

SAYI(NO):18

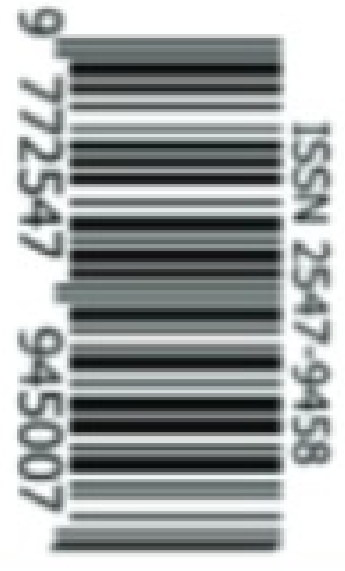
ARALIK(DECEMBER)2024



sineFiLOZOFi

HAKEMLİ E-DERGI

PEER REVIEWED ONLINE JOURNAL





Dergi Kurulları ve Ekibi / Editorial Boards and Staff

Yayıncı / Publisher

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

Dergi Sahibi / Owner of the Journal

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

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

Editör / Editor

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

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

Editör Yardımcısı / Assistant Editors

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

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

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

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

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

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

Mert Can Arık, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Legally Responsible Editor in Chief

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

Yayın Kurulu / Journal Editorial Board

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

Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya
Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere
Prof. Dr. Thomas E. Wartenberg, Mount Holyoke College, MA, USA
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, School of Philosophy, Department of Philosophy, Athens, Greece
Prof. Adrian Martin, Monash University, Australia
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç, Çukurova Üniveristesi, Türkiye
Doç. Dr. Gökhan Uğur, Beykent Üniversitesi, Türkiye
Dr. Tarja Laine, University of Amsterdam, Media Studies, Amsterdam, Holland

Bilim, Sanat ve Danışma Kurulu / Science, Art and Advisory Comittee

Yönetmen Pelin Esmer, Türkiye
Yönetmen Ümit Ünal, Türkiye
Yönetmen Tayfun Pirselimoglu, Türkiye
Yönetmen Belma Baş, Türkiye
Yönetmen Kıvanç Sezer, Türkiye
Yönetmen Emre Yeksan, Türkiye
Yönetmen Belmin Söylemez, Türkiye
Dr. Tal Shamir, The New School, USA
Senior Lecturer of Philosophy (Emeretus), Gary Zabel, University of Massachusetts,
USA
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 Üniveristesi, Türkiye
Prof. Dr. Emine Uçar İlbuğa, Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Türkiye

Prof. Dr. Özcan Yağcı, Başkent Üniversitesi, Türkiye
Prof. Dr. Esra İlkay İşler, Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi
Doç. 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. Seda Arıkan, Fırat Üniversitesi, 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
Dr. Öğr. Üyesi, Tülay Çelik, Sakarya Üniveristesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Engin Ümer, Ordu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Sarper Bütev, Kastamonu Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Özer Özkantar, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi Işkın Özbulduk Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye
Dr. Öğr. Üyesi M. Safa Karataş, Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye

Logo Tasarımı / Logo Design

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

Kapak Tasarımı / Cover Design

Umut Durmuşoğlu, Türkiye

Sayfa Tasarımı / Page Design

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

Web Editörü / Web Editor

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Türkçe Dil Editörü/ Turkish Language Editor

Arş. Gör. Esra Güngör Kılıç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

İngilizce Dil Editörü/ English Language Editor

Dr. Öğretim Üyesi Erdiñç Yılmaz, Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Sosyal Medya Ekibi / Social Media Team

Ece Yirmibeş, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Burcu Kanaç, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ceren Aysu Can, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Esmanur Çağlar, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Gülşen Altaş, Ege Üniversitesi, Türkiye

Zehranur Tüter, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Eda Nur Aygöz, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

İrem Nur Şengün, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Seda Öztel, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Efe Kılıç, Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Türkiye

Gizem Sever, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Türkiye

Sekreteryaya/ 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 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).

ISSN : 2547-9458
Tel : 5458545508 - 5066456680
Web Arşiv : <http://sinefilozofi.org/>
Dergipark : <http://dergipark.gov.tr/sinefilozofi>
E-mail : sinefilozofi@gmail.com
Adres/Mail : Bişkek Cad. 81. Sokak No:2 Emek/ANKARA



SineFilozofi [Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) ile lisanslanmıştır.
SineFilozofi is licensed under [Creative Commons Quote 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

İçindekiler Contents

Editörlerden	iii
<i>Fırat Osmanoğulları, İren Dicle Aytaç</i>	
Düzeltilme / Erratum	iv
<i>Eda Çekemci</i>	
<i>- Makaleler . Articles -</i>	
At the Intersection of Cinema and Architecture:An Exploration of How Architectural Space Transforms into a Subject of Social Resistance in the Film Leila's Brothers	181
Sinema ve Mimarlığın Kesişiminde: Leyla'nın Kardeşleri Filminde Mimari Mekanın Bir Toplumsal Direniş Konusuna Nasıl Dönüştüğünün İrdelenmesi	
<i>Eda Arısoy</i>	
<i>Yousef Daneshvar Rouyandozagh</i>	
A Ghost is Disturbing Africa: The Evolution of Black Consciousness from Masks to Ghosts in Contemporary African Cinema	198
Bir Hayalet Afrika'yı Rahatsız Ediyor: Çağdaş Afrika Sinemasında Siyah Bilincin Maskelerden Hayaletlere Evrimi	
<i>Yusuf Ziya Gökçek</i>	
<i>Muzaffer Musab Yılmaz</i>	
"Varlık ve Zaman" Bağlamında Sahih Varoluş ve Bir Terrence Malick Karakteri: Franz	211
Authentic Existence in the Context of "Being and Time" and a Terrence Malick Character: Franz	
<i>Oğuzhan Ersümer</i>	
Mağara Analogisi: Bilimkurgu Eşliğinde Tekno-İN	228
Cave Analogy: Techno-Cave Accompanied by Science Fiction	
<i>Erman Sağıroğlu</i>	

Yaşamaya Değer Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar	240
<i>Ethical and Aesthetic Encounters in the Movie Yaşamaya Değer from the Perspectives of Existential Philosophy and Existential Psychology</i>	
<i>Murat Küçükhemek</i> <i>Feyza Şule Güngör</i>	
Transforming Bodies, Transforming Genres: A Biocapitalistic Representation of Aging in Old (2021)	271
<i>Değişen Bedenler, Değişen Türler: Zamanda Tutsak (2021) Filminde Yaşlanmanın Biyokapitalist Temsili</i>	
<i>Fatma Karaaslan Özgü</i>	
Düşünmeye Aracı Bir Dil Sinema:Açık Sonlu Filmler Üzerine Bir Analiz	280
<i>Cinema As A Language That Mediates Thinking: An Analysis Of Open-Ended Movies</i>	
<i>Gülsün Bozkurt</i> <i>Selin Kiraz Demir</i>	
Navigating the Sands of Emotion: A Sentiment and Subjectivity Analysis of Dune (2021) Characters	293
<i>Duygu Kumlarında Gezinmek: Dune (2021) Karakterlerinin Duygu ve Öznellik Analizi</i>	
<i>Yavuz Selim Balcıoğlu</i>	
Ölümsüzlük Arzusuna Bilim Kurgu Sineması Perspektifinden Bakmak: Elysium ve Upgrade Film Örnekleri	309
<i>Looking at the Desire for Immortality from the Perspective of Science Fiction Cinema: Elysium and Upgrade Movie Examples</i>	
<i>Selim Beyazyüz</i>	
Evrensel Emek ve Mucitler Üzerine Bir Film Çözümlemesi: Şanslı Per	336
<i>A Film Analysis on Universal Labor and Inventors: A Fortunate Man</i>	
<i>Ahmet Selman Seyhan</i> <i>Salih Ertosun</i>	
<i>- Davetli Makale . Invited Paper -</i>	
Dialectical Images: Two Films from Chile, ...A Valparaíso (Joris Ivens, 1963) and The Settlers (Felipe Gálvez Haberle, 2023)	360
<i>Michael Wayne</i>	

Editörlerden

SineFilozofi'nin 18. Sayısından herkese merhaba. Haziran ayında çıkarmış olduğumuz 17. Sayıdan bu yana geçen süre zarfında tek uğraşımız dergi olmadı. 8-9 Kasım 2024 tarihlerinde İstanbul Akbank Sanat'ta 1. Uluslararası Filmler Festivali'ni, 7-8 Aralık 2024 tarihlerinde ise Ankara Cermodern'de 7. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nu gerçekleştirmenin heyecanını ve mutluluğunu yaşadık. Nihayet 2024 yılını, SineFilozofi'nin yine dopdolu olan bu sayısıyla noktalıyoruz.

Bu sayımızda birbirinden ilginç on makalenin yanı sıra bir de Prof. Dr. Mike Wayne'in imzasını taşıyan davetli yazı yer alıyor. Sayının ilk makalesi Eda Arısoy ve Yousef Daneshvar Rouyandozagh tarafından kaleme alınan *At the Intersection of Cinema and Architecture: An Exploration of How Architectural Space Transforms into a Subject of Social Resistance in the Film Leila's Brothers*, sinematik anlatıda mekân kullanımının ne kadar güçlü bir araç olabildiğini Saeed Roustayi'nin 2022 yapımı filmi *Leyla'nın Kardeşleri* üzerinden irdeliyor. Yusuf Ziya Gökçek ve Muzaffer Musab Yılmaz ise *A Ghost is Disturbing Africa: The Evolution of Black Consciousness from Masks to Ghosts in Contemporary African Cinema* başlıklı makalelerinde *Atlantique* (Mati Diop, 2019) ve *Ar Condicionado* (Mario Bastos, 2020) filmlerini merkeze alarak özellikle diasporada yaşayan Afrika kökenli yeni kuşak sinemacıların güncel anlatılarının hem öncülleriyle ilişkisini hem de dönüşümünü Derrida'nın "hayalet bilim" kavramını da analize dahil ederek tartışıyorlar. Oğuzhan Ersümer'in *Gizli Bir Yaşam* (Terrence Malick, 2019) filminin Franz karakterini Heidegger'in "sahlılık" kavramı ekseninde incelediği "Varlık ve Zaman" Bağlamında Sahih Varoluş ve Bir Terrence Malick Karakteri: Franz başlıklı makalesini takiben Erman Sağıroğlu'nun *Mağara Analjisi: Bilimkurgu Eşliğinde Tekno-İN yazısı*, teknolojinin hızla ilerlediği çağımızda sinema ve özellikle bilimkurgu filmlerin insanın anlam dünyasıyla ilişkilerini Platon'un mağara alegorisyle bağlantılandırarak tartışıyor. Murat Küçükhemek ve Feyza Şule Güngör'ün makalesi *Yaşamaya Değer* Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar, *The Hedgehog* (Mona Achache, 2009) filminin varoluşçuluk ve Jungiyen kavramlar temelinde "psiko-felsefi" bir analizine odaklanıyor. Fatma Karaaslan Özgü, *Transforming Bodies, Transforming Genres: A Biocapitalistic Representation of Aging in Old* (2021) makalesinde bedensel korku türünün bir örneği olarak *Old* (M. Night Shyamalan, 2021) filminin söylemsel ve sinematografik özelliklerini Foucaultcu biyopolitika tartışmalarıyla ilişkisinde analiz ediyor. Gülsün Bozkurt ve Selin Kiraz Demir tarafından kaleme alınan *Düşünmeye Aracı Bir Dil Sinema: Açık Sonlu Filmler Üzerine Bir Analiz*, belirsiz sonun sinematik düşünce üretiminin bir unsuru olarak işleyişine yönelik argümanlarını *Leave the World Behind* (Sam Esmail, 2023) filmi üzerinden örneklendirirken Yavuz Selim Balcıoğlu ise *Navigating the Sands of Emotion: A Sentiment and Subjectivity Analysis of Dune* (2021) *Characters* makalesinde anlatıdaki anahtar karakterlerle ilişkili kutupluluk ve öznellik durumlarını duygu analizi yöntemiyle derinlemesine inceliyor. Ölümsüzlük Arzusuna Bilim Kurgu Sineması Perspektifinden Bakmak: *Elysium* ve *Upgrade* Film Örnekleri makalesinde Selim Beyazyüz, iki filmin insanın ölümsüzlük arayışını teknolojik gelişmeler, özgürlük, toplumsal adalet ve sınıf çatışması gibi kavramlar bağlamında nasıl ele aldığına bakarken transhümanizm, posthümanizm gibi güncel tartışmalarla ilişki kuruyor. Ahmet Selman Seyhan ve Salih Ertosun imzasını taşıyan *Evensel Emek ve Mucitler Üzerine Bir Film Çözümlemesi: Şanslı Per* makalesiyse *Bille August'un 2018 yapımı filmi* üzerinden mucitlerin kapitalizmle, burjuvaziyle ve modern hayatla ilişkisinin sinematik bir tartışmasını ele alıyor. Bu sayımızın son yazısı ise 7. Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda ağırlamaktan onur duyduğumuz davetli konuşmacılarımızdan biri olan Mike Wayne'e ait. Wayne'in sempozyumda gerçekleştirdiği konuşmanın gözden geçirilmiş versiyonu olan makale *Dialectical Images: Two Films from Chile, ...A Valparaíso* (Joris Ivens, 1963) and *The Settlers* (Felipe Gálvez Haberle, 2023) başlığını taşıyor. Keyifle okuyacağınızı umuyoruz.

Her sayı gibi, bu sayımız da kolektif bir emeğin ürünü olarak karşınızda. Bu vesileyle SineFilozofi dergisinin kurucusu ve yayıncısı Prof. Dr. Serdar Öztürk ile derginin ortak sahibi Doç. Dr. Kurtuluş Özgen'e destekleri ve yol göstericilikleri için teşekkürlerimizi sunuyoruz. Bu sayının hazırlanmasında büyük emek harcayan editör yardımcısı dostlarımız Dilar Diken Yücel, Aslı Şahinkaya Ermiş, Semra Keleş, Aysu Uğur Balcı, Esra Güngör Kılıç, Gülşah Altuğ, Merve Can Maraşlı, Mert Can Arık ve Ece Yirmibeş'e; yabancı dil editörümüz Erdiç Yılmaz'a; davetli yazımızın transkripsiyonunu gerçekleştiren Ertan Yılmaz'a; ayrıca bu sayımızın görsel kimliğine hayat veren kapak tasarımcımız Umut Durmuşoğlu ile dergimizin sayfa tasarımını üstlenen Melike Sinem Yılmaz'a gönülden teşekkür ediyoruz. SineFilozofi'nin dijital mecralardaki varlığını güçlendiren sosyal medya ekibi Burcu Kanaç, Ceren Aysu Can, Esmanur Çağlar, Gülşen Altaş, Zehranur Tüter, Eda Nur Aygöz, İrem Nur Şengün, Seda Öztel, Efe Kılıç ve Gizem Sever'e de teşekkürü bir borç biliriz. Onların katkılarıyla dergimizin sesi daha geniş kitlelere ulaşıyor. Son olarak, her bir makaleyi dikkatle değerlendiren kıymetli hakemlerimize şükranlarımızı sunuyoruz. Elbette, her yeni sayıda bizlerle buluşan değerli okuyucularımıza da teşekkür ediyoruz. SineFilozofi ailesi, her sayıyla büyümeye devam ediyor. Bu ortak emeğin parçası olan tüm yol arkadaşlarımıza minnettarız. 2025'te de birlikte üretmenin, tartışmanın ve paylaşmanın keyfini yaşama umuduyla mutlu bir yıl diliyoruz.

Fırat Osmanoğulları, İren Dicle Aytaç

-Düzeltilme / Erratum-

Aşağıda künye bilgileri verilen ve 17. sayımızda yayınlanan 2 sıra numaralı makale için yazarı tarafından düzeltme talebinde bulunulmuştur. Buna göre makalenin yayınlanmış PDF dosyasının başlığında ve aynı dosyanın künyesinde editoryal düzenleme esnasında sehven gerçekleştirilen yazım yanlışının giderilmesi amacıyla bu düzeltme metni sunulmuştur.

Makale başlığı, ilgili sayıda "Konuk(sev/er)mezliğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things, Kaufman, 2020)" şeklinde yer almıştır.

Yazar tarafından iletilen doğru yazım; "Konuksev(er/mez)liğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things, Kaufman, 2020)" şeklindedir.

Makalenin Künyesi:

Çekemci, E. (2024). Konuksev(er/mez)liğin Koşul(lu/suz)luğunu Aramak: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things, Kaufman, 2020). SineFilozofi(17), 17-29. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.1271933>

URL:

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinefilozofi/issue/80723/1271933>

-Research Article-

At the Intersection of Cinema and Architecture: An Exploration of How Architectural Space Transforms into a Subject of Social Resistance in the Film *Leila's Brothers*

Eda Arısoy*

Yousef Daneshvar Rouyandozagh**

Abstract

*The use of space holds a distinctive place in cinematic narrative, as spaces created primarily in adherence to the story are also intertwined with the ideological situation within the narrative. Transforming a place into a space is possible through communication established with that place and even a location initially planned as structural boundaries becomes a space through interaction with human. In cinema, space is a distinctive area where the story lays out and the narrative is directly shared with the audience. Thus, the style of space within the context of the story also finds its place in the cinematic narrative. The relationship between cinema and architectural space design signifies the combination of visual, auditory, and spatial elements within the artistic values of cinema, conveying a specific atmosphere, emotion, or meaning on the aesthetic plane to the audience. The correlation between architectural space design and cinematic narrative allows filmmakers to shape narratives and evoke emotions by strategically selecting specific environments. Directors use architecture to reflect their personal perspectives, deepen the character development, and explore themes, enhancing audience understanding and immersion in the cinematic experience. Architectural design of spaces also advances the flow of the story and lead the character development while managing conflicts of the story. When architectural design of the film is conceptualized as a cinematic space, it can be reconceptualized in alignment with the narrative of the film. Films can redesign existing architectural spaces in line with the requirements of the story. Thus, when considered as an integral part of the story, where the story takes place evolves into a cinematic space. The film *Leila's Brothers* (2022), directed by the Iranian director Saeed Roustayi, serves as a symbolic example of the strong structure of cinema by attempting to convey conflicts to the audience in ideological, cultural, and societal terms. It also emphasizes the significant role of architecturally designed cinematic spaces in carrying these nuances. In this context, the study attempts to discuss the film *Leila's Brothers* within the framework of spatial theory, providing a comprehensive perspective that goes beyond the physical environment to understand social relationships, power dynamics, and cultural structures. Space stands not only as a physical area but also as a social, cultural, and political phenomenon. This research aims to explore the transformation of architectural space design into cinematic space within the context of a film, aiming to reflect the thematic essence of the narrative. The analysis will be conducted by examining ideological spatial elements of the film, within the framework of Iran's societal dynamics.*

Keywords: Cinema, Architecture, Space Design, Iran Cinema, Cinematography, Cinema Philosophy

* Dr., Ankara Bilim Üniversitesi, Ankara, Türkiye
E-mail: edaarisoy@gmail.com
ORCID : 0000-0001-9779-4377

** Dr., Ankara Bilim Üniversitesi, Ankara, Türkiye
E-mail: yusufdaneshvar1986@gmail.com
ORCID : 0000-0003-1211-5238
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1439525

Arısoy, E., Rouyandozagh, Y. D., (2024). At the Intersection of Cinema and Architecture: An Exploration of How Architectural Space Transforms into a Subject of Social Resistance in the Film *Leila's Brothers*. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:18, Cilt:9, 181-197, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1439525

Received:19.02.2024

Accepted: 28.05.2024

-Araştırma Makalesi-

**Sinema ve Mimarlığın Kesişiminde: Leyla'nın Kardeşleri
Filminde Mimari Mekanın Bir Toplumsal Direniş Konusuna
Nasıl Dönüştüğünün İrdelenmesi**

Eda Arısoy*

Yousef Daneshvar Rouyandozagh**

Özet

Sinematik anlatıda mekân kullanımının önemli bir yeri vardır; çünkü hikâyeye referansla oluşturulan mekânlar, anlatı içindeki ideolojik durumla da iç içedir. Bir yeri bir mekâna dönüştürmek, o yerle kurulan iletişim yoluyla mümkündür ve başlangıçta yapısal sınırlar olarak planlanan bir konum bile insan etkileşimiyle bir mekâna dönüşür. Sinemada mekân, hikâyenin olduğu belirgin bir alan ve anlatının doğrudan seyirciyle paylaşıldığı yerdir. Dolayısıyla hikâye bağlamında, mekânın tarzı da sinematik anlatıda yerini bulur. Sinema ile mimari mekân tasarımı arasındaki ilişki, sinemanın sanatsal değerleri içinde görsel, işitsel ve mekânsal unsurların birleşiminden oluşur; bu da seyirciye estetik düzlemde belirli bir atmosfer, duygu veya anlam aktarmayı amaçlar. Mimari mekân tasarımı ile sinematik anlatı arasındaki ilişki, film yapımcılarının stratejik olarak belirli alanları seçerek anlatılarını şekillendirmesine ve duyguları harekete geçirmesine olanak tanımaktadır. Yönetmenler, mimariyi kişisel bakış açılarını yansıtmak, karakter gelişimini derinleştirmek ve temaları keşfetmek için kullanabilir, bu da seyircinin sinematik deneyimine katkı sunmaktadır. Mekânların mimari tasarımı, hikâyenin akışını ilerleterek karakter gelişimini desteklerken senaryonun çatışma alanlarını da yönlendirebilir. Bir mimari tasarım mekanı, sinematik bir mekân olarak, film anlatısına uygun şekilde yeniden tasarlanabilir. Dolayısıyla, hikâyenin geçtiği yer, bir sinematik mekâna dönüştüğünde, film hikâyesinin ayrılmaz bir parçası haline gelir. İranlı yönetmen Saeed Roustayi tarafından yönetilen Leyla'nın Kardeşleri (2022) filmi, ideolojik, kültürel ve toplumsal alanlardaki inlemeleri seyirciye aktarmada sinemanın güçlü bir araç olduğuna örnektir. Aynı zamanda, mimari mekanların sinematik anlatıdaki önemli rolünü de vurgular. Bu bağlamda, çalışma, mekân teorisi çerçevesinde Leyla'nın Kardeşleri filmi özelinde, sosyal ilişkileri, güç dinamiklerini ve kültürel yapıları anlamak için fiziksel çevrenin ötesine geçen kapsamlı bir bakış açısı sunmayı amaçlar. Mekânlar sadece fiziksel bir alan olarak değil, aynı zamanda sosyal, kültürel ve siyasi bir olgu olarak da ele alınır. Bu araştırma, mimari mekân tasarımının bir filmin hikâyesi ve söylemek istedikleri bağlamında sinematik mekâna dönüşümünü inceleyerek, anlatının tematik özünü yansıtmayı amaçlar. Analiz, İran'ın toplumsal dinamikleri çerçevesinde filmin ideolojik mekânsal unsurlarını inceleyerek yapılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Mimarlık, Mekân Tasarımı, İran Sineması, Sinematografi, Sinema Felsefesi

* Dr., Ankara Science University, Ankara, Türkiye
E-mail: edaarisoy@gmail.com
ORCID : 0000-0001-9779-4377

** Dr., Ankara Science University, Ankara, Türkiye
E-mail:yusufdaneshvar1986@gmail.com
ORCID : 0000-0003-1211-5238
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1439525

Arısoy, E., Rouyandozagh, Y. D., (2024). At the Intersection of Cinema and Architecture: An Exploration of How Architectural Space Transforms into a Subject of Social Resistance in the Film Leila's Brothers. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 181-197, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1439525

Geliş Tarihi: 19.02.2024
Kabul Tarihi: 28.05.2024

Introduction

The concept of space, as a challenging concept defying straightforward definition, is a term interrelated with various disciplines. Given that space denotes a vital phenomenon, it is natural for any discipline involving human elements to have a connection with space. While the definition of physical space may align with more concrete expressions, the definition of perceptual space can also be closely related to fields focusing on human aspects such as psychology and sociology. In the realm of psychology, space can coexist with concepts like place, home, identity, and belonging, while in sociology, it may be associated with culture, politics, and economy. In architecture, space involves physical arrangements, designs, and planning structures. For cinema, which also considers the interrelation with architecture, space holds a distinctive position as an indicator and executor of the narrative structure. Cinematic spaces provide context, setting the stage for character interactions, conflicts, and resolutions. Cinema, as another discipline, has common aspects in terms of architecture and space design. Space designs, which form the basis of cinema's storytelling, have a highly integrated structure with the branch of architecture. Moreover, architectural space design and cinematic space design often intersect in their utilization of spatial storytelling techniques to shape audience perceptions and enhance narrative immersion (Abu-Obeid & Abuhassan, 2024). Cinema production may sometimes need to redesign the architectural atmosphere and the integration of these two disciplines is very valuable, because most probably cinematic space design draws inspiration from architectural space design.

Cinematic space is essentially the fundamental element in perceiving and presenting the story to the audience, but it always gives reference to everyday living spaces which are designed by the architects focusing on the physical experience of the spaces. In that case it is also not a surprise that film directors may need to manipulate this optimization to narrate the story in the context of their point of view. Nevertheless, the common ground among these diverse perspectives lies in their serving as an expressive form and a point of resistance. From the film side space, as a part of the struggle for human self-actualization, can be considered an arena for showcasing the human essence. Furthermore, the concept of space transcends mere physical boundaries, evolving into a different dimension through human communication, highlighting its deep connection with societal structures. Space, beyond being perceived purely in physical terms, manifests itself in various contexts such as cultural, existential, political, resistant, and ideological reasons. People express their ideologies either by denying social reality, ignoring its undesirable aspects, or by saying that such features are inevitable (Eagleton, 2015 p.51). In this regard, it cannot be denied that ideology is interconnected with conditions. Cultural and economic factors can have a significant influence on an individual's ideological choices and accordingly the depiction of how individuals exist in each space, initiating life with specific identities and cultural codes, holds significant importance as well.

When an individual becomes the subject of a space, that place undergoes a transformation, acquiring a different lifestyle and adopting a new life purpose. People establish and develop their relationships within spaces. Space is not an area independent of relationships, therefore the relationship each discipline will establish with space is different. For example, while sociology discusses the relationship of space with society and areas of resistance, architecture can focus on cultural values, texture, and aesthetics. When space is considered with its communication dimension, it should be discussed together with concepts such as struggle, resistance, and existence, and in this context, space is also political where power exists. People create their own ethos because of their political interaction with places (Foucault, 1983 p.89). Approaching from an alternative side, the human interaction with space becomes evident that the ontological diagnosis of ideology plays a role in transforming the living environment into a realm of resistance. Both economic and cultural codes can serve as influential elements guiding this interaction at the context of human existential values (Therborn, 1999, p.23-24). At this point, it is unique that cinema is a powerful tool to clearly explain and reflect human

life. While it is possible to explain resistance and ideologies in more depth through cinema, the point where resistance and ideology visually meet the audience without the need for words in established cinematic spaces is semantically valuable. Cinema, which possesses compelling arguments in portraying human experiences, similarly attributes great significance to space and it is fundamentally a narrative medium where the spaces created by cinema serve as visual supporters whispering the narrative to the audience both sensorially and philosophically.

In the realm of space, there have been diverse definitions and approaches by scientists and philosophers in the past. Among the scholars approaching space from their respective fields, Henri Lefebvre's definitions and theories on the production of space take precedence. Lefebvre conceptualizes space as a social construct (Lefebvre, 2014, p.21). According to him, space enters the process of reproduction through social phenomena and economic mobility, making the active diversity demonstrated by individuals in space continually reproduce its uniqueness (Lefebvre, 2014, p.24). In this context, the choice of the Iranian film *Leila's Brothers* (Saeed Roustayi, 2022)¹ as a case study for this article is primarily motivated by its attempt to convey political and social concerns through the creation of ideological spaces in cinema. This interdisciplinary article adheres to the principle of examining how architectural designs presented as spaces in films transform into communication spaces in the cinematic narrative. Focusing on key architectural elements within the film, such as the stairs assumed to emphasize resistance and social upheavals, the elevator as a carrier of cross-cultural symbolism, the shopping mall potentially representing a resistance space until the end of the film, and the father's house serving as a crucial symbol of existence and a fundamental authoritative space, these cinematic spaces are analysed under distinct headings. The selected locations, scenes, and unique arguments of the film, which represent the most prominent convergence of architecture and cinema, are emphasized, opening discussions on how cinematography's significant role in narrative can be perceived through elements such as sound, visuals, and montage within a cinematic space.

Exploring the Conceptual Framework: Theory of Space

Space theory spans various disciplines, offering diverse perspectives on the concept of space. In architecture and urban planning, it delves into the design and societal implications of physical spaces. Cultural and social studies analyse how space influences human behaviour and identity, as philosophers like Henri Lefebvre contributing to discussions on social spaces (Lefebvre, 2014). In literary and cultural criticism, space theory involves how space is portrayed and utilized in artistic works, contributing to narrative, and meaning (Bachelard, 2014). In a space, there are elements of furnishings (objects) that facilitate people's lifestyles and activities. The arrangement, quality, density, and appearance of these furnishings play a role in the perception of the space. Therefore, beyond the compatibility of these elements with the physiological measurements of users, they should be considered in conjunction with other elements of the space, such as the form, colour and texture of the surfaces that define the space (Altan,1993). However, the terms place and space differ in meaning because place indicates the situation more clearly. Rather than size or shape, the latter comes to the fore when talking about space.

¹ Leila, performed by Taraneh Alidoosti, is the family's main breadwinner, struggling to keep them afloat financially. Her brothers include Alireza, who returns home after losing his job; Manouchehr, who is entangled in a debt-ridden pyramid scheme; Farhad, who works odd jobs; and Parviz, a bathroom attendant with a large family. Their father, Esmail, is obsessed with gaining respect within their extended family and spends the family's savings in a bid to be named patriarch, despite the dire consequences for his children. The film highlights the clash between traditional expectations and modern struggles, showcasing the family's constant bickering and the sacrifices made by Leila. Her attempt to unite her brothers to start a business to secure their future contrasts with her father's selfish pursuits. The story delves into themes of gender roles, economic disparity, and the impact of societal pressures on family dynamics. Additionally, *Leila's Brothers* serves as a critique of both governmental policies and traditional societal norms in Iran. The film underscores the detrimental effects of international sanctions on ordinary Iranian families, illustrating how economic hardships are exacerbated by political isolation.

The period of the 1960s-70s, marked by capitalist production, societal transformation, and the differentiation of urban life, necessitated a re-examination of spaces for human interactions. The concept of space, beyond being merely a physical enclosure, came to signify a structure that could be transformed by the individuals within it. Sociologist and philosopher Henri Lefebvre, through numerous works, laid the groundwork for discussions on this matter by generating theories revolving around the interconnectedness of humans, society, and spaces. Lefebvre, particularly in his work *"Critique of Everyday Life"* (2008), presented a critique of the emerging new reality, fragmentation, and the transformation of cities into spaces of capitalist production under the broad term of the city. In *"The Production of Space"* (1991), he emphasized the transformation resulting from the communication between space and humans, highlighting the evolving perception of space for individuals. In his book *"The Right to the City"* (La Droit a la Ville) (2016), Lefebvre pioneered discussions on the theory of space. This work serves as a manifesto, proposing a conceptualization of the *Right to The City* not only as the production of local public services but also as an exploration of what should be understood in a broader sense about the right to the city. Henri Lefebvre's book *"The Urban Revolution"* (La Révolution Urbaine) (2003) focuses on the transformation of urban areas and its societal, economic, and political implications. It particularly emphasizes the impact of urban life and space on social relations. Lefebvre contends that urbanization should be approached not only in terms of architectural and urban planning dimensions but also in the context of power relations, class conflict, and societal transformation.

Members of society tend to transform the place they live in, in line with the economic, cultural, and political values. Human life encompasses a wide array of themes existence like parodies that both shape and organize human life, and they undergo transitions in the realm where individuals discover and try to reconstruct themselves among the physical spaces they inhabit. In the temporal and spatial expanse between birth and death, humans shape their physical and mental lives with the presence of numerous themes. In this process, individuals encounter specific moments defined as "moments" in philosophy, as discussed by Georg Wilhelm Friedrich Hegel (as cited in Stern, 2002p.13-14). These encounters determine the arenas of human struggle. Modern life leaves individuals to face repetitions and routine processes. Moments, conceptualized as "moments" in the works of Hegel, representing internal stages of a developing process and social phenomena, are moments that reflect the characteristics of a whole in thought. The "moment" concept, used to denote a specific stage or element of a process, situation, or existence, in Lefebvre's definition, signifies a meaningful moment that becomes apparent within a whole, reflecting the characteristics of that whole. While expressing a specific moment within a system or phenomenon, the "moment" concept is also crucial in understanding and analysing the overall system or phenomenon (Lefebvre, 2013, p.11).

The "moment" concept is used in understanding different aspects, layers, and conflicts of urban life. Lefebvre introduces this concept in his work *"The Production of Space"* (La Production de l'Espace) (1991) and other writings. In these works, Lefebvre emphasizes the semantic richness and diversity of social relationships and spatial arrangements. It encompasses not only the physical structure of the city but also social relationships, cultural dynamics, and the experience of daily life. Lefebvre, by emphasizing different "moments" of the city, seeks to understand the complexity and diversity of urban space. Lefebvre's "moment" theory highlights intense emotions experienced in everyday life and suggests that these emotions reveal the possibility of a free life without alienation. These moments are temporary but of vital importance, offering a glimpse into a better living standard.

Everyday life spaces, known and constantly lived-in spaces within daily life, can create different perceptions according to the rhythm of life, as the street of modern life dictates and presupposes the harmony of needs, desires, and commodities (Lefebvre, 2008, p.328). Life is a sum of moments as it is, and everyday life in the operational domain of individuals becomes a series of repetitions, where everything is functional. Lefebvre's space conceptualizations

through everyday life can be the subject of many disciplines, holding significant importance in the intersection of architecture and cinema. In cinema mainly the preferences of the cinematographic² issues are determinative in storytelling and designed with reference to everyday life. In addition to the tangible spaces designed within the realm of architectural discipline, cinema also involves the redesigning of these spaces according to its own narratives. Therefore, the use of fictional spaces alongside real spaces in cinema constitutes a crucial area of application. The incorporation of emotions and physical actions in human experience necessitates a detailed depiction of space in cinema, encompassing the intended meaning in its *mise-en-scène*³. The formation of cinematic spaces in a film aligns with the narrative's portrayal of the human experience. However, it is important to note that cinematic space is highly intertwined with the experience of the space itself. In his book *Cine-Spaces* (2013), Richard Koeck elaborates on the connection between moving images and architecture through the human factor. He emphasizes that the architectural spaces and cities constructed by cinema are entirely different from real life (Koeck, 2013, pp.1-2). Furthermore, the audience's personal experience is a significant aspect of the matter. The audience's knowledge of the space and their personal experiences lead to a distinct perception of the cinematic space compared to the architectural space. According to Burch, there are two types of cinematic spaces. The first encompasses everything within the frame, visible to everyone, and constitutes the concept of cinematic space that is straightforwardly perceived. The second definition includes what takes place outside the frame, a complex structure that may fundamentally differ from architectural space yet contributes semantically to the frame even though it is not within it (Burch, 2014, p.17-18). Expanding the definition of cinematic space, Burch emphasizes other cinematographic elements, primarily colour, as factors that enhance the viewer's perception. Illustrating the perception of a space through early George Melies films, he refers to a cinema space in terms of brightness and colour (Burch, 1990, pp.171-172).

In this context, space is physically an existing, framed area, how it will be incorporated into the cinematic narrative as a part of cinematic fiction. Thus, it is essential to integrate the concept of "cinematic space" in this context. "Cinematic space" refers to the setting of events in a film, encompassing the locations where scenes take place, the spaces used for shooting, or the virtual environments created in the film. Cinematic space is a crucial element in understanding, analysing, and evaluating a film because the spaces influence the atmosphere, character relationships, and the development of the story. The convergence and divergence areas between cinematic spaces and architectural spaces form mutually attractive aspects for each other in an interdisciplinary manner. One of the fundamental meeting points in this context is the transformations in human communication. Activities of individuals within a space, which gain new meanings, spirit, and aura, become areas of interest for both architectural design and cinematography. A person's actions in this space become subjective through their experience of the space, and the place transforms into experienced spaces (Bollnow, 2008 p.19).

While Lefebvre argues that "physical, observed, and lived" spaces are worked on through representations, emphasizing that space is not merely confined to structural boundaries but can also be conceptualized at aesthetic and symbolic levels, how space is perceived by an individual is a result of the communication established with that space (as cited in Stanek, 2011, p.149). The presence of human phenomena in a space can generate manipulations in how that space

² Cinematography: Cinematography involves the planning and application of camera movements, shot angles, lighting, shading, colour usage, and other visual elements. Cinematography encompasses the elements that make a film visually appealing and impactful, combining a director's vision with technical expertise. The cinematographer, typically a member of the film crew, is the individual responsible for overseeing the imaging process on a specific project. Cinematography is acknowledged as a significant component of the art of filmmaking, contributing to the aesthetic quality of film productions (Brown, 2016).

³ "Mise en scène" is a French term that translates to "placing on stage" or "staging" in English. In the context of filmmaking and theater, *mise en scène* refers to the arrangement of visual elements within a scene. This includes everything from the placement of actors and props to the lighting, set design, costumes, and overall composition (Bordwell et al, 2020, p.112)

is perceived. This situation, which can develop entirely perceptually, is also subjective. At this point, when the spatial depiction established by cinema and architecture is reevaluated, there will be ideological, sociological, and psychological differences between the space perceived within the frame and the real space. In cinema, with the involvement of the audience and the directors' point of view to the story, there is a contribution to the transformation of space. The concept of perceived space introduced by Lefebvre also undergoes transformation.

Analysing Leila's Brothers⁴ Through Cinematic Spaces Infused with Residence

The 19th century marked a period of significant transformation in Iran, as the country experienced increased interactions with the Western world. This exposure had deep effects on various aspects of Iranian society, leading to a process of modernization known as "Tajadodgraei."⁵ This modernization touched upon politics, education, law, customs, and culture, introducing new ideas and practices to Iranian life (Moradiyan Rizi, 2015). One notable impact of this encounter with the West was the changing role of women in Iranian society (Dabashi, 2001p.4). While it may not have resulted in radical shifts, there was some leeway for women to participate in different spheres of society. One of the issues that need to be emphasized in Iranian society is the social role of women (Maasoumi, Taket & Zarei, 2018) This issue, which is also at the focal point of the film *Leila's Brothers* (Roustayi, 2022), emphasizes the female deployment area of Iranian society through the character of Leila Jourablou (Taraneh Alidoosti). In her conflict with her mother, Leila symbolizes two women's movements in society: traditional and modern. While modern women tend to be more involved in business life and male-dominated areas (this woman is introduced as Leila in the movie), the traditional woman is in a position of defending and accepting the repression and male-dominated view (this woman is Leila's mother).

