https://doi.org/10.1080/17432200.2021.1945990>
- Griffero, T. (2014). Atmospheres and lived space. *Studia Phaenomenologica*, 14, 29–51.
- Griffero, T. (2018). Atmosphere. In *International Lexicon of Aesthetics*. <https://lexicon.mimesisjournals.com>
- Griffero, T., & Tedeschini, M. (Eds.). (2019). *Atmosphere and aesthetics: A plural perspective*. Springer International Publishing. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-24942-7>
- Gumbrecht, H. U. (2012). *Atmosphere, mood, stimmung: On a hidden potential of literature* (E. Butler, Trans.). Stanford University Press.
- Heidegger, M. (1951). *Building, dwelling, thinking* (A. Bobeck, Trans.).
- Hven, S. (2022). *Enacting the worlds of cinema*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197555101.001.0001>
- Işıklar, U. (2022). Kriz ve Fırsat Arasındaki İnce Çizgi: Nietzsche'nin Üstinsan Düşüncesi Bağlamında Tayfun Pirselimoglu'nun *Yol kenarı* Filmi. *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt: 7, Sayı:13. 126–141. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.949117>.
- İpek, Ö. (2015). Yeni Türkiye sinemasında madun ve maduniyet imgeleri: “Vicdan ve Ölüm Üçlemesi” ekseninde aynı kentlerin gayri dünyaları. H. Köse & Ö. İpek (Haz.), *Gözdeki kıymık içinde* (ss. 147–164). Metis Yayınları.
- Kabadayı, L., & Öztürk, S. (2018). *Yol kenarı* filmi üzerine yönetmen Tayfun Pirselimoglu ile söyleşi. *SineFilozofi*, 3(5), 206–225.
- Kajitani, S. (2016). Atmosphere and religion: The phenomenology of Hermann Schmitz and the possibility for a comparative study of religion. *Religija ir Kultūra*, 18–19, 89–98. <https://doi.org/10.15388/Relig.2016.7>
- Kazig, R. (2016). Presentation of Hermann Schmitz' paper, “Atmospheric Spaces” Ambiances. *Environnement sensible, architecture et espace urbain, Rediscovering*. <https://doi.org/10.4000/ambiances.709>
- Liktor, C. (2021, Temmuz 14). *Yol kenarı*: Sanki dünyanın sonu. *Altyazı Online*. (İlk olarak 2018'de Altyazı dergisinin 184. sayısında yayımlanmıştır). <https://www.altyazi.net>
- McCormack, D. P. (2008). Engineering affective atmospheres on the moving geographies of the 1897 Andrée expedition. *Cultural Geographies*, 15(4), 413–430. <https://doi.org/10.1177/1474474008094314>
- Moraveji, E., Ziashahabi, P., & Hosseini, M. (2022). The status of the concept of atmosphere in Hermann Schmitz's New Phenomenology. *Journal of Philosophical Investigations at University of Tabriz*, 16(32), 201–221. <https://doi.org/10.22034/jpiut.2021.46530.2868>

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

-Araştırma Makalesi-

Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse'de Kültürün Olumlayıcı Karakteri ve Istvan Szabo'nun *Mefisto*'su

Mehmet Büyüktuncay*
Mete Han Arıtürk**

Özet

Bu çalışma, Herbert Marcuse'nin "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" makalesindeki kuramsal çerçeveyi temel alarak, burjuva kültürünün faşist sanat anlayışına evrilme sürecini István Szabó'nun Mefisto filmi üzerinden analiz etmektedir. Marcuse'ye göre burjuva toplumunda gelişen olumlayıcı kültür, manevi ve ruhani dünyayı maddi yaşamın pratiklerinden ayırarak, toplumsal eşitsizlikleri ve baskıyı gizleyen yanılısamalı bir içsel özgürlük alanı yaratır. Bu kültür, başlangıçta ilerici bir potansiyel taşısa da zamanla otoriter devletlerin bireyleri topyekûn seferber etme ve tahakkim altına alma mekanizmalarına hizmet eder hale gelir. Çalışma, bu teorik altyapıyı kullanarak Mefisto filmindeki hırslı oyuncu Hendrik Höfgen karakterini inceler. Höfgen, sanatı siyasetten apayrı bir yüksek değerler alanı olarak görerek politik sorumluluktan kaçır ve Nazi rejiminin kültürel aygıtının bir parçası haline gelir. Film, rejimin Hamlet gibi bir klasiği bile kendi kahramanca gerçekçilik ideolojisiyle yeniden yorumlayarak sanatı nasıl bir propaganda aracına dönüştürdüğünü gösterir. Makale, Marcuse'nin teorisinin filmle somutlaştığını ortaya koyarken, aynı zamanda sanatın diyalektik doğasına dikkat çekerek, eserlerin baskıcı ideolojilere hizmet edebileceği gibi direniş potansiyeli de taşıyabileceğini vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Olumlayıcı Kültür, Faşist Sanat, Herbert Marcuse, Mefisto, İdeoloji

*Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: mehmet.buyuktuncay@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2327-3488

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758306

** Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türkiye.

E-mail: metehanariturk@gmail.com

ORCID : 0000-0003-3773-9610

Büyüktuncay, M., & Arıtürk, M. H. (2025). Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse'de Kültürün Olumlayıcı Karakteri ve Istvan Szabo'nun *Mefisto*'su. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 210-230. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1758306>

Geliş Tarihi: 04.08.2025

Kabul Tarihi: 20.10.2025



Bu makale Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

-Research Article-

Bourgeois Culture and Fascist Art Criticism: The Affirmative Character of Culture in Herbert Marcuse and István Szabó's *Mephisto*

Mete Han Arntürk*
Mehmet Büyüktuncay**

Abstract

This study analyzes the evolution of bourgeois culture into a fascist conception of art through István Szabó's film Mephisto, based on the theoretical framework of Herbert Marcuse's essay "The Affirmative Character of Culture". According to Marcuse, the affirmative culture that has developed in bourgeois society creates an illusory realm of inner freedom by separating the spiritual and intellectual worlds from the practices of material life, thereby concealing social inequality and oppression. Although this culture initially possessed a progressive potential, it eventually came to serve the mechanisms of authoritarian states for the total mobilization and domination of individuals. Using this theoretical foundation, the study examines the character of the ambitious actor Hendrik Höfgen in Mephisto. Höfgen escapes political responsibility by viewing art as a separate sphere of higher values distinct from politics, ultimately becoming part of the Nazi regime's cultural apparatus. The film demonstrates how the regime transforms art into a propaganda tool, reinterpreting even a classic like Hamlet through its own ideology of heroic realism. While the article shows how Marcuse's theory is substantiated by the film, it also highlights the dialectical nature of art, emphasizing that artworks can possess the potential for resistance as well as for service to oppressive ideologies.

Keywords: *Affirmative Culture, Fascist Art, Herbert Marcuse, Mephisto, Ideology*

*Asst. Prof., Afyon Kocatepe University, Faculty of Sciences and Literature, Türkiye.

E-mail: metehanariturk@gmail.com

ORCID : 0000-0003-3773-9610

** Assoc. Prof., Dokuz Eylül University, Faculty of Letters, Türkiye.

E-mail: mehmet.buyuktuncay@gmail.com

ORCID : 0000-0002-2327-3488

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1758306

Arntürk, M. H., & Büyüktuncay, M. (2025). Burjuva Kültürü ve Faşist Sanatın Eleştirisi: Herbert Marcuse'de Kültürün Olumlu Karakteri ve Istvan Szabo'nun Mefisto'su. *Sinefilozofi Dergisi*, (2025 10. Yıl Özel Sayısı), 210-230. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1758306>

Received:04.08.2025

Accepted: 20.10.2025



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

Extended Abstract

This study aims to analyse the process by which bourgeois culture evolves to accommodate a fascist understanding of art, drawing primarily on Herbert Marcuse's theoretical work, particularly his essay "The Affirmative Character of Culture," and using István Szabó's 1981 film Mephisto as a case study. The article first elaborates on Marcuse's theory, then applies this framework to the film's narrative and characters, and concludes with a critical reflection on the dialectical nature of art.

Marcuse argues that with the rise of the bourgeoisie, a specific form of culture, which he terms affirmative culture, emerges. This affirmative culture is defined by its separation of the intellectual and spiritual world from the material realm of civilization. It posits a universally accessible, higher realm of values—truth, beauty, goodness, and happiness—that every individual can supposedly realize from within, without any actual change in the oppressive material conditions of society. While this culture initially had a progressive dimension by upholding the historical demand for individual liberation, it ultimately serves an ideological function. By locating happiness and freedom in the soul, it offers consolation for external deprivation and inequality, thereby pacifying discontent and affirming the existing social order. The soul becomes a privileged, yet disciplined inner space, a refuge from the harsh realities of the capitalist production process, which itself devalues anything that cannot be subjected to its abstract rationality.

According to Marcuse, this affirmative culture enters a phase of self-liquidation under late-stage monopoly capitalism and the authoritarian state. The illusory inner freedom it once offered is co-opted and transformed into a tool for the total mobilization of the individual. Liberal idealism is replaced by a heroic realism that glorifies sacrifice, discipline, and submission to a false collective (race, nation, leader). In this context, art is stripped of its critical potential and becomes an instrument of cultural propaganda, tasked with instilling military and labor discipline and celebrating the state's mythology. The authoritarian state, while appearing to reject the decadent aspects of bourgeois culture, in fact perfects its methods of control, demanding the complete surrender of individual happiness to the greatness of the collective.

István Szabó's Mephisto provides a powerful illustration of this theoretical trajectory. The protagonist, Hendrik Höfgen, is an ambitious actor in pre-WWII Germany. Initially, he espouses revolutionary ideals for a total theatre that would awaken the working class. However, as the Nazis rise to power, his ambition leads him to abandon his political convictions for the sake of his career. He justifies his collaboration by retreating into the supposed apolitical purity of high art, a classic manifestation of affirmative culture's function as an escape from political responsibility. His statement that his only true freedom lies in performing the classics perfectly mirrors the bourgeois illusion of an inner, spiritual freedom that ignores external realities.

The film masterfully depicts the transition from affirmative culture to fascist art. Höfgen's signature role, Mephistopheles in Goethe's Faust, which once symbolized the bourgeois ideal of progress, becomes the very vehicle for his pact with the Nazi regime. The regime embraces and re-signifies cultural artifacts to serve its ideology. A prime example is Höfgen's staging of Hamlet under the patronage of a Nazi General. The complex, neurotic prince is transformed into a decisive, heroic man of action of the North, a model for the new German spirit. Höfgen's earlier dream of a total theatre is ironically realized in the service of fascist mobilization, aiming to instill a new work ethic and national consciousness. The General's cynical remark that he reaches for his gun when he hears the word culture signifies the fascist state's destruction of culture's autonomous and critical character, even as it harnesses its forms for propaganda.

In conclusion, the article argues that Mephisto serves as a compelling case study for Marcuse's theory, demonstrating how the artist, by seeking refuge in the illusions of affirmative culture, can become an accomplice to totalitarianism. However, the study also acknowledges the limitations of a purely negative critique of classical art. It points out that the meaning of an artwork is not irrevocably fixed by its co-optation by power. As demonstrated by post-colonial adaptations of works like Shakespeare's,

classical art can also be re-appropriated as a tool of resistance, challenging dominant ideologies. Thus, art possesses a fundamentally dialectical nature; it can be a means of oppression, as shown in Mephisto, but it always retains a potential for liberation and the creation of a new consciousness.

Giriş

Bu çalışma, başta Herbert Marcuse'nin "The Affirmative Character of Culture" (Kültürün Olumlayıcı Karakteri) adlı makalesi olmak üzere, onun çeşitli eserlerinden ve farklı düşünürlerin analizlerinden yola çıkarak, burjuva kültürünün faşist sanat anlayışına evrilmeye sürecini István Szabó'nun *Mephisto* (Mefisto, István Szabó, 1981) adlı sinema filmi üzerinden çözümlemeye çalışacaktır. Çalışmanın temel tezi, Marcuse'nin teorize ettiği olumlayıcı kültür (*affirmative culture*) kavramının, sanat ve sanatçıyı siyasi sorumluluktan yalıtarak totaliter rejimlerin ideolojik aygıtlarına nasıl eklemlediğini *Mefisto* filminin çarpıcı bir biçimde gözler önüne serdiğidir. Marcuse'ye göre burjuva çağıyla birlikte gelişen olumlayıcı kültür, zihinsel ve ruhani dünyayı, maddi uygarlığın pratiklerinden bağımsız, evrensel ve erişilebilir bir değerler alanı olarak ayırır. Bu kültür, bir yandan bireyin özgürleşmesine yönelik tarihsel bir talep taşıyarak ilerici bir potansiyel barındırır da, diğer yandan maddi yaşamdaki eşitsizlikleri ve baskıcı toplumsal koşulları görmezden gelerek bireyi yalnızca içsel bir teselliye yöneltmesi nedeniyle eleştirilir. Marcuse'ye göre bu ikili yapı, yani dışsal köleliğe karşı içsel özgürlük vaadi, olumlayıcı kültürün zamanla tekelci kapitalizm ve otoriter devletlerin kitleleri topyekûn seferber etme ve tahakküm altına alma mekanizmalarının hizmetine girme potansiyeli taşımasına neden olur.