However, the extent and nature of these changes varied, and traditional gender roles largely persisted. The attitude to Western ideas also had reflections on sexual and gender norms in 19th century Iran. The conventional binary understanding of male and female roles was challenged (Moradiyan Rizi, 2015). This openness to non-standard gender representation marked a departure from traditional norms and was part of the broader transformation associated with modernity. It's important to note that while these changes were underway, they did not happen uniformly across Iranian society, and resistance to such transformations existed. The 19th century set the stage for further social and cultural changes in Iran, and the effects of modernization continued to shape the country in the following decades. In this context, it is also valuable to mention on the powerful standing of Iranian Cinema. In other words, cinema stood as a scream of directors to announce Iranian society and its oppressive problems to the world. While cinema maintains its strong position as a visual narrative art, the empathy it establishes with the audience can be more obvious than other arts (Dabashi, 2023).

The turning points in Iranian cinema are distinctly evident before and after the 1979 Iranian Islamic Revolution. Prior to the revolution, Iranian cinema evolved as part of the modernization process under Western influence. During this period, despite certain political pressures, various films were produced. However, the 1979 Islamic Revolution significantly impacted Iranian cinema. In the post-revolution period, Iranian cinema had to adhere to

⁴ *Leila's Brothers*: (Persian: لیل ناردارب, romanized: Barādarān-e Leilā) is a 2022 Iranian [drama](#) film directed, written and co-produced by Saeed Roustayi, starring Taraneh Alidoosti, [Navid Mohammadzadeh](#), Saeed Poursami-mi and [Payman Maadi](#). In April 2022, the film was selected to compete for the [Palme d'Or](#) at the [2022 Cannes Film Festival](#) (wikipedia.org, 2024).

Plot: 40-year-old Leyla spends her whole life taking care of her parents and four siblings. The family goes through a major economic crisis in the tense atmosphere of Iran under embargoes. Leila makes a plan to save her family from the situation they are in.

⁵ This encounter ushered in a process of modernization, commonly termed "Tajadodgraei" in Persian, impacting Iranian life across politics, education, law, customs, and culture, while also affording women greater opportunities for participation in society. [Top of Form](#)

the religious and political rules of the Islamic Republic. Iranian filmmakers, grappling with censorship and restrictions, attempted to address social, political, and religious issues without limiting their creativity. During this process, Iranian cinema garnered significant international attention and won numerous awards. This turning point demonstrated Iranian cinema's ability to produce deep and impactful works even under political and religious pressures (Zeydabadi-Nejad, 2009). The evolution of Iranian cinema amidst social, political, and cultural shifts reflected its pivotal role in defining cultural modernity, despite initial rejection by Islamic radicals. Alongside Persian poetry and fiction, Iranian cinema gained prominence in the 1960s. However, its portrayal of femininity and sexuality was complex, showcasing a binary approach: women were depicted either in sexualized roles or as oppressed and passive figures. Despite this, Iranian cinema, especially in the pre-revolutionary period, became a powerful medium of cultural expression, with Film Farsi genre continuing the narrative of Iranian modernity in visual art, albeit with the shadow of women's sexualization (Dabashi, 2023; Cooley, 2020).

The regulation of women's representation in Iranian cinema was stringent, with prohibitions on close-ups of a woman's face or body, point-of-view shots in colloquial scenes between men and women, and any cinematic techniques evoking a direct, sexual gaze between individuals. These restrictions aimed to safeguard female sexuality from perceived illegitimate interactions and to de-commodify women. They were integral to a broader strategy, authorized and emphasizing gender segregation, and reinforcing sexual hierarchies. As Hamid Naficy (2001, pp.15-16), points out, "Every social sphere and artistic expression must be gendered and segregated by some sort of veil or barrier, inscribing the fundamental separation and inequality of the sexes."

Within the framework of the women's movement and social structure, *Leila's Brothers* is a film that clearly reflects the ideology of society in its own settings. In society, especially the elements that reflect the pressure on women and the oppressive regime are symbolizing the top of the stairs in the film. While the staircase is presented to the audience nearly in every scene of the film, it is also possible to feel the reflection of the resistance in the phenomenon of the staircase, which is reflected meticulously. Most notably, the father's house, the shopping mall, and the wedding scene are the important cinematic spaces designed exclusively for the film. For this reason, these places are given priority for the study. In general terms, the film focuses on the issues of poverty, generation conflict, traditionalism, brave female model, belonging and resistance from the perspective of a middle-class family. Particularly with the discourse of brave women and traditional women's conflict, the film also focuses on the existence of women in Iranian society. Within this context, it's important to consider the ongoing evolution and activism of women's movements in Iran, which continually challenge societal norms and advocate for gender equality and empowerment. *Leila's Brothers*, which contains references to the social structure of Iran through the drama of an ordinary family, it is seen that the design of the space is more detailed than expected when it focuses on the elaborate spaces set up as if they were ordinary.

Leila's Brothers stands as a significant example in Iranian cinema due to how its locations deepen the story and its themes. Specifically, the settings within the film with symbolic significance, representing various aspects of Iranian society. These locations not only illuminate the characters' experiences and inner conflicts but also enrich the social and cultural contexts portrayed. For example, settings like the father house, stairs, shopping mall, and wedding scene allow for a deeper exploration of the film's central themes and the characters' personal journeys. Within this framework, these settings provide the audience with an opportunity to grasp and empathize with the complexities of Iranian society and the challenges faced by people.

The Father's House

Supposing that identity itself had its relations of uncertainty, the faith that we still place in it could be but the reflection of a state of civilization whose duration will have been limited to a few centuries.

*Claude Lévi-Strauss, Preface to L'Identité (1974-75),
edited by Claude Lévi-Strauss (Nancy, 2015, p.xii)*

The father typically assumes the role of the sole head and leader of the family. In patriarchal societies, this perception of the father is widely accepted, yet it comes with a tendency to ascribe excessive significance and responsibility to him. Iran, being a male-dominated society, mirrors this perspective on the father figure. In the context of *Leila's Brothers*, the father symbolizes resistance, the quest for identity, and self-existence, yet he falls short of attaining the same level of power. Contrary to common assumptions, in a narrative where power is often synonymous with wealth, the father does not command sufficient respect and fails to establish the authoritative position he aspires to. From another perspective, the father's positioning point in the film does not fully coincide with the described image of the father. On the contrary, his priority is to acquire a social and traditional identity rather than leading his family likewise defined "moments". While the father attempts to establish authority within the household, the space is perceived differently by the siblings. For them, it serves more as a symbol of poverty. Thus, the father's house, as a perceived, lived, and experienced place, has different meanings for the family members living in the house.

It is more important for the father establishing himself as the leader of the tribe than to be the leader of his own elementary family. This situation is like a damaged outcome of masculine existence. Esmail Jourablou (Saeed Poursamimi) stayed away from his family's troubles with the ambition of becoming the new leader of the tribe. It is essential to talk about the search for identity and an existential phenomenon here. His desire to become the new leader of the family society, is over the wealth and well-being of his family, because by the sake of being the new leader, he ignores the needs of his sons. Particularly in the scene where the tribe members gathered after the funeral of the current leader convey that he was rejected by the members, the camera movement that slowly approaches the father's face and creates a deep sadness is an important indicator. This scene flows in complete silence. The most important subject of this scene is the father and the camera focusing on his face, the silence and wordlessness make the pressure accumulated on the father in the scene even stronger. The fact that this state of cinematography is clearly emphasized in many parts of the film as an explanation that needs to be mentioned.

Based on the contrast in the quest for identity and the father figure, it can be observed in the spatial implications of the film that, this dwelling features a compact and uncomplicated structure, comprising merely two rooms and a single bathroom. This is perhaps a reference to a conceptual structure that can be identified with the simple existence of the father. From another perspective, the simplicity of daily life is equated with the father's simple and dysfunctional stance within the structure. At the same time, the father's house is presented in an atmosphere that includes a discourse of poverty, which for the viewer is an architectural element that is far from complex and focuses directly on the subject.

From Lefebvre's perspective of "perceived, conceived, and lived" space, the minimalistic design of the house reflects various layers of spatial experience. Firstly, the perceived space encompasses the immediate sensory impressions of the house, where the minimalistic design evokes a sense of simplicity and austerity. This perception is reinforced by the understanding of the house's materiality and spatial arrangement, which suggests a humble lifestyle and financial constraints. Secondly, the conceived space refers to the abstract representations and meanings attributed to the house. In this context, the interpretation of the house as a manifestation of poverty arises from conceptualizing it within the broader socio-economic

context, considering the restricted resources and infrastructure available to its inhabitants. Lastly, the lived space covers the everyday experiences and practices within the house. Despite the financial limitations, the inclusion of traditional furniture and a sitting set adds a personal touch and cultural significance to the space, shaping the lived experience of its occupants. Furthermore, the modest garden and the entrance door facing the street contribute to a sense of community integration and external engagement, highlighting the lived spatial dynamics of social interaction and connectivity within the neighbourhood. Overall, through the lens of Lefebvre's "perceived, conceived, and lived" space, the minimalistic design of the house reflects both the tangible materiality and the symbolic meanings imbued within the spatial environment, shaping the inhabitants' experiences and interactions within it.

Nevertheless, the overarching impression is that the residence serves as a reflection of a family grappling with economic adversities. The traditional furniture and seating arrangement can reflect the characters' cultural context and, perhaps, their relationships with the past. Filmmakers can use these details to provide the audience with a more in-depth understanding of the characters' emotional states, financial struggles, or cultural ties. A film may explore the challenges and beauties the characters encounter while living in this small house, offering the audience an emotional experience through narrative storytelling.

The paternal residence holds a central position within the narrative framework of the film *Leila's Brothers*. All the siblings, once affiliated with the father's house, return to it collaboratively to mount a resistance against poverty. Years later, they reunite and take their first steps towards re-emergence, leaving behind their disparate lives for the comfort of this space. In this sense, the house becomes highly ideological, transforming into a crucial site where the siblings engage in a resistance against poverty that binds them together with heartfelt unity, as they strive for survival in life. The Father's house assumes different significances for each inhabitant. For the siblings, it becomes a central arena to keep their unity, a place where they can comfort their identity. For the father, it symbolizes prestige, power, and authority, while for the mother, it represents the embodiment of oppression. Viewed in this light, Lefebvre's transformative aspect of space becomes more evident, as everyone perceives the space through their own lens, and it transcends being merely space to become a centre of willpower.

When power and authority in the film is evaluated in terms of the meeting of the phenomenon of space with cinematography, it is important to examine a more cramped psychology in narrow angles, while the wide-angle shots of the film help to perceive the spaces wider. The house reflects the cramped moods of the people living in it with narrow angle shots in its small square meter rooms. Instead of including the entire house within the frame, the director divides it into frames. Fragmentary narrative cinematography is also a method of elliptical narrative⁶. In other words, explaining it by excluding some of it from the frame which may cause a cramped perception in the audience. This type of framing, which is seen not only in the father's house but also throughout the film, is the inability to see the film space in its entirety, especially in crowded scenes. When Burch says that the film space is perceivable by the audiences even though all the elements cannot be visual within the camera frame. In other words, the director leaves some areas (*off-space*) to the imagination of the audience. Roustayi generally prefers a moving camera in the film. While fixed images provide a more comfortable viewing experience for the audience, a slightly moving camera often creates a perception of eeriness. Cinematographically, the camera's mobility and narrow angles, combined with the crowded population in the house and small spaces, allow for a clearer understanding of the characters who are stuck in life and trying to find their identity.

Stairs

⁶ Elliptical narrative: The images to be included in the cinema frame or left out are the narrative preferences of the directors, and this preference is important in conveying the story to the audience. The images left out of the frame are diminished areas and are part of the narrative (Ryan, 2015, p.174)

Stairs, as physical structures, serve as essential architectural elements designed for vertical movement within buildings, constructed from materials such as wood, metal, concrete, or stone. Varied in design, they can be straight, spiral, L-shaped, or floating, influencing both the functionality and aesthetic of a space. Metaphorically, stairs hold rich symbolism, representing progress, growth, and ascent in the journey of life. They serve as a metaphor for career advancement, educational pursuits, and overcoming challenges, with each step symbolizing a milestone or transition. The act of climbing stairs often embodies symbolic significance related to rank and position, representing the journey of progress and career advancement, with each step symbolizing a milestone or achievement. The climb may signify the pursuit of knowledge and expertise, particularly in educational or professional contexts. In social settings, climbing stairs can be emblematic of ascending the hierarchical ladder, reflecting the attainment of higher social status or recognition within a community. Moreover, the literal act of climbing stairs in various physical structures may lead to offices or spaces associated with elevated positions and authority. Overall, the simple act of climbing stairs transcends its utilitarian function, becoming a powerful metaphor for the nuanced dynamics of personal and professional growth, as well as the ascent through the hierarchies of life (Pallasmaa, 2000).

The father, climbing up the stairs⁷ can be interpreted as visual representation of his character's progression, both in terms of personal development and societal standing. The ascent may symbolize the challenges he faces, the obstacles he overcomes, or the pursuit of higher goals and achievements. The staircase is a phenomenon featured in many parts of the film, in the sense of cinematic space design. While the stairs symbolize descent and ascent, they also emphasize the areas of resistance in the film. In the opening scene of the film, where the foreman suddenly orders the workers to take a break, the superiority of a few steps of stairs is felt. The factory is closed, and this oppressive decision starts a resistance among the workers. While Ali Reza (Navid Mohammadzade) was quickly leaving the factory during the conflict, his friend, whom he encountered on the stairs and standing one or two steps upper than him said, "Those who run away by trusting their colleagues that will fight for their salaries are dishonourable."⁸ He draws attention to the fact that running away is equivalent to surrendering. The intro scene gives an important reference to the concept of resistance. This dialogue is also an emphasis on resistance and a symbol of struggle within the film, and importantly this conversation takes place on the stairs.

The stairs are described as a phenomenon that refers to the fall as well as access to power. Film is an art form that can present the critical idea through images, even if they are not obvious. Through images, films can transform a phenomenon into an object of philosophical research (Cox and Levine, 2018, p.21). The staircase is an architectural structure that frequently connects floors in daily life, but the film uses this architectural structure as a tool to highlight interclass relations, the dominance of oppressive thought, and existential symbols. Films often utilize such visual metaphors to enhance storytelling, providing viewers with a visual language that complements the narrative themes (Arik & Erkartal, 2021). The act of descending stairs carries with it a nuanced tapestry of symbolic meanings, the interpretation of which hinges on the context and cultural nuances at play. To descend a staircase may signify a transition or regression, a movement from a higher vantage point to a lower one, reflecting shifts in personal or professional spheres. It can also serve as a powerful metaphor for overcoming challenges, with each step downward representing the successful navigation through adversity (Arik & Erkartal, 2021). The symbolism might extend to notions of humility, as the descent could symbolize a willingness to step down from positions of authority, fostering a connection on a more equal footing. In the realm of storytelling, the descent of stairs may be employed as a narrative device, signalling a character's journey into uncertainty, darkness, or a pivotal plot development. Such a fall is encountered when the father falls down the stairs in his own home

⁷ Time code: 01:31:35- 01:33:30

⁸ Time code: 0:11:26

while arguing with his children about giving 40 gold (Bahar Azadi) as wedding gift⁹. The idea that the film simply wants to examine may be the demonstration of class difference, both in the mentioned scene and in all staircase scenes. When the father falls down the stairs, he begins to lose his authority, and his children oppose his view and inflame the conflict.

With similar cinematography, the wedding scene in the film is debatable in the camera's ability to reflect the location. In the wedding scene, it is important how the father, Esmail Jourablou, ascends the stairs one by one among the bright lights as he becomes the head of the tribe. In this scene, the camera shoots close to the father's feet, while the high angles show the crowdedness of the family community, it emphasizes the oppressive mentality. The scene is cut to wide shots from time to time which is highly elevating the power of this scene cinematographically. Esmail Jourablou steps into a new world, not just an ordinary wedding hall, as the huge doors slowly open. In other words, they are moving up the class with the rented dresses and accessories they wear, and it is valuable that the camera witnesses both the happiness and surprise of the family in close-ups, and the disappointment of them falling back to where they are as a result of the short-lived class upgrade. The audiences do not only explore a wedding hall; spatially it is a wedding hall, but ideologically it is an area where class differences are expressed. It is possible to talk about the attraction of the place here, and cinema makes architectural places attractive in line with its story. Wide shots, moving cameras and lighting in the wedding hall are exactly the core of attraction itself. The father slowly lights his cigarette and silence prevails in this scene. The audience's attention is focused entirely on Esmail Jourablou because the camera focuses on the single character illuminates in silence. There is complete revelation in the wedding scene. The revelation of the family's class difference is first given in the camera's wide shots symbolizing the majesty and in the close-ups of the father, and then the rapid and hectic camera movements that stage the fall confirm this situation. The revealing feature of the camera brings the truth to the audience through its images and the power of framing, while the revealing feature of cinematography presents reality by evolving throughout the process (Kracauer, 1997, p.124).

Elevator

Like the staircase in film, the metaphorical meaning of an elevator typically revolves around concepts of ascent, progress, and transformation. In this context, elevators are often used not only as a means of physical elevation but also as symbols carrying broader, symbolic significance. In the context of career advancement, elevators may symbolize the effort towards professional success and promotions (White, 1940). In the film, the makeshift elevator built later the balcony of Manouchehr's (Peyman Moadi) house symbolizes a similar phenomenon. This unseemly elevator, which metaphorically emphasizes the concepts of ascent and descent, is a resistant exit that also includes poverty. Manouchehr is not a rich man as his family assumes, conversely a poor man who has lost everything, and he tries to hide it. The phenomenon that the film points out is presented hidden within the elevator image. From a perspective of personal development, each floor can represent a new learning experience or a stage of personal growth.

Socially, elevators can symbolize the desire for upward mobility in societal status or achieving broader recognition. Moreover, in a spiritual dimension, elevators might be associated with enlightenment and an ascent in consciousness levels. Ultimately, elevators serve as versatile metaphors that encapsulate themes of progress, growth, and the pursuit of higher ideals. From an architectural perspective, the metaphorical meaning of an elevator takes on additional dimensions that resonate with the design and functionality of buildings. Elevators, as symbols of ascent and progress, reflect the architectural intention to facilitate vertical movement efficiently within a structure. Architecturally, elevators represent not only a means of physically moving from one level to another but also embody the building's design

⁹ Time code: 01:12:59

philosophy and its role in accommodating human experiences. When the brothers go to Manouchehr's friend's workplace, they experience a completely modern, luxurious elevator. However, it is important that from the top angle of the camera, the directors remind the audience that the brothers are poor people. While cinematographically the top angle contains repression, it is important that the brothers go up in the elevator as if they want to break this phenomenon within the framework of hope. The elevator could be an indicator of moving up class as going up the floor, the film develops a critical approach to whether this can happen or not. Moving images are images that communicate realistically with the environment they represent. The correlation between the narrative and the moving images also seems to be construed as interactive relationships (Flaxman, 2000, p.111). Referring to this, the elevator represents the brothers' collective movement towards their individual realities, symbolizing the bond they forge with the tangible world. As the floor increases, elements such as moving up, surviving, and connecting to life are reinforced.

In terms of career advancement, the architectural placement and design of elevators can reflect the intentional organization of spaces within a building to enhance accessibility and efficiency. Elevators serve as architectural elements that not only facilitate professional growth by providing seamless vertical connections between different floors, enabling the smooth flow of individuals within a workspace, but also hold symbolic significance. In the film's residence scene, characters ascending to the upper floors with awe in the luxurious elevator are assumed to symbolize admiration for affluent life and the perspective of viewing from bottom to top. Personal development, represented by each floor in the metaphor, can be translated into architectural design that incorporates diverse functions or experiences on different levels. Each floor becomes a unique space contributing to the overall development and purpose of the building, fostering a dynamic and multifaceted environment. Socially, elevators in architecture symbolize inclusivity and accessibility. The design and placement of elevators contribute to creating spaces that accommodate individuals of varying abilities and backgrounds, fostering a sense of equality within a built environment. In a spiritual dimension, the ascent in consciousness associated with elevators can be paralleled with the way architectural design strives to create environments that uplift the human spirit. The vertical movement facilitated by elevators aligns with the architectural goal of creating spaces that inspire and elevate individuals emotionally and spiritually. The film offers a poignant metaphor, visually portraying the ascent of social class while simultaneously depicting access to an illegally constructed dwelling. The two elevator scenes serve as a powerful visual representation of societal critique. On one hand, the elevators symbolize the ambition to climb the social ladder; as characters ascend to higher floors, their lives and social status improve, conveying a message of social mobility to the audience.

On the other hand, the elevators providing access to the entrance of an illegally constructed home emphasizes the chaotic and uncertain environment in which the characters live. This underscores the reality that the desire for upward social mobility often involves dark and illicit paths. By clandestinely entering the interior of the house through these elevators, the film highlights the troubling truths behind the pursuit of social class ascent. This complexity allows audiences not only to perceive the events in the film on a superficial level but also encourages a deeper understanding of the narrative. The elevators, transcending their role as mere physical ascent mechanisms, become a potent metaphor representing the intricacies, conflicts, and ethical dilemmas inherent in the pursuit of social class elevation.

Shopping mall

Shopping, as the most pivotal contemporary social activity, predominantly unfolds within the shopping centre. Developers and designers of the retail-built environment leverage the influence of space and an innate comprehension of spatial organization to enhance consumption, thereby maximizing retail profits (Bloch, Ridgway, & Dawson, 1994). Their

efforts extend to offering an alternative justification for the shopping centre's existence, orchestrating shoppers' conduct through spatial arrangements, and purposefully crafting a symbolic landscape that stimulates associative moods and inclinations in the shopper (Goss, 1993).

In contexts involving users of generally upper-class status, this dynamic is often marked by distinct patterns. The preferences and behaviours of upper-class consumers may be influenced by a desire for exclusive, high-end experiences, and a penchant for luxury goods. Shopping centres catering to this demographic may emphasize upscale brands, personalized services, and an aesthetically refined environment (Heer, 2017). The configuration of space may be geared towards creating an ambiance of exclusivity, fostering a sense of prestige and sophistication for the discerning upper-class shopper. The shopping mall serves as a depiction of the upper echelons of society, where characters perceive the mall's restroom as a materialistic point of departure. While the shopping mall is a significant symbol of the capitalist system, it paradoxically underscores existing class distinctions. Despite being a space that symbolizes consumerism and economic affluence, it still highlights and brings attention to the inherent socio-economic disparities within the society portrayed in the film. The act of sitting on the steps can symbolize a sense of exclusion or obstacles faced by those from less privileged backgrounds, while the ease with which the affluent girls navigate the stairs reflects their social advantage. Staircase becomes a metaphor for the societal structure, where some individuals face hurdles while others effortlessly rise to the top. This portrayal prompts reflection on the broader issues of inequality and class distinctions in society. The restroom within the mall becomes more than just a facility; it becomes a symbolic threshold that accentuates the financial and social differences between the characters, revealing the nuanced commentary on class dynamics within the narrative. The scene at the shopping mall steps, with Leila's brothers sitting and perhaps struggling, juxtaposed with affluent girls effortlessly ascending the staircase, serves as a strong portrayal of social class dynamics. This poignant imagery highlights the disparities and challenges individuals from different backgrounds face.

In addition to being seen as a symbol of capitalism, the shopping mall serves as, the brothers' last hope for achieving a higher standard of living. Their aspiration is to rent the restroom in the shopping mall, which will be redesigned and converted into a shop. Ironically, the toilet, typically associated with meeting basic needs, becomes a lifeline in this context. As the brothers earnestly discuss their plans, a passing gas sound coming out the restroom cabin disrupts the serious talk, highlighting the absurdity of the situation and underscoring the societal chaos in Iran. Throughout the film, the toilet is portrayed as an unhygienic place, emphasizing its contrast with the brothers' aspirations for a better life. At the intro scene of the movie, the father is staining in the toilet to relieve himself, later resorting to urinating in the sink and later passing gas sound at the shopping mall, juxtaposed with their quest for a life upgrade, highlights the irony of their situation. In a cinematic narrative, the toilet is transformed into a beacon of hope when redesigned, symbolizing a shift in fortune. The cinematic narrative established by Roustayi in this scene may be an ironic commentary on social dynamics, class disparities, and systemic complexities. This not only constitutes a family issue but also serves as a critique of the societal system.

Conclusion

The analysis of cinematography and architecture in the film *Leila's Brothers* underscores the originality of the study and holds a significant place in the literature. In this context, the impact of space on the film's narrative and the connection it creates with the audience can be considered a key outcome of the study. The role of space in the film supports the psychological depth of the characters and the dramatic structure of the events, thereby enhancing the audience's emotional investment in the story. Additionally, the position and value of Iranian cinema in this context serve as another crucial aspect that underscores the uniqueness of the

study. The distinctive narrative techniques and the nuanced use of space in Iranian cinema become more evident through the analysis of *Leila's Brothers*. These analyses offer a new perspective on film studies from both cinematographic and architectural viewpoints.

In this film, architectural elements play a metaphorical role in shaping the narrative's flow, serving as integral components of the screenplay. The director, aiming to depict the clash between modernism and tradition, with a particular focus on the women's movement in Iranian society, employs various methods, extensively incorporating architectural features. With this information, it's evident that at the intersection of cinematography and architecture, these disciplines complement each other within both narrative structure and visual design. This symbiotic relationship highlights the nuanced interplay between cinematic storytelling and spatial aesthetics.

The intertwining discussions between architecture and cinema are not only supportive of the cinematic narrative but are also crucial in creating distinctions. Directors, by selecting what to include or exclude within the frame, express their own conceptualizations. Whereas architecture usually aims to evoke feelings of comfort, peace and well-being within a space, cinema occasionally necessitates disrupting these endeavours. In other words, cinema redesigns what architecture has planned, according to the flow of its own story. At the intersection of cinematography and architecture, it becomes evident that these two disciplines mutually reinforce each other within the realms of narrative and design.

Both architecture and cinema share perspectives on spatial concepts, but cinema's philosophical inquiries about spaces play a crucial role in transforming architectural spaces into cinematic realms. They both contribute to understanding space as a social construct by framing human experiences within specific environments. Through visual storytelling, cinema highlights the social and cultural significance of spaces, while architectural spaces in films gain symbolic meanings and social functions. This interaction shows that spaces are active participants in narratives, shaping and being shaped by social dynamics. Henri Lefebvre's theory on the social production of space further emphasizes that spaces are not merely physical locations but are produced and continuously shaped by social relations and cultural practices. The study of space in *Leila's Brothers* deepens our comprehension of architectural spaces as integral components of social reality. Further research could delve into how various architectural elements might be redefined through traditional cinematic features such as sound and lighting design, or how new technological advancements can be integrated into cinematic spaces.

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

Sources

Abu-Obeid, N., & Abuhassan, L. B. (2024). Experiencing cinematic architecture: the impact of architecture on the audience emotional engagement. *Archnet-IJAR: International Journal of Architectural Research*, 18(1), 172-190

Altan, İ. (1993). Mimarlıkta Mekan Kavramı. *Psikoloji Çalışmaları*, 19, 75-88.

Arik, E. S., & Erkartal, P. Ö. (2021). Stairs More Than A Vertical Circulation Element1.

- Bloch, P. H., Ridgway, N. M., & Dawson, S. A. (1994). The shopping mall as consumer habitat. *Journal of retailing*, 70(1), 23-42.
- Brown, B. (2016). *Cinematography: theory and practice: image making for cinematographers and directors*. Routledge.
- Bollnow, O. F. (2008). *Human space*, Hyphen Press.cox
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2020). *Film art: An introduction* (12th Edition). New York: McGraw-Hill.
- Burch, N. (1990). *Life to those Shadows*. University of California Press.
- Burch, N. (2014). *Theory of film practice* (Vol. 507). Princeton University Press.
- Cox, D., & Levine, M. (2011). *Thinking through film: Doing philosophy, watching movies*. John Wiley & Sons.
- Cooley, C. (2020). Soundscape of a National Cinema Industry: Filmfarsi and Its Sonic Connections with Egyptian and Indian Cinemas, 1940s–1960s. *Film History*, 32(3), 43-74.
- Dabashi, H. (2001). *Close Up: Iranian Cinema: Past, Present and Future*. Verso.
- Dabashi, H. (2023). *Masters and masterpieces of Iranian cinema*. Mage Publishers.
- Eagleton, T. (2014). *Ideology*. Routledge.
- Flaxman, G. (Ed.). (2000). *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema*. University of Minnesota Press.
- Foucault, M. (1983). *The history of sexuality: The Care of The Self*, volume 3. *Trans. Robert Hurley*. New York: Panteon Books
- Golabi, M. (2021). Visual Representation of the Modern Domestic Space in Iranian Printed Media (1925-1979). *Yedi*, (25), 105-118.
- Goss, J. (1993). The “magic of the mall” an analysis of form, function, and meaning in the contemporary retail built environment. *Annals of the association of American geographers*, 83(1), 18-47.
- Heer, B. (2017). Shopping Malls as Social Space: New Forms of Public Life in Johannesburg. *Cities in Flux. Berlinp. Lit*, 101-122.
- Internet, https://en.wikipedia.org/wiki/Leila%27s_Brothers, 05.02.2024.
- Kracauer, S. (1997). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Princeton University Press.
- Koeck, R. (2012). *Cine-scapes: Cinematic spaces in architecture and cities*. Routledge.
- Lefebvre, H. (2003). *The urban revolution*. U of Minnesota Press.
- Lefebvre, H. (2013). *Gündelik hayatın eleştirisi*. Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. (2014). The production of space (1991). In *The people, place, and space reader* (pp. 289-293). Routledge.
- Lefebvre, H. (2016). *Şehir hakkı*. İstanbul, Sel.
- Maasoumi, R., Taket, A., & Zarei, F. (2018). How Iranian women conceptualize the role of cultural norms in their sexual lives. *Sexuality & culture*, 22(4), 1376-1390.
- Moradiyan Rizzi, N. (2015). Iranian women, Iranian cinema: negotiating with ideology and tradition.

Pallasmaa, J. (2000). Stairways of the Mind. In *International Forum of Psychoanalysis* (Vol. 9, No. 1-2, pp. 7-18). Taylor & Francis Group.

Roustayi, S. (Director) (2022), *Leila's Brothers* (Film) İran: Saeed Roustayi, Javad Norouzbeigi

Ryan, M. L. (2015). *Narrative as virtual reality 2: Revisiting immersion and interactivity in literature and electronic media*. JHU press.

Stanek, L. (2011). *Henri Lefebvre on space: Architecture, urban research, and the production of theory*. U of Minnesota Press.

Stern, R. (2013). *The Routledge Guide Book to Hegel's Phenomenology of Spirit*. Routledge.

Zeydabadi-Nejad, S. (2009). *The politics of Iranian cinema: film and society in the Islamic Republic*. Routledge.

Therborn, G. (1999). *The ideology of power and the power of ideology* (Vol. 24). Verso.

White, L. A. (1940). The symbol: The origin and basis of human behaviour. *Philosophy of Science*, 7(4), 451-463.

-Research Article-

A Ghost is Disturbing Africa: The Evolution of Black Consciousness from Masks to Ghosts in Contemporary African Cinema

Yusuf Ziya Gökçek*

Muzaffer Musab Yılmaz**

Abstract

From 1960s to the present, colonial, postcolonial, social problems and migration have been among the dominant themes of Sub-Saharan African cinema. Today, among the sub-Saharan African filmmakers who grew up in the diaspora and shot their first films in their continent, there are those who use the sixty-year-old theme of African cinema by associating the place and characters with the ghost theme in their films. Mati Diop who was born in Senegal, living in France and Mario Bastos who was born in Angola but professionally trained in USA transform their cities into a dystopian universe through the ghost phenomenon and establish national allegories through their films Atlantique (2019) and Air Conditioner (2020). Although the relationship between time and space in these films is arranged in accordance with realistic codes, the extraordinariness of the narratives makes the current political and social inequality visible. It is also seen that African filmmakers who grew up in the diaspora did not put political inequality into a single cinematic genre, they try to hybridize it. The study aims to reveal the logic of the phenomena of genre transformation and dystopian universe construction in contemporary African cinema. In the study, the descriptive analysis method was used within the notion of Jacques Derrida's hauntology concept to analyse whether there is a parallelism between the political discourse of films and film type, which are hybridization strategies directors apply. It has been seen that the films show situations such as income injustice and inequality in the post-colonial period based on basic principles borrowed from science fiction and horror cinema.

Keywords: Postcolonial Africa, Hauntology, Science Fiction, Cinema of Senegal, Cinema of Angola

* Assoc. Prof., Marmara University, Faculty of Communication, İstanbul, Türkiye
E-mail: yusufziyagokcek@yahoo.com
ORCID : 0000-0002-8585-7331

** Dr., Sakarya University, Sakarya, Türkiye
E-mail: muzafferyilmaz@sakarya.edu.tr
ORCID : 0000-0001-9491-1048
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446248
Gökçek, Y. Z., Yılmaz, M. M., (2024). A Ghost is Disturbing Africa: The Evolution of Black Consciousness from Masks to Ghosts in Contemporary African Cinema. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 198-210, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446248

-Araştırma Makalesi-

Bir Hayalet Afrika'yı Rahatsız Ediyor: Çağdaş Afrika Sinemasında

Siyah Bilincin Maskelerden Hayaletlere Evrimi

Yusuf Ziya Gökçek*

Muzaffer Musab Yılmaz**

Özet

1960'lı yıllardan günümüze kolonyal, postkolonyal, toplumsal problemler ve göç, Sahra-altı Afrika sinemasının başat konuları arasında yer almıştır. Günümüzde ise diasporada yetişen ve ilk filmlerini anavatanlarında çeken Sahra-altı Afrikalı sinemacılar arasında, kıta sinemasının altmış yıllık meselelerini filmlerinde mekân ve karakterleri hayalet temasıyla ilişkilendirerek kullananlar da bulunmaktadır. Senegal'de doğup Fransa'da yaşayan Mati Diop ve Angola'da doğup profesyonel eğitimini ABD'de alan Mario Bastos, *Atlantique* (2019) ve *Air Conditioner* (2020) filmleriyle şehirlerini hayalet olgusu üzerinden distopik bir evrene dönüştürmekte ve alegorik anlatılar kurmaktadır. Filmlerde her ne kadar zaman ve mekân ilişkisi gerçekçi kodlar uyarınca düzenlense de anlatıların olağanüstülüğü ile güncele ilişkin politik ve sosyal eşitsizlik görünür kılınmaktadır. Diasporada yetişen Afrikalı sinemacıların politik eşitsizliği tek bir sinemasal türe sığdırmadığı ve onu melezleştirmeye çalıştığı görülmektedir. Çalışmada, günümüz Afrika sinemasında görülen türsel dönüşüm ve distopik evren inşası olgularının temel mantığını ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Filmlerde üretilen politik söylem ile başvurulan türsel arayış ve melezleştirme stratejileri arasında bir koşutluğun olup olmadığı, Jacques Derrida'nın hauntology (hayalet bilim) kavramı ekseninde, betimsel analiz yöntemi ile analiz edilmektedir. Filmlerin, sömürgecilik sonrası dönemde gelir adaletsizliği, eşitsizlik gibi durumları alegorik bir biçimde, bilim kurgu ve korku sinemasından ödünç alınan temel ilkeler üzerinden işlediği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Postkolonyal Afrika, Hauntoloji, Bilim Kurgu, Senegal Sineması, Angola Sineması

* Doç. Dr., Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye
E-mail: yusufziyagokcek@yahoo.com
ORCID : 0000-0002-8585-7331

** Dr., Sakarya Üniversitesi, Sakarya, Türkiye
E-mail:muzafferyilmaz@sakarya.edu.tr
ORCID : 0000-0001-9491-1048
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446248
Gökçek, Y. Z., Yılmaz, M. M., (2024). A Ghost is Disturbing Africa: The Evolution of Black Consciousness from Masks to Ghosts in Contemporary African Cinema. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 198-210, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446248

Geliş Tarihi: 02.03.2024
Kabul Tarihi: 28.05.2024

Introduction

In Sub-Saharan African cinema, protagonists are often depicted as miserable people on the brink of death. They are fictionalised in movies as indifferent people about their surroundings, helplessly accepting the situation when they get into troubles, wandering with tired eyes. African movies repeat the story of helpless characters awaiting death. For example, in Ousmane Sembene's *Borom Sarret* (1963), the struggle of a horse carriage driver to make a living in Dakar is shown through the income inequality between the city centre and the suburbs and the economic and class division of the characters. In *L'Afrance* (2001), Alain Gomis tells the story of people who find the solution in emigrating to Europe through the experiences of a student named El Hadj after his residence permit in France expires. The character struggles not only physically but also psychologically.

This phenomenon seen in Sub-Saharan African cinema is reproduced in a transformed way in the films *Atlantique* and *Air Conditioner*. What is meant by transformation is the repetition of a similar sense of deprivation. This study examines this transformation in Sub-Saharan African cinema through these two films of Mati Diop (*Atlantique*, 2019) and Mario Bastos (*Ar Condicionado*, 2020). Born in 1982 in Paris, Mati Diop comes from a family interested in art. Having studied modern art in Paris, Diop works as an actor as well as a director (Sheldon, 2016, p. 105). Mario Bastos was born in 1986 in Luanda, the capital of Angola. He studied at the New York Film Academy and has been working as a director and screenwriter since 2007 (Rumley, 2020). In *Atlantique* and *Air Conditioner*, the dead above and below the ground paradoxically share the notion of reality. The reality shows a tendency towards the extraordinary. Mati Diop makes the dead pay for being dead, while Mario Bastos gives the living dead a passive role which it allows people to experience life as the price of being dead. Life and death gain a unity and permanence.

In *Atlantique*, the dead become warriors of justice as zombies, and the price of un-lived experiences is revenged. In *Air Conditioner*, on the other hand, there is a vengeance for the incurable wound between the expectation of the future created by the weary, frustrated faces caused by the bloody atmosphere brought on by the civil war and the current reality. Capitalism continues to take its revenge by creating precarious workplaces. Income inequality and insecure business field established by colonial capitalism creates a shady area for the people sheltered with experiences of the past. This does not allow people to imagine creating a future. The dream is not in the future, but in the archive of the past.

In this study, *Atlantique* and *Air Conditioner* are examined through Jacques Derrida's concept of *hauntology*, by using descriptive analysis method, and are interpreted in the context of the historical journey of Sub-Saharan African cinema, willing to understand its current state. The paper provides a framework of the structure of contemporary African cinema in the context of genre transformation. The aim was to draw a descriptive framework for a section of this cinema. The method of descriptive analysis allowed for a detailed examination of different dimensions (Berg, 2001, p.230-231) by focusing on these films in the context of current changes in African cinema. Based on the results of the research, a trend in contemporary African cinema was tried to be revealed in this context. The concept of hauntology was first used by the French thinker Jacques Derrida in his book *Ghosts of Marx*, first published in 1993. With this concept, the author refers to the ambiguity of the boundaries between the past, present and future, unlike ontology whose boundaries are clearly defined. Derrida exemplifies and argues that if the events that occurred in the past are not resolved, they can spread to the future and return as ghosts, recalling the example of the father's return as a ghost in Shakespeare's *Hamlet* (1994, pp. 5-6). Derrida says this in his work to confront the notion that Marxist ideology succumbed to capitalist thought after 1990. Although Marxism seems to have succumbed, Derrida states that there is always the potential for it to re-emerge in current circumstances. According to Derrida, Marx's thoughts are too important and inclusive to be tied to a specific thought or

political structure (1994, p. 38). Derrida focuses on the past, which is carried as a burden in the present, not on what is already in the current situation, but on what has the potential to be. "Any dead who are not properly buried can/will haunt us, either as a spirit, as a ghost, or as a ghoul" (Çalış, 2015, p. 145). Hauntology is a pun. It is pronounced as *ontology* in French, which has the same pronunciation of the word "ontology" (Derrida, 1994, p. 63). It refers to the past, whose existence is felt even though it is not visible, and which is carried as a burden even if its existence cannot be proven and is currently experienced. The ghost is in the past and in the present, and it has the ability to reach into the future. In movies, time and characters expand on two levels. As both a factual time and a time where ghosts can live, movies can include both real characters and realistic ghosts.

Sub-Saharan African Cinema as a Postcolonial Phenomenon

Cinema emerged as a postcolonial phenomenon in Sub-Saharan Africa. Until the 1960s, when the African countries were under European colonialism, Africans could not take part in cinematic productions, except for a few small examples. For example, Paulin Soumanou Vieyra from Benin applied to the colonial administration to shoot a film in Dakar, the capital of Senegal, while he was a student in Paris, but this request was turned down. Vieyra then shot the movie *Afrique Sur Seine* (Africa on the Seine, 1955) in Paris (Thackway, 2003, p. 121). Another example of African initiatives' demands for independent film was seen in the Belgian colony of Congo. In the capital city of Kinshasa, a group of young people set up a cinema association and shoot two short films (Reynolds, 2015, p. 4). Furthermore, the Colonial Film Unit, established by Britain on the continent, became an institution where the inhabitants of the continent could experience cinema more closely. The colonial administration brought directors from Britain and made films for the consumption of Africans. Africans also served as set workers and assistant directors in these productions, which were also educational and shot to strengthen Britain's presence in the continent (Shaka, 1994, pp. 230-231).

After gaining independence, it was possible for Africans to produce films freely. Senegalese Ousmane Sembene and Djibril Diop Mambéty, Mauritanian Med Hondo, Ethiopian Haile Gerima, Tunisian Ridha Behi, among others, have produced films that question colonialism and discuss identity crises caused by the clash between tradition and modernity. In these years, efforts to create a unity among African filmmakers were also seen. The fact that no country had the power to build a fully-fledged cinema has pushed African filmmakers to join forces by establishing various unions such as Pan African Federation of Filmmakers (FEPACI, 1969) and Panafrican Film and Television Festival of Ouagadougou (FESPACO, 1969) (Hepkon, 2006, p. 179).

But such efforts to sustain cinematic production with local resources on the continent could not be realized due to economic and political reasons in the continent. A significant part of the films that have shot in Africa have become productions that can be shot with the support of global funds and were presented to the global audience due to the scarcity of movie theaters in the continent. Being a part of the international cinema network has brought with it the differences in the stylistic context, including the global, as well as expressing the local. Much of African cinema has become a festival cinema. This was influenced by the fact that a significant number of African directors were educated and lived their lives in Europe (Jorholt, 2007, p. 198; Orlando, 2017, pp.82-85).

Dealing with the problems in Africa through cinema is the most basic feature of post-independence cinema. Postcolonial issues are discussed through cinema. Focusing on social and economic issues enabled African cinema to start in a socialist-realist way. Such issues have been handled not only by African filmmakers living in Africa, but also by African filmmakers living outside their continent for various reasons. Because of the relationship between African filmmakers and their continent is not independent of the problems of the continent, these films mostly centre on the problems that African people experience every day. The two films

discussed within the scope of our study are productions that focus on continental problems as well.

In most cases, the ghost appears as a cinematic distinction in African cinema. For example, in the last scene of Ousmane Sembene's *La Noire de...* (1966), a little boy wearing the African mask was following the French man who delivered the belongings of the maid who committed suicide in their home in France. The mask was exposing the man's abuse. The common African identity was being formed behind the mask. Diop's *Atlantique* and Mario Bastos' *Air Conditioner* use the ghost element as well, direct the criticism of the exploitation of social reality through the theme of ghosts. The ghost is a harbinger of formal change, and thematically, it forces society to face with itself. Contemporary African cinema transforms the "restless" and "uncanny" atmosphere, which they borrowed from dystopian film, into a memory-centered political narrative with elements of science fiction and fantasy film genres.

The Dead Without a Grave: *Atlantique* as a Graveyard

Mati Diop's *Atlantique* explores social inequality and migration in Senegal through the love between Ada and Suleiman. Suleiman is a construction worker and cannot get his salary, decides to migrate to Europe by sea with his friends. Swallowed by the sea on the way, the young construction workers will return to Dakar in a different form, as zombies.

The dead without a grave turn into ghosts. A zombie is a ghost with a body. In this respect, the ghost is a spiritual being, and the zombie is the corporeality. The phenomenon of zombie comes from a belief of the voodoo culture that is common in Haiti, includes resurrection. Zombie is a partially decomposed creature with a simple speech ability, repeating the same short sentences often, devoid of mind and consciousness, and whose sole purpose is to eat the flesh of the living. According to the voodoo belief, the person who is resurrected after death is also under the control of a witch (Boluk & Lenz, 2011, pp. 3-4). This belief has shifted as 'living dead' in popular culture, especially in B-class horror movies. The first zombie movie was the sixty-seven-minute *White Zombie*, shot in the USA in 1932, with Bela Lugosi as the protagonist (Kay, 2008, p. 5).

It is seen that certain themes are definitely included in the zombie-type horror movies (Marak, 2015, p. 149) that largely defined by *The Night of the Living Dead*, shot by George Romero in 1968. Zombies exist due to viruses, radioactivity, or space-borne causes. They are either corpses that resurrect when they are dead, or they exist due to being bitten while alive or due to viruses and radioactivity (Hayes, 2016, p. 57). A group of people does not undergo this transformation and tries to escape from the crowd of zombies. The zombie group is outnumbered by the escaped human group. The conflict between this crowded group of zombies and the untransformed human group creates the basis of the film. The brain functions of the resurrected zombies are only programmed to meet the need for meat (Kay, 2008, p. 290). A smash to the head is sufficient to kill zombies (Rushton & Moreman, 2011, p. 2).

Although a physiognomy is attributed in Hollywood films through the determination of the other, zombies appear to be "revengeful" in *Atlantique*. In the movie, a group of construction workers in Dakar decide to leave their country illegally across the ocean because they cannot get paid. But on the way, the young men are swallowed by the waves and come back to Dakar in the bodies of different people to take revenge. They emerge as something that reproduced by the postcolonial mechanism and inequality. Violence is not produced by zombies, but zombies are revealed by the violence inequality brings about. In this movie, the zombies are designed to be distinguishable only through the clarity of the eye, without making their faces look weird. The fact that the zombie is not located in a different place than the oppressed stems from the desire to establish a symbiotic relationship between oppressed and zombies. While zombies are avengers who have been deprived of their right to live and come to the world to take their revenge, those who are still alive establish relations with zombies as "living dead".

Why do the dead come back? Lacan's answer to this question is the same as in popular culture because they weren't buried properly, because something went wrong with their funeral rites. The return of the dead portends a disruption in the symbolic ritual, the symbolization process. The dead return to pay off unpaid symbolic debts. The return of zombies represents a certain symbolic debt that remains even after physical extinction (Zizek, 2014, p. 40). Underlying the return of the dead is the old belief that the deceased has become the enemy of the living ones and wants to take them with him to share his new life. Lacan explains the formation of this thought with the concept of Lamella. Lamella is the presence of a smooth surface, without the density of the essence; it is an endless, plastic object that can not only change shape but also transform itself into another tool (Zizek, 2012, p. 16). Lacan explains Lamella as immortality. Lamella is pure libido. However, it is not related to sexual differences. It is more associated with mortal beings. That's why in zombie movies, the dead usually take their revenge on those who enjoy life.

Mati Diop's film was the first film directed by an African female director to participate in the main competition and win an award during the seventy-year history of Cannes (Smith, 2021, p. 192). The film won an award at the Cannes Film Festival and shown on Netflix (Swanson, 2023, p. 174). Although the film is introduced as "supernatural" (Bradshaw, 2019; Magalhaes, 2019) or "ghost-story" (Ghost-story) (Qureshi, 2019; Lysogorova, 2019), it is essentially the director's discovery of her own homeland. The director, like many African filmmakers, is the child of a family that took refuge in ex-colonial France. She is the nephew of Djibril Diop Mambéty, who is one of the pioneers of Sub-Saharan African cinema (Dima, 2017, p. 199). In her first feature-length fiction film, *Atlantique*, Mati Diop focused on the decisive impact of the economic and political atmosphere after the struggle for independence in Africa.

The Unchanged Narrative for Sixty Years: Economic Problems and Migration

In *Atlantique*, Diop deals with a core topic in African cinema, the phenomenon of migration to the former colony or Europe for economic or political reasons. The roots of this phenomenon are deep. The reason for the phenomenon of migration was discussed in *Borom Sarret* (Ousmane Sembene, 1963), the first short fictional film of Sub-Saharan African cinema, and the actual realization of the phenomenon was shown in the first feature-length film, *La Noire de...* (Ousmane Sembene, 1966). In African cinema and literature, migration is not only considered on an economic basis, but also with the deep traces of colonialism (Thomas, 2007, p. 3). Immigration is the name of a process that results in all kinds of convictions, where the person is alienated from his/her country, commits suicide due to not being able to find what is hoped for in the country of destination, or repatriated for involvement in illegal business.

Diop associates the economic gap and class difference in Senegal with the story of refugees, and thus new ghosts drowning in the sea with dreams of another country. Instead of the stories of successful refugees, the director focuses on those who failed, those who drowned in the Atlantic Ocean on their way from Senegal to the Canary Islands (Spain). She focuses on the risks of migration for those who want to go, and makes it a lesson for those who cannot. According to the data of the International Organization for Migration, the number of missing refugees in Africa, whose records could not be reached since 2014, is 11,138 (IOM, 2022). Asylum or displacement is one of the most important themes of Sub-Saharan African cinema (Iheka & Taylor, 2018, p. 9). Displacement occurs with the intervention of a colonial power in accordance with the new world order created on the basis of 1492 (Larsen, 2005, p. 27). By the 1500s, tens of millions of people who were forced to move to newly discovered continents as slaves constituted the first global mobilization of cheap labor exploitation. In African cinema, on the other hand, this theme is shown as displacement resulting from colonialism's efforts to dominate. Asylum is often the result of an external reason. In movies, asylum is seen as a sad, often hopeless acts like leaving the homeland. Although colonial relations are not fully addressed in *Atlantique*, it turns into an external power through an environment in which the

work ethic that emerged with capitalism following the newly gained independence does not occur, labour is cheap and difficult from top to bottom, and class oppression is visible. The colonial context becomes visible and strengthened in such a way as to gather human resources. With the theme of asylum, it is ensured that the problems of Africa cannot be solved in its own context. A circle of loss is formed, in which the survivors take the place of the departed.

The sounds, longings and enthusiasms of corpses lost in the Atlantic ocean are interrupted, incomplete. The zombies come to offer their condolences because they are not duly buried or remembered. The director does not show the full story of those who left. She does not show the journey and the disappearance process of asylum seekers. In the movie, there is the love story of Ada and Suleiman. However, the film does not progress by focusing on this love. Although the two love each other, Ada's family wants to marry their daughter to another man. The most important determinant of this decision is that this man is a wealthy businessman. Seeing wealth as the guarantor of the future turns into an opinion where vertical socio-mobility decreases and social stratification becomes crusted (Fanon, 2005, pp. 165-166). Enrichment and increasing welfare are achieved through illegally coded jobs or asylum, which is also seen as an illegal and illegitimate act.

In the movie, Ada's family does not allow their daughter to meet with Süleyman because the place where lovers meet is considered by the family as a dwelling where evil is active. Not only the family, but also the residents of the place have negative judgments about this place. Evil is associated here with a number of points of violation within a religious and cultural framework, which are morally coded as "haram" or "wrong". Although the meeting of Ada and Suleiman is considered an unacceptable violation in religious culture, it is not this violation that moves the characters. Violation is the emergence of fear due to the shadowing of the intention to join a new class. The reason of fear is poorness of Ada's family. Ada, on the other hand, thinks that her love for Suleiman is a superior virtue. However, the film declares that it does not care about coming together of lovers. Suleiman leaves his country by sea to earn money, and Ada can't receive any news from him after his leaving.

The director changes the melodrama universe in the film, which considers the classical order and the weak, and offers an opportunity for solidarity at the socio-economic level. She makes subaltern characters unsuccessful. Melodrama is the establishment of the reunion of those who cannot be reunited, and the story of lovers who do not care about insignificant means of exchange such as money. It can be said that the characters in the movie are created in accordance with Jung's archetype of love. They think that the love between them cannot be broken in any way. The only melodrama-like point of the movie is that the rich can even make death threats to get their arrogance noticed. However, the film prioritizes the feeling of fear instead of melodramatic emotion. Diop invites the audience to the ground of reality, but achieves this by scaring the inhabitants of the city with "ghosts", coming from under the sea. The ghost is a creature who cannot find comfort, wants to go to Spain to earn money, but returns dead. In the film, the ghost phenomenon exists in parallel with the burying of the corpses of people into the ocean who escaped from the social problems that emerged in the postcolonial period. The ghost, similar to what Derrida describes with the concept of hauntology, emerges when past problems and current sufferings are ignored and not resolved.

Diop's Refugee Odyssey

The film transforms Homer's Odyssey narrative in the context of refugees. Odysseus tries to return to his home in Ithaca because he is tired from the ten-year Trojan War. Penelope, the wife of Odysseus, is waiting for her husband. They have been separated for many years, and during this time she resists the tyrants who want to marry her. The film shapes its narrative based on the story of Odysseus (Wallis, 2019): Order, chaos, war, victory and reorder. Classical narrative begins and ends with order. The long, complex and intricate story of a man who lost

his possessions, fought to gain them and regained them, is indispensable in cinema. Odysseus is a man far from his family, unable to witness his children grow up, a husband who has not seen his wife for years, and a king who has been leading a war away from his country for years. There is no war won in Troy. Odysseus is a traveler and is waiting to reach his country. But director Diop turns immigration story into a pain. Neither Ada is Penelope nor Suleiman is Odysseus. There is no Trojan war and Ada is married to a man she does not want. Suleiman, who aims to go to Spain, dies before achieving it. Odysseus is crowned through classical narrative, reunited with his family and country. But Diop's Suleiman is at the bottom of the ocean. However, the director re-adds Suleiman to her canvas. Suleiman and his friends reappear in the personality of some people from the city. Unknown fires break out in the city. He raids Ada's wedding as a zombie and causes a fire in the wedding house. *Atlantique* evolves from a love story into a horror/zombie movie.

In the films of the colonial period, Dakar is depicted as a region by the ocean, where the colonialists used its shores as a summer resort. It is a white oasis surrounded by ghettos, and poor Africans. The Dakar of *Atlantique*, instead, is a construction site where high-rise buildings are built, promising ocean views and refreshment to those who buy apartments in these buildings. A significant part of those working at the construction sites are those who work for a small wage and are in charge of freeing the region from the poor Africans. Workers are exposed to dust when going to the construction site with pickup vehicles. The Atlantic is the place where dust is replaced by salt water, making workers lost and invisible. The construction site is a space of reality, and the Atlantic is a space of fantasy. The shootings make the viewer feel the dust, the soil, the drama, uneasiness and fatigue of the black man who is covered in sweat for daily wages. Close-ups are at the tired faces, and long-shots are at the ocean horizon. Although the eyes of the refugee candidate are on the ocean horizon, his body is at the bottom of the ocean. The corpses turn into ghosts whose hopes of asylum are taken by the ocean. *Borom Sarret's* Dakar, with its makeshift slums, hasn't changed much in *Atlantique*, which is shot half a century later. In *Borom Sarret*, residences for the French and a small number of accredited Senegalese elites produced contrasts with the slum. In *Atlantique*, although the slum has changed structurally, it continues to symbolize underdevelopment. The French Riviera, on the other hand, has left its place to vertical, ostentatious architecture. The new war in Dakar is not about the struggle against the arrogance and invisible despotism of the colonialist, but about the country's economic contradictions and tyranny. As in *Atlantique*, the problems of the past that are covered up but cannot be prevented from appearing paranormally become visible in Mario Bastos' *Air Conditioner*.

In the Hell of People Walking on the Edge of Death: Does Air Conditioner Make the Air Colder?

Mario Bastos' *Air Conditioner* tells a magical, surreal story in which all the air conditioners in the city break down and fell from the buildings. The film is about the events that take place in a two-day period in Luanda, the capital of Angola. All the air conditioners in the city are going down for some unknown reason. Many city dwellers are injured or even die because of this. Maid Zezinha and security guard Matededo are also tasked with fixing their boss's malfunctioning air conditioner. Matededo gives the air conditioner to Mino, who is grieving about the past of his country, but also worried about its future. The film does not progress in a linear flow as seen in popular narrative cinema, and the characters experience their chaotic cities and their existences, and face the pressures of their bosses. Likewise, Matededo speaks silently, telepathically, about everyday matters with other security guards like himself in the city.

The film is about social problems in Angola. The director adds surreal elements to the film, which is actually realistic and includes documentary footage. In a country like Angola, which has experienced civil war and embargoes for many years, independence does not

seem to be good, because traumas are deepening. Like a nightmare that begins to disturb the characters, trauma creates a surreal universe that obscures reality and transforms the reality into something other than itself, alienating it. The characters seem to get used to the extraordinary situations they encounter in their daily lives, and they are unconcerned with seeing whether this is reasonable or not. It seems that Angolans, who somehow managed to overcome the great social crises experienced in the past, do not worry enough about the new problems. It seems that Angolans, who somehow managed to overcome the great social crises experienced in the past, do not worry enough about the new problems. New problems are no more important than the pain of the old and the bustle of today.

Archive images refer to the fact that the past problems that build today's problems couldn't be overcome. Archive images turn into an image that haunts today. The archive establishes a pattern between the past, present and future. The film establishes a strong bond with the past. Although it tells a story in the present, implies that today's problems are inherited from the past. The future is tried to be built on the problematic structure stems from the colonial period and afterwards. This is emphasised with the skyscrapers surrounding the ghetto-like neighborhood. In this context, the director states the following; "In Angola, when you point the camera at something, it's impossible not to be political. The street where we shot *Klima* is just above the famous Luanda's Bay, where our government likes to show off. The Dubai-like city made of concrete and glass, which we try to sell to foreign investors and even Angolans as the 'Angolan dream', is a mirror of abandonment, neglect and priorities on our leaders' agendas" (Ergenç, 2021). The director shows this structure, which deepens the problems of the city, closely. Bringing different solutions to the unsolvable problems of the past, often not beneficial to the residents of the city and the country, shaped by the wishes of a handful of rich people, often creates traumatic burdens on today's citizens.

Luanda, not Gotham City

Joker (Todd Phillips, 2019) was a movie that focused on the life and wounds of Batman's antagonist, Joker, who lives in the dark science fiction universe of Gotham City. Themes like social justice were also at the forefront in Bong Joon-ho's *Parasite* (2019). We can say that social problems and their traces are visible in cinema, whether it is a popular or alternative and independent movie. In African cinema, it is seen that this theme is produced in the context of urban narrative among young and diaspora-trained directors. In *Air Conditioner*, Luanda is a city where its residents struggle for life under the shades of skyscrapers. Although individual stories and problems are prioritized in Western cinema, in African cinema, and especially in *Air Conditioner*, the story is far from personalization.

A mystical tension that occurs spontaneously and cannot be understood shows itself in the film. Inequalities at the social level are seen as the product of colonialism and postcolonialism. Bastos defines his own cinema in the context of Cinema of Urgency, as suggested by Angolan director Ruy Duarte de Carvalho (Ergenç, 2021). It is important that the director refers to Carvalho. In search of establishing a national cinema after the independence of the country, he was in search of a poetic cinema in which anthropology and cinema were intertwined (Rahim, 2021).

The director states that with the 1990s, after the civil war, many people took off their military uniforms and put on work aprons (Fradique, 2021). This transformation in Angola does not bring a big change in people's lives. People are now at war with poverty. The film basically tells the story of the low-paid, insecure, ill-treated people who cannot even meet their basic needs. The film can be regarded as an allegory of what happened after the civil war that lasted for a long time (1975-2002). The character of Matacedo embodies the uncertainty in the daily life of hundreds of thousands of people living in Luanda. Zezinha, on the other hand, represents domestic servants, a segment often forgotten in class-centered analyzes,

made invisible by capitalism. In this context, the character reminds the story of Juliette told by Theodore Zeldin in his book *Intimate History of Humanity* (Zeldin, 2010, pp. 11-12). In the story, Juliette does not worry about the little money she receives. Her only problem is reputation, but she doesn't care much about it either. Zezinha is a precarious worker who no one wonders how she stands up. Mr. Mino, on the other hand, is an Angolan who has been working for 46 years in an electronics store which had been transferred to him from a former colonial citizen who fled to Portugal when the civil war broke out in Angola in 1975, asking him to keep an eye on his shop. He opens his shop every day, takes a break at lunch time, and closes his shop in the evening like everyone else. People come to this electronics store which has no customers, to throw away their electronic garbage.

Mr. Mino's electronics store turns into a place where confronted with Angola's past. Carrying the struggle for independence and the civil war as a burden, Mino tries to resist the atmosphere of destruction in the country with a room full of plants and archive footage of everything that happened in the country until that day. He is trying to ensure that the country's memory is not lost.

Air conditioners falling for no reason throughout the city are the elements that make the chaotic, creepy, unreliable environment visible. Precarious workers, porters fighting each other for twenty cents, bosses at the top of the hierarchy, urbanization and architecture that do not develop in parallel with the natural structure of the country show an uncanny city atmosphere. In this environment, air conditioners turn into ghosts that prey on people and take revenge on them. The painful history and the unplanned today have brought about an environment that does not give peace to the inhabitants of the city. As an expert who spoke on television said, air conditioners are not one of the traditional methods of combating hot air in the country. The seams of this eclectic structure are eroded, resulting in the inability of air conditioners to be articulated to this structure. A ghost haunts the city, and this ghost randomly takes revenge on the past and the future, which is tried to be built without a plan. Parallel to the concept of hauntology, air conditioners become a symbol in which the unbalanced relationship between the past, present and future, the suppressed, the shadowed are revealed.

Conclusion

Film production in Sub-Saharan Africa began in the 1960s. Since then, African cinema has focused on social issues. Although genre transformations have occurred over time, the basic foundation of the narrative has not undergone a major change. This is also true for *Atlantique* and *Air Conditioner*. However, these films differ from other films because they have a generic fluidity and make the narrative almost tumble. They set up a dystopian universe that can be seen in science fiction movies, they also contain the nuances of the horror genre. They do not describe the problems of the continent and its people in a linear line, in accordance with realistic cinema conventions, like the African filmmakers before them.

We can argue that in this attitude of the directors lies a belief that the state of the Africans' relationship with the life in the twenty-first century cannot be conveyed in accordance with the formal rules produced in the previous century. However, the directors spent many years outside their continents and received education at important cinema schools. This enabled them to closely follow the global cinema language and actively apply it in their films. The ghost is an element that should not be seen in films that are considered realistic. However, the directors add these paranormal phenomena such as ghosts and ambivalence to reality. Ghost is a metaphor chosen to understand chaos and make sense of the relationship that individuals have with it. Experiences, symbolic and physical violence encountered in accordance with the old and new forms of colonialism bring about the emergence of a structure in which ghosts replace the current reality. The directors use the motif of ambiguity as the reflections created by the problems that cannot be solved in the ordinary course of life. As Derrida wanted to indicate with the concept of hauntology, what is wanted to be hidden actually preserves its existence

strongly and awaits the day it will be revealed. Matters that have remained unresolved and veiled in the past emerge in a paranormal way. This burden reveals itself on an individual and social level. This creates an inextricable and incomprehensible crisis environment. Although the traces of the past are evident, an environment has been created in which its existence is denied, and this has led to the past emerging in some form.

The films can be described as colonial-supernatural in terms of genre. Inequality as the remnant of colonialism has been multiplied by the ruling and business elite. While colonialism builds its operation on captive labor and exploitation, new colonialisms send corpses to the bottom of the ocean. In this way, the hidden problems of the past are revealed in traumatic forms. In *Atlantique* fires break out in the city for an unknown reason, while in *Air Conditioner*, the air conditioners fall for an unknown reason. Those who die in *Atlantique* can only disturb those who create and maintain inequality with their ghosts. In the classical narrative, mourning is held for a particular person. In the film, however, there is not a single person to mourn, there are thousands of refugees like Suleiman. In *Air Conditioner*, the colonial heritage and the postcolonial situation resulted that the city is being stuck in a chaotic cycle. The seams of this state of insolubility are eroded by the fall of air conditioners. However, in both films, symbols such as dust, noise, construction site, endless repair sounds convey the state of unrest. Sounds that make difficult to hear, dust that prevents seeing, and zombies that try to disrupt the flow of life in favor of subalterns are the new cinematographic patterns of African cinema.

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

- Adesanya, A. (2014). Nigerian Film: Looking Backward and Looking Forward. In F. Ogunleye (Ed.), *African Film: Looking Back and Looking Forward* (pp. 13-19). Cambridge Scholars Publishing.
- Berg, B. L. (2001). *Qualitative Research Methods for the Social Sciences*. Allyn & Bacon.
- Boluk, S. & Lenz, W. (2011). Introduction: Generation Z, the Age of Apocalypse. In S. Boluk & W. Lenz (Eds.), *Generation Zombie: Essays on the Living Dead in Modern Culture* (pp.1-17). McFarland & Company, Inc., Publishers.
- Bradshaw, P. (2019). Atlantique Review – African Oppression Meets Supernatural Mystery. <https://www.theguardian.com/film/2019/may/16/atlantique-review-cannes-mati-diop-senegal-mystery>
- Çalış, Ş. (2015). *Hayaletbilim ve Hayali Kimlikler: Neo-Osmanlılık, Özal ve Balkanlar*. Çizgi Kitabevi.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. Routledge.
- Dima, V. (2017). *Sonic Space in Djibril Diop Mambety's Films*. Indiana University Press.
- Ergenç, A. (2021, Aug 20). Fradique: Angola, Klimalar ve Travmalar. <https://www.unlimitedrag.com/post/fradique-angola-klimalar-ve-travmalar>
- Fanon, F. (2005). *Yeryüzünün Lanetlileri*. Versus Kitap.
- Hayes, A. (2016). *Zombies*. Cavendish Square Publishing.

[Hepkon, Z. \(2007\). Afrika Birliği Mücadelesinden Postkolonyalizme Afrika'da Sinema. In E. Biryıldız & Z. Çetin Erus \(Eds.\), Üçüncü Sinema ve Üçüncü Dünya Sineması \(pp. 172-187\). Es Yayınları.](#)

[Iheka, C. & Taylor, J. \(2018\). Introduction: The Migration Turn in African Cultural Productions. In C. Iheka, J. Taylor \(Eds.\), African Migration Narratives: Politics, Race, and Space \(pp.1-18\). University of Rochester Press.](#)

[Jorholt, E. \(2007\). Burkina Faso. In M. Hjort, D. Petrie \(Eds.\), The Cinema of Small Nations. Edinburg University Press.](#)

[Kay, G. \(2008\). Zombie Movies: The Ultimate Guide. Chicago Review Press.](#)

[Larsen, N. \(2005\). Imperialism, Colonialism, Postcolonialism. In H. Schwarz & S. Ray \(Eds.\), A Companion to Postcolonial Studies \(pp. 23-52\). Blackwell Publishing.](#)

[Lysogorova, A. \(2019, May 26\). Atlantique': Senegalese Ghost Story About Refugee Crisis. <https://nastyalysogorova.medium.com/atlantique-senegalese-ghost-story-about-refugee-crisis-62e4373c9923>](#)

[Magalhaes, L. \(2019, Dec 5\). Atlantics / Atlantique \(2019\), by Mati Diop. <https://medium.com/cinesuffragette/atlantics-atlantique-2019-by-mati-diop-6e06f9af55c9>](#)

[Marak, K. \(2014\). Japanese and American Horror: A Comparative Study of Film, Fiction, Graphic Novels and Video Games. McFarland & Company.](#)

[Moreman, C. & Rushton, C. J. \(2011\). Introduction – They're Us: Zombies, Humans/Humans. In C. Moreman, C. J. Rushton \(Eds.\), Zombies Are Us: Essays on the Humanity of the Walking Dead \(pp. 1-10\). McFarland.](#)

[Notebook MUBI \(2021, Jul 20\). Fradique Introduces His Film "Air Conditioner. <https://mubi.com/tr/notebook/posts/fradique-introduces-his-film-air-conditioner>](#)

[Orlando, V. \(2017\). New African Cinema. Rutgers University Press.](#)

[Qureshi, B. \(2019, Nov 23\). Atlantics' Is A Haunting Refugee Story — Of The Women Left Behind In Senegal. <https://www.npr.org/2019/11/23/780847003/atlantics-is-a-haunting-refugee-story-of-the-women-left-behind-in-senegal>](#)

[Rahim, A. \(2021, Apr 22\). Ruy Duarte de Carvalho et la Balance du Temps sur la Scène Angolaise. <https://www.3continents.com/fr/actu/ruy-duarte-de-carvalho/s>](#)

[Reynolds, G. \(2015\). Colonial Cinema in Africa: Origins, Images, Audiences. McFarland & Company.](#)

[Rumley, C. \(2020, Jun 5\). African Filmmakers And Nyfa Alumni Present Feature Film, 'Air Conditioner,' in New We Are One Film Festival. <https://www.nyfa.edu/film-school-blog/african-filmmakers-and-nyfa-alumni-present-first-feature-in-new-we-are-one-film-festival/>](#)

[Shaka, F. O. \(1994\). Colonial and Post-Colonial African Cinema: \(A Theoretical and Critical Analysis of Discursive Practises\). \(Unpublished Doctoral Thesis\). University of Warwick, Warwick.](#)

[Sheldon, K. \(2016\). Historical Dictionary of Women in Sub-Saharan Africa. Rowman & Littlefield.](#)

[Smith, I. H. \(2021\). FilmQuake: The Most Disruptive Films in Cinema. Frances Lincoln.](#)

[Swanson, L. \(2023\). The Zombie in Contemporary French Caribbean Fiction. Liverpool University Press.](#)

[Thackway, M. \(2003\). *Africa Shoots Back: Alternative Perspectives in Sub-Saharan Francophone African Film*. Indiana University Press.](#)

[Thomas, D. \(2008\). *Black France: Colonialism, Immigration, and Transnationalism*. Indiana University Press.](#)

International Organization for Migration. <https://missingmigrants.iom.int/region/africa>

Wallis, E. (2019, Dec 18). Ghosts from Senegal. <https://www.infomigrants.net/ar/post/20908/ghosts-from-senegal>

Zeldin, T. (2010). *İnsanlığın Mahrem Tarihi*. Ayrıntı Yayınları.

Zizek, S. (2012). *İdeolojinin Aile Miti*. Encore Yayınları.

Zizek, S. (2013). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş*. Metis Yayınları.

-Araştırma Makalesi-

“Varlık ve Zaman” Bağlamında Sahih Varoluş
ve Bir Terrence Malick Karakteri: Franz

Oğuzhan Ersümer*

Özet

Martin Heidegger’de varlık, varoluştan önce gelir ve sahilik kavramı (Eigenlichkeit) varoluşçu anlayıştan farklılık gösterir. Bu makale, Gizli Bir Yaşam (2019) filmindeki Franz (Jägerstätter) adlı dindar karakterin Malick sinemasındaki yerini Varlık ve Zaman’da (1927) tanımlandığı şekliyle, sahilik (sahih varoluş) kavramı açısından tespit etmeyi amaçlamaktadır. Çalışmamız, Heidegger’in felsefesinde dini bağlamda bir Tanrı’ya yer vermemesine rağmen, sahilik temasının teolojik kökenli bu filmde varlığını koruduğunu savunur. Bu durumun sorgulanması çalışmanın ana problemidir. Filmler, belirli temalar ve karakterler aracılığıyla metafizik ve felsefi düşünceleri ortaya çıkarabilir. Bu doğrultuda, Terrence Malick, auteur eleştiri yöntemiyle ele alınmıştır. Çalışma, Heidegger felsefesi ile Malick’in dinsel söylemi arasındaki kimi gerilimleri açığa çıkararak literatüre özgün bir katkı sağlayacaktır. Malick, Heidegger felsefesiyle hareket ederken, öte dünyayı da öngören dinsel bir alan açar. Bu ikili görünümün nedeni, filmin dinsel çerçevesine rağmen, Malick’in varlığın zeminini dünyaya bağlamasıdır. Kimi zaman, panenteistik biçimde tasavvur edilen Malick’in Tanrı’sı sessiz ve neredeyse irtibatsızdır. Dolayısıyla Franz fırlatılmış ve yalnızdır. Tanrısallık ve dünyasallık Franz’ın kendi benliğinde buluşur. Yegâne olanağı ve özgürlüğü, varlığı mesele eden bir sahilik ile Varlık’ın ve/ya Tanrı’nın açıklanışına açık olmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Terrence Malick, Martin Heidegger, Varlık ve Zaman, Sahih varoluş, Franz Jägerstätter.

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema- TV Bölümü, Antalya, Türkiye

E-mail: oguzhanersumer@akdeniz.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4941-2626

DOI:10.31122/sinefilozofi.1465224

Ersümer, O., (2024). “Varlık ve Zaman” Bağlamında Sahih Varoluş ve Bir Terrence Malick Karakteri: Franz. Sine-filozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 211-227, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1465224

Geliş Tarihi: 04.04.2024

Kabul Tarihi: 28.05.2024

-Research Article-

Authentic Existence in the Context of “Being and Time” and a Terrence Malick Character: Franz

Oğuzhan Ersümer*

Abstract

According to Martin Heidegger, being comes prior to existence and the concept of authenticity (Eigenlichkeit) differs from the existentialist approach. This article aims to determine the place of the religious character Franz (Jägerstätter) from A Hidden Life (2019) in Malick’s cinema in terms of the concept of authenticity (authentic existence) as defined in Being and Time (1927). Our paper defends that although Heidegger did not mention God in a religious context, the theme of authenticity sustained its existence in this movie having a theological origin. Main problematic of the study is based on questioning this situation. Through certain themes and characters, movies can bring metaphysical and philosophical ideas to the light. In this direction, Terrence Malick is evaluated in this paper with the auteur criticism method. This paper will provide a unique contribution to the literature by revealing some of the tensions between Heidegger’s philosophy and Malick’s religious narrative. While acting according to the Heideggerian philosophy, Malick opens a religious space that foresees the afterlife. The reason for this dual view is that Malick tied the ground of being to world, despite the religious frame of the movie. Being imagined in a panentheistic manner on some occasions, Malick’s God is silent and almost out-of-touch. Therefore, Franz suffers from thrownness and loneliness. Divinity and worldhood meet in Franz’s own self. His only possibility and freedom is an authenticity that deals with existence and being open to the disclosedness of Being and/or God.

Keywords: Terrence Malick, Martin Heidegger, Being and Time, Authentic existence, Franz Jägerstätter.

*Asst. Prof., Akdeniz University, Faculty of Fine Arts, Department of Cinema and Television, Antalya, Türkiye

E-mail: oguzhanersumer@akdeniz.edu.tr

ORCID : 0000-0002-4941-2626

DOI:10.31122/sinefilozofi.1465224

Ersümer, O., (2024). “Varlık ve Zaman” Bağlamında Sahih Varoluş ve Bir Terrence Malick Karakteri: Franz. Sine-filozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 211-227, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1465224

Received:04.04.2024

Accepted: 28.05.2024

Extended Abstract

*In the existentialist approach, dominant thoughts are that the most important value is freedom, and the primary virtue is authenticity. However, it is necessary to separate the concept of authenticity (Eigenlichkeit) in Martin Heidegger's philosophy from the existentialist approach. Opposing J. P. Sartre, who took the approach of putting humans at the center to an extreme point, Heidegger described humans' position differently. According to Heidegger, being comes prior to existence. The connection between Terrence Malick and Martin Heidegger has been discussed by many researchers like Kaja Silverman, Marc Furstenau, Leslie MacAvoy, Robert Sinnerbrink, Martin Woessner, Shawn Loht, David LaRocca until today. This article aims to determine the place of the religious character Franz (Jägerstätter) from *A Hidden Life* (2019) in Malick's cinema in terms of the concept of authenticity (authentic existence) as defined in *Being and Time* (1927). Based on a true story and shot during World War II, the movie tells the story of a religious character who follows God's path and refuses to swear allegiance to Hitler. Our paper defends that although Heidegger did not mention God in a religious context, the theme of authenticity sustained its existence in this movie having a theological origin. The main problematic of the study is based on questioning this situation. Auteur cinema possesses the talent for staging abstract and metaphysical thoughts. In such movies, characters can contribute to the emergence of philosophical ideas, themes, and concerns. In this context, in our research, Terrence Malick was discussed with the auteur criticism method as a director who has fulfilled this mission to a great extent. With this method, Malick's themes and character traits, which will be analyzed from the perspective of the auteur approach, will also become visible in terms of Heidegger's concept of authenticity. Heidegger's philosophy is defined within a certain and quite wide range of concepts in *Being and Time*, but addressing the subject within the framework of authentic existence makes it necessary to exclude some concepts from the text. This inevitably means compromising some degree of integrity. This is one of the limitations of the study that should be pointed out. This study will provide a unique contribution to the literature by revealing some of the tension between the philosophy of Heidegger and the religious narrative of Malick. This research shows that concepts like Dasein, which exists in *Being and Time*'s set of concepts and is related to authenticity, being-in-the-world (In-der-Welt-sein), the they (Das Man), fall (Verfallenheit), mood (Stimmung), conscience (Gewissen), resoluteness (Entschlossenheit), being-towards-death (Sein-zum-Tode), care (Sorge), disclosedness (Erschlossenheit) can be approached with the movie in question. One of the elements in the movie that distinguishes authenticity from classical existential thought is the cinematic design that Malick shapes around mood. *A Hidden Life* does not completely overlap with Heidegger's philosophy, but Terrence Malick is indeed under the influence of this philosophy. This movie can be considered as an example in which the connection between authenticity and belief can be observed. Heidegger's philosophy excludes God and the afterlife from its analysis, whereas Malick opens a religious space that foresees the afterlife in *A Hidden Life*. The reason for this dual view is that, despite the religious framework he built, the director places himself to a point where he is suspicious, "unknowing", and "wondering" in the body of Franz and ties the basis of his existence to the world (worldhood / Weltlichkeit). Even though Franz wants to find meaning through a transcendental being, Malick's God, which is described in a panentheistic manner on some occasions, is silent and almost out of touch. In this regard, no matter how great his faith is, Franz, who is being-in-the-world, suffers from thrownness and loneliness. Divinity and worldhood meet at a crossroads, in himself, in his individuality (Selbsheit). Therefore, Franz's only possibility and freedom is an authenticity that deals with the existence and being open to the disclosedness of Being and/or God to him through the possibility of uncoveredness (Entdecktheit).*

Keywords: Terrence Malick, Martin Heidegger, *Being and Time*, Authentic existence, Franz Jägerstätter.