Bu filmi ve temsil ettiği tarihsel süreci analiz edebilmek için metin, öncelikle Marcuse'nin kuramını ayrıntılı bir şekilde ele alacaktır. Bu bağlamda, kültür kavramının Antik Yunan'daki teori-pratik ayrımına dayanan kökenlerinden başlayarak, burjuva toplumunun yükselişiyle kazandığı ikili işleve ve son olarak tekelci kapitalizm ve otoriter devlet idaresi altında kendi kendini tasfiye etme sürecine odaklanılacaktır. Bu kuramsal altyapı oluşturulduktan sonra, bu kavramların Szabó'nun *Mefisto* filmindeki yansımaları incelenecektir. Film, hırslı tiyatro oyuncusu Hendrik Höfgen karakteri üzerinden, sanatçının olumlayıcı kültürün sunduğu yüksek sanat ve özerklik yansımalarına sığınarak politik sorumluluktan kaçmasının ve nihayetinde faşist bir rejimin sanat anlayışının bir parçası haline gelmesinin bir örneği olarak analiz edilecektir. Analiz bölümünde, filmin anlatısı, karakter dinamikleri, Marcuse'nin teorik kavramlarını somutlaştıran spesifik sahne ve anlatı düğümleri üzerinden detaylandırılacaktır. Böylelikle bu çalışma, Marcuse'nin bir filozof olarak sunduğu inceleme modelini, *Mefisto* filmi üzerine yapılacak bir vaka analizi olarak kullanarak somutlaştırmayı ve böylece teorinin tarihsel bir olguyu açıklamadaki geçerliliğini sınamayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın yöntemi, eleştirel teori perspektifinden beslenen yakın okuma ve vaka analizinden oluşmaktadır. Tarihçiler ve kültür kuramcıları, burjuva kültürünün tarihsel süreçte biçimlenişini ve işlev değiştirmesini incelerken genellikle sanat eserlerini ya estetik-formel nitelikleriyle ya da doğrudan tarihsel belgeler olarak ele alma eğilimi göstermekte ve kültürel formların maddi üretim ilişkileri ve ideolojik aygıtlarla olan diyalektik ve karmaşık bağını göz ardı etmektedirler. Bu vaka analizinin amacı ve değeri, kültür tarihini siyaset felsefesi paradigmalarına göre yeniden okuyan Marcuse'nin yaklaşımını sinematik bir metin üzerinden test etmesi ve bu teorinin pratik yansımaları ve olası zayıf yönlerine ilişkin eleştirel bir alan açabilmesidir. Öte yandan ise *Mefisto*'nun genelde sanatçı bireyin ahlaki ve psikolojik çöküşünü tarihsel bir fon üzerinde işleyen çok katmanlı niteliği, tarihsel sınıf analizlerinin yaptığı mekanik ve indirgemeci genellemeler yapma hatasını tekrarlamayıp konuya daha psikolojik ve gerçekçi bir tarzda yaklaşıyor olması, Marcuse'nin kuramına ilişkin daha sağlıklı bir denetleme olanağı sunmaktadır.

Bu çalışmanın literatüre sunduğu özgün katkı, iki temel noktada belirginleşmektedir. Birincisi, ikincil literatürde Istvan Szabo filmlerine ve özeld *Mefisto*'ya dair siyasi, tarihsel ve

ahlaki pek çok analiz yapılmış olmasına rağmen, şimdiye dek Marcuse'nin olumlayıcı kültür çözümlerinden faydalanarak sistematik bir yaklaşım geliştirilmemiş olduğu dikkate alındığında, inceleme doldurduğu boşluk belirginleşmektedir. Çalışma, Frankfurt Okulu'nun eleştirel teorisi ile sinema analizi arasında somut bir köprü kurarak, sanatın ideolojiyle ilişkisini soyut bir tartışma zemininden çıkarıp yaşayan bir örnekleme incelemektedir. İkinci olarak, sanatın iktidar tarafından araçsallaştırılması yaygın bir konu olmakla birlikte, bu çalışma bu sürecin *nasil* ve hangi aşamalardan geçerek işlediğine odaklanmaktadır. Filmin eleştirisi, göz ardı edilemeyen sanatın özerklik yanılması totaliter rejimler tarafından bir içselleştirme ve seferberlik aracına dönüştürülme aşamalarını odağına alması sebebiyle literatüre özgün bir katkı sunmaktadır. Yani bu makale, sadece sanatın deforme edilmesini değil, bu deformasyonun temelini oluşturan ve burjuva kültüründen miras alınan *içsel özgürlük* ve *apolitik sanat* gibi yanlısıların faşist ideoloji tarafından nasıl temellük edildiğini göstermeyi amaçlamaktadır. Sonuç olarak, bu çalışma Marcuse'nin burjuva kültürünün diyalektik doğasına (başlangıçta ilerici, sonrasında ise otoriter aygıtlar elinde gerici hale gelmesi) ilişkin analizini sanat alanına taşıyacaktır. Marcuse'nin teorisi, sanatın iktidar tarafından bir rıza imalat aracına dönüştürülme potansiyelini isabetle tespit ederek bu analize yönelik eleştirel bir perspektif geliştirilecektir. Bu bağlamda, nitelikli sanat eserlerinin, iktidar tarafından dönüştürülme tehlikesine rağmen, farklı tarihsel ve ulusal alımlama bağlamlarında etkinleştirilebilecek ilerici ve devrimci bir potansiyeli özünde taşıdığı savunulacaktır. Dolayısıyla sanat, anlamı sabitlenmiş bir nesne değil, sürekli bir diyalektik mücadele alanı olarak resmedilecek ve onun bu doğasından kaynaklanan toplumsal potansiyeline ilişkin yeni bir değerlendirmeye ulaşılabilecektir.

Burjuva Kültürünün Evrimi

Herbert Marcuse, "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" adlı makalesinde, temelde *kültür* kavramını tanımlayıp kavramın gelişim tarihi içerisinde kazandığı olumlu ve olumsuz işlevlerin bir dökümünü yapmayı amaçlar. Bu olumlu ve olumsuz işlevler, kültürün kavramsallaşma süreci içerisinde toplumun maddi pratikleri ve üretim ilişkilerini perdeleyen bir rol kazanması paralelinde Marcuse'nin incelemesine konu olur; nitekim Marcuse'ye göre olumlayıcı kültür, "yeni toplumsal yaşam koşullarını olumlar ve gizler" (Marcuse, 2009, p. 71). Marcuse, kültürün yeniden tanımlanması üzerine yaptığı değerlendirmelerde, kültürün sadece üstyapısal bir fenomen olmadığını, aynı zamanda insanın varoluşsal durumunu, doğayla ve diğer insanlarla ilişkisini şekillendiren temel bir boyut olduğunu vurgular (Marcuse, 1965, p. 192). Bu bağlamda, kültürün maddi temelden ayrılması ve içsel bir değerler alanı olarak yüceltilmesi tehlikesine dikkat çeker (Marcuse, 1965, p. 191). Marcuse, bir yandan toplumun baskıcı maddi şartlarının bir tür aşılmasını mümkün kıldığı ölçüde kültür kavramının ilerici ve özgürleştirici bir boyutu olduğunu teslim eder; örneğin, olumlayıcı kültürün saf insanlık ideasında, bireyin genel özgürleşmesine yönelik tarihsel talebi üstlendiğini belirtir (Marcuse, 2009, pp. 72, 75). Öte yandan da toplumsal koşulların ve üretim ilişkilerinin yanlış düzenleniş biçimiyle şekillenen maddi pratikleri görmezden gelmeyi meşru kılarak soyut bireyi yalnızca içsel ve manevi bir rahatlamaya götüreceği bir unsura dönüşen burjuva kültürü kavramını eleştirir. Schoolman, Marcuse'nin "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" makalesine atıfta bulunarak, burjuva kültürünün bu ikiliğini şöyle özetler: "Bir yandan özgürleşme vaadini taşıırken, diğer yandan mevcut baskıcı düzeni meşrulaştıran bir işleve bürünür" (Schoolman, 1976, p. 55). Fredric Jameson için bu ikilik, *Komünist Manifesto*'dan itibaren Marks'ın tarihsel değişim, iktisadi altyapı ve kültür çözümlerini hem olumlayıcı hem de olumsuzlayıcı yönleriyle aynı anda kavramayı buyuran maddeci diyalektiğine içkindir. *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantiği* başlıklı çığır açan çalışmasında Jameson, Marcuse'nin klasikleşmiş bu makalesinde burjuva kültürü sahasına eş zamanlı olarak ait bulunan yarı-özerklik, hayaletsilik ve ütopyacılık niteliklerini tespit edişini haklı bulur. Burjuva kültürü içinde hakikat uğrağının kalbinde gizlenen hakikatsizliğin böylesi ele alınışını, ilerleyen on yıllar için kendi postmodernizm ve geç kapitalizm kültürü eleştirisine yönelik eleştirel dilin ve olanağın tesis edilmesinde örnek değerde görür (Jameson, 1991, p. 48). Bu değerlendirmeyle,

kapitalizmi eski sınıfsal yapılara nazaran hem bir ilerleme ve özgürleşme hem de bir çöküş mantığı olarak görmenin yöntemleri serimlenmiş olur. Burjuva kültürünün belirleyici özelliği, Marcuse'ye göre, "gündelik varoluş mücadelesinin olgusal dünyasından özsel olarak farklı, ancak her bireyin herhangi bir olgusal durum dönüşümü olmaksızın *içerden* kendisi için gerçekleştirebileceği, evrensel olarak bağlayıcı, ebediyen daha iyi ve daha değerli bir dünyanın iddiasıdır" (Marcuse, 2009, p. 70). Marcuse'nin de belirttiği gibi, sanat bu olumlayıcı kültür içerisinde, var olanı koruma ve mevcut olana ilişkin teselli sağlama işlevi görebilir (Marcuse, 2007, p. 122). Sarbanes, Frankfurt Okulu'nun sanatın özerkliği tartışmalarında, sanatın hem toplumsal eleştiri potansiyeli taşıdığı hem de mevcut düzene eklenme riski barındırdığı ikilemine dikkat çeker (Sarbanes, 2022, p. 78). Öyle ki bu burjuva kültürü zamanla, kendi kavramsal evrimi boyunca dönüşerek, tekelci kapitalizm ve devlet otoritesinin hizmetine girme potansiyeline sahiptir (Marcuse, 2009, p. 92). Olumlayıcı burjuva kültürü, eşitlik adalet ve ilerleme ideallerine bağlı olmakla kendini içinden çıktığı feodalizmden ayırabilmiş olsa da toplum yapısındaki çatışmaları görünüşte bir birlik ve görünüşte kalan bir özgürlük sahasında hapis tutarak insan kitlelerini uyuşturur (Storey, 2009, p. 195). Tarihsel süreç içerisinde kültür kavramının gelişimine ışık tutmak ve bu kavramın hangi alt kavramlarca desteklenir ve hangi pratiklerce taşınır hale geldiğini serimlemek için Marcuse kavramın gelişimini üç ana tarihsel kesit içinde ele alır: Antik Yunan düşüncesinde kültür; burjuvazinin yükseliş çağında kültürün ikili işlevi; son olarak da tekelci kapitalizm dönemi ile otoriter devlet idaresinde kültürün kendi kendini tasfiyesi olgusu (Marcuse, 2009, pp. 65-98).

Marcuse antik Yunan düşüncesinde her tür bilginin pratiğe dökülmeye meylettği; bilginin teori ile pratik arasındaki bağı tesis etmeye yönelik bir çaba olduğu tespitinde bulunur. Bu gündelik hayata dair bilgi için geçerli olduğu kadar sanatsal ve bilimsel bilgi için de geçerlidir. Zanaatkar, tüccar, hekim gibi çeşitli meslek erbablarının kendi alanlarında doğru bilgiye sahip olmaları gerektiğini belirtir. Teori ve pratik bağının özellikle Aristoteles'te kurulmaya çalışıldığından hareketle şu görülmektedir ki iyi, doğru ve faydalı olan şey insanın dolayısıyla elde edebileceği şeyler olmadığından insan bu idealleri gerçekleştirmeye dönük bilgi ile teçhiz edilmiş olmalıdır. Aristoteles gündelik hayatın pratik bilgisini bu sebeple önemsemektedir; ancak, onun bilgilerin formları arasında ayırım yapması ve dahası bilgi türlerini bir değer hiyerarşisi içinde düzenlemesi farklı sonuçlara sebebiyet verecek bir olgudur. Bu ayırımın sonucunda gündelik hayatın işlevsel bilgisi ile amacı sadece kendisi olan felsefi bilgi arasında bir çatallanma gerçekleşir. Bu ayırım biraz ilerletildiğinde gündelik yaşamdan bağımsız bir etkinlik olarak saf teorisinin sahası ile gündelik hayatta faydalı olanın bilgisinin sahası arasındaki farka varılır. İşte bu ayrımlar zorunlu/faydalı olanın bilgisi ile güzel/ideal olanın bilgisi arasındaki çatallanmada yeni bir biçim kazanır (Marcuse, 2009, p. 65).