Giriş

Terrence Malick, ilk filmi *Badlands*'ten (*Kanlı Toprak*, 1973) itibaren felsefeyle ilişkilendirilmiştir. Harvard Üniversitesi'ni *Husserl ve Heidegger'de Ufuk Kavramı* (1966) adlı teziyle tamamlayan (Woessner, 2011, p. 130) yönetmen; Kierkegaard, Heidegger ve Wittgenstein hakkındaki doktora çalışmasını (Oxford Üniversitesi) danışmanı ile yaşadığı anlaşmazlık sonucunda yarıda kesmiş, kısa bir dönem, bir üniversitede (MIT) Heidegger hakkında ders vermiştir (Critchley, 2009a, p. 17). *Vom Wesen des Grundes*'i¹ de İngilizce'ye çevirmiş olan Malick, Harvard'daki felsefe hocası Stanley Cavell'e göre, Martin Heidegger'in ana temalarını sinemasal bir forma dönüştürmektedir (Cavell, 1979, p. xiv-xvi).

Terrence Malick ve Martin Heidegger arasındaki ilişki bugüne dek Kaja Silverman, Robert Sinnerbrink, Marc Furstenau, Leslie MacAvoy, Martin Woessner, Shawn Loht, David La Rocca gibi isimler aracılığıyla birçok makalede tartışılmıştır.² Bu çalışmanın amacı ise, Heidegger felsefesi bağlamında, Terrence Malick'in *A Hidden Life (Gizli Bir Yaşam)*, 2019) filminde yer alan, Franz (*Jägerstätter*) adlı karakterin Malick sinemasındaki yerini *Varlık ve Zaman*'da (1927) tanımlandığı şekliyle *sahihlik / sahih varoluş (Eigenlichkeit)* kavramı açısından tespit etmektir.³ *Gizli Bir Yaşam*, temelde teolojik bir zemine oturuyor olmakla birlikte, filmde, *sahihlik* temasının Heideggeryen bir bağlama yakın bir biçimde varlığını sürdürdüğünü iddia etmek mümkündür. Bu durumun gerçekliğinin ve ilgili filmde ne şekilde var olduğunun sorgulanması çalışmanın ana problemidir.

Kapsam açısından, Terrence Malick'in tüm uzun metrajlı filmleri dikkate alınacak, ancak yönetmenin sadece bir filmine (*Gizli Bir Yaşam*) ve bu filmdeki ana karaktere (Franz) odaklanılacaktır. Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da ortaya koyduğu felsefe, belirli ve oldukça geniş bir kavram setinin bütünlüğü içinde tanımlanmıştır, fakat konunun *sahih varoluş* çerçevesinde ele alınması ister istemez bazı kavramların dışarıda bırakılmasını gerektirmektedir. Bu, meselenin bütünlüğünden bir ölçüde feragat etmektir. Çalışmanın işaret edilmesi gereken sınırlılıklarından biri budur.

Varoluşçu düşüncenin en önemli değeri özgürlük iken, temel erdemi *sahihlik* (Flynn, 2006, p. XI). *Sahih varoluş*, sık rastlanan sıfatlarıyla *sahici*, *hasbi*, *otantik*, *özgün*, *spontan*, *gerçek*, *halis bir kendiliktir ve tanımlarından biri şöyledir:*

Kişinin kendi kendisine karşı doğru, hakiki ve içten olması niteliği, kendi kendisini aldatmaması durumu. İnsanlık durumumuzun, özellikle de bir gün öleceğimiz gerçeğinin farkında olunarak, toplumun bizi belirlediği, her ne ise o yaptığı tezine karşı, seçimlerin ve eylemlerin bütün sorumluluğu üstlenilerek geçirilen bir hayatın özelliği; bir bireyin kendisini kendi kararlarında ve kendi kararları yoluyla yaratması ideali (Cevizci, 2010, p. 1353).

¹ Heidegger, M. (1969). *The Essence of Reasons*, (T. Malick, Çev.). Evanston: Northwestern University Press.

² Silverman, K. (2002). *All Things Shining*, in D. L. Eng & D. Kazanjian (Eds.), *Loss - The Politics of Mourning* (pp. 323-342). University of California Press; Sinnerbrink R. (2006). *A Heideggerian Cinema?: On Terrence Malick's The Thin Red Line*, *Film-Philosophy*, v.10, 3, 26-37, <http://www.film-philosophy.com/2006v10n3/sinnerbrink.pdf>; Furstenau, M., & MacAvoy, L. (2003). *Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line*, in H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* (pp. 173-185). London: Wallflower Press; Woessner, M. (2011). *What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility*, *New German Critique* 113, Vol. 38, 2, 129-157; Loht, S. (2013). *Film as Heideggerian Art? A Reassessment of Heidegger, Film, and his Connection to Terrence Malick*, *Film and Philosophy*, 17, 113-36; LaRocca, D. (2020). *Thinking of Film: What Is Cavellian about Malick's Movies?*, in J. Sikora (Ed.), *A Critical Companion to Terrence Malick* (pp. 3-19). Lexington Books.

³ Makale boyunca, *Varlık ve Zaman* (Martin Heidegger) adlı eserin, çevirisi Kaan H. Ökten tarafından yapılan Alfa Yayınları versiyonuna (2018, 2. Baskı) bağlı kalınmıştır. *Varlık ve Zaman*'da yer alan ve Heidegger terminolojisine ait Türkçe'ye çevrilmiş kavramlar görünürlük ve ayırt edilebilirlik adına eğik hale getirilmiştir. Türkçe çeviride olduğu gibi korunan "Dasein" ile birlikte, kavramların büyük harfle başlatılan ve parantez içinde bulunan Almanca orijinallerinde ise özel bir değişiklik yapılmamıştır.

Karl Jaspers'a göre, varoluş kaygısını herkes kendi deneyimlerine göre yaşar ve bu, kişinin kendisini gerçekte sahici kendisi olup olmadığı hakkında duyduğu bir kaygı olarak gündeme gelir (Jaspers'tan aktaran Schulz, 1991, p. 17). Sahih varoluş, Martin Heidegger felsefesi içinde, belli ölçülerde, kendine özgü bir bağlam dolayısıyla ele alınır ve onun, varlığı temel alan felsefesinde *sahihlik* varoluşçu anlayıştan ayrışır. Heidegger'de varlık, varoluştan önce gelmektedir (Ökten, 2012, p. 146). Örneğin, Otto Pöggeler'e göre, insanı merkeze alma yaklaşımını uç noktalara götüren ve varoluşun dizginlerini insan iradesine veren J. P. Sartre'a karşın Heidegger, insanın konumunu *Varlık ve Zaman*'da farklı biçimde tarif etmiştir. Varlık insanın tasarrufunda değildir; aksine, insan Varlığın tasarrufundadır: "İnsan olsa olsa sadece 'Varlığın çobanı'dır" (Pöggeler & Alleman, 2001, p. 19).

Heidegger felsefesi, kendi özgül tarihinde çeşitli dönemlere ayrılmıştır. Filozofun insan varoluşunu (Dasein) ve *sahihlik* modunu en ayrıntılı biçimde tartıştığı dönem onun ilk dönemidir; başyapıtı olan *Varlık ve Zaman* (1927) ile karakterize olur. Bu nedenle *sahih* varoluş problemi, başat olarak bu eserin kılavuzluğunda tartışılacaktır.

Alexandre Astruc, "*Yaratma Gücümüzün Katedralleri*" adlı, auteur sinemanın habercisi ünlü yazısında, anlatım yetenekleri gelişen ve soyut düşünceleri ifade etmeye başlayan sinemanın artık; en derin anlamların, ruhbilimin, metafizik düşüncelerin gerçek alanı olduğunu savunur (Astruc, 1968, pp. 464-465). Christopher Falzon'a göre, sinemada felsefi fikirler (temalar, kaygılar vb.) vücut bulabilir; filmlerdeki karakterler, olaylar ve durumlar felsefi düşüncelerin ortaya çıkmasına hizmet edebilirler (Falzon, 2002, p. 5). Araştırmamızda Astruc ve Falzon'un sinemaya atfettiği misyonu büyük ölçüde yerine getirmiş bir yönetmen olarak Terrence Malick'i auteur eleştiri yöntemiyle ele alacağız.

"Auteur" kelimesi Fransızca kökenlidir ve yapan, yaratıcı, yazar gibi anlamlara gelmektedir. Sinema alanında auteur terimi, filmleri kişisel tarz ve yaratıcılığı güçlü bir şekilde yansıtan ve yapım sürecini büyük ölçüde kontrol eden yönetmenler için kullanılır. Auteur eleştiri, sanatçının tematik ve stilistik izlerine odaklanır. Bir yönetmenin tüm filmlerini dikkate alarak; tekrarlanan, çeşitlenen ya da farklılaşan karakteristik yapıları inceler. Alexandre Astruc'un ortaya attığı kamera-kalem düşüncesinin (1948) bir uzantısı olan auteur yaklaşım, edebiyatta bir yazarın kalemle yaptığını, sinemada yönetmenin kamerayla yapabileceğini varsayar. Buna göre, auteur yönetmenlerin filmleri, tıpkı yazarların kişisel dünyalarının metinlerine aktarılması gibi, onları üreten yönetmenlerin imzasını taşır (Esen, 2013, p. 34). Sinemada auteur, başta François Truffaut ve André Bazin olmak üzere Cahiers du Cinéma dergisi yazarlarınca gündeme getirilmiş, Andrew Sarris tarafından geliştirilmiş, Peter Wollen ve Pauline Kael'in yorumları da bu yaklaşımın şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Günümüzde auteur eleştiri yöntemi ilk ortaya çıktığı dönemdeki kadar etkili olmasa da sinemanın bir yönetmen sanatı olduğu görüşünü destekleyen bir anlayış olarak hâlâ önemini korumaktadır. Bu yöntemle, Malick'in auteur yaklaşım perspektifinden incelenecek tema ve karakter özellikleri, Heidegger felsefesinin *sahihlik* kavramı açısından da görünür hale gelecektir.

Yönetmenin önceki eserlerinde de karşılaşılan *sahih* varoluş temasının sürekliliğini belirlemek, onun sinemasının auteur olarak boyutlarını ortaya çıkarmak açısından önemlidir. Terrence Malick, *The Tree of Life* (*Hayat Ağacı*, Terrence Malick, 2011) gibi Tevrat'tan bir alıntıyla başlayan filmlerden, Varlık'ı yücelten belgesellere (*Voyage of Time: Life's Journey, Zamanın Yolculuğu: Yaşamın Seyri*, Terrence Malick, 2016) ve Tanrı'nın yolundan ayrılmayan bir karakter olan Franz'a ulaşır. Bu karakterin ardından, Malick'in son projesi *The Way of The Wind* ise bizzat İsa'nın yaşamını ele alır. Dolayısıyla, yönetmenin dinsel söyleminin, geçmiş filmlerine nazaran giderek çok daha başat bir duruma geldiği söylenebilir. Bu nedenle, *sahihlik* kavramına yoğunlaşan bu çalışmanın, ölümden sonrasını ve dini bağlamda bir Tanrı'yı felsefesinin dışında bırakan Martin Heidegger ile Terrence Malick'in dinsel söylemi arasındaki ilişki ve gerilimleri açığa çıkarmak açısından literatüre katkı sağlayacağı düşünülmektedir.⁴

⁴ "Heidegger'in felsefesi ne tanrıtanımazlık ne tanrıcılıktır, onun felsefesi, Tanrı'nın uzaklaştığı ya da kayıplara karıştığı dünyanın tasviridir" (Barrett, 2008, p. 44).

İlk bölümde Martin Heidegger'in *Varlık ve Zaman*'da *sahihlik* (sahih varoluş) kavramını nasıl ele aldığı irdelenecektir. Bu bölümün temel amacı, *sahih* varoluşun boyutlarını, ilgili bir dizi kavramla birlikte ortaya koymak ve bunların sonraki bölümlerdeki bağlantıları için bir zemin hazırlamaktır. İkinci bölüm, Terrence Malick sinemasının *sahih* varoluş kavramı açısından bir genel değerlendirmesini ortaya koyacaktır. Son bölümde ise, *Gizli Bir Yaşam* ve Franz karakteri Heideggeryen bir perspektif içinde, *sahih* varoluş bakımından çözümlenecektir.

Heidegger'in "Varlık ve Zaman"ı Açısından Sahih Varoluş

Varlık ve Zaman, söz konusu olduğunda filozofun tüm kavramları Varlık (Sein) şemsiyesi altına almak istediği görülür, ki varlık problemi ve düşüncesi Heidegger'in bütün yaşamını kaplamıştır. Bu bakımdan, eserin asıl ufku ontik değil, ontolojiktir: "*Oysa biz varlığı arıyoruz*" (Heidegger, 2018, p. 108). Heidegger, Batı felsefesi'nin nihai olarak varlığı varolanlara (Seindes) indirgediğini tespit eder. Ona göre "*Varlık hep bir varolanın varlığıdır*" (Heidegger, 2018, p. 29) ancak ondan ibaret değil, fazla bir şeydir. O, tüm varolanların varlığıdır.

Heidegger, fenomenolojik bir bakışla, "*Varlığın anlamı nedir?*" sorusuna odaklanır. Filozoflar da insanlar da varlıktan uzaklaşmışlardır (Solomon, 2020, p. 375). Varolanlar varlığın üstünü örtmektedir, örtü kaldırılmalıdır. Heidegger, Dasein şeklinde formüle ettiği (insani) varoluşu diğer varolanlardan ayırarak, onu özel bir yere koyar: "*Dasein'in ontik müstesnalığı, bir varolan olarak onun kendi varlığı içinde bizatihi bu varlığı mesele etmesinde yatar*" (Heidegger, 2018, p. 33). "*Da-sein*", "*orada-varlık*"tır, "*orada*" bir yerde olmayı ve varolanlara "*açıklığı*" işaret eder (Gözel, 2022, pp. 151-152). O, bir yandan mekanın parçasıdır, ama diğer yandan kendine has varlığı, Varlığın ona *açınlanışına* (Erschlossenheit) imkan veren bir nitelik taşır (Heidegger, 2018, p. 34). Dasein, aynı zamanda Heidegger'in özne-nesne düalizmini aşmaya yönelik tasarımlarından biridir. Heidegger, felsefenin temelini özne ve bilinç olarak gören Husserl'in Kartezyen varsayımlarından kurtulmak ister (Direk, 2021, p. 71).

Varlık ve Zaman perspektifinde, varoluşçu öz anlayışından farklı olarak, Dasein'in varlığı kimi önsel yapılar, varoluşsal belirlenimlere (*eksistensiyal / Existenzial*) sahiptir (Heidegger, 2018, p. 110). Dasein'in varoluşa ilişkin kullanabileceği, önündeki olası olanaklara ise "*Existenziell*" (*varoluşa-dair*) denmiştir. En temel *eksistensiyallerden* biri *dünyasallık*'tır (Weltlichkeit), *dünya-içinde-varolmadır* (In-der-Welt-sein). Dasein dünyadan ayrı bir özne değildir, ki Heidegger'e göre bir özne de değildir ve özne olarak yorumlanmaya kesinlikle kapalıdır (Yılmaz, 2020, p. 414). Böylece, Dasein hem dünyanın içindedir hem de bizzat dünyanın kendisidir.

Heidegger'e göre dünya-içinde-varolma bir *fırlatılmışlıktır* (Geworfenheit). Fırlatılmışlık, kendimizi daima bir yerde bulmamızın ve dünyaya bırakılmamızın farkındalığıdır (Critchley, 2009b). Olup bitmiş değildir ve ölüme doğru bir hareket içindedir. Heidegger, bunun yanında, hakiki bir fenomenolojik analize imkan vermediği için *fırlatılmışlığın* öncesi ve (ölüm) sonrası ile ilgilenmez; çünkü Dasein, artık "*orada*" değildir (Gözel, 2022, p. 249).

Dasein'in dünyası bir *birlikte-dünyadır* (Mitwelt). Dünyada olmak özü itibariyle başkalarıyla *birlikte-varolmadır* (Mitsein) ve bu bakımdan Dasein, *birlikte-Dasein*'dir. Dasein, *birlikte-varolma* durumundayken dünya içine soğurulmuştur (*düşmüşlük / Verfallenheit*) (Heidegger, 2018, p. 199). *Sahihlik* konumu buradan itibaren gündeme getirilebilir. Dünya ve başkaları tarafından soğurulmuş Dasein *sahih* bir kendilik taşımaz. Heidegger'e göre Dasein öncelikle ve çoğunlukla *gayrisahih* (Uneigentlichkeit) (Heidegger, 2018, p. 181). Bu onun genel varlık tarzıdır. *Gayrisahih* Dasein'in zemini, *dünya-zamanı* (Weltzeit) içine gömülüp gündelik tekrarlarla, alışılmış biçimde hareket ettiğimiz *hergünlüktür* (Alltäglichkeit). Bu durumdaki Dasein'in *sahih* kendiliği ve sorumlulukları, filozofun, *herkes* (Das Man) adını verdiği kamusal dünyanın hakimiyetindedir: "*Hergünlükte birlikte olmak için Dasein başkalarının tabiyeti altındadır. Var olan kendisi değildir, başkaları onun kendi varlığını devralmıştır*" (Heidegger, 2018, p. 200). Buna karşın "*Dasein hep ben kendim olandır, varlık hep benim kendiminkidir*" (Heidegger, 2018, p. 182).

Dasein, öncelikle ve çoğunlukla *gayrisahih*dir, ancak onun tözü varoluştur (Existenz) (Heidegger, 2018, p. 186). Dasein monadik değildir, çünkü varoluşu *ek-statiktir*; “kendinin dışında” ve “kendinin önünde” yer alabilir (Gözel, 2022, p. 154). O, yapıp ettiklerinin anlamını kavrama yetisine sahiptir. Olanaklarını görerek *sahih* şekilde *var-olabilir* (Seinkönnen) ve eylemleri sayesinde *fırlatılmışlık* hâlden çıkabilir (*tasarım / Entwurf*). Bu, “...özgürlük deneyiminin ta kendisidir” (Critchley, 2009b). Heidegger’in varlık *tasarımı* zamansaldır. Varlık, zamanla birlik içindedir. Varoluşun ekstatik zamansal yapısı; geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sıçrayışlarla (*ekstaz / Ekstase*); *gayrisahih* olan kendinin dışına çıkışlarla gerçekleşir. *Asli zaman* (Ursprüngliche Zeit) ise gelecekte, henüz gerçekleşmemiş bir olay dolayısıyla oluşur: Dasein’in ölümü.

Dasein, *ölüme-doğru-varlıktır* (Sein-zum-Tode) ve varlığını böyle mesele eder. Heidegger göre, *sahih* bir varoluş ancak ölümümüzü benimsemekle mümkün olacaktır (Barrett, 2016, p. 227). Dasein’i bir bütün ve *kendi-olarak-varolma* (Selbstein) olanağına taşıyan, onun “*hep-benimki*” (Jemeinigkeit) olan ölümüdür. Heidegger’e göre, varlığı duygulanımlara bağlı olarak anlayabiliriz (Direk, 2021, p. 67). Onu *herkes* dünyasından ayırıp münferitleştiren de bir *duygu durumu*, bir ruh halidir (Stimmung): “*İnsan daima dünyanın içinde ve dünyayla birlikte yaşanan bir heyecandır. Dünya insana asla nötr görünmez. [...] İnsan için dünya daima bir heyecan aracılığıyla zaten şu veya bu şekilde bir renge bulanmış haldedir*” (Hühnerfeld, 2002, pp. 66-67). İnsanı kendi ölümüyle yüzleşme sürecinde harekete geçiren temel duygu *kaygıdır* (Angst). *Kaygı* duygulanımı, *bir-hâl-içinde-bulunma* (Befindlichkeit) *eksistensiyalinin* ontik görünümüdür. *Kaygı* halinde, “*Artık ‘dünya’ hiçbir şey sunamaz olur [...] Böylece kaygı, Dasein’in kendisini düşmüşlük içinde ‘dünyadan’ ve kamusal tefsir edilmişlikten hareketle anlama olanağını elinden alır*” (Heidegger, 2018, p. 287). *Hergünkü* aşinalık çökünce, Dasein *sahih* bir varoluşun yoluna girer, fakat bu durum onu kamunun görece rahat ve güvenli dünyasının dışına fırlatır, bir *tekinsizlik* (Unhemlichkeit) duygusu içine sokar (Heidegger, 2018, pp. 288-289). *Kaygı* içindeki Dasein’in önünde iki yol vardır: Yeniden, *herkes* ile birlikte, nispeten korunaklı fakat kaybolmuş, anonim bir hayat vadeden *evde-olmak* (Zuhause) ya da *evde-olmama* tekinsizliğini kabullenip *sahih kendi-olmak*...

Heidegger’de “*sahih var-olabilirliğin teyidi*” *vicdandır* (Gewissen) (Heidegger, 2018, p. 352). *Vicdan* bir çağrıdır (Ruf), bir tür sorumluluk çağrısıdır; *gayrisahih* Dasein’a, *herkes-benliğinden* (Man-Selbst) kendi benliğine (Selbsheit) dönmesi, *sahih* olmaklığı için bir sesleniştir (Yılmaz, 2020, p. 412). *Vicdan* sözlü bir beyan değildir ve çağrısı, suskunluk içinde gerçekleşir (Heidegger, 2018, p. 439). Heidegger’e göre sesleniş, kendinden kendinedir ve Dasein’in *sahih* alanından gelir, fakat *vicdanı* seçiyor değildir, *vicdan* seçilemez, çağrıyı anlamak onu seçmek anlamındadır. Çağrı planlanmaz, hazırlığı yapılmaz, iradi olarak icra edilmez (Heidegger, 2018, p. 410) ve “*Vicdan deneyimi*” *icra veya ihmal edilen bir eylemden sonra ortaya çıkar*” (Heidegger, 2018, p. 431).

Vicdanın sesi, Dasein’i bir seçim yapmaya sürükler, hayatını nasıl ve hangi biçimde sürdüreceğine karar vermesi gerektiğini hissettirir, fakat kişi asla olmuş veya olabilecek durum ve koşulları bir bütün olarak kontrol edemez (Mulhall, 1998, p. 177). “*Dasein, kendi imkânlarının hep gerisinde kalır. Çünkü imkânlar onu her daim önceler, imkânlarla fırlatıldığımız için onların hep gerisinde kalırız*” (Yılmaz, 2020, p. 417). Çağrı, olanaklarının her daim gerisinde kalan Dasein’in “*suçlu*” olduğunu açığa çıkaracaktır (Inwood, 2014, p. 119). Sözü edilen suç ontolojiktir. Heidegger buradan, *suçlu/borçlu-olma* (Schuldigsein) *eksistansiyaline* varır. Çağrı, Dasein’i *suçlu/borçlu-olmanın* daimi olduğu gerçeğiyle yüzleştirir ve onu, *herkes’in* gürültülü *lakırtısından* (Gerede) koparır (Heidegger, 2018, p. 439). Tözü varoluş olan, kendinin dışına çıkabilen, olanaklarını anlayan Dasein’in “*özgürlük deneyimi*” bu noktada ortaya çıkar. Dasein, *kaygıya* hazır olma anlamına da gelecek olan, *vicdana-sahip-olmayı-isteme*’yi (Gewissen-haben-wollen) tercih edebilir. Ancak bu çağrıya herkes cevap veremeyeceği gibi, herkesin de her zaman cevap vermesi mümkün değildir (Inwood, 2014, p. 118). Heidegger’de cevabın adı, *kapalılığı-açma-kararlılığıdır* (Entschlossenheit) ve “...*ihdimam gösterme olarak mümkün olabilen sahilğin bizatihi kendisidir*” (Heidegger, 2018, p. 446).

İhtimam-gösterme (Sorge), Dasein'ın en önemli varlık belirlenimlerinden biridir. Çağrı da zaten, "ihtimam-göstermenin çağrısı"dır (Heidegger, 2018, p. 426). "Herder'den Heidegger'e: Sorge" başlıklı bir çalışma, "Sorge" kelimesinin anlam dağarcığına odaklanarak; düşüncelilik, tertip etme, organize hâle getirme, bir çare ya da çözüm arama, temin etme, sağlama, özen gösterme, umursama, ilgilenme, endişelenme, tasalanma, üzüntü, karmaşıklıktan düzenlenmişliğe doğru bir yol arayışı gibi anlamlar üzerinde durur. Ayrıca, Heidegger'in özenli olmak, itina ve ihtimam göstermek anlamlarına yakın olduğunu vurgular (Yıldız ve Yurt, 2016, pp. 375-399). Bu belirlenimi, ihtimam-göstermeyi tesis eden suçlu/borçlu-olmadır. Dasein'ın suçlu/borçlu-olma yönünde kendini tasarlayışı, sahih var-olabilirliğin ve Dasein'ın özgürlüğünün bir parçası olan tasarımıdır.

Heidegger'de hakikat, "mahfuz-olmayandır, gizli veya örtük olmayıştır" varolanın kendisini açmasıdır (Ökten, 2012, p. 6). Filozofun bu fikri, Parmenides'in öğretisine (aletheia) dayanır (Ökten, 2012, p. 153). Dasein de, şeylerle açıklıkta (kayran / Lichtung) buluşur. "Dasein her daim şurada'dır" ve Dasein'ın "şurada" oluşu hem bir yabancılık hem de bir tanışıklık içermektedir (Yılmaz, 2020, p. 185). Heidegger'e göre "şurada" olmak, "burada" ve "orada"ya işaret eder. Dasein'ın varoluşu, bir "ek-sistenz" olarak kendi varlığının "şurada"lığında, bir açıklıkta, açıklığa açık olmak suretiyle gerçekleşir (Heidegger, 2018, p. 209). Açılanmışlık (Erschlossenheit) kavramında açmak fiili ve açık sıfatı bir aradadır, buradaki açıklık, kendini açan şeye açık olma ve keşfedilme anlamındadır. Bu, hem varlığın açıklığı hem de Dasein'ın varlığa açık olmasıdır. Heidegger, bu açıklık için ışık, ışıldama gibi anlamlara da gelen kayran kavramını kullanır. Kayran, her şeyin kendini açıp ışıldadığı bir açıklıktır. Dasein, açılmaya karar veren bir özne olmaktan çok, varlıkla bir alışveriş içinde açılanmışlık doğuran bir etkileşimin parçası gibidir (Yılmaz, 2020, p. 187). Bu bakımdan Dasein'ın özgürlüğü açılmaya katılmaktan ve olanın "serbest bırakılması"ndan ibarettir: "Olanı olmaya bırakmak, açık olana ve açıklığa katılmak demektir, 'olan' her şey bu açıklıkta konumlanır ve bu açıklığı beraberinde getirir" (Heidegger'den aktaran Solomon, 2020, p. 461). Dasein'ın varolanları keşfi mümkündür ancak bu onun keyfine bağlı değildir: "Yalnızca neyi, hangi yönde, nereye kadar ve nasıl keşfedip açılmayaacağı onun kendi özgürlüğüne konu olabilmekte ama bu da fırlatılmışlığının sınırları içinde kalmaktadır" (Heidegger, 2018, p. 540). Fırlatılmışlık, Dasein'ın olgusalılığı (Faktizität) ve dünya-içinde-varolmasının olanakları ile ilişkilidir. Heidegger'e göre, Dasein'ın en sahih hakikati açılanmışlıktır (Heidegger, 2018, p. 441). Bu bakımdan sahihlik (sahi varoluş), Dasein'ın açılanmışlığıdır.

Terrence Malick ve Sahih Varoluş

İnsanın dünyadaki varlığını anlamlandırma çabalarından biri olan sanat, ortaya çıkışından itibaren varlığı sorgulaması bakımından felsefi bir nitelik taşır. Felsefe, Heidegger'e göre, Varlık'ın bize tefekküre yol açan bir soru yöneltmesiyle başlar (Furstenau & MacAvoy, 2003, pp. 182-183). Bir Dasein olarak Terrence Malick'in filmlerinde de varlığı anlamak ve yorumlamak işinin, sinemasal bir düşünceye dalma yoluyla gerçekleştiği söylenebilir. Hayat Ağacı'nda, örneğin, bir yandan varlığın sırlarına erişilmeye çalışılırken, diğer yandan varlığı sona erdiren (aynı anda baba otoritesi altında ezilen Jack'in kendini bulma arayışını izleriz) Tanrı ile hesaplaşılır.

"Yitik cennet" fikrinin gölgesindeki Malick kahramanları, her zaman başka çeşit bir yaşam, bir varolma nedeni, ruhani bir mevcudiyet ya da bir kefarete arayışı içindedir (Patterson, 2003, p. 6).⁵ Stanley Cavell'e göre, Days of Heaven (Cennet Günleri, Terrence Malick, 1978), Heidegger'in dile getirdiği biçimiyle Varlık (Being) ve varlıkların Varlığı (Being of beings) gibi kavramları anımsatmaktadır ve yönetmen filmde bu temaları görünür kılmanın bir yolunu

⁵ Cennetin yitirilişi, Malick filmlerinde, örneğin "Yeni Dünya" da Pocahontas'ın topraklarına yaklaşan İngiliz kalyonları, İnce Kırmızı Hat'ta Witt'i yerlilerle barış içinde yaşadığı ve saklandığı yerden alıp götürecektir. Amerikan askeri gemisi, Gizli Bir Yaşam'da Radegund üzerinden geçen savaş uçakları ve benzerleri ile tekrar tekrar canlandırılır.

bulmuştur (Cavell, 1979, pp. xiv-xvi). Buna paralel, Malick filmlerinde, gündelik yaşamı ve nesnelere kaplayan süregelen bir aşkınlık hissinden bahsedilir (Morrison & Schur, 2003, p. 101). Örneğin *The Thin Red Line* (İnce Kırmızı Hat, Terrence Malick, 1998) bir tür “varlık birliği” fikri inşa eder (Bersani & Dutoit, 2004, p. 171). Onun filmlerinde birlik fikrinin sembolize edildiği görsel formlardan biri; *The New World* (*Yeni Dünya: Amerika'nın Keşfi*, Terrence Malick, 2005), *To the Wonder* (*Aşkın İzleri*, Terrence Malick, 2012) ve *Gizli Bir Yaşam*'da olduğu gibi, çiftlerin birleşen elleridir. Bu fikir, varlığın birliği fikri İnce Kırmızı Hat'ta, bir karakterin iç sesinde (voice-over) de ortaya çıkar: “Belki de tüm insanlar, herbirinin bir parçası olduğu tek bir büyük ruha ve tüm yüzler aynı insana aittir.” *Hayat Ağacı*, sevginin dönüştürücü gücü ve teodise sorunu (Tanrı'nın dünyadaki kötülüğe nasıl izin verdiği) çerçevesinde açıkça bir Hristiyan teolojik yorumu önerirken, Malick'in “*Zamanın Yolculuğu*”ndaki varlık anlayışı “...tek tanrılı Hristiyanlığa ya da bir pagan tanrıya değil, ilahi niteliğin doğanın tüm muhteşem çeşitliliğine nüfuz ettiği, fakat aynı anda, zamandan ve mekandan öteye uzanan mistik panteistik - ya da daha doğrusu panenteistik - bir görüşe daha yakındır” (Sinnerbrink, 2019, p. 160).

Heidegger, dünyanın kendini bilmiş ile değil, *ruh hallerimiz* aracılığıyla açığa çıkardığını öne sürer (Lee, 2002). Benzer şekilde, Malick filmlerinde karakterler ve seyirci, kendilerini, kurulan atmosfer ve mizansen (sesler, hisler, görünüm) yoluyla Varlık ile bir tür diyalog içinde bulur. Onun filmlerinde, suskunluk ve sessizliğe akort edilmiş gibi hissederiz (Morrison & Schur, 2003, p. 81). Almanca'da “ruh hali” için sıklıkla *Stimmung* kelimesi kullanılır, bir müzik aletinin akort edilmesi anlamına da gelir ve Heidegger daha çok bu anlamı tercih eder (Inwood, 2014, p. 64).

Malick'in arayış içindeki karakterleri, mevcut yaşantılarına karşı bir yabancılaşma duygusuyla çoğu zaman buldukları sosyal düzen, sınıf ve geleneklerin dışına çıkar (“başka bir yaşam”), *sahih* kendilikleri ile “orada” buluşurlar. Bu, *herkes-benliği*'nin ve *hergünlüğü*'nün dışındaki yaşamdır. *Kanlı Toprak*'da, Kit'e göre çoğu insanın aklında bir şey yoktur ve kendini onlardan, söyleyecek sözleri olmasıyla ayırarak, *sahihlik* meselesine dolaylı bir vurgu yapar. Pek tutmadığı ve tuhaf bulduğu soyadı (Carruthers) içinse, “*Kimse bana fikrimi sormadı.*” der.

Kit'in kız arkadaşı Holly ile en rahat ettikleri yerlerden biri toplumsal düzenden uzakta, ormanın içinde kurdukları ağaç evdir. İnce Kırmızı Hat'ta, insan öldürmek istemeyen Witt, İkinci Dünya Savaşı'nın vahşi ortamında “başka bir dünya” gördüğünden söz eder. Pragmatik gerekçelerle varlığını askerliğe hibe eden Albay Tall, kendini, toplumun bir kurbanı olarak görür ve bir “mezarda kapalı” kalmış gibi hisseder. Yine aynı filmdeki Çavuş Welsh'e göre, yalanlarla çevrili bir ortamda, bir manada, insanın yapabileceği tek şey *sahih* bir varoluşa sahip olmaktır: “*İnsan sadece tek bir şey yapabilir. Kendi olan bir şeyi bulur. Kendisini bir ada haline getirir.*”

Aşkın İzleri'nde Quintana, yaptığı rahipliğin sadece bir performans olduğundan ve (“mezarda kapalı” kalmaya benzer biçimde) bir rolün içine hapsoldüğünden endişe eder. *Quintana, kendi varlığından kopmuş gibidir.* Onun istediği, olduğu kişi ya da olması gerektiğini düşündüğü kişi olmaktır (Rybin, 2023, p. 258).

Knight of Cups'ta (Terrence Malick, 2015) Rick, gerçek benliğini unutmuş, *sahih* varoluşundan uzak *düşmüş* bir karakter olarak karşımıza çıkar. Hollywood'da bir senaryo yazarı olan Rick hedonist bir yaşam sürmektedir; partiden partiye, bir kadından başka bir kadına geçer; o da tıpkı Quintana gibi, kendisine ait olmayan bir rolü sürdürdüğü farkındadır, ancak henüz çağrıyı anlamış değildir. Bu bakımdan, *kapalılığı-açma-kararsızlığı* içindedir. Filmin “Özgürlük” adlı son bölümünde bir iç ses, Rick'in hayatını değiştirmesi için, onu gerçek kendiliğine doğru yola çıkmaya davet eder. Terrence Malick'in filmsel evreninde, maddi dünyanın içinde vücut bulamayan bu sesler izleyiciler dışında kimsenin duymadığı, “saklı” bir uzamda varolur (Ersümer, 2014, pp. 183-184). Örneğin, *Kanlı Toprak*'ta Holly; *Cennet Günleri*'nde Linda; *İnce Kırmızı Hat*'ta Albay Tall, Er Train ve Çavuş Welsh; *Yeni Dünya*'da Kaptan Smith, Pocahontas, John Rolfe; *Hayat Ağacı*'nda Mr. O'Brian, Mrs. O'Brian ve Jack; *Aşkın*

*İzleri'*nde Neil, Marina ve Jane bu uzamda seslerini duyduğumuz karakterlerden bazılarıdır. *Knight of Cups*'ta, iç sesin filmdeki son sözü, yine bir *sahihlik* davetidir: "Başla..."

Song to Song (Terrence Malick, 2017) bu kez müzik sektöründeki şöhretli kimi figürlerin *sahih* bir varoluş arayışı çerçevesinde yaşadıklarını konu alır. Filmin ilk cümlelerinden biri, Faye adlı karakterin iç sesinden bize ulaşan "Gerçek bir şeyler hissetmek için can atardım... Hiçbir şey gerçek gibi gelmiyordu" cümleleridir. Film, Faye ve B.V. karakterlerinin bir arınmayı ya da belki bir kefareti işaret eden başka bir yaşama (filmde "basit bir yaşam" ifadesi kullanılır) geçiş yapmak arzusuyla biter. *Song to Song*; *Knight of Cups* ve diğer birçok Malick filmi gibi, *düşmüşlük* üzerinedir. Bu durum, Heideggerci anlamda *dünyasallık* (*dünya-içinde-varolma ve fırlatılmışlık*); dini anlamda ise "cennetten düşüş" (yitik cennet) açısından okunabilir. *Song to Song*'un sonunda, Faye ve B.V. seçtikleri yaşam biçimi ile "kötü" yü (evil) temsil eden müzik yapımcısı Cook'un dünyasından uzaklaşıp inâyet sahibi bir varlık olma imkanlarını istekle kucaklarlar. Bu perspektifle filmi değerlendiren Matthew Strohl şöyle der: "Bizler sadece dünyevi varlıklar değiliz; aynı zamanda ilahiyiz. Yüksek doğamıza giden yol merhamet, sevgi ve ruhani arayıştan geçer ki bunlar insandaki tanrısallığın bir yansımasıdır" (Strohl, 2023, p. 295).

Caner Kutsi Aşkın'a göre, Terrence Malick filmleriyle bireyin varoluş mücadelesini ortaya koyar. Malick, özgür ya da hakiki bir varlık olmanın mutlak reçetesini sunmaz. Kahramanlarından kimisi kendi varoluşunu titizlikle sürdürür, kimisi de ne yapacağını bilemeden savrulur ya da seçimini yanlış yollardan yana yapar. İnsan hep var-oluş ile yok-oluş arasındadır: "Malick için tehlikenin kaynağı ölüm değildir; bireyin ömrünü özgür olmadan, kendi benliğine vakıf olmadan yaşamasıdır" (Aşkın, 2022, pp. 4-5).

Bir Terrence Malick Karakteri: Franz

Terrence Malick'in *Gizli Bir Yaşam* adlı filmi, İkinci Dünya Savaşı sırasında askere çağırılan Avusturyalı çiftçi Franz Jägerstätter'in (August Diehl) Hitler'e bağlılık yemini etmek istememesi üzerine gelişen olayları ele alır. Franz, bu tavrı nedeniyle hakkındaki dava sonuçlanana dek aylarca hapisanede kalır; aşağılanır, dövülür, türlü acılar çektilir. Bağlılık yemini etmesi için gerçekleştirilen sivil, resmi ve askeri birçok ikna turuna rağmen kararından dönmez ve idam edilir (1943).

Franz Jägerstätter: Letters and Writings from Prison adlı kitapta derlenmiş olan Franz ve eşi Fani'nin (Valeri Pachner) mektupları filmi meydana getiren öğelerden biridir.⁶ *Radegund* adında bir dağ köyünde yaşayan çift, gerçek bir yaşam öyküsüne dayanan bu filmde, birbirlerine gönderdikleri mektupları (Diehl ve Pachner) kendi sesleriyle okur. Franz, İnce Kırmızı Hat'taki, "başka bir dünya" gördüğünü söyleyen asker kaçağı Witt'in bir türevi olarak görülebilir.

Franz, masumların uğradığı zulme rıza göstermeyip savaşmayı reddetmiştir. Filmde ona şöyle denir: "Nobody refused but you" ("Senden başka kimse reddetmedi"). Heidegger'in diliyle yorumlanırsa, Terrence Malick sinemasının en az *düşmüşlük* içinde ve en *sahih* karakteri Franz'dır. Öyle ki dini dahi kendine ait hale getirir; kendileştirir. *Gizli Bir Yaşam*'ın bu kahramanı, kötülüğe onay vermeme tavrına ilişkin (kilisenin değil) kendi dünyasını esas alır.

Michael Inwood, Dasein'in *dünya-içinde-varolma* niteliğinin bir yönünü ele alırken, doğum tarihinin insanın zaman içindeki konumunun sınırlarını ve dolayısıyla onun için mümkün olan eylem biçimlerini belirlediğini vurgular (Inwood, 2014, pp. 99-100). Franz'ın yaşamının İkinci Dünya Savaşı ve Adolf Hitler ile kesişmesi bu tip bir konuma işaret eder ve eylemlerine bir çerçeve çizer. Franz için *olgusallık* ve *fırlatılmışlık* bir yanıyla budur. Bu bakımdan, Franz'ın olası özgürlüğünü nasıl değerlendireceğini; "hangi yönde, nereye kadar ve nasıl keşfedip açımlayacağını" *fırlatılmışlığın* sınırları tayin eder.

Franz içinde bulunduğu *kaygı*'yı (Angst) yalnız ve tek başına katetmek durumundadır. Onun için hazır bir yöntem yoktur ve tüm dindarlığına rağmen kilise yanında değildir. Olayın

⁶ Putz, E. (Ed.). (2009). *Franz Jägerstätter: Letters and Writings from Prison* (R. A. Krieg, Çev.). Orbis Book.

yaşadığı sırada kilise Franz'a sahip çıkmaz, ancak onlarca yıl sonra Papalık tarafından dini şehit (martyr) ve aziz ilan edilir (Putz, 2007, p. 122). Hitler'e boyun eğen kilise (tehdit altındaki din adamları; rahipler, piskoposlar vd.) Franz'a itaati önerir. Belediye başkanı, komşular, Franz'ın annesi - önceleri karısı Fani de bunların arasındadır - karısının kız kardeşi, herkes itaat etmesini ister. Bunun için (*sahih-var-olma* olanağını bastırması için) Franz'ın kişisel tarihi, Birinci Dünya Savaşı'nda savaşıp ölen babası dahi öne sürülür.

Filmde itaat konusu, Franz'ın Hitler selamına karşılık vermemesi biçiminde de gündeme gelir. *Önce Radegund'* da bir sokak arasında köylülerin selamını karşılıksız bırakır, ardından, askeri üsse teslim olduğunda tüm asker adayları Hitler selamı verirken, o reddeder ve tutuklanır. *İnsan ve "Herkes"* adlı kitabında Ortega y Gasset, Franz'ın karşı çıktığı selam türüne *savaşçıl selam* der. Bu tür bir selam, kişinin bir partinin üyesi olduğunu ve diğerlerine düşmanca baktığını gösterir (Gasset, 1995, p. 207). *Herkes'e* dahil olmayan Franz için doğru olan, *sahih* olarak var olmaktır; ne itaat edip *gayrisahih* olmayı kabul eder ne de fiziksel ölümden (idam) kaçır.

Ölüm, *sahih-var-olma* olanağının en önemli katalizörlerinden biridir. Zaman, sonsuz olsa bile Dasein'in zamanı sonludur ve ölüm beklentisi, insanı *gayrisahih* olandan ayırarak olanaklarını görmesini sağlar (Çüçen 2012, p. 92). *Gizli Bir Yaşam*, ölüme doğru giden bir adamın hikayesidir; idam edilme ihtimali Franz'ın hep önündedir, ama bunun gerçekleşip gerçekleşmeyeceği filmin sonlarına dek belirsizliğini korur.

Hannah Patterson'a göre, Terrence Malick'in bize hatırlattığı ölümlülüğümüzdür (Patterson, 2003, p. 11). İlk filminden itibaren, Malick'in kahramanları ölüme doğru, "*kendi sonuna doğru varlık*" olarak anılmıştır (Campbell, 2003, p. 43). *All Things Shining* adlı makalesinde Malick'i, Heideggerci bir fenomenolog olarak yorumlayan Kaja Silverman, Terrence Malick sinemasında Hiç'in (das Nichts) sonluluk ve Varlık deneyimimiz üzerindeki belirleyici gücünü tartışır (Sinnerbrink, 2019, p. 44): "*Heidegger'in bize söylediği gibi, hepimiz sonluluğun içine fırlatılmışızdır; aldığımız ilk nefesten itibaren hem kesin hem de belirsiz bir ölüme doğru yol alıyoruzdur*" (Silverman, 2003, p. 327). Sonluluğumuza doğru mu, yoksa onu inkâr ederek mi yaşayacağımızı seçmemiz gerektiğini söyleyen Silverman'a göre, örneğin bir Malick karakteri olarak Witt'in gözünde hiçlik, gitgide sadece yaşamı sonlandıran bir şey değil, ama aynı zamanda tüm varoluşu ortaya çıkaran bir öge olarak anlam kazanır (Silverman, 2003, pp. 336-337). Franz da filmde, bir keşfini (*açılmışlık*) şöyle dile getirir: "*Ne pahasına olursa olsun hayatta kalma fikrinden vazgeçtiğinizde, yeni bir ışık içinize dolar. Aceleniz olduğunda zamanınız kısıtlıdır; oysa şimdi ihtiyacınız olan her şeye sahipsinizdir.*"

Franz, *kaygı* içinde de olsa, baskı ve işkence de görse, Terrence Malick'in bir konuşmasında ifade ettiği gibi vicdanına sadık kalmayı seçer ve filmde, kayınpederinin dile getirmiş olduğu "*Haksızlık yapmaktansa haksızlığa uğramak yeğdir.*" tutumu ile hareket eder (Malick'ten aktaran Fijo, 2020, p. 193). Franz'ın vicdana sadık kalma davranışının bir *vicdana-sahip-olmayı-isteme* tavrı olduğu söylenebilir. Haksızlığa karşı yaklaşımına ise, bir *ekzistansiyal* olarak *ihitimam-gösterme'*ye ait - ve yine bir Heidegger kavramı olan - *itina-gösterme* (Fürsorge) uygun düşer. *Gizli Bir Yaşam'daki*, idam kararı verilecek olan mahkeme sahnesinde, karar öncesi Franz ile yargıç (Bruno Ganz) bir araya gelir. Kendi bulunduğu pozisyondan şüphe duyarak onu yargılayıp yargılamadığını soran yargıca Franz, onu yargılamadığını söyler. Ona göre, insan hataya düşebilir, belki istese de işin içinden çıkamıyordu. Tüm bu olan bitenin içinde Franz, başkalarını değil - yargıca ifade ettiği üzere - yanlış olduğuna inandığı şeyi yapmasına izin vermeyen, içindeki hissi takip eder (Gewissen).⁷ Yargıç ise *herkes* dünyasının (Das Man), kamusal dünyanın *gayrisahih* bir parçasıdır.

"Angst ve Ölümlülük" adlı bir makalede, "*Anlamlı olan, insanın kendi ölümlülüğünün farkına vararak dünyadaki varlıklara ve Varlığa özen göstermesine dayanan bir ahlaki tutum geliştirmesidir.*"

⁷ Kullandığı ifade tam olarak şudur: "I have this feeling inside me that I can't do what I believe is wrong."

[...] İnsanın bütün bildiklerini askıya alıp, her şeyi yeni görüyormuşçasına, dünyaya saygı ve özenle birleşmiş bir hayretle bakması, bu ahlakın temelidir." diyen yazara göre bu bakış, varoluşsal ve fenomenolojiktir (Deren, 2019, p. 120). Terrence Malick sinemasında da varoluşsal bir uzam olarak tasavvur edilen dünyaya "Zamanın Yolculuğu"nda doruk noktasına ulaşan bir hayret ve hayranlık duygusuyla bakılır. Ölüm-doğru-varlık olarak Franz ise hep o yeni, bilmeyen gözlerle; saygı, özen ve umursayıyla ("Sorge" sözcüğünün anlam dağarcığını hatırlayalım) hareket eder. Bu yaklaşımın bir uzantısı olarak, en çarpıcı ve dramatik eylemlerinden biri, idama mâhkum edildiği mahkemenin dönüş yolunda, bir tütün dükkanında, elleri kelepçeli haldeyken düşürdüğü şemsiyeyi düzeltip yerine koymasındır.

İhtimam-gösterme (Sorge), Dasein'in en önemli varlık belirlenimlerinden biridir. Yargıç, sonuçlarını da ima ederek kararından dönmeyen Franz'a bu yaptığına hakkı olup olmadığını sorar. Cevabı şudur: "Yapmamaya hakkım var mı?" Masumların ölümüne rıza göstermeyen Tanrı buyruğunu seçen bizzat Franz'dır. Bağlılık yemini etmeme kararı onundur. Bakışındaki sahibilik, tazelik ve keşfedicilik seçimlerinin kendine ait oluşundan beslenir. Hapisteyken, yemini de içeren bir belgeyi imzalarsa özgür kalacağı ifade edildiğinde Franz, "Ben zaten özgürüm" der. Fani'ye gönderdiği bir mektupta ise şunları yazar: "Gönlümden koştugu gibi birkaç bir şey yazacağım. Ellerim bağlı iken yapacak olsam da, bu, irademin bağlı olmasından iyidir." İdama mâhkum edilmesine rağmen tutumu değişmemiştir. Kimseye boyun eğmeden Sokrates gibi ölümüne giden Franz'ı *sahih* yapan, *vicdana-sahip-olmayı-istememesidir*, seçimindeki kararlılıktır (*kapalılığı-açma-kararlılığı*). Franz, çağrı'yı anlamıştır. "Zaten özgür" oluşu ancak bu şekilde sürdürülebilir. Bu onun, ihtimam-gösterme olarak mümkün olabilen sahihliği ve açıklanışa katılan özgürlüğüdür.

Gizli Bir Yaşam'da Franz'ın dünyası (varoluş) ile Tanrısal sahne (aşkınlık) bir şekilde iç içe geçmiş görünür. İnce Kırmızı Hat'taki, tüm insanların tek bir ruha, tüm yüzlerin aynı insana ait olması hakkındaki söze benzer biçimde, Franz'ın ruhsal alanı, Tanrısal bir alan tarafından kuşatılmış gibidir. Film boyunca dağlar, kuş sesleri, ağaçlar ve giderek nehir, gökyüzü, güneş vb. sembolik ve ruhani bir anlam dünyası kurar. Burası bir yandan dünyadır, *Radegund*'dur ama diğer yandan, "O her yerdedir. O'nu hissedebilirsiniz. O'nu parmağının uçlarını kullanarak görebilirsiniz," denilen *Rang-e Khoda*'daki (*Cennetin Rengi*, Mecid Mecidi, 1999) gözleri görmeyen küçük çocuğun dokunduğu başaklar gibi, her şey sanki Tanrı'nın bir arayüzüdür. Ancak filmde, Tanrısal alan ile dünyevi alan tam olarak örtüşmez ve bu açıdan, *Gizli Bir Yaşam*'daki görünüm "Zamanın Yolculuğu"na ilişkin dile getirilen, Terrence Malick'in panentheistik görüşe yakınlığı hakkındaki gözlem ile uyumludur. Dünyadaki varlıklarının anlamına dair soruların bir gün cevaplanacağına inanan Fani, ölümüne doğru ilerleyen Franz'ın yapayalnızlığı karşısında, bir an filmde şöyle yakarır: "Tanrım, hiçbir şey yapmıyorsun. Neredesin? Bizi niçin yarattın?" Formun Üstü

Terrence Malick, *Gizli Bir Yaşam*'da Franz'ı pek konuşurmaz - doğayla olan birliğini ortaya çıkararak - sessizliğini radikal bir şekilde vurgular. Kahramanını (içinde bulunduğu hâlle birlikte) özel bir biçimde çözümlenmeye yol açan geniş açılar içine yerleştirir, handiyse dışavurumcu denebilecek, seyirciyi deneyime dayalı bir algıya sürükleyen kompozisyonlar kurar, sessiz sinemayı hatırlatacak denli konuşmadan arındırılmış (her zaman, ruh hâllerini yansıtan iç seslerle bölünen) durum, mimik ve jestlerin öne çıktığı mizansenler oluşturur, ortamdaki hissi açığa çıkaran sözsüz ve sahneyi saran notalardan oluşan müzik kullanımı yoluyla, izleyeni sessizliğe ve filmdeki duygu durumlarına odaklar. Örneğin, Franz'ın rahip Fürthauer'e (Tobias Moretti) askere alınırsa savaşamayacağını söylediği sahnenin hemen öncesindeki sekansta, *kaygı* içindeki Franz'ın *vicdanın çağrısını* duyduğu ve anladığı "hissedilir." Söz konusu sekansta bulutlar toplanır, kararır, şimşekler çakar ve Franz'ın ruh hâli ile doğa arasında bir paralellik kurulur (Malick'in filmlerinde dünyayı - Heidegger'i izleyerek - ruh hâlleri / *duygu durumu* aracılığıyla, "sessizliğe akort ederek" açıkladığını hatırlamak gerekir). Bu sekansın bir noktasında Franz, Terrence Malick'in filmlerinde tekraren kullandığı, farklı bir aşamaya

sembolik bir geçiş olarak nitelendirilebilecek ve *Gizli Bir Yaşam* örneğinde *vicdan-sahibi-olmayı-isteme* anına işaret eden bir “kapı eşliğinden” ayrılır.

Albert Camus, Nietzsche’nin “yazgını sevmek” (amor fati) düşüncesine benzer şekilde, ölümlülüğü olumlar ve ona benliğin inşasında önemli bir rol verir. Camus’ye göre dine, aşkın ilkelere ve mesihçi ideolojilere inananlar, bu dünyayı öte dünya için “dar ve geçici bir aşama, bir koridor” olarak gördüklerinden, gelecek uğruna, bir olanak olan yaşamdan kaçarak sahil varoluşu sekteye uğratırlar (Golomb’tan aktaran Salur, 2021, p. 14). Heidegger’in *ölüme-doğru-varlık*’ı (Dasein) Camus’nün ölümlü insanından farklı bir yapıya (*eksistansiyaller, dünya-içinde-varolma, varlığın zamansallığı* vb.) sahiptir, ancak “son”un mutlaklığı açısından benzeşirler.

Özkan Gözel, Heidegger’in varlık analizinin ölümün ve *hiçlik*’in (Nichts) ötesine geçmeyeşine itiraz ederek, *Hiçlik* fikrinin karşısına “sonsuzluk arzusu”nu koyar. O da özsel anlamda, Dasein’in yapısına içkin değil midir diye düşünür. Ölümü *hiçlik* olarak değil de *sır* ya da *muamma* olarak tanımlamanın fenomenolojik bakımdan daha yansız ve yerinde olacağını ileri sürer. Bu durumda, *ölüme-doğru-varlık*’ın *sahih* varoluşu belirlemesinde (öne-koşmak / Vorlaufen) *kaygı* kadar ümit de belirleyici olmuyor mu, diye sorar. Ona göre, sonluluk ve sonsuzluk birlikte ele alınması gereken meselelerdir (Gözel, 2022, pp. 249-250).

Robert Sinnerbrink’in Malick üzerine çalışan araştırmacılarından talebi ile Özkan Gözel’in Heidegger’den talebi arasında bir paralellik olduğu söylenebilir. Sinnerbrink, bu çalışmaların çoğunlukla Heidegger felsefesiyle sınırlı kalmasına tepki gösterir. Ona göre Terrence Malick filmleri hazır bir teze, konuma ya da argümana dönüştürülmeye direnen bir düşünme biçimi sunar (Sinnerbrink, 2011, p. 181). Hakkındaki araştırmaların, dini / teolojik vb. yaklaşımlarla genişletilmesi gerektiğini ileri sürer (Sinnerbrink, 2019, p. 208). Terrence Malick’in dünyasını göz önünde bulundurarak, inancın, kendini her zaman açıkça söz veya eylemlerle göstermesi bile, sahil bir benliğin belirleyici bir unsuru olabileceğini savunur (Sinnerbrink, 2019, p. 66).

Camus’un reddettiği tüm tutumlara (dine, aşkın ilkelere, mesihe inanma) sahip olmasına rağmen, filmde Franz son derece gelişkin bir *sahih* varoluş sergiler. Ancak bunu hazırlayan en önemli figürlerden birinin, bir auteur olarak bizzat yönetmenin kendisi, onun bakışı olduğunu unutmamak gerekir. O halde Terrence Malick’in bakışı nedir, Franz’da nasıl bir kişilik görmüştür? Öncelikle, Malick’in August Diehl’i role hazırlamak için ona bir Heidegger metni verdiği ve okuduktan sonra izlenimlerini aktarmadan, “hislerini” içinde saklamasını istediği bilinmektedir (Build, 2019). Diehl’in Malick’den aldığı bir not ise oldukça açıklayıcıdır: “*Katolik, dindar bir çiftçi istemiyorum. Son nefesine kadar mücadele eden, doğru karar verip vermediğini bilmeyen birini istiyorum*” (Storer, 2020). *Gizli Bir Yaşam*’da Franz kendi başınadır ve ne bir kılavuzu ne de bir yol haritası vardır. O, filmde, elbette Katolik ve dindardır, ama aynı zamanda “bilmeyen”, şüphe eden ve içindeki sese (*vicdan / Gewissen*) kulak veren biridir.

Sonuç

Terrence Malick’in; yitik cennet, Tanrı’nın yeryüzündeki işlevi, başka bir dünya özlemi, sahil ve aşkın varoluş gibi tema, sorgu ve arayışları *Gizli Bir Yaşam*’da sürdürdüğü görülmektedir. Franz’ın ise, karakterler açısından *Kanlı Toprak*’ta Kit, *İnce Kırmızı Hat*’ta Witt, *Hayat Ağacı*’nda Jack ve *Knight of Cups*’ta Rick’in bir tür devamı niteliğinde, *sahihlik* peşinde olduğu anlaşılmalıdır.

Sahihlik teması şüphesiz varoluşsaldır, ancak Heidegger felsefesiyle ilişkisi ne düzeydedir? Çalışma, bu noktada, *Varlık ve Zaman*’ın kavram seti içinde yer alan ve *sahihlik* ile ilişkili olan aşağıdaki kavramların *Gizli Bir Yaşam* filmiyle birlikte ele alınabileceğini göstermiştir: *Dasein, varlık, fırlatılmışlık, dünya-içinde-varolma, olgusallık, herkes, düşmüşlük, gayrisahihlik, duyu durumu, vicdan, çağrı, vicdana-sahip-olmayı-isteme, kapalılığı-açma-kararlılığı, kaygı, ihtimam-gösterme, ölüme-doğru-varlık, açılanmışlık* vb.

Yönetmenin Heidegger felsefesiyle yakın mesaisinden ya da oyuncusu August Diehl'e okuttuğu Heidegger metninden öte, filmde sahihliği klasik varoluşçu düşünceden ayıran unsurların en önemlilerinden biri, Malick'in ruh hâlleri (Stimmung) etrafında şekillendirdiği sinemasal tasarımıdır. Bu tasarım (atmosfer, mizansen, iç sesler, jestler vb.) sadece *Gizli Bir Yaşam*'a özgü değildir ve yönetmenin gerçekliği görme biçiminin bir uzantısıdır. Bu bağlamda, Franz ve bazı Malick karakterleri, ruh hâlleri üzerinden gözlemlendiğinde (Heidegger'in Dasein kavramı aracılığıyla yapmaya çalıştığı gibi) zaman zaman doğa ya da dünya ile iç içe geçmiş (*dünya-içinde-varolma*), özne-nesne düalizmini aşan veya aşmaya yaklaşan bir görünüm ortaya koyarlar. Malick'in, ölümün ve Hiçlik'in Franz üzerindeki belirleyici gücünde ısrar etmesi ile Heidegger'in ölüme-doğru-varlık kavramını ilişkilendirmekse anlaşılır bir yaklaşımdır. Buna karşın *Gizli Bir Yaşam*'ın *sahihlik* kavramı bağlamında, Heidegger felsefesiyle birebir örtüşüğünü iddia etmek yerine, Terrence Malick'in bu felsefenin etkisi altında olduğunu söylemek daha doğru olacaktır.

Gizli Bir Yaşam, *sahihlik* ve inanç arasındaki ilişkinin gözlemlenebileceği iyi bir örnek olarak değerlendirilebilir. Dasein olarak Franz *düşmüşlük* ve *fırlatılmışlık* içinde görünür, savaş ortamında onu *sahihliğe* doğru götürecek *vicdanın çağrısını* anlar; diğer yandan o, dinsel bakımdan cennetten düşüşün bir parçasıdır ve aşkın bir ruha kavuşmaya özlem duyar. Heidegger felsefesi, *Varlık ve Zaman* çerçevesinde, Tanrı'yı ve ölüm sonrasını analizinin dışında bırakmaktadır, oysa Malick *Gizli Bir Yaşam*'da, bir gün tüm soruların yanıtlanacağı - öte dünyayı öngören - dinsel bir alan açar. *Hayat Ağacı*'nda ailenin tüm fertlerinin cennetvari bir ortamda buluşması gibi, Fani'nin de Franz ile tekrar bir araya geleceğine inancı tamdır. Buradaki ikili görünümün nedeni, yönetmenin, kurduğu genel dinsel çerçeveye rağmen; Franz'ın şahsında kendini şüphe duyan, "bilmeyen," "hayret" eden bir konuma yerleştirmesi ve varlığının zeminini dünyaya bağlamasıdır (ki bu *dünyasallık* kavramının içeriğiyle yüklüdür).

Franz aşkın bir varlıkla anlam kazanmak istese de Malick'in – bazen panenteistik biçimde görünen Tanrı'sı sessiz ve neredeyse irtibatsızdır. Bu durumu, örneğin, Franz'ın başına gelenler karşısında Tanrı'nın bir yardım eli uzatmayışı ve Fani'nin ona ettiği sitem aracılığıyla ("*Tanrım, hiçbir şey yapmıyorsun. Neredesin?*") ya da Terrence Malick'in *Hayat Ağacı* filmi boyunca, dolaylı olarak, Tanrı'ya kardeşinin küçük yaşta ölümüne neden izin verdiğini sorması ve bir cevap alamamasında gözlemek mümkündür. Bu bakımdan, inancı ne denli büyük olursa olsun, *dünya-içinde-varolan* Franz *fırlatılmış*, aciz ve yalnızdır. Yapabileceği şey *kendi-olarak-varolmaktır*. Ondaki tanrısallık ve *dünyasallık* bir kavşak noktasında, kendinde, "*hep-benimki*" olan kendi benliğinde (Selbsheit) buluşur. Bu noktanın, *keşfedici-olmaklık* (Entdecktheit) imkânıyla, yine "*orada*" olduğu söylenebilir. Terrence Malick açısından, Franz'ın yegâne olanağı ve özgürlüğü, varlığı mesele eden bir *sahihlik* ile Varlık'ın ve /ya Tanrı'nın ona *açıklanışına* açık olmaktadır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Astruc A. (1968). Yaratma Gücümüzün Katedralleri (Orhan Duru, Çev.). *Türk Dili Dergisi*, Sinema Özel Sayısı, 196, 464-465.

Aşkın, K. C. (2022). "Mezarda Kapalı: Terrence Malick Sinemasında Birey Kavramı ve Varoluş Biçimleri", Akdeniz Üniversitesi – Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Seminer Metni, Antalya.

Barrett, W. (2016). *İrrasyonel İnsan* (S. Özer, Çev). Hece.

Barrett, W. (2008). Heidegger: Toplu Bakış, H. Ahmet Aydoğan (Ed. ve Çev.), *Heidegger* içinde (pp. 41-76), Say.

Bersani, L., & Dutoit, U. (2004). *Forms of Being – Cinema, Aesthetics, Subjectivity*, London: British Film Institute.

Cavell, S. (1979). *The World Viewed – Reflections On the Ontology of Film*. Enlarged Edition, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Build Series. (04.12.2019). Ricky Camilleri, Valerie Pachner & August Diehl Speak On “A Hidden Life,” A Film Based On True Events (Video). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=PKPOqNrU91c>, Erişim: 24.03.2024.

Campbell, N. (2003). The Highway Kind: Badlands, Youth, Space and the Road, in H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* (pp. 40-51). London: Wallflower Press.

Cevizci, A. (2010). *Felsefe Sözlüğü*. Paradigma.

Critchley, S. (2009a). *Calm – On Terrence Malick's The Thin Red Line*, D. Davies (Ed.), *The Thin Red Line* (pp. 11-27). London and New York: Routledge.

Critchley, S. (2009b). Varlık ve Zaman, Bölüm IV: Bu dünyaya fırlatılmışlık (S. Ö. Uçkan, Çev.). Vira Verita, <https://viraverita.com/varlik-ve-zaman-bolum-iv-bu-dunyaya-firlatilmislik/>, Erişim: 17.03.2024.

Çüçen, A. K. (2012). *Martin Heidegger: Varlık ve Zaman*. 4. Basım, Sentez.

Deren, S. (2019) *Angst ve Ölümlülük, Doğu Batı*, 6

Direk, Z. (2021). *Çağdaş Kıta Felsefesi - Bergsondan Derridaya*. Fol.

Ersümer, O. (2014). Terrence Malick Sinemasında Varlık Anlayışı, O. Adanır (Ed.), *Özne*, 20, 59-72, Çizgi.

Esen, Ş. (2013). Sinemada Auteur Kuramı, Zeynep Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2 – Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar içinde* (pp. 33-50), Su.

Falzon, C. (2002). *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*, London & New York: Routledge.

Fijo, A. (06.07.2020). A Hidden Life: Malick's requiem. *Church, Communication and Culture*. 5 (2), 187-209. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/23753234.2020.1765695>, Erişim: 19.03.2024.

Flynn, T. (2006). *Existentialism: A Very Short Introduction*, New York: Oxford University Press Inc.

Furstenau, M., & MacAvoy, L. (2003). Terrence Malick's Heideggerian Cinema: War and the Question of Being in The Thin Red Line, in H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* (pp. 173-185). London: Wallflower Press.

Gasset, y O. (1995). İnsan ve “Herkes” (N. G. Işık, Çev.). Metis.

Gözel, Ö. (2022). *Heidegger'in 'Dünya'sı - Varlık ve Zaman'da Dünya Kavramı*. Ketebe.

Heidegger, M. (2018). *Varlık ve Zaman* (K. H. Ökten, Çev.). 2. Baskı, Alfa.

Hühnerfeld, P. (2002). *Heidegger: Bir Filozof, Bir Alman* (D. Özlem, Çev.). Paradigma.

Inwood, M. (2014). *Heidegger* (N. Öрге, Çev.). Dost.

Lee, H. (2002). Terrence Malick, Senses of Cinema, <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/malick/>, Erişim: 17.03.2024.

- Morrison, J., & Schur, T. (2003). *The Films of Terrence Malick*. Westport, Connecticut: Praeger.
- Mulhall, S. (1998). *Heidegger ve "Varlık ve Zaman"* (K. Ökten, Çev.). Sarmal.
- Ökten, H. K. (2012). *Heidegger'e Giriş*. Agora.
- Patterson, H. (2003). Introduction, in H. Patterson (Ed.), *The Cinema of Terrence Malick – Poetic Visions of America* (pp. 1-13). London: Wallflower Press.
- Pöggeler, O., & Alleman, B. (2001). *Heidegger Üzerine İki Yazı* (D. Özlem, Çev.). 2.Baskı, Paradigma.
- Putz, E. (2007). *Franz Jägerstätter Martyr - A Shining Example in Dark Times* (C. L. Danner, Çev.). Franz Steinmassl.
- Rybin, S. (2023). Let Me Not Pretend: The Promise of Beauty in To the Wonder, in Steven Delay (Ed.), *Life above Clouds – Philosophy in the Films Of Terrence Malick* (pp. 257-276). Sunny Press.
- Salur, B. (2021). Modernlik Eleştirisi Olarak Varoluşçu Felsefede Otantiklik, *Ethos*. Temmuz/ July, 14(2), 1-28, <https://ethosfelsefe.com/sites/default/files/2021-10/pdf1.pdf>. Erişim: 19.03.2024.
- Solomon, C. R. (2020). *Akılcılıktan Varoluşçuluğa – Varoluşçular ve 19. Yüzyıldaki Kökleri* (R. Kuldaşlı, Çev.). İş Bankası.
- Schulz, W. (1991). Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu, H. von Ditfruth (Ed.), *Korku ve Kaygı* içinde (pp. 7-28). Metis.
- Silverman, K. (2002). All Things Shining, in D. L. Eng & D. Kazanjian (Eds.), *Loss - The Politics of Mourning* (pp. 323-342). University of California Press.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New Philosophies of Film - Thinking Images*. Continuum.
- Sinnerbrink, R. (2019), *Terrence Malick - Filmmaker and Philosopher*. Bloomsbury Academic.
- Storer, S. (2020). *A Hidden Life hides too much of Franz Jägerstätter's life*, *Church Life Journal*. <https://churchlifejournal.nd.edu/articles/a-hidden-life-hides-too-much-of-franz-jagerstatters-real-life/>, Erişim: 29.03.2024.
- Strohl, M. (2023). Platonic Myths of Eros in Knight of Cups and Song to Song, in S. Delay (Ed.), *Life above Clouds – Philosophy in the Films Of Terrence Malick* (pp. 279-297). Sunny Press.
- Woessner, M. (2011). What Is Heideggerian Cinema? Film, Philosophy, and Cultural Mobility, *New German Critique*, 113, Vol. 38, 2, 129-157, <http://dx.doi.org/10.1215/0094033x-1221803>.
- Yılmaz E. (2020). *Varlık ve Zaman'ı Anlamak*. Küre.
- Yıldız E., & Yurt, E. (2016). Herder'den Heidegger'e: Sorge, *Kutadgubilig Felsefe - Bilim Araştırmaları*, 30, 375-399.

Filmler

- Malick, T. (Yönetmen). (1973). *Badlands* (Sinema Filmi). ABD: Warner Bros. ve Pressman-Williams Enterprises.
- Malick, T. (Yönetmen). (1978). *Days of Heaven* (Sinema Filmi). ABD: Paramount Pictures.
- Malick, T. (Yönetmen). (1998). *The Thin Red Line* (Sinema Filmi). ABD: Twentieth Century Fox, Phoenix Pictures.
- Malick, T. (Yönetmen). (2005). *The New World* (Sinema Filmi). ABD: New Line Cinema.

Malick, T. (Yönetmen). (2011). *The Tree of Life* (Sinema Filmi). ABD: Cottonwood Pictures, River Road Entertainment.

Malick, T. (Yönetmen). (2012). *To the Wonder* (Sinema Filmi). ABD: Brothers K Productions, Redbud Pictures.

Malick, T. (Yönetmen). (2015). *Knight of Cups* (Sinema Filmi). ABD: Dogwood Films, Waypoint Entertainment.

Malick, T. (Yönetmen). (2016). *Voyage of Time* (Sinema Filmi). ABD: Broad Green Pictures.

Malick, T. (Yönetmen). (2017). *Song to Song* (Sinema Filmi). ABD: Buckeye Pictures, FilmNation Entertainment.

Malick, T. (Yönetmen). (2019). *A Hidden Life* (Sinema Filmi). ABD: Fox Searchlight Pictures.

Mecidi, M. (Yönetmen). (1999). *Rang-e khoda* (Sinema Filmi). İran: Varahonar Company, Sony Pictures Classics.

-Araştırma Makalesi-

Mağara Analogisi: Bilimkurgu Eşliğinde Tekno-İN

Erman Sağıroğlu*

Özet

İnsan, yaşamının özüne hayati anlamlandırmayı koyan bir varlıktır. İnsanın bu çabası prehistorik zamanlarında hayati kavramlar üzerine kurgulanmıştır. Kültürel yapıların ve düşünce sistemlerinin ortaya çıkmasıyla birlikte ise daha kompleks kavramların anlamlandırılma çabasına girildiği görülmektedir. Kümülatif kültür yapılarıyla gelenen bu noktada insan o kadar fazla şeye maruz kalmaktadır ki hem kendi yaşamının hem de hayatın özünden uzaklaşmaktadır. Yerleşik düzene geçen, kültürü inşa etmeye başlayan ve bunun sonucunda ataerkil düzene geçiş yapan insan için en önemli algılama sistemi görme haline gelmiştir. Görme deneyimlerimizin depo alanı olan görsel hafıza, insanlık için kendi tarihini yazdığı çağlardan bu yana her zaman bir adım önde olmuştur.

Hayallerimizde oluşturduğumuz mekân, zaman ve yaşam imgelerinin soyut ya da somut olarak en iyi şekilde vücut bulduğu alan bilimkurgudur. Bilimkurgu, sinema sanatı ile başarılı bir birliktelik oluşturmuştur. Şüphesiz bu başarının ardında yatan en önemli sebeplerden biri de görsel hafıza yoluyla daha çok etki altına giren insanın edebiyata göre daha geniş kitlelere ulaşan sinema içeriklerini çabuk içselleştirmesidir. Bilimkurgu filmleri insanın bugünü ve olası yarınını hem felsefi hem de görsel olarak ortaya koymaktadır. Bu felsefi ve görsel dünya, zaman ve şartlara göre bazen bir ütopya sunsa da genellikle distopik yapılar ön plana çıkmaktadır. Ayrıca distopik yapılarda açıkça belirtilen uyarılar, ütopyik yapılarda kendilerini iyi niyet gösterilerinin bir şerhi olarak göstermektedir. Tüm bu olay ve olgular sonucunda bilimin, teknolojinin, inanç sistemlerinin aynı düzlem içerisinde yükselme hedefinin gerçekleşmediği görülmektedir. Aksine insanlık doğanın dönüşüm trendine yakalanmış olabilir. Sonuç olarak insanın dönüp geldiği yer, maddi olarak farklı olsa da felsefi ve manevi anlamda Platon'un mağarasıdır.

Anahtar Sözcükler: Bilimkurgu, Teknoloji, Analoji, Platon, Anlamlandırma

* Bağımsız, Türkiye

E-mail: essanatfilmyapim@gmail.com

ORCID : 0009-0006-7714-2586

DOI:10.31122/sinefilozofi.1287756

Sağıroğlu, E., (2024). "Mağara Analogisi: Bilimkurgu Eşliğinde Tekno-İN. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 228-239, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1287756

Geliş Tarihi: 25.04.2023

Kabul Tarihi: 29.02.2024

-Research Article-

Cave Analogy: Techno-Cave Accompanied by Science Fiction

Erman Sağıroğlu*

Abstract

Man is a being who puts making sense of life at the core of his life. In prehistoric times, this human endeavor was based on vital concepts. With the emergence of cultural structures and systems of thought, it is seen that more complex concepts are attempted to be made sense of. At this point with cumulative cultural structures, human beings are exposed to so many things that they move away from the essence of both their own life and life. Seeing has become the most important perception system for human beings who have settled down, started to build culture and as a result transitioned to a patriarchal order. Visual memory, which is the storage area of our visual experiences, has always been one step ahead since the ages when humanity wrote its own history.

Science fiction is the field where the images of space, time and life that we create in our imaginations are best embodied in abstract or concrete form. Science fiction has formed a successful union with the art of cinema. Undoubtedly, one of the most important reasons behind this success is that people, who are more influenced by visual memory, quickly internalize the content of cinema, which reaches a wider audience than literature. Science fiction movies reveal the present and possible future of humanity both philosophically and visually. Although this philosophical and visual world sometimes presents a utopia depending on the time and conditions, dystopian structures usually come to the fore. In addition, warnings that are explicitly stated in dystopian structures manifest themselves in utopian structures as a commentary of good intentions. As a result of all these events and phenomena, it is seen that the goal of science, technology and belief systems to rise on the same plane is not realized. On the contrary, humanity may be caught in the transformation trend of nature. As a result, the place to which human beings return is Plato's cave in the philosophical and spiritual sense, even if it is materially different.