Antik Yunan düşüncesindeki tüm bu çatallanmalar burjuva toplumu dönemine geçildiğinde egemen maddi pratiklerin meşrulaşmasına zemin hazırlayacak kavrayışları yaratacaklardır. Marcuse'ye göre, idealizmde, emeğin ve toplumsal tabakalaşmanın belirli bir tarihsel biçimi, zorunluluk ve güzellik ya da madde ve İdea arasındaki ilişkinin ebedi, metafizik biçimini alır (Marcuse, 2009, pp. 68-69). Bu ayrımlar ilerletildiğinde burjuva toplumundaki kültür müessesesini oluştururlar ki insanların zihinsel ve mutluluğu hedefleyen talepleri bu kültür dairesine hapsedilip yalıtılacak ve kültür dairesinde yatıştırılarak terbiye edilecektir (Marcuse, 2009, p. 65). Gündelik yaşamın olumsal dünyası istikrarsız ve güvensiz olduğu için en yüksek iyi ve dolayısıyla en yüksek amaç olan mutluluk Antik Yunan'da bu olumsuzluğu aşan bir çerçevede gerçekleşmesi gereken bir şey olarak tanımlanmıştır. Marcuse bu durumu şöyle ifade eder: "En yüksek bilgi ve hazzın saf, amaçsız teoriye atfedilmesinin nedenleri arasında sürekli yinelenen bir tema vardır: gündelik yaşamın, hayatın zorunluluklarının dünyası, sadece olgusal olarak değil, özünde de istikrarsız, güvensiz, özgür değildir" (Marcuse, 2009, pp. 65-66). Dolayısıyla mutluluğun, en yüksek bilgi ve haz biçimine sokularak, saf teori ile ilintilendirilmesi bundan kaynaklanmaktadır. Fakat böylece mutluluk ve haz bireysel ve aşkın

mahiyeti ile kamusal hayatta ve maddi yaşam pratikleriyle gerçekleşecek bir şey olmaktan çıkar. Mutluluğun olgular dünyasından çıkıp saf teorinin alanına girmesiyle hazlar arasında da bir çatallanmaya gidildiği görülecektir. İnsan ruhunun duyusalılık (ve duyusal hazlar, İng. *sensuality*) ile akıl (İng. *reason*) arasındaki salınımında yaşam bulduğu hatırlandığında, insan ruhunun duyusal iştahları tatmine yönelik alçak düzeni ile *güzelin ve yücenin* peşinde koşan ruhun üst dizgesi arasında bir ayrıma gidilmesi düşüncesi de anlam kazanacaktır. Bu noktada Marcuse'nin bedensel hazları kendinde kötü olarak değerlendirmedeğini; ancak duyusal hazların kötü bir maddi düzen içinde tatmin edilmek zorunda kalınmasından ötürü özgürleştirici bir karakter değil kötü bir karakter taşıdığını ileri sürdüğünü belirtmekte fayda vardır: "Duyusal haz kendi içinde kötü değildir. Kötüdür çünkü, insanın alt düzey etkinlikleri gibi, kötü bir düzende yerine getirilir" (Marcuse, 2009, p. 66). Marcuse, *Eros ve Uygarlık*'ta bu konuyu daha da geliştirerek, baskıcı olmayan bir toplumda Eros'un serbest kalmasının çalışma ve kültürü nasıl dönüştürebileceğini tartışır: Baskıcı olmayan bir çevrenin geliştirilmesi, içgüdüsel bir temel üzerinde iş birliği deneyimini güçlendirecektir. Ortak çıkar, içgüdülerin kendilerinde kök salacaktır. Aksi takdirde, ortak çıkar büyük ölçüde baskıcı toplumsallaşmanın bir ürünü olarak kalır ve her zaman yıkıcı güçlerin patlamasıyla tehdit edilir (Marcuse, 2023, p. 198). Alford da Marcuse'nin bu eserindeki temel argümanları narsisizm teorileri ışığında yeniden değerlendirerek, bireyin toplumla olan ilişkisinde içgüdüsel tatminin ve özgürleşmenin karmaşık dinamiklerini ele alır (Alford, 1987, p. 870).

Olumlayıcı Kültürün Doğuşu ve İkili İşlevi

Burjuva toplumu dönemine geçildiğinde Antik Yunan düşüncesi kapsamında adı geçen zorunluluk ve güzellik, maddi emek ve manevi haz gibi ikili karşıtlıklar var olmaya devam etmekle birlikte bu karşıtlıkların işleyişinde birtakım değişiklikler göze çarpar. Öncelikle bu ikili karşıtlıkların ikinci terimlerinin hala asıl hakikati içeren terimler olarak değer hiyerarşisinin üst basamaklarında bulunduğunu belirtelim. Marcuse, burjuva kültürünün manevi dünyayı toplumsal fayda ve araçlar dünyasının karşısına özgün değerler ve kendinde amaçlar alemi olarak koyduğunu belirtir. Farklılaşan olgu ise şudur ki ideal olanın ve yüksek değerlerin alanı artık yalnızca ayrıksı ve imtiyazlı bir sosyal sınıfın tekelinden çıkmıştır. Hakikat, iyi ve manevi hazlar gibi yüksek değerler artık, burjuva kültürünün maddi pratiklerle bağı zayıf olan alanında yer almakta ise de, tüm sınıfların ve hatta tüm insanlığın dolaylısıyla erişebileceği değerler haline gelmiştir. Marcuse bu olguyu *kültürün* evrenselleşmesi ya da evrensel geçerlilik kazanması olarak tanımlar (Marcuse, 2009, pp. 69-70). Kökeninden bağımsız olarak tüm insanlar bu yüksek değerlerden pay sahibidir ve kültürel değerlere tabidir. Ancak bu noktada Marcuse, burjuva toplumunda kültürel değerlerin demokratikleşmesi olgusunu aslında serbest piyasa ekonomisine geçişle ortaya çıkan, her bireyin dolaylısıyla (İng. *immediate*) her türlü mala erişim kazanması olgusu ile aynı tarihsel paralelde değerlendirir. Yani metalar da kültürel değerler de evrensel olarak geçerlilik kazanmıştır. Jameson, bu iddiayı geç kapitalizm döneminde gündelik hayatın estetikleştirilmesi ve kültür piyasasına uyumlu hale getirilmesi (*culturalization*) ekseninde değerlendirecek ve bu döneme ait kültür yapılanmasının kendisine yönelecek eleştirel herhangi bir bakışa olanak sağlaması beklenen eleştirel mesafeyi ortadan kaldırdığını dile getirecektir (Jameson, 1991, p. 48; Storey, 2009, p. 195). Eleştirel mesafenin ortadan kalktığı ya da eleştiri kaynaklarının massedildiği bir kültür çağında, vaat edilen özgürlük ve ilerleme de donuk ve gerçek dışı kalacaktır.

Marcuse üretim ve tüketim ilişkilerindeki bu yapının kültür alanında yeniden üretiliş sürecini incelemek için *kültürün* dinamiklerini inceleme ihtiyacı duyar. Kültür kavramını tanımlarken ise kelimeyi verili bir durumdaki toplumsal bütünü tarif eder biçimdeki yüzeysel ve geniş anlamından çıkararak kavramın ruhani/manevi dünyanın toplumsal bağlamdan koparılması imasını taşıyan dar anlamına göndermede bulunur. Marcuse, Remarks on a Redefinition of Culture (Kültürün Yeniden Tanımlanması Üzerine Notlar) adlı çalışmasında

kültürün «maddi üretim ve yeniden üretim sürecinden ayrıştırılmış, yüksek kültür olarak adlandırılan bir alan» (Marcuse, 1965, p. 190) olarak kavranışını eleştirir ve bu ayrımın ideolojik sonuçlarına işaret eder: “Bu ayrım, kültürün toplumun maddi yaşamından kopuk, kendi içinde bir amaç haline gelmesine ve böylece mevcut toplumsal ilişkileri sorgulamaktan uzaklaşmasına neden olur” (Marcuse, 1965, p. 194). Bu sayede, Marcuse kültür kavramını *kültür* ve *uygarlık* kavramları arasındaki çatışma bağlamında ele almayı hedefler. Buna göre uygarlık toplumun maddi üretim pratikleri ve maddi altyapısını tarif etmekte iken kültür ise toplumsal fayda ve bunun araçlarını aşan bir özgün değerler (İng. *authentic values*) ve *kendinde-amaçlar* (İng. *self-contained ends*) dünyasına göndermede bulunur. Bu kapsamı ile kültür tanımı aslında kavramın belirli bir tarihsel dönemine denk düşmektedir. Aynı olguya dikkat çeken Peter Burke, kültürün yalnızca paylaşılan bir anlamlar sistemi olarak kavranmasının toplulukların ve ulusların kültürünü incelerken yaratacağı sorunların altını çizmektedir. Bu ve benzeri bir kültür tanımına dayalı bir inceleme, ancak mevcut maddi çatışmaları göz ardı etmek pahasına oydaşmayı vurgulayacaktır; oysa, bu inceleme yöntemi sınıf tabanına dayalı toplumlarda işe yaramayacağından dolayı yapılması gereken çatışmaları ön plana çıkararak bir yöntem benimsemektir (Burke, 2000, p. 121). Toplumsal pratiklerden soyutlanmış değerler alanı olarak kültürün bu belirli tarihsel kavranışını Marcuse, olumlayıcı kültür adıyla karşılar. Marcuse onu şöyle tanımlar: “Olumlayıcı kültürle kastedilen, burjuva çağının kendi gelişimi sırasında zihinsel ve ruhani dünyayı uygarlıktan bağımsız bir değerler alanı olarak ayıran ve aynı zamanda uygarlığa üstün kabul edilen kültürüdür” (Marcuse, 2009, p. 70). Bu kültüre temel karakterini veren şey de evrensel olarak bağlayıcı ve daha yüksek bir değerler alanını mutlak surette ve koşulsuz olarak olumlamasıdır. Yani yüksek değerler artık herkesin malı ise de tıpkı Antik Yunan’da olduğu gibi mutluluk ancak bu ideal ruhani alanda edinilecek bir şeydir. Şimdi şu çizgiyi takip edelim Antik düşüncede nihai olarak insan ihtiyaçlarının dünyevi tatmini hiçbir zaman tartışma konusu olmamış ve bu tatminin gerekliliği önemini kaybetmemiştir. Çünkü insanın maddi varlığını koruması onun ilk amacıdır (Marcuse, 2009, p. 71). İnsanın maddi zorunluluk alanından özgürleşerek nihai hazzı, güzeli ve iyiyi araması ise aynı gerçeğin bir başka yönüdür.

Burjuva döneminde ise yaratılmış olan yeni soyut birey tipi dolaylı olarak dünyevi mutluluğa ulaşabilme motivasyonunu meta düzeni içinde gerçekleştirmeye yönelmiştir. Dolayısıyla kapitalist üretim süreci de bireyin bu yalıtık maddi tatminini meta biçimindeki tatmin nesnelereyle sağlamaktadır. Fakat ürünlerin bu arzı yani maddi üretim sürecinin nimetleri herkesin erişimine ancak herkesin alım gücü kadarıyla açık olduğundan, herkes bu arzdan eşit düzeyde faydalanamayacaktır. Marcuse’nin belirttiği gibi, “[b]u mutluluğun evrenselliği derhal iptal edilir, çünkü erkeklerin soyut eşitliği kapitalist üretimde somut eşitsizlik olarak kendini gerçekleştirir. Sadece az sayıda insan, mutluluğu güvence altına almak için gerekli mal miktarı için gereken satın alma gücüne sahiptir” (Marcuse, 2009, p. 71). Kısacası kültür ve değerler alanındaki soyut eşitlik prensibi, maddi ve toplumsal düzeydeki eşitsizlik pahasına işlemekte; evrensel özgürlük ideali de maddi pratikteki özgürlüksüzlüğü gizlemektedir (Marcuse, 2009, pp. 69-71). Marcuse, *An Essay on Liberation*’da, bu durumun yalnızca biçimsel bir özgürlük ve eşitlik yanılsaması yarattığını, gerçekte ise eşitsizlikleri ve tahakkümü derinleştirdiğini savunur (Marcuse, 1971, p. 15). Dolayısıyla burjuva toplumuna ait olumlayıcı kültürdeki toplumsal özgürlük ve ilerleme talepleri gerçekte ancak yine bir toplumsal kesimin ilgilerini tatmin etmenin ötesine geçememektedir (Marcuse, 2009, pp. 71-72). Olumlayıcı kültür, toplumsal çoğunluğun taleplerine burjuvazinin verebileceği tek yanittir. Olumlayıcı kültür, bireylerin ihtiyaçlarını onlara evrensel insan değerlerini referans göstererek karşılamayı, bedensel değersizleşmeyi ruhun yüceliğini öğütleyerek aşmayı, toplumsal özgürlük kaybını ise içsel özgürlüğü öne çıkararak telafi etmeyi teklif eder. Bu noktada denebilir ki kültür değerlerinin evrenselleşmesi ile mutluluğun herkes için dolaylılığını sağlama iddiasında bulunan olumlayıcı kültür asıl şimdi insan ile mutluluk ideali arasına yeni dolaylılar sokmaktadır. Marcuse, olumlayıcı kültürün izole edilmiş bireyin ihtiyacına genel insanlıkla, bedensel sefaletle ruhun güzelliğiyle, dışsal esarete içsel özgürlükle, acımasız egoizme erdem aleminin göreviyle yanıt verdiğini belirtir (Marcuse, 2009, p. 72).

Marcuse olumlayıcı kültürün maddi eşitsizlik ve özgürlük kaybını yeniden üretme işlevinin klasik burjuva sanatı tarafından yerine getirildiğini savunur. Burjuva sanatı maddi yaşamın örgütlenişinden kaynaklanan sorunları ve acıları ebedi ve evrensel çatışmalar şeklinde resmetmekle, tıpkı Antikitede gördüğümüz dünyevi ve toplumsal ayrımları ontolojikleştirme sürecinde olduğu gibi, onları metafizikleştirmiş olur (Marcuse, 2009, pp. 72-73). Dolayısıyla sanat toplumsal sorunların çözümünü sunacak somut bir umut yerine bireyin mutluluk talebini içselleştirip rasyonelleştirmesine olanak sağlayarak onu sorunların maddi kökeninden koparır. Oysaki ekonomik rekabet temelinde örgütlenmiş toplumlarda daha mutlu bir toplumsal yaşam talebi başkaldırıyı gerektirir (Marcuse, 2009, pp. 73, 76). Douglas Kellner, Marcuse'un felsefesinde sanatın bu çelişkili rolünü şöyle ifade eder: "Sanat, var olan gerçekliğin suçluluğunu sergilerken bile, bu gerçekliğin bir parçası olarak kalır. Ancak, sanatın bu gerçekliğe içkin olması, onun aynı zamanda bu gerçekliği aşma potansiyelini de barındırdığı anlamına gelir. Sanat, yabancılaşmış bir dünyada özgürlüğün ve mutluluğun imgelerini koruyarak, eleştirel bir işlev görebilir" (Kellner, 2007, p. 52).