Keywords: Science Fiction, Technology, Analogy, Platon, Signification

* Independent, Türkiye

E-mail: essanatfilmyapim@gmail.com

ORCID : 0009-0006-7714-2586

DOI:10.31122/sinefilozofi.1287756

Sağıroğlu, E., (2024). "Mağara Analojisi: Bilimkurgu Eşliğinde Tekno-İn. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 228-239, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1287756

Recieved:25.04.2024

Accepted: 29.02.2024

Extended Abstract

The most basic goal of human life is to make sense of all components of life. The reason underlying our endeavour to make sense of everything is the feeling of fear, which is one of the most basic emotions of human beings and perhaps the first one. The greatest fear that human beings have in their evolutionary psychology, whether they express it or not in the chaotic atmosphere of life, and that they carry unchanged until today, is the fear of death.

In prehistoric times, that is, when man was immanent to nature and nature was immanent to man, our endeavour to make sense was based on vital concepts. Man, who wanted to bring nature under his hegemony and in a way to struggle with his own mortality, started to develop cultural phenomena and ideas as a result of this thought. At the end of this process, it has cumulatively come to the confusion of meaning that we are in today.

The field of cinema produces this period and our future visually in the best way thanks to its different perspectives and technical possibilities. On an intellectual basis, there are different emotional and physical situations that imaginary places and times have given us at the point we have reached with the introduction of cinema, which emerged in the years when the seeds of the post-modern thought system, which does not accept any higher ideal, reason, value, belief system and immediately cuts its way when it sees such a formation, and which is itself post-modern in nature with its feature of gathering dissimilar elements together.

Thanks to the environment offered by cinema, it is possible to make inferences for our intellectual world as well as artistic results based on visual action. Thanks to these features offered by cinema and its derivatives, "science fiction", which we can call the most popular genre of cinema films and series in recent years, either illuminates the period we live in, which we can call the dark period of man, or presents it as a darker picture. There is no doubt that science fiction is the most effective genre that enables us to imagine the places, times and lives of our imagination, especially the surreal ones. In various cinema films and television series, some of which have a philosophical background and some of which are based on action, people who comprehend what they see more quickly become "affected" more quickly by the images offered by science fiction.

It cannot be known whether the places, scientific data or inferred thoughts and events presented in science fiction films or series are "real" or not, or whether they cannot happen in the future. Moreover, it should be noted that the art of cinema does not have such an obligation. Since the early years of cinema, where credibility is more important than reality and which offers us a different reality, the science fiction genre has an important place. This genre, which we first saw as comedy, was later dominated by dystopian content. It is seen that space and aliens come to the fore in the subjects covered in these periods. At the end of this period when space and aliens came to the fore, more utopian stories dominated. Warnings, which are clearly stated in dystopian structures, show themselves in utopian structures as a commentary of good intentions. With the changing technological and social phenomena, cinema today has not only developed technically, but its narrative structure has also undergone changes, especially in the science fiction genre.

When we look at the theoretical history of culture, we can think that humanity lived in a cave at first, both spiritually and physically. At the point we have reached today, as the possibilities of technology and science fiction films make us imagine, people have both physically retreated to their caves equipped with the latest technology and spiritually left alone with their virtual emotions.

Today's cinema films and series successfully reveal the vision of the world created by artificial intelligence, transhumanism, cyberpunk, wearable technology and the like, accompanied by virtual emotions. We can also think that the result of all these developments is another evolutionary period for humanity. In other words, leaving aside whether the results are good or bad, it may be possible to see these events as a part of human evolution.

Man, who wants to get rid of his fears and live in an environment where he can feel safe, cannot get rid of his mortality, which he tries to defeat under all circumstances and with all kinds of means. With the cultural conditions he has invented for these purposes, man has almost left his cave, but as a result of his long-lasting efforts and layered thought systems, he has not achieved what he wanted and has returned to his sterile technological cave, which he has built with his own hands. The danger that awaits man now is not that an organism from outside will take over and transform him, as in the film The Thing, but that an organisation he has created from within or voluntarily added to himself will radically change or end his life adventure.

Giriş

Süregelen insan yaşamının en temel hedefi anlamlandırmaktır. İnsanlar önce kendileri olmak üzere, başka insanları, canlıları, doğayı, fiziksel veya metafiziksel olguları, cansız nesnelere ve benzeri birçok şey ya da şeyleri anlamlandırmak üzerine bir hayat kurarlar.

Özellikle ilk ve en uzun dönemi kapsayan insanlığın “tarihöncesi” çağında bu anlamlandırma çok basit düzeyde “hayati” kavramlar üzerine temelleniyordu. Bir anlamda cennet tasviri olarak karşımıza çıkan bu dönemde hem insan doğaya hem de doğa insana içkin durumdaydı. Ancak yaratılışından getirdiği, onu doğaya ve diğer canlı varlıklara karşı aciz duruma düşüren özelliklerinin farkına varan evrimsel insan, bu acizliğini doğa ve onun unsurları karşısında dengelemek ve hatta üstünlüğü ele almak adına kültür dediğimiz olgu ve düşünceleri ortaya çıkarmak zorunda kalmıştır. Bu çıkarımların sonucunda değişikliğe uğrayan sadece yaşamış biçimi değildir. Bu çıkarımların en büyük değişikliği yarattığı yer insanın düşünce yapısıdır.

Yeni düşünce yapısı çerçevesinde, yerleşik düzene geçiş ve kültür oluşumlarıyla birlikte başlayan bu süreç bugün içinde yaşadığımız anlamlandırma karmaşasına kadar uzanan bir yolculuk gerçekleştirmiştir.

Doğanın, çeşitli unsurları ile kendi döngüsel sistemini devamlı hatırlatmasına rağmen insanlığın, oluşturduğu kültürle en çok yenmeye ya da unutmaya çalıştığı şey kendi ölümlüğüdür. Bir bakıma olanağın yaratıcısı olan ölümlülük olmasaydı tarihin, kültürün yani insanlığın olamayacağını söyleyebiliriz (Bauman, 2018, p. 17). Doğayı ve unsurlarını baskı altına alıp, kendi ölümlüğünü unutmaya çalışan insan için teknoloji hayatının önemli bir parçasıdır. İlk icatlarında yine basit ve “hayati” ihtiyaçlarını karşılayan insan, günümüze gelindiğinde doğadan ve kendi doğallığından kopuşunun getirdiği anlam boşluğunu çeşitli fantezilerle doldurmaya çalışmaktadır. Bu durumun ilginç olan tarafı ise insanın kurduğu çoğu ya da önceden hiç düşünmediği fantezilerinin, kendini gerçekleştiren kehanet gibi hayatının gerçekliği ve önemli parçaları olmasıdır.

Devam eden ve çok sayıda engebeye ev sahipliği yapan bu yolculuğun nasıl sonuçlanacağı ya da başka hangi yolculuklara kapı açacağını tahmin etmek ise oldukça zor. Bu zorluk belki de günümüzü “en karanlık dönem” olarak algılamamıza sebebiyet vermektedir.

İçinde yaşadığımız bu dönemi ve yaşamayı sürdürmeyi düşündüğümüz geleceği bizlere farklı bakış açıları ve teknik imkanları sayesinde sinema alanı çoğunlukla en iyi şekilde görsel olarak üretmektedir. Belirli oranda izleyicisi tarafından yaratılmasıyla diğer sanatlara göre daha fazla toplumsal bir sanat olan sinema (Balázs, 2013, p. 19), genellikle sanatsal sonuçlar elde etmek amacıyla kullanılmasına rağmen bu amaçla kullanılması zorunluluk gerektiren bir ortam değildir (Arnheim, 2010, p. 15). Sinemanın sunduğu bu ortam sayesinde sanatsal sonuçların yanı sıra düşünsel dünyamız için de çıkarımlar yapmak görsel ve harekete dayalı olarak da mümkün olmaktadır.

Sinema filmlerinin ve dizi serilerinin son yıllardaki en popüler türü diyebileceğimiz “bilimkurgu” sinema ve türlerinin sunduğu bu özellikleri sayesinde, insanın karanlık

dönemi diye adlandırabileceğimiz yaşadığımız dönemi, standart düşünce şartları altında ya aydınlatmakta ya da daha da karanlık bir tablo haline getirmektedir.

Yöntem, Yaklaşım, Arka Plan

Bu çalışmada insanın anlamlandırma çabası temel olarak alınacaktır. Bu çaba içerisinde, maddi ve manevi dünyamızda paradoks oluşturan unutmama durumu ve insanı diğer canlılardan ayıran en büyük özelliğimiz olan adaptasyon becerimizin hayallerimize yaptıkları katkıları değerlendireceğiz. Çalışmanın arka planında ise antropolojinin bizlere sunduğu düşünce çerçevesi, kültür kuramsal açıdan ele alınacak ve amacımıza katkı sağlayacaktır.

Tüm bu temel ve arka planda olan kümülatif düşünce dünyası sinema alanı ile vitrine koyulacaktır. İçinde yaşadığımız şu anda fikirsel bazda, hiçbir üst ülkü, akıl, değer, inanç sistemini kabul etmeyen ve bu tarz bir oluşum gördüğünde hemen önünü kesen post modern düşünce sisteminin tohumlarının atıldığı yıllarda ortaya çıkan ve benzemez unsurları bir arada toplaması özelliğiyle kendisi de bu doğası gereği post modern olan sinemanın hayatımıza girmesi ile hayali mekân ve zamanların gelinen noktada bizlere yaşattığı duygusal ve fiziksel yorumlamalar yapılacaktır.

Edebiyat alanında daha önceden beri bilinen bilimkurgu türü sinemada da en çok yapımı gerçekleştirilen ve seyirci kitlesi üzerinde hem hikâyeye bazında hem de görsel dünyası ekseninde ilgi uyandıran bir film türü konumundadır. Bu ilgi durumu sadece sinema filmlerinde değil, benzer süreçlerle üretilen ve tüketimi yapılan dizi serilerinde de karşımıza çıkmaktadır.

Sinemanın emekleme dönemlerinde, 1902 yılında, sihirbazlık gösterileri ile de bilinen illüzyonist Marie-Georges-Jean Méliès yönetmenliğinde ilk bilimkurgu filmi *Le Voyage dans la Lune* (*Ay'a Seyahat*, Marie-Georges-Jean Méliès, 1902) izleyiciye sunulmuştur. Filmde bir grup astronotun ayda uzaylılar tarafından tutsak edilmesi ve bu tutsaklıktan kurtulup dünyaya dönme çabaları anlatılmaktadır. Jules Verne'ün yazdığı *Ay'a Seyahat* ve Herbert George Wells'in yazdığı *Ay'daki İlk İnsanlar* adlı romanlardan esinlenen bu film aynı zamanda ilk edebiyat uyarlaması örneğidir. Filmde dönemin teknolojik yeterlilikleri ölçüsünde kullanılan özel efektler izleyiciye farklı bir dünyayı görsel olarak iletmesiyle kitleler üzerinde çok büyük bir ilgi ve etki uyandırmıştır.

Bilimkurgu türünü felsefi bir altyapı ile farklı açılardan ele alan sinemacıların en büyük örnekleri Stanley Kubrick ve Andrey Tarkovski olmuştur. 1968 yılında Stanley Kubrick yönetmenliğinde çekilen *2001: A Space Odyssey* (*2001: Uzay Yolu Destanı*, Stanley Kubrick, 1968) adlı film bugün izlense dahi hala kütlesinin ağırlığını hissettirebilen bir yapımdır. Dönemin teknolojik unsurlarını zorlayan, konusunu ağır tempoda işleyen bir yapıya sahip olan filmde, insan evriminin geçmişinden, geleceğine doğru bir yolculuk yapılmaktadır.

Felsefi yapısını insanın dışsal dünyasına yolculuğu eşliğinde işleyen *2001: Uzay Yolu Destanı* filminin aksine felsefi yapısını insanın içsel dünyasına doğru yaptığı yolculukla izleyiciye sunan 1972 yılı yapımı, Andrey Tarkovski yönetmenliğinde çekilen Sovyet filmi *Solaris* (*Solaris*, Andrey Tarkovski, 1972) uzay temalı bir başka bilimkurgu filmidir. Geçirdiği duygusal krizler nedeniyle, içsel sorunlarından bir türlü arınamayan kahramanın yüzünden başarısız olan bir uzay deneyinin konu edildiği film bilimkurgu dramaları açısından sinema tarihinde önemli bir yer kaplamaktadır.

1982 yılında gösterime giren ve yönetmenliğini John Carpenter'in üstlendiği *The Thing* (*Şey*, John Carpenter, 1982) filmi felsefi ve özellikle de antropolojik açıdan altyapısını kurmasıyla *2001: Uzay Yolu Destanı* ve *Solaris* filmleriyle aynı bakış açısıyla ele alınabilmesine rağmen, teknik yöntemleri ve konuyu işleyiş açısından bu iki filmde ayrı bir yerde durmaktadır. *Şey* filminin hikayesinde dünyanın izbe bir bölgesinde bilimsel araştırmalar yapan bir grup bilim insanının, yakınlarında bulunan bir bölgede gerçekleşen esrarengiz olay sonrası, hücre taklitçiliğiyle diğer organizmaları taklit eden dünya dışı bir varlıkla olan mücadelesi

anlatılmaktadır. Amerikan yapımı olan bu film bilimkurgu korku sinemasının önemli temsilcilerinden biridir.

İşledikleri konuları, altlarında yatan fikirleri ve bazı bilgilerini verdiğimiz bu filmlerin konu ile ilgili bağlantıları çalışma içerisinde aktarıldıktan sonra son olarak Platon'un mağara alegorisine, yeni nesil bir dönüşün eşiğinde olup olmadığımız tartışılacaktır. Tüm bu çalışma içerisinde konuyla ilgili akademik makaleler, değişik bakış açısı sunan yazarların kitapları, bilimkurgu filmleri incelenmiş, farklı fikir ve disiplinler ile harmanlanarak sunulmuştur.

İnsanın Anlamlandırma Çabası

İnsan her şeyin temeline anlamlandırmayı koyan bir varlıktır. Bir insanın aşkının bizim için önemli olmasının sebebi bizim o kişiye ya da duygularına yüklediğimiz anlamda yatar. Günlük hayatta kullandığımız en basit nesnelere bile çoğu insan için bir anlamı vardır. Büyük bir aşk duyduğumuz insan ile basit diyebileceğimiz bir nesneyi bizim hayatımızın aynı anlama gelmesi de aynı anlam hiyerarşisi çatısı altında buluşturma sebebimiz işte bu her şeyi anlamlandırma çabamızdır.

Her şeyi anlamlandırma çabamızın altında yatan sebep ise insanın en temel duygularından ve belki de en birincisi olan korku duygusudur. Yeni doğan bir bebek bile dünyayla yeni bağlantı kurmasına rağmen evrimsel kodlarına işlenmiş olarak yükseklik ve aşırı ses korkularıyla hayata merhaba der. Bu korkularını ise karşıt bir duyguyla hafifletebilir. Bu duygu güven duygusudur. İnsanlar güvendikleri kişi ya da şeylerden korkmazlar. Karşımızdaki aşka verdiğimiz olumlu karşılığın sebebi o aşka ve kişiye duyduğumuz güvendir. Tıpkı günlük hayatımızda işimizi göreceğine güven duyduğumuz basit bir nesne gibi.

Kendisi de hiçbir zaman bütünüyle hâkim olamayacağı doğanın bir parçası olan organizmamız, uyum sağlama ve kapasite bakımından her zaman kısıtlı bir yapı olacaktır (Freud, 2021, p. 93). Bu kısıtlı yapımızla önceki çağlarımızda, içkin olduğumuz doğayı bilmemiz hayatta kalabilme açısından temel prensipken, modern dünyada ki temel prensip insanın kendini bilmesi düşüncesi idi (Foucault, 2020, p. 34). Günümüz post modern dünyasında ise insan artık herhangi bir prensibe bağlı kalmayan ya da kalamayan kitleler halinde görülen ancak monad olarak hayatını yaşamaya çalışan bir varlık halini almıştır. Yaşanıldığı anda yine geçmişe özlem duyulsa da o geçmişin geri döndürülemez olması, geleceğin belirsizlik taşıması ve içinde bulunulan anın her zaman yetersiz olması (Schopenhauer, 2021, p. 10), insanın yaşam atmosferini daha da kaotik kılmaktadır.

İnsanın bu kaotik atmosferde dile getirirse de getirmese de evrimsel psikolojisinde sahip olduğu ve değişmeden günümüze kadar taşıdığı en büyük korku ölüm korkusudur. İnsanoğlu hem ölüm bilgisine hem de ölümlü olmaya sahip olduğu ve bu durumu, oluşturduğu kültürle artık "kaybedecek çok şeyi olan" bir canlı olarak kendini konumlandığı için doğası gereği bunalım yaşayan bir canlıdır. Ölümden korkunun en büyük sebebi ise ölüm sonucunda olacıklara güven duyulmamasıdır. Çünkü insan bilmediği şeylerden korkar. Ölümün güvenli bir ortamı olup olmadığı ya da olması durumunda bu ortamın sunulup sunulmayacağı insanlığın "kültür" tarihi boyunca inanç, felsefe, bilim gibi birçok farklı disiplin tarafından araştırılıp tartışılmıştır. Ancak bütün bu kesin sonucu olmayan çabalar, güvene kavuşup, korkularından azade olmak isteğinden dolayı nihai sonuç isteyen insanlığı rahatlatamamıştır. Korkularından azade olamayan insan, birde teknolojik gelişmeler ile kendi geçmişiyile yani ortak bilinciyle de bağını yeniden yapılandırmak zorundadır (Demir, 2022).

İnsanoğlunun kendi "çabalarıyla" oluşturduğu bu girdap içerisinde sığınabileceği iki şey vardır. Birincisi hem bir lütuf hem bir lanet olarak görülen unutmama durumu, ikincisi ise adaptasyon yeteneğidir. Birinci durumda hayatın içerisinde çoğu maddi şeylerle uğraşan insan bu girdabı unutmakta, ikinci durumda ise adaptasyon yeteneğini "yeni umutlar" üzerinden yeniden kurgulamaktadır.

Hayallerimizdeki Mekanlar, Zamanlar, Yaşamlar

1900'lü yılların başında Amerika Birleşik Devletleri'nde, uzay temalı oyuncaklar ile oynayan neslin 1960'lı yıllar geldiğinde uzaya gitmeleri tesadüf değildir. İnsan yine doğası gereği hayal kurabilen bir varlıktır. Bunun sebebi ise hayatımızı hikayeler üzerinden anlamlandırmaya ihtiyaç duymamızdır. Zaten insan gezegeni ele geçirmesini her şeyden önce kendine özgü olan kurmaca oluşturma ve bu kurmacaları geniş kitlelere yayma kabiliyetine borçludur (Harari, 2018, p. 217). Hayallerimiz bize yeni hikayeler sunar. Gerçekleşmeyen ya da vakti geçen hayalleri unutacağımız gibi yeni hayaller yeni umutlar demektir. Gerçekleşen hayaller ise adeta kendini gerçekleştirmiş kehanetler tarzında hayatımıza girmektedirler.

Hayalimizdeki mekanları, zamanları ve yaşamları özellikle de gerçeküstü olanları tasavvur etmemizi sağlayan tür hiç şüphe yok ki bilimkurgudur. Ele aldığı konuları sadece ütopyacı bir bakış açısı ile işlemeyen bilimkurgu, distopik yaklaşımlarda sergileyerek içinde bulunduğu zamanın koşulları ve düşünce yapısından etkilenerek esneklik göstermektedir (Gökçek, 2022). Edebiyat alanında da etkisi büyük olan bilimkurgu türü kameranın icadı ile önce sinemaya sonra televizyon dizilerine taşınmıştır. Bugün ise birçok eğlence ve görsel platformun en önemli film ve seri türü bilimkurgudur.

Bilimkurgu türü sinemanın icadından öncede edebiyat alanında insanları etkiliyordu. Ancak yine de sinema ve sinemanın günümüzdeki etkileyiciliğine ulaşamadı. Bunun sebebi ise edebiyatın oluşturduğu hayali karakter, konu ve atmosferi, bireyin kendi iç dünyasına bırakmasına rağmen, videonun bu "hazır hayali öğeleri" görüntü olarak herkese ortak sunmasıdır. Bir başka durum da bilimkurgu edebiyatından etkilenmek için okuma bilmek gerekirken, herhangi bir ekrandan bir şeyler izlemek için sadece görmek yeterlidir. Bu teknik özelliği sayesinde film, canlı ve çarpıcı betimlemeler sunma imkanına sahiptir ve bir ayna gibi işlev gören öyküler yaratmaktadır (Baudrillard, 2020, p. 74). Ayrıca ayna görevi gören kurmacadaki sahtelikler, yaşamdaki sahteliklerin, ortaya çıktıkları zaman ve mekanların sahici bir göstergesi olmaktadır (Demir, 2021). Gördüklerini daha çabuk kavrayan insan bu nedenle bu imgelere daha çabuk "inanır" hale gelmektedir.

Yapısı gereği "post modern" bir sanat olan sinema diğer sanat alanlarını kendi bünyesinde toplamaktadır. Bu minvalde varoluşun çeşitli temsillerini üreten bir sanat dalı olan ve hiç gitmediğimiz yerleri, mekanları bile deneyimleme fırsatını bize veren sinema, mimari ile hem maddesel hem de ruhsal bir ilişki kurmuştur (Ek Bektaş, 2017). Gelecekle ilgili fikirlerin oluşmasında katkı sağlayan bilimkurgu, sinema ve seri filmleri de mimarideki iç mekân tasarımları için ilham kaynağı oluşturmakta oldukça etkilidir (Kavut, 2019).

Konularını bilimsel görüntülerle başlatıp sürdüren, dolayısıyla birçok bilimsel olguyu işlemek zorunda olan bilimkurgu filmleri bilimsel olayları hem kulağımıza en önemlisi de gözümüze hitap ederek sunmaktadır (Ekem, 1992). Teknolojik gelişmelerle birlikte daha da üst düzey uygulamalarını görmeye başladığımız "dijital görsel efektler" olanakların sınırlarını esnetip genişleten nitelikteki hikayeler oluşturulmasına yol açarak gerçek hayatta karşılaşmamızın mümkün gözükmediği hayali evrenlerin ve karakterlerin yaratımlarına katkı sağlamıştır (Güntay & Güntay, 2019)

Gerçeklik kavramı sinemanın ilk yıllarından beri filmlerin üzerine düşünen akademik ve kurumsal yaklaşımların incelediği ve tartıştığı konular arasında olmuştur (Güntay & Güntay, 2019). Bilimkurgu filmlerinin ya da serilerinin sundukları bu mekanların, bilimsel verilerin ya da çıkarımı yapılan düşünce ve olayların "gerçek" olup olmadıkları ya da gelecekte olamayacakları bilinmemektedir. Kaldı ki sinema sanatının böyle bir zorunluluğunun da olmadığını belirtmemiz gerekmektedir.

Sinema da yaygın bir şekilde kabul edilen gerçeklik değil inandırıcı olmanın gerekliliğidir. Sinema sanatı bizlere farklı bir gerçeklik düzlemi sunmaktadır. Başka bir gerçeklik düzlemine erişim sağlayabilmemiz için vazgeçmemiz gereken gerçekliğin parçası ise kendiliğimizdir

(Foucault, 2020, p. 49). Sinema sanatına bu şekilde yaklaşmalı ve özellikle de bilimkurgu türünü bu şekilde ele almamız zorunlu görülmektedir. Bu doğrultu da amaç soruları cevaplamak değil yeni sorular sormak olmalıdır ki kaliteli bilimkurgu projeleri bunu gerçekleştirmektedir.

Sinemanın ilk yıllarından beri bilimkurgu kullanılan bir türdür. O günlerden bugünlere bu projelerle tutulan projelere göre 2000’li yıllarda insanlar ışık hızında ulaşım sağlayabilen, gökyüzündeki boruların içinde jetlerle seyahat eden, kabloların her tarafı kapladığı sistemler tarafından işlerini yürüten bir dünyada yaşanacağı düşünülüyordu. Çünkü sinema filmlerinde bu yönde bir dizayn ve hayal ettirme durumu vardı.

Ancak o yıllarda tahmin edilmeyen ya da saydığımız diğer örnekler kadar ön plana çıkarılmayan taşınabilir akıllı telefonların hayatımızda bu kadar yer kaplayacağı ve gelişen teknolojilerle olayın başka bir yere gideceğini kimse düşünmemişti. Yine o yıllarda hâkim olan düşünce üretmek olurken bu durum şu an da tüketmek lehine dönüşmüştür. Bu durumun bilimkurgu türüne kattığı düşünce ise çağımızın insanının önce üretilmeye mecbur bırakıldığı şey tarafından tüketilmesidir (Demir, 2021).

Sinemada ki bilimkurgu türünün ilk ve önemli örneklerine baktığımızda uzay ve uzaylıların etkisi görülmektedir. *Ay’a Seyahat* filmi uzay hayalini “komik” bir şekilde canlandıran bir filmidir. Fantastik öğelerde taşıyan bu film ilk bilimkurgu filmi olması sebebiyle sinema ve dünya tarihinde önemli bir yeri işgal etmektedir.

1982 yılında çekilen, başrolünde Kurt Russell’in olduğu, yönetmenliğini John Carpenter’in yaptığı orijinal adı *The Thing* olan *Şey* filmi uzaylıların yaydığı bir organizma sonucu insanların değişime uğramasını, bir grup bilim insanı ve aralarındaki yaşanan olayları anlatmaktadır. Şey filminde çok derin kültürel ve düşünsel mesajlar olsa da kısaca uzaydan gelen bir organizmanın, bizim kurduğumuz “bilimsel” teorileri yıkabileceği ve en steril ortamlarda bile güvende olmadığımızı, bilimin ve temsilcilerinin bile böyle doğa ya da doğaüstü bir olay karşısında birbirine güvenemeyecek durumda olduğu mesajları verilmektedir.

Uzayın felsefi bir alt yapı olarak kullanıldığı Kubrick ya da Tarkovski filmlerinin aksine aksiyon içerikli filmler geniş insan kitlelerini daha çok etkilemektedir. Bunun sebebi ise insanların aksiyon içeriklerini daha çok sevmesi ve bu içeriklerin daha kolay tüketilebilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu sebeple çoğu filmde bir uzaylı istilası görülür ya da uzayda bulunan bir grup bilim insanı uzaylı bir tehdit ile karşılaşır. Buradaki önemli nokta ise insanların uzay ve özellikle uzaylı algısıdır. Bir filmin bir sanat yapıtına dönüşmesinin ön koşulu doğanın stilize edilmesidir (Balázs, 2013, p. 85). Bu nedenle insanlar sinemanın görsel etkisi ile uzaylı denen yaşam birimini de çok az farklı özellikler ekleyerek insan tasavvuruna göre düşünmektedirler. Çünkü temel olarak uzay -uzaylı- tasarımı kavrama dayalı değil, a priori sezgiseldir (Kant, 2019, p. 60). Oysa eğer varsalar bile uzaylıların bizim düşündüğümüz gibi deforme olmuş kolları, bacakları, kulakları ve benzeri uzuvlara sahip yaratıklar olmadığı, yaşam alanlarının elverişliliğine göre tahmin ediliyor durumdadır. Örneğin Jüpiter gezegeninde doğal yaşam alanlarında uzaylı denen organizmaların sıcak hava kabarcığı içerisinde yaşayan, yuvarlak forma sahip, kapsül benzeri bir canlı olabileceği öngörülmektedir (Sagan, 2019, p. 99).

İnsanın fikrinde olan her kavram, varsayımlara dayandığı için gelişme yoluyla değişimlere tabi olabilmektedirler (Arnheim, 2018, p. 211). Son zamanlarda gelişen yeni teknolojiler, yapay zekâ çalışmaları ve insanlığın psikolojik ihtiyaçları doğrultusunda doğal bir sonuç olarak bilimkurgu türü de kendi içeriğinde değişikliklere uğramıştır. Özellikle simülasyon gibi kavramlar hayatımızı daha çok ele geçirmeye başlamıştır. En belirgin özelliği değersiz olgu ve durumları da kapsayan gerçeğin yerini almış modellerden oluşması ile her zaman gerçekten daha etkili olan simülasyon (Baudrillard, 2020, p. 34), insanları seküler bir metafizik dünya sunması açısından etkilemektedir.

Karamsar yaklaşımların daha fazla ön plana çıktığı bilimkurgu türünde distopik ferahlama duyguları da ön plana çıkmaktadır. En uyumlu olanın hayatta kalması gibi basit

ve açık bir esasa dayanan evrim teorisi (Harari, 2019, p. 113) içinde insan iş birliği ve kültürel yaşama dayalı geniş çaplı bir adaptasyonun parçası olarak evrimsel bir süreç geçirmiştir (Tomasello, 2021, p. 20). Bu evrimsel sürecin, şu andan başlayarak gelecekte tamamen değişik bir serüvene doğru gittiğini gözler önüne koyan distopik bilimkurgular, asla sonumuzun geleceğine inanmayan bizlere, günün birinde bizimde sonumuzun geleceğini anlatarak bir anlamda rahatlamamıza neden olmaktadır (Baudrillard, 2020, p. 25).

Psikolojik olarak bakıldığında ise yeni umutların “dost” yapay zekalar ile sağlandığı göze çarpmaktadır. Yapay zekâ artık çoğu yapımda karşımıza tehditkâr “düşman” konumundan, yardımcı ve dost konumuna gelen temsilde çıkmaktadır (Yılmaz & Turan, 2019). Ancak bu filmlerin sonunda bile insan yaşamının olumlu bir yöne gitmediği gösterilerek aslında bir çözüm bir kurtuluş reçetesi sunulmaya çalışıldığını rahatlıkla gözlemleyebilmekteyiz. Fiziksel dünyasında uyum sağlayan ancak içinde bulunduğu durumu manevi dünyasında anlamlandıramayan film ya da seri karakterleri son yıllarda sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Bilimkurgu türünün yeni versiyonunun genelinde fark ettiğimiz “anlamsal” özellik ise kendi ininden çıkıp dünyayı, çevreyi, uzayı anlamaya çalışan insanın, kendi inine döndüğü ve anlamlandırma çabasını buradan yürütmeye çalıştığı görülmektedir. Tehlike artık sadece dışarıda değil, içimizde de. Bu durumun ilginç tarafı ise geçerliliğinin sadece içerikte değil fiziki dünyamızda da olmasıdır. Sezgiden, esinden ya da özgürlükten değil de çeşitli hesaplamalardan oluşturduğumuz bu duygusal ve fiziksel “matristen” kaçmak için kendimizden kaçmamız gereklidir. Çünkü beynimiz ve benliğimiz matrisin bir parçasıdır. Yeni matris düzeyinde hayatta kalmak için benliğin sınırlı olan tanımından kaçmak belki de zorunlu bir yetenek olarak karşımızda durmaktadır (Harari, 2020, p. 235).

Platon’un Mağarasından Tekno-İn’e

Platon’un mağara alegorisi insanın özellikle varlıkları algılama sürecini anlatır ve Aristoteles’in karşı tezi ile felsefe tarihindeki ilk “yarığı” ilk ayrılığı bizlere sunar. Bize bu tartışmadan geriye kalan ise tümevarım ve tündengelim adını verdiğimiz araştırma yöntemleridir.

Konumuzun içeriğine bağlı olarak mağara alegorisini ele aldığımızı belirtip, analogimizi temellendirmeye başlayabiliriz. Platon, insanların elleri ve kolları zincirlerle bağlı bir şekilde mağarada yaşadığını, arkalarında bulunan bir duvarın arka tarafından tutulan nesnelere, baktıkları duvardaki gölgelerini görerek, nesnelere dolayısıyla da dünyayı böyle algıladıklarını söyler. Yani insan “şeyleri” direkt olarak kendi özleri ile algılayamaz, sadece onların yansımalarını algılayabilir. Ancak daha sonra gelen Aristoteles ise yine bu insanların “zincirlerini kırıp” mağaradan çıkarak, nesnelere esas kaynağına -özlerine- yani kendilerine ulaşabileceklerini söyler.

Doğal ve sosyal bilimlerin öne sürdüğü modern kaos teorisine göre evrendeki her şey güçlü bir şekilde birbirine bağlı ve bağımlı durumdadır (Pearson, 2016, p. 231). Kültür kuramsal tarihine baktığımızda insanlığın hem ruhsal hem de fiziksel olarak ilk başlarda bir mağarada yaşadığı düşünülebilir. Kişiler ve kurumlar arasındaki ağları güçlendirerek genişletmek için gereken maddi temeli sağlayan ve 12 bin yıl önce başlayan Tarım Devriminden (Harari, 2019, p. 166) sonra çeşitli gelişmeler sonucunda adeta zincirlerini kıran insan her şeyin özüne ulaşmaya çalışmış ve bunun için birçok aşamalardan geçmiştir. Bugün gelinen noktada ise teknolojinin imkanları ve bilimkurgu filmlerinin de bize hayal ettirdiği gibi, insanlar artık hem fiziksel olarak son teknoloji ile donatılmış “in”lerine çekilmiş hem de manevi olarak da sanal duygulanımlarıyla baş başa kalmışlardır. Bu durum varoluşu başkalarıyla olan ilişkilerine göre şekillenen ve evrenselliği de özünden değil bu ilişkilere göre belirlenen insan (Sartre, 2019, p. 97) için yeni bir evredir.

Günümüzün özellikle başarılı olan sinema film ve serileri işte bu inleri ve sanal duygulanımları başarıyla gözler önüne sermektedir. Doğanın yalnızca canlının yararını gözeterek seçim yaptığı bir ortamda, sadece kendi çıkarı için seçim yapan insanın (Darwin, 2020, p. 99), ölümsüzlük uğruna yaptığı yeni nesil seçimlerde sonunun ne olacağı başka bir tartışma konusudur.

Tüm bu gelişmelerin sonucunun insanlık için başka bir evrimsel dönem olduğunu da düşünebiliriz. Yani sonuçlarının iyi ya da kötü olduğunun bir tarafa bırakılarak bu olanları sadece insan evriminin bir parçası olarak da görmemiz mümkün olabilir. Ortaya çıkışından beri bir sürü başkalaşım geçirmiş olduğu düşünülen insanın günümüz versiyonunun, başkalaşım zincirinin son halkası olmadığı ve teknolojik gelişmeler ile kalıtsal özelliklerinin sınırlarını aşabileceği yirminci yüzyılla birlikte iddia edilmeye başlanmış ve bu iddialar özellikle geleceği anlatan bilimkurgu türü ile transhümanist etkileri hem içerik hem de biçimsel olarak sinemaya dolayısıyla da hayatımıza taşımıştır (Yetkiner & Özdemir, 2022).

Sonuç

Yaşadığımız görsel kültür çağında sinemanın toplumsal gerçekliği yansıtma ve yeniden yaratmada önemi büyüktür (Demir, 2021). Özellikle bilimkurgu türü geleceğe ait tahminleri zengin bir görselle aktarırken, muhafazakâr öğretileri içeren yapıları da kendi içinde barındırmasıyla önemli bir yer tutmaktadır (Balci, 2003).

1943 yılında dünyanın yıkım geçirerek maddi ve manevi büyük değişimlere doğru sürüklendiği ortamda hayatımıza giren bir kavram olan Yapay Zekâ, bugün çoğu işlemlerimizi yapması için ona devrettiğimiz ya da bazı konularda bize rakip olarak “yetiştirdiğimiz” bir konuma gelmiş durumdadır. Sensörleri sayesinde insanın bir uzvu gibi kullanabildiği ve giyinilebilir teknoloji adıyla hayatımızda olan birçok teknolojik meta istediğimizde üzerimizden çıkaramadığımız bağımlılıklarımız halini almıştır. İnsanın hem fiziksel kapasitesinin hem de beyinsel faaliyetlerinin en üst seviyeye çıkartılmasını amaçlayan transhümanist teknolojilerle yaşlanmaya dolayısıyla da ölümlülüğümüze başkaldırının en önemli adımları atılmaktadır. Her alanı etkilediği gibi sanatı ve sinemayı da etkileyen bu ve benzeri birçok teknolojinin bizlere nasıl bir siber dünya hediye edeceği ise belirsizliğini korumaya devam etmektedir.

Korkularından kurtulup, güven duyacağı bir ortamda yaşamak isteyen insan, her koşulda ve her türlü araçla yenmeye çalıştığı ölümlülüğünden kurtulamamaktadır. Bu amaçlarla icat ettiği kültürel koşullarla adeta mağarasından çıkan insan, uzun süren çabaları ve katmanlı düşünce sistemleri sonucunda istediğini elde edemeyerek, yine kendi eliyle kurduğu daha “steril” tekno-in’ine dönüş yapmıştır. Yeni nesil bilimkurgu film ve dizilerinin de bizlere sunduğu gibi aygıtla iç içe geçen insanın ve otomatikleşen yaşamın birbirine penetre olduğu bu çağda bütün aykırı düşünce ve tutumlar bile teknolojik sterilizasyon sürecinin bir parçası olmaktadır (Demir, 2022). Artık insanı bekleyen “tehlike” *Şey* filmindeki gibi dışarıdan gelen bir organizmanın onu ele geçirip dönüştürmesi değil, kendi içinden ortaya çıkardığı ya da kendine gönüllü olarak eklettiği bir organizasyonun onun yaşam serüvenine kökten değişiklik getirmesi ya da son vermesidir.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

- Arnheim, R. (2018). *Görsel Düşünme*, çev. Rahmi Ögdül. 211. Metis Yayınları.
- Arnheim, R. (2010). *Sanat Olarak Sinema*, çev. Rabia Ünal Tandoğan. 15. Hil Yayın.
- Balázs, B. (2013). *Görünen İnsan ya da Sinema Kültürü*, çev. Oya Kasap. 19, 85. Say Yayınları.