Marcuse'ye göre bireysel taleplerin karşılanabilmesinin en rasyonel ve gerçekçi yolu ancak mevcut idealist ve olumlayıcı kültüre karşı yeni bir işgücü ve haz biçimi yerleştirerek mümkün olabilir (Marcuse, 2009, pp. 73-74). Böylelikle şu noktaya varılabilir: Burjuva sanatı tarafından olumlanan birlik ve bu sanata konu olan kişilerin saf evrenselliği gerçekdışıdır. Olumlayıcı kültürün ve burjuva sanatının temel yanılgısı, maddi varoluş düzenini değil de insan ruhunu değiştirerek mutluluk imkânı sağlayabileceği fantezisiidir. Böylesi bir kültür yalnızca mevcut olanı korur; yerine de yeni bir şey koyma iddiasında değildir (Marcuse, 2009, p. 76, ayrıca bkz. p. 70). Kültürün ve sanatın toplum tarihini biçimlendiren işlevini ön plana çıkarmak, kültürü oluşturan maddi dinamiklerdeki eşitsizliği perdenin ardına ittikçe bir baskı ve kontrol aracı olarak çalışmaya başlar.¹ Bu bağlamda burjuva sanatı ancak mevcut maddi koşullara karşı bir teselli vermek bakımından mutluluk sağlayabilir (Marcuse, 2009, pp. 87-88). Sarbanes de sanatın bu teselli işlevinin ötesine geçerek, estetik deneyimin, toplumsal dönüşüm için gerekli olan eleştirel bilinci ve dayanışmayı nasıl besleyebileceği üzerine odaklanarak Marcuse'nin burjuva sanatı eleştirisine katılmaktadır (Sarbanes, 2022, p. 85).

Kültürün olumlayıcı karakterinin işlevselliğini anlamanın yolu, bu kültürün aynı zamanda ruha karşı yaklaşımını anlamakla mümkündür (Marcuse, 2009, p. 76). Descartes'ten beri ruh, düşünen töz olarak (İng. *soul as substance*, Lat. *res cogitans*) egonun üzerinde temellenmiştir. Egonun maddi ve somut ölçüme tabi dış dünya karşısında ayrı bir sahasının bulunması, Descartes'in onu ruh olarak, yani arzuların ve duyguların öznesi olarak açıklama girişimine kaynaklık etmiştir. Tarihsel gelişimi içinde bu ruh kavramı aslında maddeci burjuva rasyonalizminin gelişimi ile paralel olarak vuku bulmuştur (Marcuse, 2009, p. 77). Egonun dâhil edildiği boyut bu maddeci ve araçsal rasyonalite ile yönetilen dünyadan bir kaçış ve özgürleşim alanı olarak görülmüştür (Marcuse, 2009, pp. 78-80). Bir anlamda ruh, saf düşünce alanı ile maddi varoluş arasında aracı bir basamak olarak kavranmaya başlamıştır. Bu yaklaşım ruh kavramının ikili işlevinden ilki olan olumlu boyutunu göz önüne sermektedir. Örneğin Rönesans'ta ruh, keşfedilecek ve tadı çıkarılacak keşfedilmemiş bir dünya parçası olarak görülmüştür. Ancak gelişim çizgisinde bu kavramın olumsuz işlevi, idealist felsefe tarafından ruhun değersizleştirilmesiyle ortaya çıkar. Marcuse, rasyonalizmde ruhun gerçekte oluşturduğu düşünülen şeylere, yani bireyin duygularına, iştahlarına, arzularına ve içgüdülerine sistemde yer olmadığını belirtir (Marcuse, 2009, p. 77). İdealist felsefede ruh ancak zihinden türetilmiş ve onun bir işlevine indirgenmiştir. Kant kendi felsefi dizgesinde ruhu ve ruhun mutluluğunu hemen hemen hiç konu edinmemiştir. Marcuse'ye göre Hegel için

¹ Peter Burke, kültür incelemeleri ve toplumsal tarih çalışmalarında İdealizm ve Materyalizm kutupluluğu nede- niyle başvurulan indirgemeci yöntemlere dikkat çekmektedir. Çoğu zaman yalıtılmış ve idealist bulunan toplum- ların kültürel tarihi yerine daha maddeci bir yaklaşıma sahip olan kültürlerin toplumsal tarihini basitçe yerleşti- rirmek sorunu çözmeye yetmeyecektir. Yapılması önerilen şey, toplum ve kültür ilişkisini, bu iki unsurun her ikisini de hem etken (belirleyen) hem de edilgen (belirlenen) olarak kabul etmek suretiyle incelemeye koyulmak; mümkünse her iki yaklaşımla eş zamanlı çalışabilmektir. Bkz. (Burke, 2000, p. 120).

de ruh henüz zihin haline gelememiş bir entite; yani zihnin oluşumundaki bir erken basamak olarak tanımlanır: “Ruh, özsel olarak ‘henüz zihin olmamasıyla’ karakterize edilir” (Marcuse, 2009, pp. 78-79). Zira zihin Hegel için kendini ruhun hakiki içeriği olarak açığa çıkarır. Buradan hareketle Marcuse, ruhun idealist felsefe tanım dışı bırakılması ya da irdelenmemesini somut işgücünün soyut işgücüne dönüşmesi süreci paralelinde değerlendirir (Marcuse, 2009, pp. 78-79). Somut emeğin soyut emeğe indirgenerek emeğin ürünlerinin meta cinsinden değişiminin mümkün kılınması sürecinde *ruh* artık yalnızca ekonomik sürece dâhil edilemeyen ve dolayısıyla soyut burjuva aklı tarafından kontrol edilebilme potansiyeli taşımayan bir güç olarak değersizleşmiştir. “Ruh ideası, burjuva pratiğinin soyut aklı tarafından yönetilemeyen yaşam alanlarına gönderme yapıyor gibi görünmektedir” (Marcuse, 2009, p. 78). Alford, Marcuse’nin *Eros ve Uygarlık* eserindeki narsisizm kavramını ele alırken, bu yönetilemeyen yaşam alanlarının modern teoriler ışığında nasıl anlaşılabilirliğine dair bir perspektif sunar ve bu durumun bireyin yabancılaşmasını derinleştirdiğini öne sürer (Alford, 1987, pp. 870-875).

Rönesans’tan beri insanın ruhani yanına ve manevi tatminine yapılan olumlu vurgunun aslında o dönemdeki değişen maddi koşullarla, bilimsel ilerlemeyle, coğrafi keşifler ve elde edilen yeni maddi zenginliklerle el ele ilerlediği söylenebilir. Marcuse’ye göre dış dünyanın nimetleri ve maddi yaşamın rasyonel yönetimi Rönesans’ta ivme kazandıkça insan da kendi ruhani zenginliklerini ve iç dünyasını keşfetmiştir. Ancak der Marcuse, tarihsel olarak 17. ve 18. yüzyıllarda bütünlüğe kavuşan olumlayıcı burjuva kültürü içerisinde bu ruhani ve manevi talepler tamamen gerçekleşmeyen talepler olarak kalmıştır. Çünkü burjuva pratiği içinde örgütlenen toplumsal maddi yaşam ve bunu takip eden kapitalist iş gücü süreci böyle bir içsel manevi tatminden ziyade bireyleri pazar ekonomisi içerisinde tatmin aramaya itmştir. Marcuse, nihayetinde, olumlayıcı burjuva kültürünün, maddi koşulların şeyleştirici (İng. *reifying*) gücüne bir tepki olarak ruhu kullanmaya yönelik olumlu niyetinin, bu tarihsel sürecin sonunda, şeyleşmeye teslim olmak zorunda kaldığını da belirtir: Olumlayıcı kültür, ruhu şeyleşmeye karşı bir protesto olarak kullanır, ancak sonunda ona yenik düşer Marcuse (2009, p. 80). Kellner, Marcuse’ye atıfla sanatın bu yenik düşüşe karşı bir direniş potansiyeli taşıdığını, ancak bu potansiyelin de yine toplumsal koşullar tarafından sürekli tehdit altında olduğunu ifade eder (Kellner 2007, p. 25).

Olumlayıcı kültürün ruhu beden karşısında ön plana çıkarması, bedensel hazzın manevi haz karşısında gölgede kalmasına ve çalışma disiplini adına bedensel hazzın terbiyesine meşruiyet kazandırmasına yol açar. “Zevkin manevileştirilmesi yoluyla içselleştirilmesi bu nedenle kültürel eğitimin belirleyici görevlerinden biri haline gelir. Manevi hayata dahil edilerek, duyusallık dizginlenmeli ve dönüştürülmelidir” (Marcuse, 2009, pp. 81-82). Ruh dinginliği ve ruhani uyumun vahşi piyasa şartları ve irrasyonel toplum örgütlenmesine rağmen gerçekleşmesi talebi üstesinden gelinemez bir çelişki yaratmaktadır. Kültür ise bu ruh uyumunun, bireyi birer *monad* halinde kavramak suretiyle, dostluk ve aşk ilişkileri gibi bireyin mahrem alanına indirgenerek sağlanmasını teşvik etmektedir (Marcuse, 2009, pp. 82-83). Aslında zihin tarafından makul kabul edilmeyen şeyleri, örneğin irrasyonel toplumsal örgütlenme biçimi ya da eşit olmayan koşullarını, ruh kabullenmekten çekinmez. Yani zihnin antitetik bulduğu terimleri veya durumları, ruh bir birlik halinde uzlaştırma yeteneğine sahiptir. İşte tam da bu potansiyeli itibarıyla ruh, otoriter devletlerin kitlesel tahakküm tekniklerinin ilk hitap ettiği insani unsurdur (Marcuse, 2009, pp. 83-84). Gentile, faşist İtalya’da politikanın kutsallaştırılmasını incelerken, rejimin kitlelerin ruhuna nasıl hitap ettiğini ve onları mitler ve ritüeller aracılığıyla nasıl seferber ettiğini ayrıntılı bir şekilde ortaya koyar (Gentile 1996, pp. 70-72); ayrıca bu durum, kitlelerin duygusal ve irrasyonel yönlerini manipüle ederek politik bağlılık yaratma stratejisinin bir parçasıdır (Gentile 1996, p. 145). Benzer biçimde Welsch, Nasyonal Sosyalizm deneyiminde, propaganda aygıtının da katkılarıyla, aryan halkın ulusal birliği ideali (*Völkism*) ve lider kültürü (*Führerprinzip*) etkisi altında ulusun kaderini gerçekleştirmek üzere birlik, güven ve kitlelerin rızasının tesis edilmiş olmasına göndermede bulunur (Welsch, 1987, pp. 415-416). Bu örneklerde, ulusun ruhu,

toplumu uzlaştırma işlevini, mitsel ve manevi bir imgeler halesi içinde yerine getirmiş; bunu yaparken ise toplumsal, iktisadi ve yönetsel tüm çelişkilerin üstünü örtmenin aracı kılınmıştır. Endüstrileşmenin ve sınıf çatışmasının tırmanışta olduğu bir dönemde, bireylerin hissettiği yabancılaşma duygusu, saflaşmış bir topluluğa ve *Volk* ruhuna kendini adamanın bir aletine dönüştürülmüştür (Welsch, 1987, p. 411).

Kültürün Tasfiyesi: Otoriter Devlet ve Kahramanca Gerçekçilik

Otoriter devlet yönetimiyle birlikte ilerleyen tekelci kapitalizm döneminde, insanların toptan mobilizasyonu, burjuva toplumunun yükseliş dönemindeki kültürün ilerici karakterini tasfiye eder. Denebilir ki olumlayıcı kültür, tekelci kapitalizm aşamasında, bireylerin tüm varlığını üretim süreci için kendi hizmetine almakla hem mobilizasyon tekniklerini otoriter devlete devretmiş hem de erken dönemdeki ilerici momenti kaybetmiş olur. Aslında Marcuse'nin Hegel ontolojisine yönelerek praksis üzerine yeniden düşünmesinin temelinde, toplumsal dönüşümün motoru olarak işçi sınıfına duyulan güvensizlik ve bu boşluğu doldurabilecek "somut bireyin radikal eylemini" teorize etme çabası yatar (Gülenç, 2021, p. 42). Bu anlamda Marcuse'ye göre bu toptan mobilizasyon aşamasına gelindiğinde olumlayıcı kültür kendi kendini tasfiye etmeye başlamıştır (Marcuse, 2009, pp. 91-93). Nitekim bu topyekûn seferberlik, Marcuse'nin başka çalışmalarında analiz ettiği, bireyleri standartlaştıran ve farklılıkları ortadan kaldırarak onları manipülasyona açık hale getiren daha geniş bir teknolojik rasyonalite zemini üzerinde mümkün olmaktadır (Turan, 2018, p. 55). Kültürün otoriter devlet idaresi altındaki bu kendini tasfiyesi süreci özgürlük, rasyonalite ve eşitlik gibi evrensel değerlerin savunulduğu liberal idealizmden kahramanlığın ve tek adam kültürünün kutsandığı destansı bir realizme geçiş sahne olur. Marcuse'nin kahramanca gerçekçilik olarak adlandırdığı bu yeni dönem, liberal idealizmin yerine geçer (Marcuse, 2009, p. 92). Gentile bu kahramanca gerçekçiliğin İtalyan faşizmde nasıl yeni bir İtalyan ve Faşist insan miti yarattığını, lider kültü ve sürekli seferberlik haliyle desteklendiğini gösterir (pp. 133-135) ve ekler: "Faşist mitoloji, bireyi devletin ve liderin iradesine tabi kılarak, kahramanlık ve fedakârlık kültürünü yüceltmıştır» (Gentile, 1996, p. 140). Kahramanlık ve fedakârlık sayesinde yaratılan birlik ve rıza kültürü, Nazi yönetimine Alman toplumunun çok geniş bir zeminde verdiği destekte en somut örneklerinden birini bulur. Welsch, Avrupa'nın siyasal krizde olduğu bir dönemde Alman küçük burjuvalarının gıda yetersizliğinden yakınarak da olsa partinin değerleriyle özdeşimini sürdürdüğünü, işçi sınıfının da düşük ücret ve çalışma standartlarından şikayetçi de olsalar devlet eliyle tam zamanlı iş sağlanmakta olmasını takdirle karşıladığını hatırlatır (Welsch, 1987, p. 418).

Değerlerin idealist bir içselleşmesinden kahramansı bir dışarıya yönelimine şahit olunur. Aşkın değerleri kullanarak içsel mutluluğu hedefleyen bir soyut bireyler cemaati yaratma işlevi, olumlayıcı kültürün son aşamasında artık ırk, kan bağı, halk gibi yanlış kolektivite biçimleri etrafında dışsal biçimde örgütlenen bir soyut cemaat yaratma işlevine dönüşmüştür (Marcuse, 2009, pp. 92-93). İşte bu yeni kolektivite biçimlerinin örgütlenmesi ancak ruhun hedef alınması ile mümkündür. Marcuse'ye göre Hegel'in düşüncesi bu amaca hizmet etmeyecektir zira o ruhu, az önce değinildiği üzere, zihinden türetmektedir. Ancak ruhun yüceltilmesi yönüne hizmet veren diğer idealist felsefeler bu kolektivite yaratma ülküsüne destek verecek özü taşımaktadır. Tamamen ruhtan oluştuğu tasarlanarak mobilize edilecek insan toplulukları her türlü kadercilik, uyum ve baş eğmeye razı olarak donatılmış olacaklardır (Marcuse, 2009, pp. 93-94).

Faşist sanat işte bu kolektiviteleri oluşturucu göreviyle otoriter devletin bir aracı olarak işlev görecektir. Marcuse, Ernst Jünger'in düşüncelerine atıfta bulunarak, otoriter devlette sanatın bile ulusal savunma, emek ve askeri disiplin hizmetine girmesi gerektiğini belirtir (Marcuse, 2007, pp. 109-110). Gentile, faşist rejimin sanatı bir propaganda aracı olarak, Faşist devrimin mitlerini ve kültürlerini kutlamak için kullandığını ve sanatçıları rejimin estetik ve politik vizyonuna hizmet etmeye çağırdığını belirtir (Gentile, 1996, pp. 103-104). Ruh yüceliğini

ve güçlü bir kişiliği hedefleyen tüm klasik sanat yapıtları gibi, iktidarın sanatı da insan ruhunu etkileyip ona belirli bir karakter, aidiyet ve utku duygusu kazandırmayı hedefleyecektir. Otoriter devletin meşru gördüğü sanat anlayışı, klasik sanatta övülen ruh büyüklüğü ve güçlü karaktere sahip kişilik gibi özellikleri kendi amaçları için kullanır. Otoriter devletin tüm mitsel ve destansı törenleri gibi otoriter devletin meşru gördüğü sanat anlayışı da insanın yüreğine hitap edecek, onu büyüyecek ve sanatın yanılısamalı gerçekliğini kullanarak onu güce bağımlı kılacaktır. Sanat artık burada kültürel propaganda işlevi kazanmaktadır. Düşünüre göre “kültürel propaganda bir tür afyondur, tehlikeyi örter ve aldatici bir düzen bilinci çağırıştırır” (Marcuse, 2007, p. 109). Merkezi otoritenin mitolojik boyutlardaki gücüne duyulan saygı ve hayranlık, emek sürecinin yoğunlaşması ve üretim disiplininin katılması ile sonuçlanır. Hatta denebilir ki otoritenin formlarına duyulan bu saygı, çalışma disiplininin içselleştirilip ülküleştirilmesini de beraberinde getirir; zira bu düzene en çok uyum sağlayan birey o derecede bu kahramanlık idealinden pay almış olacaktır. Jünger’in emeğin kahramanca dünyası vizyonu bu bağlantıyı ima eder. Otoriter devlet yönetiminde meşru sanat, kolektivite ruhunu beslemekle yükümlüdür. Aynı zamanda, faşist sanat, çalışma disiplini gibi askeri disiplin ve ulusal savunmayı da destekleyerek vatana hizmet ülküsünü yüceltmekle mükelleftir (Marcuse, 2009, pp. 94-95). Marcuse, “[t]otaliter rejimlerde sanat, iktidarın bir uzantısı haline gelir ve estetik değerler, politik amaçlara tabi kılınır” (Marcuse, 2007, p. 88) diyerek bu durumu özetlemektedir. Örneğin halkı duygusal manipülasyonla örgütleyen Üçüncü Reich’in propaganda programında kültür politikasına (*Kulturpolitik*) ve sanata ayrıcalıklı bir yer verdiği hatırlanmalıdır. 1933’te Goebbels başkanlığında kurulan *Reichskulturkammer* (Reich Kültür Odası) bünyesinde çeşitli sanat dallarını temsilen odalar açılmış ve siyasal program paralelinde ulusun tüm kültür yaşantısının koordine edilmesi öngörülmüştür. Reich Kültür Odası kurulmadan hemen birkaç ay öncesinde Berlin’de gerçekleşen kitap yakma seremonisi, Nazilerin *dekadan* sanattan ve burjuva liberalizminin dejenere edici etkisinden halkı koruma yöntemlerinin simgesel ifadelerinden biri olmuştur (Welsch, 1987, p. 409). Rejimin *dekadan* olarak yaftaladığı bu sanat, felsefi olarak Nietzsche’nin yaşamın azalması ve güç istencinin ötelenmesi olarak tanımladığı bir çöküş (*decadence*) haline karşılık gelir; bu, yaşamı olumlamak yerine onu küçümseyen ve insanın kendi içine dönmesine neden olan bir ahlakın sanatsal tezahürü olarak görülür (Turan & Alyağut, 2025, p. 141). Öte yandan, otoriter yönetimlerin desteklediği ayrıcalıklı sanatçılar, meşru kültür politikaları çerçevesinde belirlenen ülkülerin ifadelerine hayat vermekte ve bu nedenle yüceltilmektedir. Heykeltıraş Arno Breker, Hitler’le yakın kişisel ilişki içerisinde bulunan ve yapıtları dejenere sanata antitez sunuyor olması gerekçesiyle rejimce desteklenen bir sanatçıdır; ressam Adolf Ziegler de 1935’te Reich Kültür Odası’na Güzel Sanatlar Senatörü olarak atanarak yozlaşmış sanatın tasfiyesini denetlemekle görevlendirilmiş olduğu kadar saf ırka ait insan figürlerini tasvir amacıyla geliştirdiği gerçekçilik üslubu ile halkın bilinç ve imgeleminden *çirkin* olan her şeyi kazımaya yönelik parti politikasının bir neferi olarak çalışmıştır (Welsch, 1987, p. 414).

Sanat, olumlayıcı kültürün erken dönemlerinde, nasıl ki güzel olanın şu an önümüzde mevcut ve halihazırda gerçek olduğu algısını yaratarak maddi düzene karşı duyulan hoşnutsuzluğu törpülemeye ve yatıştırmaya yaradıysa, olumlayıcı kültürün bu yeni aşamasında da aynı görevini pekiştirerek tekrar eder (Marcuse, 2009, pp. 89-90). Otoriter devlet, eskimiş olumlama yöntemlerini daha modern olanlarla değiştirmek ister. Kültür alanının erken dönemdeki yüceltilmesi bireysel mutluluk arzusunun tatmine yönelik idiye; artık otoriter yönetimlerde bireysel mutluluk topluluğun mutluluğu ve halkın gönenci uğruna feda edilmektedir. Marcuse’nin belirttiği gibi, “eskiden kültürel yüceltme kişisel mutluluk arzusunun tatmin etmeye yönelikken, şimdi bireyin mutluluğu halkın büyüklüğünde tamamen yok olmalıdır” (Marcuse, 2009, p. 95). Mutlu olmak ve hakikate ulaşmak isteklerini karşılamak adına felsefe ve dine nazaran, olumlayıcı kültürdeki en yetkin saha olarak görülen sanat, aynı işlevini kültürün kendi kendine tasfiyesine başladığı otoriter yönetimler altında da devam ettirmektedir. Ancak bu sefer bu görevini nitelikçe dönüşüme uğramış ve nicelikçe pekişmiş bir biçimde ifa etmektedir. Bu, Marcuse’nin belirttiği gibi, eskimiş olumlama yöntemlerini daha modern olanlarla değiştirmek anlamına gelir. Olumlayıcı kültürün erken dönemlerinde

kültür ve sanatın sunduğu yanılsamalı gerçeklik üzerinden bireysel mutluluk arayışı tatmin edilmekte iken (Marcuse, 2009, pp. 84-89); faşist yönetimler altında kültürün ve sanatın bireylere öğrettiği şey artık böyle taleplerin meşru olmadığı; bireysel mutluluk taleplerinin ileri sürülmesinin halkın bütünlüğünün aleyhine olduğu kabulüdür (Marcuse, 2009, pp. 95-97). Schiller’de en belirgin örneğini bulan Alman İdealizminin estetik eğitim yoluyla toplumsal sorunları aşip özgürlüğe ulaşma iddiaları Marcuse’ye göre olumlayıcı kültürün yanılsamalı karakterinin doruk noktalarından biridir (Marcuse, 2009, p. 87). Keza klasik sanatın seçkin ürünlerini çevreleyen merasim ve abartılı hava, onların yanılısama yaratma görevlerine delalet eder. Tıpkı müze ziyaretlerinde edinilen daha yüksek bir varlık ve algı dairesine yükselmiş olma duygusu gibi, klasik sanatın da olumlayıcı kültür dolayısıyla yaratıyor olduğu olgusalıktan uzaklaştırıcı etki barizdir. Marcuse’ye göre klasik sanatı çevreleyen bu resmiyet ve abartı yüzünden sanatın tüm dönüştürücü ve patlayıcı etkisi dindirilir; hatta klasikler başka bir varlık sahasına ait kabul edildiğinden, onların içeriklerinin günümüzün çatışmalarını ve çelişkilerini aydınlatıcı etkisi henüz başından yitip gitmeye mahkûmdur (Marcuse, 2009, p. 97). Kellner, “[s]anatın devrimci potansiyeli, tam da mevcut olana yabancılaşmasında, onu aşmasında yatar” (Kellner, 2007, p. 62) diyerek, sanatın bu potansiyelinin nasıl bastırılabilceğine işaret eder. Sarbanes ise Frankfurt Okulu bağlamında sanatın özerkliği tartışmalarına değinerek, Marcuse ve Adorno’nun biçimsel deneyiciliğinin devrimci mücadelenin gerektirdiği yeni kurumların ve yeni kurumsallaşma biçimlerinin yaratılmasında gerçekten bir rol oynaması için sanatsal üretimin toplumsal süreçlerine de müdahale edilmesi gerektiğini belirtir (Sarbanes, 2022, p. 90). Schoolman da Marcuse’nin estetik teorisinin “sanatın eleştirel işlevini yeniden canlandırma çabası” olduğunu, ifade eder (Schoolman, 1976, pp. 60-61).