- Balcı, B. (2003). Amerikan Sineması'nda Bilim-Kurgu Türünde Yaratılan Korku Metaforları: Kuyruklu Yıldız ve Asteroit Tehlikesi. *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, (4), 39-64.
- Baudrillard, J. (2020). *Simularklar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır. 25, 34, 74, 85. Doğu Batı.
- Bauman, Z. (2018). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Diğer Hayat Stratejileri*, çev. Nurgül Demirdöven. 17. Ayrıntı Yayınları.
- Darwin, C. (2020). *Türlerin Kökeni*, çev. Bahar Kılıç. 99. Alfa Bilim
- Demir, S.T. (2021). Büyüyen Veri Küçülen İnsan: Şimdileşen Geleceği Kara Ayna'da Seyretmek. *TRT Akademi*, 6(11), 88-105
- Demir, S.T. (2022). Doğum Öncesinden Ölüm Sonrasına Sonsuzluk Tasarısı olarak Teknolojikleştirilmiş Yaşam. *İnsan & Toplum*, 12(2), 173-203
- Demir, S.T. (2022). Aygıt-İnsan, İnsansız-Yaşam: Teknolojinin Gölgesinde Bedenin, Duyuların ve Hafızanın Yeniden-Tasarımı. *Kültür ve İletişim*. 25(1), 238-265
- Ek Bektaş, E. H. (2017). Sinema ve Mekân İlişkisi Açısından Bilim kurgu Filmlerine Bir Bakış. *Mimarlık ve Yaşam*, 2 (2), 201-218.
- Ekem, N. (1992). Bilim Kurgu Filmler Yoluyla Sinemada Bilimsel Gerçekler. *Kurgu*, 10 (1), 68-83.
- Foucault, M. (2020). *Kendini Bilmek Bir Michel Foucault Semineri*, çev. James Cem Yapıcıoğlu. 34, 49. Profil Kitap.
- Freud, S. (2021). *Kültürdeki Huzursuzluk*, çev. Veysel Atayman. 93. Say Yayınları.
- Harari, Y.N. (2018). 21. Yüzyıl İçin 21 Ders, çev. Selin Siral. 59, 217, 235. Kolektif Kitap
- Harari, Y.N. (2019). *Homo Deus Yarının Kısa Bir Tarihi*, çev. Poyzan Nur Taneli. 113, 166. Kolektif Kitap.
- Gökçek, Y. Z. (2022). Ay'a Seyahat'ten Dünya Savaşı Z'ye: Bilim Kurgu Filmlerinde Vahşi'nin Yüzyıllık İnşası. *İnsan ve İnsan*, 9 (32), 111-124.
- Güntay, V. & Yılmaz Güntay, G. (2019). Sinemada Dijital Görsel Efekt Kullanımı ve Alternatif Gerçeklik Kurgusu. *SineFilozofi, Özel Sayı (1) Mayıs 2019*, 275-296.
- Kant, I. (2019). *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı. 60. İdea Yayınevi.
- Kavut, İ. E. (2019). Kurgusal Mekanlarda Akıllı Teknolojilerin, Bilim Kurgu Filmlerinin İç Mekân İncelenmesi. *Mimarlık ve Yaşam*, 5 (1), 123-132.
- Pearson, C.S. (2016). *İçimizdeki Kahraman Yaşadığımız Altı Arketip*, çev. Semra Ayanbaşı. 231. Akaşa Yayın Dağıtım Tanıtım.
- Sagan, C. (2019). *Kozmos Evrenin ve Yaşamın Sırları*, çev. Reşit Aşçıoğlu. 99. Altın Kitaplar
- Sartre, J-P. (2019). *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci. 97. Say Yayınları
- Schopenhauer, A. (2021). *Hayatın Anlamı*, çev. Ahmet Aydoğan. 10. Say Yayınları.
- Tomasello, M. (2021). *İnsan İletişiminin Kökeni*, çev. Gürol Koca. 20. Metis Yayınları.
- Yetkiner, B. & Özdemir, N. (2022). Sinemada Transhümanizm ve Yapay Zekâ. *AJIT-e: Academic Journal of Information Technology*, 13 (51), 262-286.

Yılmaz, M. & Turan, N. S. (2018). Zekâ Yapay Ama Aşk Doğal: Bilim Kurgu Sinemasında Yapay Zekâ- İnsan Aşkının Temsili. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (30), 281-300.

Filmografi

Foster, D. & Turman, L. (Yapımcı), & Carpenter, J. (Yönetmen). (1982). The Thing [Sinema Filmi]. ABD: Universal Pictures & Turman-Foster Company.

Kubrick, S (Yapımcı), & Kubrick, S. (Yönetmen). (1968). 2001: A Space Odyssey [Sinema Filmi]. ABD: Metro-Goldwyn-Mayer & Hawk Films.

Méliès, G. (Yapımcı), & Méliès, G. (Yönetmen). (1902). Le Voyage dans la Lune [Sinema Filmi]. FRA: Star Film Company.

Tarasov, V. (Yapımcı). & Tarkovski, A. (Yönetmen). (1972). Solaris [Sinema Filmi]. SSCB: Mosfilm & Unit Four.

-Araştırma Makalesi-

Yaşamaya Değer Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar

Murat Küçükhemek*

Feyza Şule Güngör**

Özet

Varoluşunu daha geniş ve derin bir bütüne yerleştirerek anlamlandırma ihtiyacı insanın en temel arzularından biridir. Felsefenin de büyük ve kadim sorunlarından olan yaşamın anlamı sorunu, insanın gündelik hayattaki yaşamsal uğraşlarına yön veren bir perspektif oluşturmaktadır. Varlığımızdaki içsel eksiklik, boşluk ve kayıp duygusunu ikame etme; ruhsal ve düşünsel bir zemin bulma arzusu, anlam arayışının ontolojik-varoluşsal boyutunu öne çıkarır. İnsan ve varoluşunu temel alan varoluş felsefesi ve varoluşçu psikoloji bu sorgulamalara ve bunların varoluş tarzlarına olan etkilerine odaklanmıştır.

Fransız yazar ve felsefe profesörü Muriel Barbery'nin Kirpinin Zarafeti (L'Élégance du hérisson, 2006) romandan uyarlanan The Hedgehog (Yaşamaya Değer, Mona Achache, 2009) filmi, anlam arayışlarının farklı versiyonlarını temsil eden karakterleri vasıtasıyla ontolojik bir arayışı serimler. Film felsefe, psikoloji ve sinemanın kesişimiyle varlık sorusu, yaşam, ölüm, intihar, ötekilik, tercihler ve sorunluluklar gibi kavramlar hakkında estetik olduğu kadar etik bir sorgulama çabasını ortaya koyar. Bir kaybı arar gibi ısrarla yaşamın anlamını arayan ve bulamadığı için doğum gününde intihar etmeyi planlayan kız çocuğu Paloma, apartman görevlisi Renee ve Japon komşu Ozu'nun yollarının sevgi ve yakınlık duygusuyla kesiştiği bu film, gündelik hayattaki anlam sorununa alternatif bir bakış açısı getirir. Bu üç karakter eşliğinde çağdaş anlam arayışının oldukça sade ama bir o kadar da derin karakteristiğini izlerken, öznenin dünyanın absürlüğüne rağmen kendini onda nasıl konumlandırabileceği ve gördüğü edindiği imajlardan sıyrıp özsel bir imaj kurmasının imkânı da sorgulanmaktadır.

Bu çalışma, Yaşamaya Değer filmindeki hayatın anlamı, kendini gerçekleştirme, intihar, ölüm, yalnızlık ve sevgi gibi temel varoluşsal temaları, varoluş felsefesinin temel izlekleri çerçevesinde ve varoluşçu birçok psikoterapistin etkileyen Jungiyen psikolojiyle çözümlemeyi amaçlamaktadır. Paloma'nın Ozu'yla tanıştıktan sonra Renee'yi fark etmesi ve üçünün birbiriyle bedenen olduğu kadar ruhen de karşılaşmaları etik açıdan yorumlandığında da "iyi"dir. Bunlar sevinçli, uğurlu karşılaşmalardır ve her birinin hayatında eyleme kudretlerini artırmış; yaşamlarına ince ve küçük şeylerin büyük estetiğini getirmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaşamaya Değer, Ölüm, İntihar, Varoluş, Anlam Arayışı.

* Dr., Türkiye.

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

**Doç. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Felsefe Bölümü, Konya, Türkiye.

E-mail: feyza_sule@hotmail.com

ORCID : 0000-0001-6191-8462

DOI:10.31122/sinefilozofi.1371713

Küçükhemek, M., Güngör, F. Ş., (2024). Yaşamaya Değer Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 240-267, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1371713

Geliş Tarihi: 05.10.2023

Kabul Tarihi: 28.03.2024

-Research Article-

Ethical and Aesthetic Encounters in the Movie *Yaşamaya Değer* from the Perspectives of Existential Philosophy and Existential Psychology

Murat Küçükhemek*

Feyza Şule Güngör**

Abstract

The need to give the meaning to one's existence by placing it in a wider and deeper whole is one of the most fundamental human desires. The problem of the meaning of life, which is also one of the great and ancient problems of philosophy, constitutes a perspective that directs people's vital efforts in everyday life. Replacing senses of internal lack, emptiness and loss in our existence brings the ontological-existential dimension of the search for meaning with the desire to find a spiritual and intellectual ground to the fore. Existential philosophy and existential psychology, which are based on human beings and their existence, focus on these inquiries and their effects on modes of existence.

*The movie *The Hedgehog* (*Yaşamaya Değer*, Mona Achache, 2009), adapted from the novel *The Elegance of the Hedgehog* (*L'Élégance du hérisson*, 2006) by French writer and philosophy professor Muriel Barbery, presents an ontological search through its characters representing different versions of their search for meaning. The film presents an attempt to question concepts such as the question of existence, life, death, suicide, otherness, choices and responsibilities in an ethical as well as aesthetic way through the intersection of philosophy, psychology and cinema. This film, in which the paths of Paloma, who is persistently searching for the meaning of life as if searching for a loss and plans to commit suicide on her birthday because she cannot find it, Renee, the janitor, and Ozu, the Japanese neighbor, cross with a sense of love and intimacy, brings an alternative perspective to the problem of meaning in everyday life. While watching the rather simple yet profound character of the contemporary search for meaning with these three characters, how the subject can position himself in the world despite the absurdity of it and the possibility of establishing a self-image by getting rid of the images he sees are also questioned.*

*This study aims to analyze the basic existential themes, such as the meaning of life, self-realization, suicide, death, loneliness and love in the film *Yaşamaya Değer*, within the framework of the basic themes of existential philosophy and Jungian psychology that influenced many existential psychotherapists. Paloma's recognition of Renee after meeting Ozu, and the three of them encountering each other spiritually as well as physically is "good" when interpreted from an ethical perspective. These are joyful, auspicious encounters that have increased their power to act in each of their lives, and have brought the great aesthetics of fine and small things into their lives.*

Keywords: *Yaşamaya Değer, Death, Suicide, Existence, Search for Meaning.*

* Dr., Türkiye.

E-mail: mkucukhemek@yahoo.com

ORCID : 0000-0002-5488-4206

**Assoc. Prof. Dr., Necmettin Erbakan University, Department of Philosophy, Konya, Türkiye.

E-mail: feyza_sule@hotmail.com

ORCID : 0000-0001-6191-8462

DOI:10.31122/sinefilozofi.1371713

Küçükhemek, M., Güngör, F. Ş., (2024). *Yaşamaya Değer* Filminde Varoluş Felsefesi ve Varoluşçu Psikoloji Perspektifinden Etik ve Estetik Karşılaşmalar. *Sinefilozofi Dergisi*, Sayı:18, Cilt:9, 240-267, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1371713

Received:05.10.2023

Accepted: 28.03.2024

Extended Abstract

The need to give the meaning to one's existence by placing it in a wider and deeper whole is one of the most fundamental human desires. The problem of the meaning of life, which is also one of the great and ancient problems of philosophy, constitutes a perspective that directs people's vital efforts in everyday life. Replacing senses of internal lack, emptiness and loss in our existence brings the ontological-existential dimension of the search for meaning with the desire to find a spiritual and intellectual ground to the fore. Existential philosophy and existential psychology, which are based on human beings and their existence, focus on these inquiries and their effects on modes of existence.

*The movie *The Hedgehog* (*Yaşamaya Değer*, Mona Achache, 2009), adapted from the novel *The Elegance of the Hedgehog* (*L'Élégance du hérisson*, 2006) by French writer and philosophy professor Muriel Barbery, presents an ontological search through its characters representing different versions of their search for meaning. The film presents an attempt to question concepts such as the question of existence, life, death, suicide, otherness, choices and responsibilities in an ethical as well as aesthetic way through the intersection of philosophy, psychology and cinema. This film, in which the paths of Paloma, who is persistently searching for the meaning of life as if searching for a loss and plans to commit suicide on her birthday because she cannot find it, Renee, the janitor, and Ozu, the Japanese neighbor, cross with a sense of love and intimacy, brings an alternative perspective to the problem of meaning in everyday life. While watching the rather simple yet profound character of the contemporary search for meaning with these three characters, how the subject can position himself in the world despite the absurdity of it and the possibility of establishing a self-image by getting rid of the images he sees are also questioned.*

**Yaşamaya Değer* is a film of aesthetic and ethical encounters, as well as its intense psychological and philosophical atmosphere. The "pathos of joy", which Spinoza considers as an ontological state in *Ethics*, reveals itself simply but powerfully in the encounters in the film. Joy increases the functioning power of the body and gives "the desire to do something" by transforming the competence, sensitivity, goodness and aesthetics inherent in us into action. Grief that reduces the body's ability to act is bad; We do not need to look for evil in other external things. Deleuze's interpretation of these encounters that determine good and evil in Spinoza carries an emphasis that can shed light on the existential as well as ethical dimension of the encounters in the film.*

*This study aims to analyze the movie *Yaşamaya Değer* from a psycho-philosophical perspective. In this content analysis, which also takes into account the meanings and emphases given not only through verbal narration but also through cinematography, the existential changes and transformations created by the encounter of three important characters (Paloma, Renee and Ozu) with each other are discussed in detail under three headings. Analyzing these characters both on the basis of existential philosophy and in the context of existential psychology will also open space for reinterpreting the main themes such as suicide, death, life, loneliness and nothingness around a fiction. Thus, accompanied by the characters in the film, a psycho-philosophical analysis will be presented regarding the differences in the perception of people who feel the absurdity of life in daily life.*

*The film *Yaşamaya Değer* is essentially an invitation to ethical questioning about death as well as life, not limited to Paloma's suicidal ideation and Renee's death. A person with a finite existence reading the death-life dialectic not as an opposition but as intertwinedness can bring to life the value brought by the uniqueness/finitude of life, the aestheticization of existence, and the healing power of the sense of closeness.*

Paloma also realized that the desire for perfection was an imaginary fiction; she actually had a confrontation with the outside world, accompanied by Renee and Ozu; she has learned that even though she still exists in this world and environment, she can exist in a different way. The accusations she directs towards her neurotic mother, who cannot benefit from therapies, her workaholic father, her older

sister, whom she thinks has a fake personality, and even towards all the people around her are reflections of her desire for perfection in her mind. However, the meaning of life lies not in the perfection of the outside world, but in finding a way to live in it by building your own style. Renee, on the other hand, was able to see her limitations and show the will to overcome them, thanks to Ozu's wisdom that can change fate.

Giriş

İnsanın maruz kaldığı bir gerçeklik olan dünya hayatını anlamlandırma ihtiyacı, varoluşsal bir gereksinimdir. Alman filozof Heidegger, insanın varoluşunu ve bununla ilgili temel edimleri ontik (sıradan/gündelik) ve ontolojik olmak üzere iki ayrı düzeyden sorgular. Ontik düzey şeylerin dünyasıdır; varoluşun ontik boyutunda özne dış dünyaya, şeylerin nasıl var olduğuna odaklanır; fiziksel görünüş, mülkiyet veya saygınlık gibi geçici dikkat çelicilerle ilgilenir. Ontolojik düzey ise şeylerin dünyasının arkasında yatan "Varlık"ın anlamının sorgulanmasını içerir; insan bir yandan Varlık sorusuna odaklanıp kendinin ve şeylerin var olmasına hayranlık duyarken, diğer yandan sevgi, şefkat, sorumluluk ve ölümlülük gibi konuların daha fazla farkına varır. Kendini gerçekleştirme ve anlamlı değişiklikler yapma konusunda daha heyecanlı ve hazırdır (Yalom, 2008, p. 38).

İnsanın kendini gerçekleştirme, kendini aşma ve kendi varlık sorusunu sorma çabaları varlığını daha geniş ve derin bir bütüne yerleştirerek anlamlı kılma arzusunun yansımalarıdır; bu arzuyu filozofların yanı sıra, psikanalistler ve bilim insanları da analiz etmektedirler. Bunlardan birisi olan Amerikalı psikiyatrist ve yazar Rollo May'e göre, varoluşçu analistler insanın dünyadaki varoluşunu üç ayrı eşzamanlı mod ile karakterize ederler. Bunların ilki yeterli bilince sahip olmayan herhangi bir insanın bile biyolojik varlığını sürdürebileceği varoluştur. İkincisi, birinci varoluşa bağlı olarak kişinin diğer insanlarla kurduğu sosyal ilişkiler dünyasıdır. Üçüncüsü ise; kişinin kendisi ile ilişki hâlinde olduğu, kendini tanımaya çalıştığı, kavranması en zor fakat aydınlanmanın en çok yaşanacağı varoluştur. Kişiler arası ilişkilerin boş ve işlevsiz hâle gelmesi tehlikesi üçüncü modu zorunlu kılar. Çünkü sadece belirli bir özbilince sahip insanlar arasındaki ilişki, ortak bir etkileşmeyi sağlayan karşılıklı farkındalıklar içerebilecektir (May, 2012, pp. 167-172). İlişkilerdeki bu karşılıklı farkındalıkların yoksunluğu, 2009 yapımı *Yaşamaya Değer* filminin temel çatışmasını belirler. Film yaşamın anlamı, kendini gerçekleştirme, ölüm, yalnızlık ve sevgi gibi temel varoluşsal altmetinlere sahiptir. Filmin varoluşla ilgili sorduğu sorular, ontolojik/varoluşsal bir sorgulamayı gerekli kılar. Fransız kadın yönetmen Achache tarafından filme uyarlanan *Yaşamaya Değer* filmi, anlatı olarak varoluş felsefesi ve varoluşçu psikolojinin kapılarını izleyicilerine açar.

Filmin ana karakteri Paloma'nın (Garance Le Guillermic) dünya hayatının yaşamaya değer değmeyeceği konusundaki ısrarlı ve aceleci sorgulamaları, Sokrates'in felsefeyi özellikle gençlerle yapma arzusunun sebebi olan merak, heyecan ve bilme tutkusunun çağdaş versiyonu olarak da anlamlandırılabilir. Gündelik hayatta genelde ontik olayların tecrübesinin yarattığı kazanımlardan sonra ontolojik soruşturma evresine geçilirken filmin çocuk kahramanı Paloma direkt bir ontolojik soruşturmaya girişir. O, varlık sorusunu ısrarla sormaktadır ancak yaşamında onu bu sorusunun cevabına yaklaştıracak varoluşsal olaylar henüz yaşamamıştır. Paloma yaşamın anlamı konusundaki sorgulamalarında ihtiyacı olan farklı bir perspektife ancak yaşam tecrübeleri, entelektüel birikimleri ve güçlü kişiliklerinin harmanlandığı Renee (Josiane Balasko) ve Ozu'yla (Togo Igawa) karşılaşması sonrasında ulaşabilecektir.

Bu çalışmada, *Yaşamaya Değer* filminin psiko-felsefi bir bakışla betimsel çözümlemesi amaçlanmaktadır. Filmde sözlü anlatımla değil sadece sinemanın kendine has diliyle, sinematografiyle verilen anlam ve vurgulamaların da dikkate alındığı bu içerik analizinde, üç önemli karakterin (Paloma, Renee ve Ozu) birbirleriyle karşılaşmalarının yarattığı varoluşsal değişim ve dönüşümler üç başlıkta ayrıntılı olarak ele alınmıştır. Bu karakterlerin hem varoluş felsefesi temelinde hem de varoluşçu psikoloji eşliğinde çözümlenmesi intihar, ölüm, yaşam,

yalnızlık, hiçlik gibi ana temaları bir kurgu etrafında yeniden yorumlamaya da alan açacaktır. Böylece filmdeki karakterler eşliğinde, gündelik hayatta yaşamın absürlüğünü hisseden insanların bunu alımlayışlarındaki farklılıklara dair psiko-felsefi bir analiz sunulacaktır.

Anlam peşinde bir özne: Paloma

Yaşamaya Değer, içerdiği yoğun psikolojik ve felsefi atmosferin yanı sıra estetik ve etik bir karşılaşmalar filmidir. Spinoza'nın *Etika*'da ontolojik bir hâl olarak değerlendirdiği "sevinç pathosu" filmdeki karşılaşmalarda kendini sade ama güçlü bir şekilde ortaya koyar. Sevinç, bedenini işleyiş gücünü artırır ve özümüzde var olan yetkinliği, hassasiyeti, iyiliği ve estetiği edime dönüştürerek "bir şeyler yapma arzusu" verir. Bedenin edim gücünü azaltan keder ise kötüdür; kötülüğü başka dışsal şeylerde aramamıza gerek yoktur. Deleuze'ün Spinoza'da iyi ve kötüyü belirleyen bu karşılaşmalara yaptığı yorum filmdeki karşılaşmaların varoluşsal olduğu kadar etik de olan boyutunu aydınlayabilecek vurguyu taşır: "Kötü, kötülük, anlamak hiç de zor değil, kötü, bir karşılaşmadır. Sizinkiyle kötü karışan bir bedenle, bir cisimle karşılaşmadır." (Deleuze, 2004, p. 24). *Yaşamaya Değer* filmi, üst sınıf, ayrımcı, kozmopolit ve zengin Paris toplumunu temsil eden bir binada, birbirlerine hem çok yakın ama hem bir o kadar da uzak olan üç özgün karakterin -Paloma, Renee ve Ozu- karşılaşmalarını ve etkileşimlerini konu alır. Film, 11 yaşındaki Paloma'nın bakış açısıyla anlatılır.

Filmin açılış sahnesinde, karanlıkta hareket eden bir fener ışığı görülür (Görsel 1). Sahne ilerledikçe, Paloma'nın kamerasıyla bir video çekimi için hazırlık yaptığı anlaşılır. El fenerini tutan Paloma ışığın arkasında, karanlıkta kaldığı için kendisini göremeyiz. Filmde bazı anlam ve vurgular, bu çalışmadaki görsellerde olduğu gibi, dille değil sadece sinematografiyle verilmiştir. Dolayısıyla filmin bütünlüğü bu görsellerin bağlamsal olarak okunabilmeleri ve ilgili konularla irtibatlandırılmalarını gerektirmektedir.



Görsel 1. Filmin açılış sahnesi

Görsel 1'de verilen planda, çerçeveyi tamamen kaplayan karanlıkla güçlü bir zıtlık oluşturan hareketli dairesel beyaz ışık izleyicinin bakışlarını yönlendirir. Jungiye bakışla, bireyleşme sürecinin iki temel bileşeninin betimlendiği bu planda; karanlık kolektif bilinçdışı¹, beyaz ışık ise bilinci temsil eder. İnsanın varoluşunun tek nedeni, var olmanın karanlığına bir ışık tutabilmektir. İnsanın görevi, kolektif bilinçdışından yükselen malzeme ve sembelleri bilinçle fark ederek geliştirmesidir. Kişinin aydınlanması ancak karanlığı bilince çıkarabilmesiyle mümkün olur. Bu kişinin yazgısına ihanet etmemesi demektir (Jung, 2016a, p. 377). Bilinç ile kolektif bilinçdışının karşılaşması sonucunda karanlıkta parlayan ışık karanlık tarafından bilinmek ve anlaşılma ile kalmayacaktır; karanlığı bilip anlayacaktır da (Akt. Izod & Dovalis, 2015, p. 254).

¹ Jung'a göre, kolektif bilinçdışı bilinçten çok daha fazla şey bilmektedir ve bu bilgisi sonsuzlukla ilgili farklı bir bilgidir. Entelektüel dile dayanmaz, buraya ve şimdiye bağlı değildir (Jung, 2016a, p. 362).

Kameraya konuşurken kendisini arayan annesi Solange'nin (Anne Brochet) odaya girmesi üzerine fark edilmemek için eliyle ışığı kapatan ve sessiz kalan Paloma, annesinin gitmesiyle konuşmasına devam eder. Öznel sorunlarına ve çözümlerine odaklanan Paloma'nın bir çocuktan beklenmeyecek ölçüde varoluşsal sorgulamalar içinde olduğunu görürüz (Görsel 2):

Paris'te zenginlerin oturduğu bir apartmanda yaşıyorum. Ebeveynlerim zengin, dolayısıyla kız kardeşim ve ben de zenginiz. Bütün bu şans ve zenginliğe rağmen, çok uzun zamandır biliyorum ki gidilecek son nokta bir balık fanusu. Yetişkinlerin sinekler gibi aynı cama çarptıkları bir dünya bu. Ama kesin olan bir şey var ki ben balık fanusuna gitmeyeceğim. Bu çok iyi düşünülmüş bir karardır. Okul bittiği zaman 12 yaşına girdiğimde, önümüzdeki 16 Haziran'da, 165 gün sonra intihar edeceğim.

Seçimlerini kendi doğasına ve gözlemlerine göre yapabilen, net yargılara ulaşmış özgüveni yüksek, zeki bir kız çocuğunun şaşkınlık verici cümleleriyle karşı karşıyayız. Erken büyümüş de küçülmüş müthiş çocuk (enfant terrible) izlenimi veren Paloma'nın şans ve zenginliklerinden bahsetmesi, onun bir çocuk olarak gereksinimlerinin yeterince doyurulmuş olduğunu vurgular. "Balık fanusuna gitmeyeceğim" ifadesi ise onun bir taraftan zeki, sembolik bir dil kullanabilecek kadar öğrenmeye istekli olduğunu, diğer taraftan yaşamı onaylayıcı ve hayatı yaşanmaya değer kılan deneyimlere henüz sahip olmadığını gösterir. Dolayısıyla, Paloma'nın balık fanusuna gitmeme kararlılığının ve bu uğurda ölümü göze almadaki gözüpekliliğinin güçlü bir gelişim dürtüsüne sahip olmasından kaynaklandığı söylenebilir.



Görsel 2. Paloma

Filmin yönetmeni Achaiche, Görsel 2'de verilen yakın çekim baş planında, çerçeveyi tamamen kaplayan Paloma'ya odaklanmamızı ister. Paloma'nın yüzünün büyük kısmı gölgede ve karanlıktadır. Bu onun sağlıksız zihin ve duygu durumunu betimler. Paloma'nın umutsuzluğu yüzüne yansımıştır.

Paloma'nın umutsuzluğunun nedeni kendinden emin bir kesinlikte söylediği "çok uzun zamandır biliyorum ki gidilecek son nokta bir balık fanusu" cümlesindeki yazgıcı düşüncesinde aranmalıdır. Paloma kaderi gözlemci ve edilgen konumda sürdürülen bir yaşam olarak görmektedir; dünya sanki statiktir, olduğu gibidir ve bu konuda yapabileceği bir şey yoktur. Dolayısıyla sorumluluk duygusunu yitiren Paloma'nın bir gerileme yaşaması kaçınılmaz olmuştur. Bu durum istemciliğin, özgür istencin yitirilmesi anlamına gelir ve insanın gelişimini olumsuz etkiler. Paloma'nın ilerlemesini ve gelişmesini sürdürebilmesi için bir karşıtlık ve çatışma içindeki Varlık ve Oluş psikolojilerini uzlaştırabilmesi gerekmektedir (Maslow, 2021, pp. 63, 124).

Anlamsız yaşam, yaşamın tekdüzeliğinden sıkılan bir ruh hâline öte, Paloma'nın temel korkusunu tetikleyen ve mutsuzluğuna neden olan bir kimlik sorununa dönüşmüş görünmektedir. Paloma'nın umutsuzluğunun kaynağı, fanustaki balıklara benzettiği

sıradan bir varoluş içindeki yetişkinlerdir. Paloma'nın yaşadığı bu yabancılaşma, yaşamın akışına kayıtsızca devam etmesini engellemektedir. Paloma'nın varoluşsal beklentilerinin karşılanmasına dair inançsızlığı, kendisini derin bir melankoli, duygusal tatminsizlik ve hiçlik duygusu gibi sağlıksız bir psikoloji ve gerilemeye yönlendirmiş görünmektedir. Bu anlamda, Paloma'nın yaşamı ve kendi varoluşunu sadece sınırlı ego bilincine sahip ortalama insanlar üzerinden değerlendirmesi, maruz kaldığı ruhsal enfeksiyonun (Jung, 1999, pp. 47-48) nedeni olarak görülebilir.

Paloma'nın intihar düşüncesi, yaşamın anlamı ve buna bağlı olarak intihar sorununu "*felsefenin tek gerçek problemi olarak*" değerlendiren Camus atfını zorunlu kılar. İntihar ilk planda kendini dünyaya, diğer insanlara ve hatta kendine bile yabancı hisseden, tercih yapmanın anlamsızlığını fark eden, duygusal ve düşünsel anlamda "*çabalamaya değmez*" bilincine varan insan için mecburi bir durak gibi görünür. Camus, yaşamın yaşanmaya değip değmediğini sorgulamaya başlamanın, "*için için yenmeye başlamak*" olduğunu düşünür; bu süreç insanı intihara götüren yolun da başlangıcıdır (Camus, 2016a, pp. 21-22). Camus için yaşamın var olmak için gösterilen çabaya değmeyeceği, dünya ile hiçbir zaman sağlam ve uyumlu bir ilişki kurulamayacağı, zamanın akıp gitmesi, ölümün her an varlığını dayatması, dünyanın insanın özelemleri karşısındaki sağırlığı gibi düşünceler insanda absürd düşüncesini doğurur.

İntihar arzusunu oyuncuyla dekoru arasındaki kopma olarak tasvir eden Camus'nün, intiharın dünyanın absürdlüğüne ve anlamsızlığına karşı başvurulacak bir yol olarak olumlamadığını belirtmeliyiz. Ona göre intihar bir kaçış ve boyun eğiştir; kişi kendini ortadan kaldırmakla saçmayı çözümlenemekte onu ortasından kesmektedir; bu da absürdü daha çok güçlendirir (Camus, 2016a, pp. 22-24, 68). Camus insan ve dünya arasındaki absürd ilişkiyi canlı tutmayı, absürdün getirdiği gerilimleri yaşamayı ve ölümü bir kaçış bir sığınak olarak tercih etmemeyi olumlar.

Filmde, Paloma dünyanın absürtlüğüyle erken tanışmış bir karakter olarak aradığı anlamı kendinde ve dış dünyada bulamadığı için intiharı planlamaktadır. Varoluşçu düşünce açısından değerlendirildiğinde o anlam zaten hiçbir zaman bulunamayacaktır; insanın ve varoluşunun ötesinde aşkın bir anlam yoktur. Ancak bu anlamsızlık yaşamın yaşanmaya değmeyeceği sonucunu doğurmaz; insan tam da bu paradoksu yani anlam arzusu ve buna hiçbir cevap vermeyen dünya arasındaki gerilimi canlı tutmak için yaşamaya devam etmelidir. Camus, yaşamlarımızı tanrıların cezalandırması sonucu kayayı dağın tepesine taşıyan, tam yerleştirdiğinde düşmesini izleyen ve bunu sayısızca tekrar eden Sisifos efsanesine benzetir; Sisifos'un kayıtsızlığı da tanrılara bir başkaldırmadır fakat yaptığı iş hâlâ anlamsızdır, absürddür ama devam eder. Paloma'nın filmin sonlarına doğru idrak edeceği üzere devam etmek ve "*yaşamın anlamı*" gibi büyük ve sözde sığınaklara ihtiyaç duymadan sürekliliği sağlamaya çabalamak da bir başkaldırdır.

Paloma'nın intihar kararı, onun içsel anlam beklentisiyle çelişir ve bir boşluk oluşur. Bu boşluk aynı zamanda senaryo tekniği açısından filmin enerjisinin kaynağıdır. Paloma için açılan boşluk, onunla empati kuran izleyici için de açılır ve asıl içsel arzuya ulaşma ümidi beslenir. Dolayısıyla, hikâyenin ana olay örgüsünü Paloma'nın bu içsel arzusunun peşinden gitmesi oluşturacaktır. Filmin tetikleyici olayını oluşturan intihar kararını izleyicinin bilip ailenin bilmemesi ile oluşan dramatik ironi, merak ve gerilim duygusuna neden olacaktır.

Bu noktada, Paloma'nın ölüm olgusuyla nasıl bir ilişki kurduğu önemlidir. Ölmeyi tasarlamış olması onun için "*çürümüş bir sebze gibi sürünerek yaşamak zorunda olmak*" anlamına gelmez. Gözlem yaptığı yetişkinler gibi ne ölüm farkındalığını bastırmak ne de varoluşunu ölümden kaçarak harcamak ister: "*Taniguchi'nin mangasında kahramanlar Everest'e tırmanırken ölmüştü. Benim Everest'im de işte bu; bir film yapmak. Hayatın neden saçma olduğunu gösteren bir film... Başkalarının ve benim hayatımın. Hiçbir şeyin anlamı yoksa bile aklın bununla yüzleşmesi gerekir.*"

Yaşamı anlamsız bulan Paloma'nın anlamlı bir film yapmak istemesi aslında onun -Salinger'in ifadesiyle- olgunlaşmış bir insan gibi soylu bir biçimde ölmek istediğini vurgular (2016: p. 176). Çünkü herkesin yaşamının saçmalığıyla yüzleşmesi gerektiğine inanan Paloma için bu yüzleşme belki de dünyadaki anlamlı tek şeydir. Dolayısıyla Paloma'nın çekmek istediği bu film, bir açıklama ihtiyacı duyulduğu için geride bırakılan bir intihar mektubu gibi olacaktır.

Paloma'nın yaşamın neden absürd olduğunu gösteren bir film yapma hedefi, Camus'nün *Veba* adlı romanında salt insanca bir davranış olduğu için Oran şehrindeki insanları veba salgınından kurtarmaya çalışan Dr. Rieux üzerinden de okunabilir. Camus, yaşamın bir anlamı olup olmadığının önemi olmaksızın insan için mücadele veren Dr. Rieux ile absürdü duyumsayan insanın yaşamı ne şekilde devam ettirebileceğine dair bir prototip sunar. Dr. Rieux'ya göre, insanın varoluşunun bir anlamı yoktur ancak o yine de kenara çekilme ahlakını değil direniş ahlakını benimseyerek absürdle yaşamının yollarını arar (Camus 2016b). Paloma çevresindekileri "ben ve onlar" olarak ayırmaktadır ancak absürde karşı herkes aynı bottadır; intihar ederek bir kenara çekilmek o botu batıracaktır. Varoluş anlamsız olabilir ama yönelimsiz değildir; Camus intihara karşı ardında büyük bir anlam olmasa da "devam etmeyi" olumlarken esas direnişin bu olduğunu vurgular: "*Hepimiz kendi içimizde kendi hapishanelerimizi, cinayetlerimizi, kendi yıkıcılığımızı taşıyoruz. Ama bunları dünyaya salmak bizim ödevimiz değildir. Bizim ödevimiz onlarla hem kendi içimizde hem de başkalarında savaşmaktır*" (Camus'den aktaran Cruickshank, 2016, p. 7).

Freud, en temel dürtülerimizden biri olarak gördüğü *eros*'u (yaşam dürtüsü) kendini bir bütüne ait hissetmenin gücü olarak da yorumlar. Karşıtı olan *thanatos* (ölüm dürtüsü) ise ona göre öznenin saldırgan, yabancılaştırıcı ve yapısöküm gerçekleştiren dürtüsüdür (Freud 2011). Paloma'nın intihar düşüncesi kendi varoluşuna dair bir yapısöküm eylemini andırır; sanki salt yıkmaktan ziyade nasıl kurulduğunu anlamaya çalışan bir söküm çabasıdır bu. İntiharla birlikte yitireceği yaşamı kamerayla filme alması, kaybedeceği anlamın ya da anlamsızlığın nasıl oluştuğunu serimleme çabası olarak okunabilir. Ölmeden film çekme amacını her ne kadar yaşamın absürdlüğünü herkese göstermek olarak ifade etse de bu eylem aslında kendi varoluşunun bir yapısökümü olarak da okunabilir.

Harekete geçen Paloma, kamerasıyla çekimlere başlar. Saçma ve anlamsız bulduğu her şeyin bir dökümünü çıkarıyormuş gibi kaydetmeye başlar. Apartmanda ölen yalnız bir adamın plastik torbayla çıkarılışını yaşamın ve ölümün yoz bir eşleşmesi olarak görür: "*Hayatını cam fanusta bir balık gibi geçirdi ve plastik bir torbada bitirdi*". Paloma için yaşam, var olmanın sadece bir parçasıdır. Eksiklik, aslında her insanın bir potansiyel olarak taşıdığı bütünlüğün açığa çıkarılamamış olmasıyla ilgilidir. Bu düşünce filmde fanus balığı metaforu üzerinden verilir (Görsel 3): "*Hubert Josse hayatını bir cam fanusta yaşayıp tamamlayacak. Tabii mutfak eynesine yaptığı haftalık kaçamaklar haricinde o da kendi pisliğiyle boğulmasın diye temizlikçi kadının temiz su doldurduğu süre çerçevesinde*". Balık insanın kaba, biyolojik, alt-insan tabiatını temsil eder. Orpheus suda balık gibi yaşayan insanları avlayıp yukarı, ışığa çıkarırdı (Campbell, 2015, p. 272). Sıradan bir varoluş yaşayan *herkesleşmiş* bir insanın *Sırça Fanus*² içinde yaşayan bir balıktan farkı yoktur. Kişinin bu sıkışmışlıktan kurtulup tam anlamıyla insan olması ancak bir tırtılın metamorfoz (başkalaşma) geçirerek önce kozaya sonra farklılaşarak kelebeğe dönüşmesi gibi kendi içinde bir dönüşüm geçirmesini gerektirir.

² Sırça Fanus (1963): Sylvia Plath'in bir romanı; "herkes alanı"nda boğulma tehlikesini temsil eden sırça fanustaki yaşamın, Esther adlı 19 yaşındaki genç bir kızı intiharın eşğine nasıl sürüklediğini anlatır.



Görsel 3. *Paloma*

Görsel 3'te verilen yakın çekim omuz planında, Paloma'nın kamera çekimlerinde gözlük kullanmaması onun konulara farklı bir bakış açısıyla bakabilme kabiliyetini vurgular. Kırmızı fanus balığının ön planda ve çerçevenin yaklaşık yarısını kaplayacak şekilde verilmesi, bir metafor olarak filmin düşüncesini ifade etmedeki önemine işaret eder.