Bu noktada yapılması gereken, güzellikle gerçekliğin bağıni tesis etmektir. Marcuse’ye göre güzellik yanılısama olarak değil de gerçekliğin içindeki hazzı yakalayarak olgu dünyasını ifade etmeyi hedeflediğinde yeni bir biçim kazanacaktır (Marcuse, 2009, p. 97). Aslında otoriter yönetimlerin kendi sanat anlayışlarını yerleştirme sürecinde kendilerinden önceki sanat müessesesinin yanılısamalı gerçekliğini eleştirmeleri bir bakıma haklılık taşımaktadır. Yanılısamalı karakteri dolayısıyla olumsal kültürün ürünlerine karşı çıkmakla aslında ütöpik bir şey peşindedir otoriter devlet. Zira Batı düşüncesinde kültür, olumlayıcı karakterinden hiçbir zaman bağımsız düşünülmemiş olduğundan, olumlayıcı kültüre karşı yıkıcı bir tavır alma aslında kültürün tümünden yıkımı ile sonuçlanacaktır (Marcuse, 2009, pp. 96-97). Ancak otoriter sanatın klasik sanata dair ideallerin karşısında durması, ironik olarak ruhun yanılısamalar üzerinden terbiyesine ait eski yöntemlerin ve olumlama pratiklerinin daha güncel ve modern olanları ile değiştirilmesiyle sonuçlanacaktır. Faşist devlet döneminde kültür ve sanatın işleyişi ve yöntemleri, maddi örgütlenmesi çelişki ve çatışma barındıran bir topluma bir ideoloji kazandırmayı amaçlar. Otoriter kültürün bireyi yanlış bir kolektiviteye (ırk, halk, kan ve toprak) yerleştirmesi ve statükoya feragat ve boyun eğme işlevi bu ideolojik amacı gösterir (Marcuse, 2009, pp. 92-93). Bu yeni ideoloji, mevcut toplumsal çelişkilerin insanların bilincine gerekli ve haklı olarak gösterilmesi ve bu gereklilikler alanından da yeni erdemler (milletin karakterini ve ahlakını yüceltmek, halkın tüm fertlerinin kültürden eşit derecede pay alması vs.) türetilmesi ile işlerlik kazanır (Marcuse, 2009, p. 95). Sonuç olarak, kültür kavramının gelişim çizgisi içinde kazandığı olumlayıcı karakter, evrensel değerler üzerinden daima soyut bireylerin mutluluğunu ve erincini sağlamak hedefini gözetmektedir (Marcuse, 2009, p. 89). Ancak olumlayıcı kültürün ve sanattaki yansımalarının işlevleri tam anlamıyla açıldığında, kültürün olumlayıcı karakterinden kurtarılması sonucu meydana gelecek toplumsal örgütlenmedeki dönüşüm, bırakın bireyselliğın tasfiyesini, bilakis ancak bu şartlarda bireysel ihtiyaçların karşılanması ve tatmin duygusu sağlayarak bireyselliği gerçekleştirecektir. Marcuse’nin kendi ifadesiyle: “Olumlayıcı kültürü ortadan kaldırarak, bu toplumsal örgütlenmenin lağvedilmesi bireyselliği ortadan kaldırmayacak, onu gerçekleştirecektir” (Marcuse, 2009, p. 98). Marcuse, *An Essay on Liberation*’da bu dönüşümü, yaşamın kendisinin sanat eseri haline geldiği, çalışmanın oyun ve oyunun çalışma olduğu bir özgürleşme olarak hayal eder (Marcuse, 1971, p. 22). Marcuse ayrıca, gerçek özgürleşmenin,

yalnızca politik ve ekonomik yapıların değil, aynı zamanda bireyin içgüdüsel yapısının ve duyarlılığının da dönüşümünü gerektirdiğini savunur (Marcuse, 2007, p. 150).

Marcuse'nin Yaklaşımına Yönelik Eleştirel Tespitler

"Kültürün Olumlayıcı Karakteri" başlıklı makale çerçevesinde, Marcuse'nin kültürün geçirdiği evrim ve edindiği olumlayıcı karakterin tarihsel aşamalarını burjuva toplumunun gelişimi çizgisi paralelinde ele alması doğru bir yöntem olarak görülebilir. Ancak bu yöntem onun sanat ve özellikle de ruh konusundaki tespitlerine kimi zaman bir aşırı yorumlama cesareti de katmaktadır. Schoolman, Marcuse'nin estetik teorisinin, eleştirel teorisinin geleneksel politik ve ekonomik analizlerinden bir yer değiştirme ya da kaydırma yapmak (İng. *displacement*) anlamına gelip gelmediğini sorgular ve estetiğin bu merkezi rolünün potansiyel tuzaklarına işaret eder (Schoolman, 1976, p. 54): Marcuse'nin estetiğe yaptığı vurgu, başlangıçta "Kültürün Olumlayıcı Karakteri"nde ortaya konan sanat ve politika arasındaki ilişkiye dair endişesinden kaynaklanmaktadır. Ancak estetiğin, eleştirel teorisinin merkezine bu şekilde yerleştirilmesi, teorisinin politik etkinliğini azaltma riski taşır (Schoolman, 1976, pp. 54, 78). Sarbanes de benzer bir noktaya değinerek, Frankfurt Okulu düşünürlerinin sanata attığı özerklik ve eleştirel potansiyelin, sanatın toplumsal üretim ve alımlama koşullarından bağımsız ele alındığında nasıl bir yanılısamaya dönüşebileceğini tartışır (Sarbanes, 2022, p. 88).

Özellikle, ruhun doğru ile yanlış ya da iyi ile kötü arasındaki ayrımı değersizleştirip muğlâklaştırdığı; zira bu kavramlar arasındaki ayırdın ancak maddi var oluş ekseninde yapılabileceğine yönelik görüşü abartılı bir yorum olarak göze çarpmaktadır. Marcuse şöyle der: "Evrensel empati özelliğiyle ruh, maddi varoluşun örgütlenmesinin ulaşılabilir potansiyelleri açısından toplumsal gerçekliğin analizi yoluyla yapılabilecek doğru ile yanlış, iyi ile kötü ya da rasyonel ile irrasyonel arasındaki ayrımı değersizleştirir" (Marcuse, 2009, p. 84). Ruh gerçekten zihnin türevi olarak tasarlanmadığı takdirde hep irrasyonel olma yönüne mi kayar? Yanlış bir maddi var oluş düzeninde ruh da elbette ki buna göre şekillenecektir; ama buna göre zihin de aynı maddi var oluş koşullarında ruhtan daha rasyonel bir şekilde gelişmeyecektir. Bunun yanı sıra, ruhun doğru ve yanlış arasındaki ayrımı kaybetmesi tespiti makalenin genelinde çizilen çerçeve ile pek alakalı değildir. Zira Marcuse, ruh özü itibarı ile kötü değildir ama olumlayıcı kültür içinde yanlış bir biçime hapsolür, şeklindeki mülahazanın haklılığını gölgede bırakan yuvarlamalar yapmaktadır. Marcuse, ruhun toplumsal emek sürecine çekilmemiş tek yaşam alanı olarak korunduğunu ve olumlayıcı kültürün ruhu şeyleşmeye karşı bir protesto olarak kullandığını, ancak sonunda ona yenik düştüğünü belirtir (Marcuse, 2009, p. 80).

Marcuse'nin burjuva kültüründen kaynaklanan burjuva sanatının olumlayıcı karakterini eleştirmesi, makalenin gidişatı içinde makul bir eleştiri konusu sunmaktadır. Ancak Marcuse'nin bu çabası içinde sık sık burjuva sanatı ile genel anlamda sanatın işlev ve sahasını birbirinin yerine kullandığı saptanabilir. Dolayısıyla neredeyse toptancı bir tavırla sanata yanlış bilinç olma ve ideolojinin oyuncağı olma rolü biçmektedir. Oysa Marcuse, burjuva sanatının kendi ideallerini ciddiye aldığı tek alan olduğunu da belirtmektedir (Marcuse, 2009, pp. 84-90). Marcuse, *Art and Liberation*'da sanatın eleştirel potansiyelini vurgularken, "[s]anatın görevi, dünyanın bu verili gerçekliğine karşı çıkmak, onun yalanlarını ve yanılısamlarını kırmaktır" der (Marcuse, 2007, p. 75). Bu, sanatın sadece bir ideoloji oyuncağı olmadığını, aynı zamanda bir direniş aracı da olabileceğini gösterir.

Bu tespitleri, Marcuse'nin teoriyi sanata üstün gördüğü bir dönemine denk düşen yorumlar olarak değerlendirmek daha uygun olacaktır. Klasiklerin etrafını çevreleyen hale ve merasim havası, onların okurlarına/alımlayıcılarına bir yalıtılmışlık atfetmez ve estetik hazzın sağlayacağı yalıtılmış bireyselliğe hapsolmayı gerektirmez. Bu noktada, tüm sanat eserlerinin alımlanmasında bireyin kendi kavrama süreçleri içinde bireyselleştirdiğini hatırlamak gereklidir. Bundan muaf bir sanat pratiği yok gibidir. Tam tersine klasikler, insan ruhuna hitap

ettiği ve evrensel değerleri yansıttığı oranda kendi üretim bağlamlarından koparak farklı toplumsal ve maddi yapılarıdaki insanlara farklı anlamlar iletme görevini taşırlar. Tam da evrensel değerlerin edinilmesi ve pekiştirilmesine yardımcı oldukları anda aslında mevcut üretim ilişkilerinin ve yönetim biçimlerinin baskı ve şiddetine karşı bir direnç yaratırlar diye düşünerek klasik sanat eserlerine hakları teslim edilmeli ve Marcuse'nin yuvarlamasından kaçınılmalıdır. Marcuse'nin, klasiklerin başka bir varlık sahasına ait kabul edildiğinden, içeriklerinin günümüzün çatışmalarını ve çelişkilerini aydınlatıcı etkisinin henüz başından yitip gitmeye mahkûm olduğunu savunması, onların farklı alımlama bağlamlarındaki yeni özgülleştirici işlevlerini göz ardı etmektedir (Marcuse, 2009, p. 97).

Istvan Szabo'nun Mefisto Adlı Filminde Olumlayıcı Kültürden Faşist Sanat Anlayışına Geçiş

Istvan Szabo'nun *Mefisto*'sunda, genelde kabare, fars veya matine temsilleriyle geçinen Hamburg Sanat Tiyatrosu adlı yerel bir kumpanyada oynayan Hendrik Höfgen'in başarılı olma hırsı ve şöhret sevgisiyle yüksek bir sosyal statü peşinde koşmasının öyküsünü izleriz. Mills, filmin Klaus Mann'ın romanı ile Gustaf Gründgens'in gerçek yaşamı arasındaki karmaşık ilişkiyi ele aldığını tespit ederek Höfgen karakterinin bu kimlikler arasında nasıl salındığına vurgu yapan bir okumayı önemser (Mills 1990, p. 255). Mills'e göre, Szabó'nun filmi, Mann'ın romanındaki politik eleştiriyi korurken, Gründgens'in karmaşık kişiliğine ve sanatçının totaliter bir rejimdeki trajik ikilemlerine daha fazla odaklanır (Mills 1990, p. 257). Bu öykü Almanya'da İkinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Nasyonal Sosyalist Parti'nin seçimle iktidara gelmesinin ve kendi tahakkümünü üstyapı kurumlarından kültür ve sanat üzerinde tesis etmesinin de öyküsüdür. Christensen, Höfgen'in hikayesinin sadece bireysel bir ahlaki çöküş değil, aynı zamanda sanatın ve sanatçının totaliter bir rejimle nasıl bir suç ortaklığı içine girebileceğine dair bir inceleme olduğunu belirtir (Christensen, 1988, p. 21). Gelecek vaat eden bir oyuncu olarak Höfgen, Hamburg Sanat Tiyatrosu'nda sahnelenen oyunları hem kendi oyunculuk kapasitesini daha ileri taşımayacağı için hem de gerçeklikten ve toplumsal hayattan kopuk olduğu gerekçesiyle küçümsemektedir. Zira buradaki oyunlar burjuva eğlencesinden başka bir şey sunmamaktadır. Höfgen, mevcut tiyatro anlayışını "sığ burjuva zıvalığı" olarak nitelendirir (Szabo, 1981, 00:14:59-00:15:02) ve buna karşı "herkesi içine alacak bir tiyatro" hayal eder; özellikle de "işçileri, dok işçilerini" hedefleyen bir tiyatro (Szabo, 1981, 00:15:03-00:15:09). Filmin başlarında kariyerinin erken dönemine şahit olduğumuz Höfgen bu tür burjuva eğlencelerine karşı mesafe takınmaktan ve işçi sınıfının davasına hizmet edecek toplumsal bir tiyatro kurmaktan bahsetmektedir. Hatta devrimci davaya hizmet için bir unsur olarak gördüğü tiyatro sanatı gibi, tiyatro oyuncusu da oyunun yalnızca bir unsurudur; oyunun odağı olmamalıdır. Filmin bir noktasın bu hususta Höfgen şöyle der: "Oyuncuların ve halkın birbirinden yalıtıldığı pasif izleyicilik son bulmalıdır. Halk aktif bir rol üstlenmelidir, çünkü röntgencilik devri artık bitmiştir. Gerçek tiyatro ancak bu şekilde var olabilir. İşçilerin ihtiyacı olan ise insanı şok eden ve harekete geçiren, bütünsel bir tiyatrodur" (Szabo, 1981, 00:24:49-00:25:18). Şoke edici bir işleve ve kitleleri ayağa kaldıracı bir etkiye sahip olabilmesi için, işçi sınıfına tüm bir yaşam tecrübesi içinde ezilmişliğinin yanı sıra devrimci potansiyelini de tanıtacak bütünsel bir tiyatro (İng. *total theater*) ideali kurmaktadır Höfgen. Onu zaman zaman işçi tiyatrolarındaki konuşma ve temsillerde görürüz. Gazetas, Höfgen'in bu erken dönemdeki *devrimci tiyatro* ideallerinin, daha sonra Nazi rejimiyle iş birliği yaparken ironik bir şekilde nasıl çarpıtıldığını vurgulayarak ekler: "Höfgen'in bütünsel tiyatrosu, başlangıçta kitleleri bilinçlendirme amacı taşıırken, Nazi döneminde kitleleri manipüle etme aracına dönüşür" (Gazetas, 2000, p. 93).

Höfgen'in evlilik yaptığı Barbara ise liberal değerlere sahip, varsıl bir burjuva ailesine mensuptur. Evliliklerinin daha ilk zamanlarında dahi Höfgen, Barbara'nun ailesinin sahip olduğu liberal çevreye ve burjuva konforuna eleştiriler yöneltmektedir. Höfgen'e göre burjuvazinin naif liberalizmi, yükselen tehlike karşısında kördür. Barbara'ya şöyle seslenir:

“Ama sen anlayamazsın. Bu, aileden gelen o bilindik liberalizm. Hiçbir siyasi inanç yok, sadece merak var... Eminim faşist terörü bile mazur görebilirsiniz. Sizin liberalizminiz bir diktatörlüğe bile alışabilir” (Szabo, 1981, 00:27:54-00:28:44). Höfgen’e göre burjuvazi, liberal değerleri yüzünden, Nazilerin müstakbel diktasına toleranslı davranmakla tehlikeyi adeta davet etmektedir; Naziler ise birer hayduttur. Filmdeki büyük ironilerden biri Höfgen’in bu konumunu terk ederek tamamıyla zıt bir düşünme ve eylem tavrı almaya doğru evrilmesinde yatar. Hamburg’dan Berlin’e taşınıp Berlin Devlet Tiyatrosu’na oyuncu olarak kabul edildiğinde ve yıldızı parlamaya başladığında, Höfgen’in Nazi Partisi üyeleri ve iktidar araçları ile flörtü de başlar. Berlin’deki ilk temsillerinin ardından kendisine yöneltilen sorular daha önce Bolşevizmden etkilenip etkilenmediği tarzındaki sorulardır. Kendisi de farkına varmaktadır ki artık burjuva eğlencesi olmaya yönelik Rus ve Fransız oyunlarının yükselmekte olan Alman ruhuna ve yüce Alman kültürüne hizmet edecek nitelikte olmadığı kabullenilmiştir. Alman halkının zaferi ancak kendi ulusal kökenlerine döndüğünde gerçekleşecektir. Bu da Höfgen için dönüşümün farkına varma eşliğini sunar. Artık bu yeni düzende Höfgen’in hizmet vereceği yüksek kültür dairesinin, iktidar nosyonundan bağımsız ele alınamayacağı; eşğin aşılmış olduğu aşikârdır. Nazilerin başa gelmesinin hemen ardından Barbara, Höfgen’e iktidara tavrı almaktan bahsettiğinde Höfgen, sanki aynı eleştirileri Barbara’ya daha önce kendisinin yönelttiğini unutmuşçasına, onu sert bir dille azarlar. Barbara’nın Almanya’yı terk etme ya da direniş gösterme önerisine karşı Höfgen, kendi konumunu sanatın evrensel ve apolitik sığınağında savunur: “Bu benim için, bir aktör için tek özgürlük biçimi... Barbara, ben bir aktörüm. Her zaman Almanya’da bir aktörüm... Benim Alman diline ihtiyacım var! Anavatana ihtiyacım var, anlamıyor musun?” (Szabo, 1981, 00:57:54-00:58:22). Höfgen, kendisi için tek ve gerçek özgürlüğün sanat alanında olduğunu ve tek önceliğinin kendi sanatını icra etmek olduğunu ileri sürer. Höfgen burada *Hamlet*’in ve diğer klasiklerin asıl özgürlüğü yakalamanın yolları olduğundan bahseder (ki *Hamlet* filmin ilerleyen bölümlerinde farklı bir misyon yüklenecektir). Höfgen’in klasik sanatı ve yüksek kültür değerlerini siyasal mücadeleye tercih etmesinde Marcuse’nin burjuva kültürüne atfettiği olumlayıcı karakteri görürüz. Marcuse olumlayıcı kültürü, gündelik varoluş mücadelesinin olgusal dünyasından özsel olarak farklı, ancak her bireyin herhangi bir olgusal durum dönüşümü olmaksızın *içerden* kendisi için gerçekleştirebileceği, evrensel olarak bağlayıcı, ebediyen daha iyi ve daha değerli bir dünya olarak tanımlar. Höfgen’in tutumu bu tanımla örtüşür. Höfgen yüksek sanatı ve ona ait evrensel değerleri olumladığı anda toplumsal ve siyasal gerçekliğe dair bir yanılsamaya kendisini hapsetmektedir. Sanat, bu bağlamda “gerçek bir yanılsama içinde mutluluk” sunmaktadır (Marcuse, 2009, pp. 70, 89). Bu yanılsama da onun narsisizmi ile pekişmektedir. Piette, Höfgen’in narsisizmini ve aynadaki ters imgeye âşık olmasıyla sonuçlanan sayısız monologunu vurgulayarak bu kendini kandırma sürecini detaylandırır (Piette, 1998, p. 141). Piette’ye göre, “Höfgen’in aynadaki yansıması, onun gerçek benliğinden çok, arzuladığı idealize edilmiş bir imgedir ve bu imgeye olan takıntısı, onu ahlaki çöküşe sürükler” (Piette, 1998, p. 138). Hatta denebilir ki bu yüksek kültürel değerler üzerinden burjuva sınıfı kendi narsisizmini tatmin etmekte ve toplumsal düzenin hastalıklarına kör kalmaktadır. Olumlayıcı kültürün, bireyleri günlük yaşamın bayağı istilasından uzaklaştırarak avuttuğu söylenebilir (Marcuse, 2009, p. 72). Christensen Höfgen’in bu durumunu, sanatını politikadan ayrı tutma yanılsaması ve bunun sonucunda kendi ahlaki pusulasını kaybetmesi olarak yorumlar ve şunu ekler: “Höfgen, sanatın özerkliğine sığınarak politik sorumluluktan kaçır, ancak bu tutumu onu rejimin bir piyonu haline getirir” (Christensen, 1988, pp. 25-26).

Burjuva kültürünün olumlayıcı karakterinin nasıl otoriter devlet tarafından dönüşüme uğratarak baskı rejimine mal edildiğine Mefisto figürünün iki yönlü kullanımı üzerinden tanık oluruz. Marcuse bu dönüşümü, olumlayıcı kültürün kendi kendini lağvetmesi olarak tanımlar ve bu süreçte kültürün “kahramanca gerçekçiliğe” evrildiğini belirtir (Marcuse, 2009, p. 92). Berlin Devlet Tiyatrosu’nda Mefisto’yu canlandıran Höfgen, klasik Alman sanatına ait bir başyapıtı hayat vermekle kendi ideallerinin peşinde koşmakta ve evrensel değerlerin olumlamasını yaparken bir yandan kendisi de bu değerlerden pay almaktadır. Goethe’nin

Faust adlı eserinde Dr. Faustus'u yoldan çıkararak ona ahireti pahasına bilgiyi vaat eden Mefisto (Mephistopheles) burjuva düşüncesindeki ilerleme ve özgürlük idealine tekabül etmektedir. Hatta kendinde-bir-amaç olarak ilerleme ülküsünün ete kemiğe bürünmüş halidir Mefistopheles. Höfgen'in Mefisto karakterini canlandırarak ününe ün katması ve aynı zamanda Nazi Generalinin takdirini kazanması, olumlayıcı burjuva kültürü ile otoriter devlet yönetiminin tahakküm aygıtları arasındaki geçişkenliğe işaret eder. Bu, bireyin "yanlış bir kolektiviteye (ırk, halk, kan ve toprak)" dahil edilmesi ve bunun içselleştirme ile aynı işleve sahip olması durumunu yansıtır (Marcuse, 2009, pp. 92-93). Hirsch, Szabó'nun filmlerinde genellikle bireyin tarihsel güçler karşısındaki kırılabilirliği ve ahlaki seçimlerin zorluğu temalarının işlendiğini, Mefisto'nun da bu bağlamda değerlendirilebileceğini öne sürer (Hirsch, 1999, p. 5). Mefisto bir simge olarak her ne kadar Bolşevizmle ilintilendirilme riski taşıdığı belirtilip artık Berlin'de istenmeyen şeyleri çağrıştırdığı düşünülmüş olsa da yeni otoriter devletin bünyesine yeni bir karakter ve vurguyla dâhil edilmekten kaçamayacaktır. Alman kültürü ve edebiyatının saflaştırılarak ihya edilmesinde, Mefisto artık bir ulusal kahramana dönüşme yolundadır. Alman kültürünün yeniden canlanması sürecinde aktöre ve sanatçıya düşen görev, General tarafından Höfgen'e vaaz edilirken, Mefisto bu canlanışın simgesi haline gelir. Diğer bir deyişle, olumlayıcı kültürün otoriter devlete armağanı; ikisi arasındaki menteşedir Mefisto. Hughes ile yaptığı bir söyleşide Szabó, Höfgen karakterinin karmaşıklığına ve iktidarla kurduğu Faustvari pazarlığa dikkat çeker (Hughes, 1982, p. 15). Szabó, Höfgen için şöyle demektedir: "O bir kurban mı, yoksa bir suç ortağı mı? Belki de her ikisi birden. Bu belirsizlik, filmin temel gerilimlerinden birini oluşturuyor" (Szabó & Hughes, 1982, p. 16).

Filmdeki diğer bir ironik yön de şudur ki Höfgen hala naifçe sanatına sarılmakla yanlış olduğunu bildiği otoriter devlet aygıtı içinde kendisine ve insanlara yüksek sanat eşliğinde bir özgürlük alanı açabileceğini düşünerek kendini kandırmaktadır. Sanatçının bireysel yeteneği ile yüksek seviyede bir kültürü inşa etme misyonunu, biraz da anakronik olarak, çok önemsemektedir Höfgen. Oysa bu fikrini General'e bildirdiğinde General'in verdiği tepki çok kısa, net ve faşist devlet yapısının kültüre bakışının simgesel bir dışavurumudur. General, kültürün yüceliğine dair her türlü idealist söylemi, meşhur sözüyle kesip atar: "'Kültür' kelimesini duyduğumda tabancama uzanırım. Burjuva zırvası!" (Szabo, 1981, 01:25:25-01:25:35). General böyle demekle Marcuse'nin bahsetmekte olduğu kültürün olumlayıcı karakterinin ve dolayısıyla Batı dünyasında kültür ile onun olumlayıcı karakteri tarihsel olarak asla ayrıştırılamayacağı için esasen kültür kurumunun kendisinin yok edilmesini imlemektedir. Marcuse'nin belirttiği gibi, "Batı düşüncesinde kültür olumlayıcı kültür anlamına geldiği ölçüde, onun olumlayıcı karakterinin lağvedilmesi kültürün kendisinin lağvedilmesi olarak görünecektir" (Marcuse, 2009, p. 96). Başkaca söylenecek olursa, otoriter devlet, kültür alanındaki liberal burjuva geleneğinin yansıması olan evrensel insani değerlerin bir kısmı ya da çoğunu yeni yaratılmakta olan bir ırk veya kutsal bir halk topluluğu adına reddettiğinde aslında kültür kurumunun kendisini de toptan reddetmektedir. Gentile faşist rejimlerin geçmişin kültürel mirasını reddetmek yerine, onu kendi ideolojileri doğrultusunda seçici bir şekilde yeniden yorumlayıp kullandığını belirtir; bu durum General'in tepkisiyle çelişiyor gibi görünse de aslında reddedilen şey kültürün özerkliği ve eleştirel potansiyelidir (Gentile, 1996, p. 110). Gerek General ile olan ilişkisinde gerekse Nazi sempatizanı aktris Lotte Lindenthal ile olan profesyonel ilişkisi sayesinde Höfgen, sanat yapmakta olduğunu zannederek hem Nazi iktidarının gücünden faydalanmakta hem de güce hizmet eden burjuva bireyinin simgesi haline gelmektedir. Oysa faşist devletin sanat anlayışında burjuva değerlerine dair bir inkâr ve küçümseme hâkimdir. Höfgen dolayısıyla kendini kullandırmaktadır. Faşist sanat burjuva değerlerinden bir kahramanlık kültü yaratmak için ondan faydalanır (Marcuse, 2009, p. 92).

Güç istenci ve ulusal kahramanlık ülküsünün sanat aracılığıyla ifade bulduğu önemli bir sahne ise heykel sergisinin açılışında dikkatimizi çekmektedir. Bu yeni sanat anlayışı, Höfgen'in açılış konuşmasında övülür: "Cesur bir eser, çünkü zamanımızı, burjuva züppeliği olmadan gücün güzelliğini yakalıyor... Kasları ve net hatları görüyoruz... Gücüyle güçlü ve güzel.

Mücadelesinde savaşı ve muzaffer" (Szabo, 1981, 01:29:01-01:29:30). Burjuva züppeliğine yer vermeyen ve kültürün *dejenere* hazlarına meyletmeyen bir sanat; muzaffer Alman ulusuna örnek teşkil edecek imgelerin ve cengâver figürlerin yaratımını hedefleyen faşist sanat anlayışı bu heykel sergisinde kendini belirgin kılar. Gazetas, bu tür sanat anlayışlarını Foucault'cu bir perspektifle iktidarın kendini meşrulaştırmak ve toplumu disipline etmek için kullandığı bir hakikat rejiminin parçası olarak analiz eder (Gazetas 2000, p. 85). Höfgen'in yüksek sanatın eski misyonunu hala yerine getireceğine olan inancı, onun Barbara ile Paris'teki sohbeti esnasında, en yüksek ve rafine örneklerini Shakespeare'de de görebildiğimiz, klasik tiyatroya yaptığı göndermeler ile örneğini bulur. Marcuse'nin olumlayıcı kültürde sanatın rolüne ilişkin tespiti burada da geçerlidir: "Sanatın güzelliği [...] mevcut kötü duruma rağmen ve onun içinde mutluluk sağlayabilir" (Marcuse, 2009, p. 87). Shakespeare ve yüksek sanat bireylere belirli değerleri aşılamanın en geçerli yoludur. Oysa Barbara için faşist devletin kültür politikası olarak Shakespeare temsillerini onaylaması, ancak ve ancak kendi varlıklarını meşru kılmak, kendilerini yüksek sanatın dostu gibi göstermek ve insancıl bir görünüme bürünmek amacı doğrultusunda bir değer taşımaktadır. Barbara bu durumu sert bir şekilde ifade eder: "Shakespeare onların süsleri, 'sandığınız kadar kötü değiliz' demek için... Sen bir vitrindesin, bu insanları meşrulaştırıyorsun" (Szabo, 1981, 01:55:01-01:55:41). Höfgen saflıkla hala tiyatro sanatının gücü ile gündelik yaşamın ve sorunlarının üzerinde bir konuma yükselip insanları kültürün bu yüksek düzeyine çekerek onları eğitmek ve aydınlatmak amacını taşımayı sürdürür. Benzer bir duyarlılıkla, Höfgen'in filmin sonlarına doğru yeni eşi Nicoletta'ya aynı doğrultuda şöyle çıktığı görülür:

Bireyselliği ve sanatı temsil eden bizler değilsek, dünyada olup biten her şeyin üzerine başka kim çıkmalı, çıkabilir ve çıkmak zorundadır? İşte bu yüzden başkalarına örnek ve cesaret kaynağıyız. Dünya ne kadar kirli olursa olsun, gerçek sanat her zaman saf ve doğru kalır, değil mi? (Szabo, 1981, 02:06:36-02:06:59).

Bu, olumlayıcı kültürün bireyleri kültürel eğitim yoluyla dönüştürme iddiasını yansıtan bir sahnedir. İddia edildiğine göre burjuva sanatı aracılığıyla birey en hakiki gerçek olan bireyselliğini kazanacaktır. Marcuse'ye göre ise ancak ve ancak, faşist kültür politikalarına da aracılık eden, olumlayıcı kültürden kurtulmak suretiyle bireysellik gerçekleşebilir (Marcuse, 2009, p. 98).

Höfgen, yeni getirildiği Prusya Devlet Tiyatrosu müdürlüğü görevinde, Barbara'nın tahminlerini doğru çıkarırcasına Hamlet'i sahnelemekte ve otoriter devletin *Hamlet*'i kendine mal etmesine aracılık etmektedir. Faşist kültür politikalarının *Hamlet*'i temellük etmesi şu şekilde olur: Hamlet karakteri Danimarka Prensi olarak artık Kuzey'in saflığını temsil etmektedir. Shakespeare'in oyunundaki nevroitik kişiliğinden sıyrılarak ideallerinin peşinde koşan bir kahramana dönüşmüştür. İnançları uğruna adam öldürebilme gözüpekliliğine sahiptir. O, Alman ulusuna örnek teşkil edecek cesur, dirayetli ve enerjik bir kahramandır. Eylem ve atalet arasındaki trajik çatışmada eylemi temsil etmektedir. *Hamlet*, Höfgen'e göre tüm bu değerleri vücuda getirdiği için halkçı bir drama örneğidir. Bu doğrultuda Christensen, "Höfgen, Hamlet'i Nazi ideolojisinin eylem adamı kültüne uygun bir figür olarak yeniden yaratır; bu, Shakespeare'in orijinal metninin karmaşıklığını ve belirsizliğini yok sayar" (Christensen, 1988, p. 29) demektedir. Mills ise benzer biçimde Höfgen'in Hamlet'i Nazi ideolojisine uygun bir kahraman figürüne indirgediğini ve bu yolla rejime hizmet etmeye zorladığını onaylar (Mills 1990, p. 259). Bir diğer ironi de şurada yatmaktadır ki Höfgen kariyerinin erken döneminde işçi tiyatrosu kurma umudu ile geliştirdiği bütünsel tiyatro hayalini Hamlet'i temellük etme sürecinde faşist sanat için yeniden şekillendirir. Höfgen Shakespeare'in bu klasik eserine yakıştırdığı yeni ideolojik işlev için şunları söylemektedir:

Hamlet popülist bir dramadır. Ne dinî, ne aristokratik, ne de burjuva... ama Yunan trajedileri gibi bir eser. Bu yüzden seyirci ve oyuncu arasındaki engeli kaldıracacağız. Mekân, ışık, hareketler, sesler her şeydir... ve seyirciler bile tek bir büyük, ortak etki içinde birleşir. Bütünsel tiyatroyu hayata geçirmeliyiz. Şok eden ve harekete geçiren bir tiyatro. (Szabo, 1981, 02:12:43-02:13:14).

Buradaki amaç, otoriter devletin önem verdiği, yeni bir çalışma ahlakı ve ulus bilinci oluşturmaya yarayan değerleri tiyatro sayesinde halka aşılaktır. Bu, Marcuse'nin Jünger'e atıfla bahsettiği, sanatın ulusal savunma ve emek ve askeri disiplin hizmetine girmesi fikriyle uyumludur. Marcuse'nin Ernest Jünger'e atıfla da belirttiği gibi otoriter devlet bunu halkın maddi ve manevi tüm enerjisi ile içsel ve dışsal yaşamının tüm veçhelerini tümünden seferber etmek amacı ile yapacaktır (*total mobilization*). Marcuse, Jünger'den alıntılarla şöyle demektedir: "Topyekûn seferberliğin görevi, yaşamı ekonomide, teknolojiye ve ulaşımda çarkların dönmesiyle ya da savaş alanında ateş ve hareketle tezahür eden enerjiye dönüştürmektir" (Marcuse, 2009, p. 92). İşte faşist sanat da bu seferberliğin aracı haline gelme rolünü üstlenmektedir.

Sonuç

Sonuç olarak şu noktayı hatırlamakta fayda görülmektedir: Gerek Marcuse'nin makalesinde gerekse Szabo'nun filminde görülen burjuva kültürünün dinamiklerinin otoriter devlet yönetimi tarafından temellük edilmesi tarihsel gerçeklerdir. Olumlayıcı kültürün, insanlığın evrensel ve eşit erişiminde gördüğü değerlerin yüksek kültür ve sanat dairesindeki işlevi, dönüşüme uğramak suretiyle faşist sanat anlayışınca da halkın topyekûn seferber edilmesi için ve kahramanlık ile zafer ülkülerini pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır (Marcuse, 2009, pp. 92-95). Fakat şu da bir gerçektir ki ister burjuva ideallerinin ete kemiğe bürünmüş biçimi olsun isterse emperyal dünya görüşünün yansımalarını içersin, klasik sanatın kimi eser ve öğelerinin özellikle post-kolonyal edebiyatta direniş unsuru olarak temellük edildiği ve aksi yönde bir dönüşüme uğradığı da tarihsel olarak doğrudur. Robinson Crusoe gibi İngiliz emperyalizminin haklılaştırılması yönünde ideolojik bir misyonu içeren bir roman ya da Elizabeth Çağı dünya görüşünü farklı yönleriyle içinde barındıran Shakespeare'in, *Hamlet* de dâhil olmak üzere, birçok oyunu farklı bir ideolojik perspektif içinde başka başka yazarlarca adapte edilip yeniden yazılarak sömürgecilik sonrası toplumların egemen kültürü dönüşüme uğratmasının başarılı örneklerini teşkil edebilmiştir. Bu da demektir ki farklı tarihsel dönemlerin ve toplumların şekillendirdiği iktidar yapıları içerisinde klasik sanat, baskıcı dinamiklere hizmet verebildiği gibi direnişçi enerjileri de açığa çıkarabilmekte ve egemen kültürün halk tarafından dönüştürülerek kendilerine mal edilmesinin aracı olabilmektedir. Marcuse, "Özgürleşme Üzerine Bir Deneme"de sanatın bu dönüştürücü gücünü, yeni bir duyarlılık, yeni bir bilinç ve yeni hedefler yaratma potansiyeli olarak tanımlar (Marcuse, 1971, p. 30).

Böylelikle, Marcuse "Kültürün Olumlayıcı Karakteri" başlıklı makalesinde klasik sanatın baskıcı ve duyarsızlaştırıcı kullanımlarına muhalefet ederken, klasiklerin olumsuzlayıcı gücünü göz ardı ediyor görmektedir. *Mefisto* filminde Hamlet trajedisi faşist baskının aracı haline getirilmiş de olsa onun büründüğü bu rolün mutlak ve yanlışlanamaz bir işlev olmadığı da kaydedilmelidir. Istvan Szabo'nun filmi, Marcuse'nin teorisinin isabetli bir görselleştirmesini sunmaktadır: Olumlayıcı kültürün, bireyi içsel bir özgürlük ve manevi tatmin yanulsamasına hapsederek maddi dünyadaki eşitsizlikleri ve baskıyı gizlemesi, Hendrik Höfgen karakterinin sanatı politikadan ayrı tutma çabasında somutlaşır. Höfgen, sanatın evrensel değerlerine sığınarak Nazi rejiminin yükselişine göz yumar ve sonunda rejimin bir piyonu haline gelir. Filmin de gösterdiği gibi, faşist sanat, olumlayıcı kültürün bu mirasını devralır; *Hamlet* gibi bir klasiği bile kendi kahramanca gerçekçilik ideolojisine uyacak şekilde yeniden yorumlar ve onu nevrotik karakterinden arındırıp bir eylem insanı kültüne dönüştürür. Bu, Marcuse'nin, otoriter devletin kültürü kendi topyekûn seferberlik hedefleri için nasıl kullandığına dair analizleriyle birebir örtüşmektedir.

Istvan Szabo'nun *Mefisto*'su, Marcuse'nin teorik çerçevesini somutlaştırarak, sanatın iktidar karşısındaki kırılğan konumunu ve sanatçının ahlaki sorumluluğunu gözler önüne serer. Film, sanatın özerkliğinin politik bir tarafsızlık yanulsamasına dönüştüğü noktada, en yüce klasik eserlerin bile baskıcı bir ideolojinin hizmetine nasıl girebileceğini kanıtlamaktadır.

Ancak bu çalışma, sanatın kaderinin iktidar tarafından tek taraflı olarak belirlenmediğini de vurgulamaktadır. Bir sanat eserinin anlamı, onun alımlandığı tarihsel ve toplumsal bağlamdaki mücadelelerin bir yansımasıdır. *Mefisto'* da faşist bir propaganda aracına indirgenen klasik sanat, başka bir bağlamda sömürgeci ideolojiyi eleştiren bir silaha dönüşebilir. Dolayısıyla sanat, ne mutlak bir kurtuluş vaadi ne de kaçınılmaz bir ideolojik tuzaktır; aksine, anlamı sürekli yeniden kazanılması gereken diyalektik bir mücadele alanıdır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Araştırmacıların Katkı Oranı:

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Kaynakça

- Alford, C. F. (1987). "Eros and civilization" after thirty years: A reconsideration in light of recent theories of narcissism. *Theory and Society*, 16(6), 869-890.
- Burke, P. (2000). *Tarih ve toplumsal kuram*. 2. Basım. Çeviren Mete Tunçay. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Christensen, P. G. (1988). Collaboration in István Szábo's "Mephisto". *Film Criticism*, 12(3), 20-32.
- Gazetas, A. (2000). The ironic discourse: A regime of truth. *Counterpoints*, (127), 81-102.
- Gentile, E. (1996). *The sacralization of politics in fascist Italy*. Harvard University Press.
- Gülenç, K. (2021). Herbert Marcuse' de yeni bir praksis teorisinin imkânı olarak yaşam, ontoloji ve tarihsellik tartışması. K. Gülenç & Ö. E. Gürel (Ed.), *Alacakaranlıkta Hegel'i Düşünmek: Eleştiri, Özgürlük, Toplumsal Ontoloji* (pp. 38-93). Ayrıntı Yayınları.
- Hirsch, J. (1999). István Szabó: problems in the narration of holocaust memory. *Journal of Film and Video*, 51(1), 3-21.
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke UP.
- Kellner, D. (2007) Introduction: Marcuse, art, and liberation. İçinde D. Kellner, (Ed.), *Herbert Marcuse: Art and liberation* (pp. 1-70). Routledge.
- Marcuse, H. (1965). Remarks on a redefinition of culture. *Daedalus*, 94(1), 190-207.
- Marcuse, H. (1971). *An essay on liberation*. Beacon Press.
- Marcuse, H. (2007). *Art and liberation*. D. Kellner, (Ed.). Routledge.
- Marcuse, H. (2009) *Negations: Essays in critical theory*, Mayfly.
- Marcuse, H. (2023). *Eros and civilization*. Routledge.
- Mills, M. C. (1990). The three faces of "Mephisto": Film, novel, and reality. *Literature/Film Quarterly*, 18(4), 255-262.
- Piette, A. (1998). The face in the mirror: Faust as a self-deceived actor. *Literature/Film Quarterly*, 26(2), 136-141.
- Sarbanes, J. (2022). *Letters on the autonomy Project*. Punctum Books.

Schoolman, M. (1976). Marcuse's aesthetics and the displacement of critical theory. *New German Critique*, (8), 54-79.

Storey, J. (2009). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. 5. Basım. Pearson Longman.

Szabó, I. (Yönetmen). (1981). *Mephisto* [Sinema Filmi]. Macaristan, Batı Almanya, Avusturya: Mafilm, Objektív Film, Manfred Durniok Filmproduktion, Hessischer Rundfunk, Österreichischer Rundfunk

Szabó, I., & Hughes, J. W. (1982). Mephisto: István Szabó and "The gestapo of suspicion". *Film Quarterly*, 35(4), 13-18.

Turan, H. (2018). Sıradanlaşan teknoloji: Bir kötülük deneyimine doğru. *Kilikya Felsefe Dergisi*, (2), 52-66.

Turan, H., & Alyağut, P. (2025). Ahlakın soykütüğü bağlamında Nietzsche'de yaşam. M. Kaya (Ed.), *Yaşam ile Ölüm Arasında Felsefe* (pp. 131-143). Çizgi Kitabevi.

Welsch, D. (1987). Propaganda and indoctrination in the third reich: Success or failure? *European History Quarterly*, (17), 403-422.