Paloma'nın ölümü kavrayışı, onu absürd bir hayata son vermek olarak değerlendirmesi, aslında gündelik hayatta karşılaştığımız farklı ontik gerçekliklerin bizi farklı ontolojik çıkarımlara yönelttiğini doğrular. Paloma, yetişkinlerin kendilerini gerçekleştiremediklerinin farkında olmadan bu dünyadan ayrıldıklarını düşünür: *"İnsanlar, yıldızların peşinden koştuklarını sanırlar ama sonları bir kavanozun içindeki kırmızı balığa benzer"*. Paloma'nın anlam arayışının birer yansımaları olan bu derin düşünceler, onun gözlemci ve eleştirel bir zihne sahip olduğunu gösterir. Paylaştığı düşünceler Paloma'nın bilgi konularına nüfuz edebildiğini ve derinlemesine bir anlayışa sahip olduğunu gösterir. Paloma'nın anlam arayışının yansımaları olan bu düşünceler, onun neden herkesleşmediğinin ve diğer insanlardan farklılaştığının cevabıdır. Derinlemesine düşünebilme insanın biyolojik varlığını aşabilmesinin olmazsa olmaz bir şartıdır (Izod & Dovalis, 2015, p. 253).

Annenin psikolojik sorunlarının üstesinden gelememesi, varoluşuyla ilgili farkındalıklarının budanmış olması ile açıklanabilir. Varoluşçu analistlere göre, varoluşun bulanıklaşması, tehdede açık hâle gelmiş ve gölgelenmiş olması, bir nevrotiğin karakteristik özellikleridir. Ontolojik hissi baskılanan nevroitik kişi, dışsal dünyası için gereğinden fazla endişelenirken, içsel dünyası için gereğinden daha az endişelenir (May, 2012, pp. 215, 217). Hayatın daha derin bir anlamı olduğu düşüncesinden uzaklaşmış çağdaş insan, bunun bedelini sadece nevroitik bir kişiliğe sahip olmakla değil, aynı zamanda içe bakış yeteneğini önemli ölçüde yitirerek öder (Jung, 2016b, p. 78). Eğitilmiş ancak belirli bir özbilinç geliştirememiş anne karakteri, kendisini bilincin dünyasındaki yaşamla sınırladığı için içsel dünyasıyla iletişim kuramamakta, bu nedenle de hayatın sadece rasyonel yasalarına tâbi bir hayat sürmektedir (Freeman, 2016, p. 9).

Paloma yetişkinlerle ilgili eleştirilerinin dozunu annesi, babası ve ablasından bahsederken artırır; annesini de fanusdaki bir balık olarak görür (Görsel 4): *"Annem şampanyayı su gibi akıtmak için terapide 10. yılı kutlamayı bir sebepmiş gibi gösteriyor. On yıldır antidepresan aldığımı da söylemiyor ama. Aradaki bağı göremediği kesin. 10 yıl terapi, günde üç saat bitki sulama ve sosyal sigortanın ödediği maddeleri bol miktarda tüketme arasındaki bağı kuramıyor."*



Görsel 4. Paloma'nın annesine bakışı

Görsel 4'te verilen planı, annesini tersine çevirdiği cam bir bardağın içinde hapsolmuş olarak kameraya çeken Paloma'nın bakış açısından görürüz. Sylvia Plath'in *Sırça Fanus*'unu hatırlatan bu karede anne cam fanustaki bir balık gibidir.

Paloma'ya göre ablası Colombe (Sarah Lepicard) da fanusdaki balık teorisinin bir örneğidir. Onu hem boş hem de su dolu cam bardağın gerisinden kameraya alır. Ablasının evde göremediği kırmızı balığını Paloma'ya sorduğunda kıyafetinin kırmızı renkte olması da onu simgesel olarak balığıyla özdeşleştirir ve Paloma'nın kendisiyle ilgili düşüncesini pekiştirir. Paloma ablasını annesinden daha az nevroitik, babasından daha akıllı olma arzusunu kafasına takmış bir genç kız olarak görür. Paloma ile arasındaki belki de en büyük farklılık, ablasının ailenin ruhuna bilinçsizce uyum sağlamış olmasıdır (Jung, 2016a, p. 119)

Paloma, babası Paul'ü (Wladimir Yordanoff) ise, yakında bir hükümet değişikliğinin kurbanı olacak bir parlamenter olarak tanıtır. Onun meşgul, kaygılı ve akıllı olduğunu, ailesinden çok işine odaklansa da iyi niyetli olduğunu söyler. İşkolik baba, Jung'un ifadesiyle, simgesel yaşamla bağlantısı kopmuş, dolayısıyla simgesel savunma dengesinden yoksun çağdaş bireyi temsil eder. İşkolik yapısı, ruhsal dünyada oluşan boşluk ve çıplaklık hâinden kaçınmak için kendini sürekli olarak siyasal düşünce ve çalışmalarla meşgul etme gayreti ile ilişkilendirilebilir (Akt. Hockley, 2004, p. 67). Paloma'nın ailesiyle ilgili verdiği bilgiler, onlarla olan iletişiminin sağlıklı bir temel üzerinde ilerlemediğini, dolayısıyla kendisini ailenin bir parçası değil de ayrı bir varlıkmiş gibi hissettiğini göstermektedir. Paloma ailesinin bencilliği ve sahteliğinin farkındadır.

Paloma, bitmek bilmez acı çekme aşkı konusunda dinlerle sadece psikanalizin rekabet edebildiğini düşünür. İlk bakışta duygusal bir tepki gibi görünen bu tespit, psikanaliz ve felsefenin kesiştiği noktada özellikle Lacan tarafından tartışılmış ve onun Uluslararası Psikanaliz Derneği'nden ihracının sebeplerinden biri olmuş bir durumdur.

Lacan, psikanalistleri analizanlarını iyileştirme tutkusuna kapılmış Tanrı rolünü üstlenmeye çalışan kişiler olarak eleştirir. İyileştirme tutkusu genellikle analizanın iyileşmemesiyle sonuçlanacak bir yolu açacaktır çünkü bu bir analistin "düzeltme" tutkusuna yani hastayı kendi iyi ve doğrusuna, kendi normaline çekme tutkusuna işaret eder: "Psikanaliz basitçe bir tedavi yolu, bir ilaç, bir yakı, bir karıkoca ilacı, tüm bu iyileştiren şeyler midir? İlk bakışta neden olmasın? Yalnız, psikanaliz kesinlikle bu değildir." (Lacan, 2017, p. 27). Psikanalizden hastayı iyileştirmeye değil acı çekmenin, bir kaybı aramanın, kişinin yaşamındaki gündelik tavırlarının kökenleri anlama ve gerekirse bunları değiştirme, daha esnek ve gerçekçi bir öz eleştiri failliğini içselleştirme ve bu gerçekliklere uygun seçimler yapabilmesine yardımcı olması beklenebilir. Fakat Paloma'ya göre, acı çekme korkusuyla kendi kendine sert bir şekilde yüzleşememe ve yaşamın korunaklı duygularına sığınma ancak yapay sevinçler verebilir. Bu sevinç annesinde kendine değil sadece evdeki yeşil bitkilere yöneltebildiği takıntılı bir sevgi ve yakınlıkla ortaya çıkabilecektir. Filmde yaşamdaki duyguları bir bütün olarak kabul

edememe; bazılarını kötü ve ölümcül, bazılarını ise sağaltıcı kabul etme anlayışına karşıt ya da alternatif bir anlayış Kakuro Ozu karakteri üzerinden Uzakdoğu bilgeliği ile sunulacaktır.

Paloma'nın burjuva değerlerini reddi, bunların sahte ve yapay oluşunun altını çizilmesi ve bütün bu değerlerle yaşamın bir plastik poşette biteceği düşüncesi bir yandan otantik bir yaşama çağrı olarak değerlendirilebilir. Bu yapaylık ve sahteliği normal koşullarda yaşamın, estetiğin, bitkilerin ve kedilerin bile dekoratif bir nesneye indirgenmesinde görebiliriz. Ailede ebeveyn çocuk iletişimi, eşler arasındaki iletişim ve misafirlerle iletişim son derece saygılı, özenli, kurgusal ve tahmin edilebilir bir düzeyde ilerler; ancak en az evdeki objeler kadar iletişim de dekoratiftir. Bu dekoratifliğe çıkıntı oluşturan Paloma'nın zaman zaman saygısızlığa varan ve aslında bir tepki oluşturmak isteyen tavırları bile bu dekoru bozamamaktadır. Paloma'nın intiharı istemesinin bir nedeni de bu dekorda bir çatlak oluşturma arzusudur.

Paloma her ne kadar ölümü sıradan bir olay olarak gördüğünü söylese de ölüm biçimlerini merdivende kalp krizi geçirme, harakiri ve pencereden atlama gibi farklı şekillerde dramatize etmesi, aslında onun ölüm fikrinden etkilenen ve büyülenen bir karakter olduğunu gösterir. Yanıt yokluğu olan ölüm, ona zorunlu olarak dışarıdan tanıklık edenler için hem bir anlam eksikliği hem de bir anlam fazlalığı taşır. Kendi ölümümüzü dâimî bir erteleme düşüncesiyle bir eksiklik olarak yaşarken başkalarının ölümüne tanıklığımız, onlara belki de ölümden olmayan anlam fazlalıkları yüklememize neden olur. Filmde, ölüm üzerine başkalarıyla yapılan konuşmalar genellikle içeriği boş ancak kişiye teselli verici konuşmalardır. Apartman sakinlerinden Pierre'in ölümü üzerine herkes konuşmaktadır ancak bu konuşmalar kötü bir yemeğin tadından ya da sıkıcı bir iş gününden bahseder gibi anlamdan yoksundur. Birinin hayatını tam yaşayamaması, erken ölmesi, yalnız ölmesi, ölümündeki ihmaller gibi ölüm tanıklığına dair ifadelerimiz hâlâ bu tarafın yani dünyanın dilidir. Ölümün anlam eksikliği ve aynı zamanda anlam fazlalığı olması, bu tanıklıkların hiç bilinmeyen bir olgunun varoluşumuzu şekillendirmesi ile ilişkilidir.

Çağdaş felsefede ölüm algısı için aşılması zorunlu bir geçit olan Heidegger, ölümü felsefenin sahnesine uzun bir sessizlikten sonra varoluşla ilişkisini temel alarak yeniden dâhil eder. Heidegger'in ünlü ölüme-doğru-olmaklık (*Sein zum Tode*) tasviri *Dasein*'in daima ölüme yaklaştığı; ondan uzaklaşmak diye bir şeyin olmadığı şeklindeki gündelik hayattaki bilgimizi kavramsallaştırır (Heidegger, 2008, pp. 269-270). Bu makale çerçevesinde ölüm felsefesine dair geniş bir değerlendirme yapılamasa da film bağlamında biz ölümlüler için dünyada olmaklığımızla ilgili hakikatin ne olduğu, filmin isminin de işaret ettiği gibi, "yaşamaya değer" bir anlam ve hakikatin nerede olduğu sorusu önem arz eder. Bu anlam yaşamda mı, ölümden mi yoksa hiçbir yerde midir? Yaşam, ölüm ve anlam ilişkisini içeren bu soru felsefenin en kadim sorunlarından biri olmuş; Platon, bilgeliği ölüme ilişkin bir düşünüş olarak görürken; Spinoza bilgeliğin ölüme ilişkin bir düşünüş olarak görülmesinin sağlıksız ve sapkınca olduğunu savunmuştur. Ancak tam bu noktada varoluş felsefesi ve onu temellendiren Heidegger bizi "ya yaşam ya ölüm" ikileminden uzak bir ilişkiye çağırır. Yaşam üzerine bir bilgelikten söz ederken eğer orada varoluşu devam ettirmenin otantik bir yolunu bulmayı kastediyorsak bu ölüm ve yaşam arasındaki eşikte duran insanın ölümü de yaşamı da ötelemeden kurduğu ilişkide aranmalıdır.

İnsan yaşarken de ölüme-doğru-olmaklığının bilincinde olduğu için kendi varlığını kendine dert edinen, oluşu üzerinde düşünürken aynı zamanda o oluşun içinde olan insanın kendi varlığıyla bu çarpışması ölüm kaygısı doğurur (Jankelevitch, 2012, p. 19). Bu kaygı sadece fizyolojik bir yokoluş tehlikesinin kaygısı değil daha önce tecrübe edilemeyen, ilk ve son defa yaşanan, ilk defasının sonuncu olduğu bir deneyimin kesintiye uğrattığı anlamlandırılmama kaygısıdır. İnsanın öleceğinin bilincinde olması onu hayvandan ayıran bir özelliğidir. Bu bilinç bir ayrıcalık olarak değerlendirilse de öleceğimizi bilmenin ve hayvanlardan farklı olarak ölüm kaygısı yaşamının nasıl bir vaat veya imkan sunabileceği üzerinde düşünmemiz gerekir. Ölüm kaygısı ölüme değil, yaşama yönelik bir iyileştirici vaat sunabilir. Ölümün kendisi anlamsız

olabilir ancak Jankelevitch'in sözleriyle ifade edersek, "ölüm yaşama anlam veren bir anlamsızdır; hayatımıza anlamı bir yandan da geri alarak veren bir gizemdir" (Jankelevitch, 2012, p. 33). Yaşama anlamını veren o kesinti, o kırılmadır.

Diğer taraftan, Paloma'da bir kaybı arayan çocuk pathosu da vardır. Bu arayışta kamera sembolik bir rol üstlenir. Kamerasıyla kimsenin görmediği yerlere odaklanması, zaman zaman "bulması" Paloma'nın bu kayıp duygusunu irdelememizi gerektirir. Paloma'da, her ne kadar kendisine kötü davranılmasa da ailesine karşı bir kırgınlık ve gücensizlik söz konusudur. Bu durum Lacancı bakışla, ilksel bir kayıp sonucu anne ve çocuk arasındaki bozulan bütünlüğün yarattığı bir duygu durumu olarak değerlendirilir. Lacan'a göre, doğaüstü veya salt biyolojik kökenli bir özne olmadığı için, öznenin inşası her özneye özgü bir tür kayıp sonrası pathosuyla iç içedir. Eksiklik duygusunun temeli olan kayıp ve bir bütünlüğün yeniden kurulmasına duyulan özlem, kayıp olarak algılanan şeyle bağlantılı fantezileri harekete geçirir (Lacan, 2022, pp. 77-80). Bu fanteziler bir düşmanlık ve nefret olarak da kendini gösterebilir. Paloma'nın annesine olan ısrarlı tepkisi, aslında kaybettiği birlik ve bütünlüğün nedeni olmasıyla ilişkilendirilebilir. Paloma'nın annesiyle var olan ilkel ve ilksel bağı kopmuştur; annesi sanki kendine ait değildir; psikoterapisti hatta çiçekler bile annesine daha yakındır. Bu durum Görsel 5'te sinematografik olarak betimlenir.



Görsel 5. *Paloma ve annesi*

Bu planla, Paloma ile annesi arasındaki yeşil bitkiler ve çiçekler anne-kız arasındaki kopukluk ve mesafe vurgulanır. Paloma, bağımlılıkları nedeniyle kendisini yapayalnız bırakan annesinin bıkmadan usanmadan insanmış gibi bitkilerle konuşmalarını bir yapaylık olarak görmektedir.

Filmde kameranın üstlendiği sembolizmi varoluşçuluğun da temel izleklerinden olan yaşam-felsefe karşıtlığını serimleyen Thales ve Trakyalı hizmetçi kız arasındaki diyalogla açabiliriz. Derrida bir belgesel için kendini takip eden kamera imgesini gökyüzüne bakarken önündeki çukuru göremeyip düşen Thales'e gülen hizmetçi kız hikâyesiyle benzeştirir. Kamera her şeyi kaydeder ancak kendini çekemez; Trakyalı kızın güldüğü üzere büyük sorularda kaybolan filozofun gündelik hayat sorunlarına bir cevap sunamaması da çağdaş bir filozof sorgulamasıdır. İnsan varoluşun anlamını sorgularken kendi hayatına başkalarının hayatından daha az hâkim olabilir; başkalarının her türlü davranışına dikkat kesilen insan kendine kör kalır. Paloma kamerasıyla zaten gördüğü bildiği dış dünyayı, imagoyu filme alarak kaçırdığı bir şey olup olmadığını, bir anlam yakalayıp yakalayamayacağını düşünür. Ancak kamera kendi içine çevrilmedikten sonra kaydedilen dünya her zaman özneye yabancı kalacaktır.

Paloma bir günlük tutar gibi odasındaki duvarda oluşturduğu karelere sembolik görseller çizmeye devam eder. Her gün öne çıkan bir yaşanmışlığı ya da bir derin düşüncüyü temsil eden bu imgelerin ilki üç ayak üzerinde merkezinde bir nokta bulunan daire, son imge ise tamamı siyah bir kareden oluşur (Görsel 6). Okçuluk hedef tahtasına benzeyen ilk imge Paloma'nın amacını, siyah son kare ise Paloma'nın yaşamına son vereceği günü temsil eder.



Görsel 6. Paloma'nın çizimleri

Bu planda yer alan imgeler arasında yeniden doğuşun mitsel bir anlatımı olan kendi kuyruğunu yiyen çember şeklindeki yılan ve ruhsal gelişim ve bütünlüşmeyi temsil eden dört parçadan oluşan daire gibi semboller de yer almaktadır. Paloma, duygu ve düşüncelerini ifade etmedeki bu kendiliğindenliği ile sahip olduğu soyutlama yeteneğini dışavurmakta, kaosun ortasında yaşamı katlanılabilir kılmaktadır.

Jung'a göre, insanın ruhsal durumu temel olarak imgelerden oluşur (Akt. Hockley 2004: p. 13). İnsanın, içsel dünyasında kendisini nasıl gördüğü ve sonsuzluğun kisvesi altında nasıl görüldüğü mitler yoluyla ifade edilebilir (Jung, 2016b, p. 172). Paloma'nın bu sembolleştirme eğilimi ile Jung'un "bireyleşme" kuramı arasında bir bağlantı kurulabilir. Kişi bireyleşmesini sürdürdükçe, dünyayı daha ayrıntılı olarak algılamaya, düşünceler arasındaki üstü kapalı ilişkileri fark etmeye ve bilinçli eylemlerini zenginleştirmeye başlar. Bir çocuğa oyuncaklar doyum sağlarken, bireyleşme sürecindeki bir yetişkin, edebiyat, sanat ve toplumsal kurumlar gibi daha karmaşık sembolleştirmelere ihtiyaç duyar (Geçtan, 2014, p. 179).

Anlamın hiçliğine gömülmüş Paloma sanata; film yapımına ve çizimlerine sığınmıştır. Belki de anlamı derine gömen bu mizacı sayesinde ruhsal yanılısalarıyla bağlantı kurabilecektir. Dolayısıyla, ailesinin Paloma'yı anlaması bir uğraş gerektirdiği için pek mümkün görünmemektedir. Nitekim annesinin Paloma'yı yeterince anlayamadığını ve onu garip ve tuhaf bulduğunu görürüz. Bu süreçte filmde, Paloma'nın Renee ve apartmana yeni taşınan Japon Kakuro Ozu ile iletişimi artacaktır.

Biyolojik ve toplumsal sınırlılıkları aşabilmek: Renee

Renee resmî eğitim almamasına rağmen kendini kitap okuyarak yetiştirmiş (otodidakt), oldukça zeki, sanat, edebiyat, müzik ve sinema gibi alanlara ilgili bir karakterdir. Yoksul bir aileden gelen ve eşi vefat etmiş Renee, apartman görevlisi olarak çalışmaktadır. Kız kardeşinin ölümüne üst sınıftan bir zengininin neden olması, onun üst sınıflara karşı önyargılarını pekiştirmiştir ve daha içine kapanık birisi yapmıştır. Düşük bir özgüvene sahip olan Renee içsel korkuları yüzünden kendi etrafına ördüğü duvarlar içinde ihtiyatlı ve kuralcı bir yaşam sürmektedir.

Renee görünüşü ve izlemediği hâlde tüm gün televizyonu açık bırakması ile dışarıya karşı sıradan, eğitimsiz bir apartman görevlisi izlenimi verir (Görsel 7). Çünkü otodidakt ve zeki bir insan olduğu gerçeğini gizlemek zorundadır.



Görsel 7. Renee

Yakın çekim boyun planda aynada kendisine bakan Renee, dışarıya karşı tutum ve davranışlarını bu apartman görevlisi imajına göre ayarlar. Ama bu personası ile gerçek anlamda bir özdeşleşme yaşamaz. Kendiliğindenliğini yani doğal dışavurumunu sadece Manuela'nın yanında sergiler.

Kişinin takındığı persona (maske) kişiliği, ötekiler üzerinde belli bir izlenim uyandırmak ya da bireyin gerçek doğasını gizlemek için kullanılır. Çünkü toplum ortalama insanın iki yerde birden olması istemez. Birinin hem ayakkabı tamircisi hem de şair olmasını toplum tuhaf karşılar (Jung, 2006b, p. 82). Renee'yi olduğundan farklı görünmeye iten bu rol, daha çok toplumun önyargılarından kendini koruma çabası ile ilgilidir. Fransa'da sınıf sistemi son derece snop (seçkin) ve ayrılmıştır. Sınıflar arası bir çatışma yaşamaktansa, apartman görevlisi kimliğini kendine bir zırh yaparak iç dünyasını dış dünyadan korumayı tercih etmektedir. Bu yüzden apartman sakinleri Renee'nin gerçek doğasından habersizdirler çünkü Fransız toplumunun kültürlü ve rafine bir apartman görevlisini yok sayan absürd hiyerarşisi tarafından âdeta kör edilmişlerdir.

Sosyal sınıf ayrımcılığı, film boyunca apartmanda alt sınıfı temsil eden Renee ile üst sınıfı temsil eden elit sakinler arasındaki gizli gerilim üzerinden ele alınır. Fransız yönetmenin Fransız sınıf yapısını Renee'nin apartmana eşya taşıyan siyahi işçilerin arasında görüldüğü sahne ile Paris geneline yayarak eleştirmesi çok anlamlıdır (Görsel 8).



Görsel 8. Renee ve siyahi işçiler

Balkonlarında çekim yapan Paloma'nın bakışından verilen ve soluk renklerden oluşan bu üst açılı uzak genel plan, üst sınıfın alt sınıfa ait bu karakterlere bakışındaki kibri sinematografik olarak vurgular. Çerçeve içindeki siyahi işçiler ve Renee'nin bir arada oluşu, onların aynı sosyo-ekonomik çevrenin baskısı altındaki ezilmişliklerini ve güçsüzlüklerini vurgular. Çerçeve içinde küçülen karakterlerin yüzlerinin seçilememesi onları önemsizleştirir, aynılaştırır ve anonimleştirir; birey olmalarının, siyah ya da beyaz olmalarının, Fransız ya da yabancı olmalarının bir önemi yoktur alt sınıftan oldukları için hepsi aynı düzlemindedir.

Achache günümüz Fransa'sında ırkçılığa ve ayrımcılığa maruz kalan siyahları temsil eden bu işçilerin olduğu sahne ile kökü çok eskilere uzanan Batı'daki ırkçılık ve ayrımcılığa sinematografik olarak bir göndermede bulunur. İlginçtir, 19. yüzyılda Fransız yazar Victor Hugo'nun eserlerinde ülkesindeki yabancılara, göçmenlere yönelik katı tutum ve politikalara yönelik eleştirileri, 21. yüzyılda *Yaşamaya Değer* filmi ile de devam etmektedir.

Filmde Renee'nin kendini koruma çabası, düşüncelerini Ozu'yla paylaşan Paloma'nın cümlelerinde de görülür: "*Bayan Michel bana küçük bir kirpiyi anımsatıyor. Dışında dikenlerden zırhı var, gerçek bir kale yapmış. Ama bana öyle geliyor ki, içten içe sahte bir uyumsuzluğa sahip, hat safhada yalnız ve son derece şık olan o küçük yaratık kadar zarif ve hassas biri.*" Kirpi benzetmesi Renee'nin gizli zarafetini temsil eder. "*Gerçek bir kale yapmış*" ifadesi, Paloma'nın aslında bildiğini bilme'sini, dolayısıyla kendi içsel süreçleriyle ilgili bir farkındalığını gösterir. Bu farkındalık filmin bir alt metni olan sakla(n)ma, gizle(n)me ya da yalıtım ihtiyacı ile ilişkilidir. Bu yalıtım, bireyin kendi başına, bilinçli olarak bilinçsiz kalabalıktan ayrılması anlamını taşır. Jung'a göre bu durum, bireyleşme sürecinin ilk meyvesidir. Diğer taraftan kişiliğin gelişimi, aynı zamanda kolay olmayan ve bedel ödeten bir hediyedir. Bu, kişinin kendi bütünlüğünü yaşamasını sağlayan içsel yasalarına olan bağlılığıdır. Ruhsal bir zorunluluk olarak iç sese kulak veren birey, ona içinden buyuran yasaya boyun eğmeye kararlı olduğu için bir anda ayrı tutulur, yalıtılır (2006a, p. 171).

Paloma içe dönük yapısı ve özgünlüğü nedeniyle yalnız kalarak duygu ve hayallerine odaklanmaya ihtiyaç duyan bir yapıya sahiptir. Bu durumu tuhaf bulan annesi Paloma'yı saklandığı yerlerde bulmakta zorlanmakta fakat kızının neden saklanma ihtiyacı duyduğunu anlayamamaktadır. Paloma için önemli olan kimsenin bilmediği bir yerde hissettiği güven duygusu, içsel süreçlerine erişimi ve bir şeyler yapmaktan aldığı haz ya da doyumdur. Fakat Paloma artık saklanamaktadır çünkü evdekiler saklandığı yerleri öğrenmişlerdir. Renee'yi büyük bir kitaplık önünde ve kitaplar arasında üç boyutlu olarak çizen Paloma, onun kitaplarla dolu gizli bölmesini saklanmak için güzel bir yer olarak görür: "*Siz sıradan bir kapıcı değilsiniz. Saklanacak iyi bir yer bulmuşsunuz*". Paloma'nın Renee'nin görüldüğünden farklı bir kişiliğe sahip olduğunu vurgulaması da yine kendisiyle ilgili bir bildiğini bilmedir. Renee, kitaplarla dolu gizli bölmesine fırsat buldukça kapanıp kendisiyle başbaşa kalır, kitap okur (Görsel 9).



Görsel 9. Renee'nin bilinmeyen kütüphanesi

Bu gizli mekân, Renee'nin kendi başına olmayı istediği, olabileceği kişi olma deneyimini yaşayabildiği ve bu kişiyi ortaya çıkarabildiği bir yaratıcı doğurganlık yeridir (Campbell & Moyers, 2015, p. 82). İnsan ruhu ötekinin bakışından uzak, kendi başına kalabileceği bir alana ihtiyaç duyar. Bu tür kişisel alanların bilinir olmaktan uzak olmaları gibi bir özellikleri de vardır. Dolayısıyla Renee de her derin kişilik gibi bir persona takınmaya ihtiyaç duyar. Çünkü derin kişilik bu maskenin koruması altında oluşur (Han, 2017, pp. 17, 35). Renee kendini geliştirmeyi ancak saklanarak gerçekleştirebilmiştir. Fakat öteki dünyanın kendisine karışmaması için bu yetmemiş, olduğu şeye dair susması da gerekmiştir. Böylece Renee hem saklanan hem de suskun biri olmuştur.

Renee ve Paloma benzer ruhlardır; içe dönük ve özgündürler. İkisi de dış dünyadan bir şeyler saklar; Paloma, ne kadar zeki olduğunu, mutsuzluğunu ve intihar kararını, Renee ise zekâsını, kütüphanesini ve kitap okumalarını herkesten saklar. Her ikisi de sanattan, müzikten ve sinemadan hoşlanır ama Renee bunu saklar çünkü alt sınıftan olduğu için bunun kendisine yakıştırılmayacağını bilir. Her ikisi de kendilerine acı veren dış dünyalarından iç dünyalarına kaçarlar. Her ikisi de iç-gözlemseldir ve sürekli olarak her şeyi düşüncelerinin konusu yaparlar, derinlemesine analiz ederler; insanları, yaşamın anlamını, toplumu, idealleri, sanatı, satranç ve go oyununu, hatta yedikleri bitter çikolatayı bile... Bu, analiz ettikleri her şeyi aslında önemsediklerini ve ciddiye aldıklarını gösterir.

Renee'nin gündelik hayatta başkalarından uzak durması, bir anlamda kendini diğerlerinden yalıtım için takındığı persona, izleyicide onun karakterine dair bir yapmacıklık veya ikiyüzlü davranma gibi bir izlenim yaratmaz. Gündelik hayatta birinin olduğundan farklı davranması sahicilik ile ilgili popüler tartışmaları gündeme getirir. Çağdaş felsefede insan ve varoluşunun felsefenin esas müfredatı olmaya başlamasıyla birlikte kendilik, kimlik, yabancılaşma konuları da merkezi temalar olmaya başlamıştır. *Varlık ve Zaman*'da sahicilik, *Dasein*'in "en derinindeki Varlık potansiyeli"ne yakınlık veya uzaklıkla belirlenir. Bu öznel varlık potansiyeline erişimin kişinin kendisiyle diğerleri arasında bir mesafe koymaksızın gerçekleşmesi mümkün değildir. Otantik varoluş, kişinin diğerlerinden devşirerek oluşturduğu değil kendi potansiyelinin varlık sorusunun açığa çıktığı bir varoluş tarzı olarak betimlenir.

İnsanın varoluşu dünya içinde *başkaları-ile-var olma* ile şekillenir. *Dasein* Kartezyen düşüncedeki gibi izole olmuş bir kendilik değildir; daima kendini başkalarıyla bir ilişki içinde bulur; bu ilişkiye çekilir. Başkaları basitçe benden ayrı yayılımı olan varlıklar değil benim kendileriyle dünyayı paylaştığım kişilerdir. Başkalarından kendini tamamen soyutlayan öznenin varlık potansiyelinin ortaya çıkması oldukça zordur çünkü bu potansiyel dünya ile ilgili eylemlerde, ötekilerle ilişkilerde kişinin kendi tavrını ve tarzını, kendiliğini oluşturma çabasıyla mümkündür. Heidegger anlam sorununu da *Dasein*'in kendi varlığına ve diğerlerinin varlığına ihtimam göstermekle ilişkilendirmiştir (Heidegger, 2008, pp. 124-131). Ancak tam bu noktada başkaları bir tehdit biçimini almaya elverişlidir; su varoluş için zorunludur ama sel yok edici olabilir. Filmde Renee'nin Paloma tarafından kirpi metaforuyla ilişkilendirilmesi de bu mesafenin hayatiyetini ima eder. Bir diğeriyle ilişkimiz başladığı andan itibaren kaçınılmaz olarak doğru ve yanlış standartları devreye girer. Günlük hayatta eş, arkadaş, çalışan gibi rollerimizle yer alırız; bir yandan bütün bu roller varlığımızı oluşturur. Diğer taraftan da Descartes ve Hume'un ileri sürdüğü gibi bireysel bir bilinç ya da transandantal bir egoyuz. Birincisinde dış dünyayla birlikte oluşan bir varlıkken ikincisinde dış dünyadan ve diğer insanlardan bağımsız durumdayız. Tam bu noktada çok kritik bir denge vardır. Kendimizi gündelik rollerimize hasrettiğimizde artık kendi varlık potansiyelimizden uzaklaşma riskimiz artmaktadır. Çünkü başkalarının doğru ve yanlış standartlarıyla etiği, başkalarının güzel ve çirkin yargılarıyla estetiği, başkalarının alışkanlıklarıyla gündelik rutinimizi oluşturmaya başlamamız kaçınılmazdır.

Kişi yalnız kalmamak adına karışmaya gönüllü olduğu bu *hergünlük* toplamında kendi varlığını eritebilir; başkalarına benzemek için gösterdiği çabaya bile başkalarının tonu karışabilir. Varlık potansiyeline erişimde bu nedenle "daha uzak bir köken" ile iletişim oldukça önemlidir. Renee kapıcı imajı ile okumaktan, müzik dinlemekten, film izlemekten hoşlanan kadın imajını sert bir şekilde birbirinden ayırır. Bu noktada onun bu dengeyi korumak adına ötekilerden kendini soyutlamasında bir nebze aşırılık görülebilir. Filmde, "üzülmekten ve yara almaktan korktuğu için kendini dış dünyaya kapatmış" bir kadın imajı da sunulur. Heidegger'in su/sel anıştırmasını burada tekrar hatırlarsak, Renee selden kendini korumuş ancak susuzluktan ölmeyecek kadar su içmiştir, denilebilir. Ancak *Kirpinin Zarafeti* romanında Renee'nin yalnızlığının arabesk bir düşünüş olmadığı, bir tercih olduğu vurgulanır:

Eğer şu ana dek beni, çirkinlikten yaşlılığa, dulluktan kapıcılığa götüren kendi düşük yazgısına tevakkül gösteren zavallı biri olarak hayal ettiyseniz hayal gücünüz eksik demektir. Mücadeleyi

reddettim elbette, bilerek geri çekildim. Ama ruhuma güvenerek, her türlü meydan okumaya karşı koyabilirim. Ad, konum ve görünüm bakımından yoksul biri olan ben, idrak gücüm içerisinde mağlup edilemez bir tanrıçayım (Barbery, 2022, p. 43).

Mücadeleyi isteyerek bırakmak, gönüllü geri çekilmek bile çağdaş insan açısından tembellik ve korkaklıktır. Varoluşçuluğun felsefi kökenlerinin gözardı edilerek popülerize edilmesinin bir yansıması da bu “seçim yapma, çaba gösterme ve varoluşunu özel kılma”yı takıntı hâline getirmek olmuştur. Bütün kalıpları yıkararak, mücadele ederek kendi varoluşunu çizmek bir tercih olarak alkışlanırken; mücadeleyi bile isteye bırakmak bir tercihsizlik, kofluk ve uyuşukluk olarak değerlendirilmektedir; hatta *Kirpinin Zarafeti* romanında Paloma'nın ablasının o ve onun gibi kültürel bir norma denk düşmeyen herkesi “insanlığın döküntüsü” olarak gördüğü belirtilir. Oysa Renee mutfak masasında *Gölgeye Övgü* gibi kitaplar okuyan, zihninde Tanizaki gibi yazarlarla konuşan ancak “herkes alanı”nın yargılarıyla uğraşmamak için diğerleriyle sadece kapıcı kimliğiyle iletişim kuran biridir.

İçerisi ve dışarıları arasındaki bu hassas dengeyi tutturmak varoluşun en zorlu aynı zamanda da en zorunlu görevlerinden biridir. Gündelik hayatta hangi temel arzuyu korursak ötekilerle ilişkimizde mesafeyi ayarlarken hangi ölçütü temel alırsak kendi varlık potansiyelimizi korumuş oluruz? Film boyunca zaman zaman kendini diğerlerinden yalıtmasına hak verdiğimiz, zaman zamansa bir hayatı kaçırdığını düşündüğümüz Renee eşliğinde bu soruları sorarız.

Renee'nin diğerlerini ve onların her türlü değer yargılarını dışarıda bıraktığı ve tamamen kendi olabildiği gizli bölmesi onun için bir tür mağara/sığınak işlevi görmektedir. Kendi öznel hakikatimizin inşası ve kendi varlık potansiyelimize erişim için Platon'un mağara alegorisinin tersine mağaraya dönmek ve “herkes alanı”nda boğulmamak kendilik gelişimi için önemlidir. Platon mağara alegorisi ile felsefeyi mağaradan çıkmanın ve hakikatle karşılaşmanın imkânını sağlamakla mükellef tutmaktaydı. Kierkegaard, Heidegger, Sartre, Camus gibi varoluşçularda ise kendi mağaralarımızı oluşturmak ve “herkes alanı”nın gürültüsünden uzaklaşmak ontolojik bir varoluş için önerilir. Renee kendi mağarasını bir tür sığınak olarak görür ve kaygılı olduğunda bu düşünsel sığınağa girip edebî belleğinin kürelerine girerek soylu vakit geçirir.

Yazgıya yön veren bir bilge: Ozu

Japon karakter Kakuro Ozu'nun, Renee'nin kapıcısı olduğu apartmana taşınması filmdeki ilk en önemli olaydır. Birdenbire ortaya çıkan Ozu hikâyesinin daha da gelişmesi için Paloma ve Renee arasında katalizör görevi görecektir.

Ozu ve Renee'nin ilk karşılaşmaları filmde önemli bir kırılma noktasıdır. Renee, Ozu'nun bir sorusu üzerine Arthens ailesiyle ilgili olarak, “*Tüm mutlu aileler birbirine benzer.*” cümlesini kullanır. Bunun Tolstoy'un *Anna Karenina* romanından alıntı olduğunu hemen fark eden Ozu, cümlenin devamı ile Renee'ye karşılık verir: “*Ama mutsuz ailelerin her biri kendine özgüdür.*” Ozu'nun bu doğal dışavurumu Renee'yi rahatsız eder (Görsel 10). Çünkü Ozu Renee'nin takındığı maskeyi düşürmüştür.



Görsel 10. Renee ve Ozu

Yakın çekim boyun planda flu olarak verilen Renee'nin yüzünde huzursuzluk, Ozu'da ise dışavurumdaki doğallık betimlenmiştir. Açığa çıkan ortak Tolstoy sevgisi ve kedilerine onunla bağlantılı isimler vermiş olmaları, aslında onları ansızın bir yakınlığa dâhil etmiştir: Renee'nin kedisi Lev, Tolstoy'un ön ismi; Ozu'nun kedileri ise Levin ve Kitty'dir, *Anna Karenina* romanındaki iki aşık...

Renee ve Ozu'nun bu karşılaşması Goethe'nin, "*akraba ruhlar uzaktan uzağa selâmlaşır*lar" ifadesindeki gibi birbirine yakın ruhların birbirini tanıyivermesi ve kaynaşması gibidir. Ancak dış dünyaya karşı bir duvar gibi soğuk olan Renee içsel bir çatışma yaşar: "Bana ne oldu?", "Neden ben?.."

Renee'nin okuduğu Cuniçiro Tanizaki'nin *Gölgeye Övgü* kitabı aslında bu karşılaşmaların ilksel habercisidir. Tanizaki 20. yüzyıl Japon edebiyatının en büyük ustalarındandır. Onun romanları Batı kültürü ile Japon kültürü arasında yaşanan gerilimleri, kültürel krizleri, yozlaşmaları, bu gerilim arasında kalan genç ve yaşlıları, âşıkları, evli çiftleri, aileleri, sevgi, aşk, merhamet, tutku gibi duyguları öne çıkararak betimler. Dolayısıyla *Gölgeye Övgü*, Ozu ve Renee arasındaki ruhsal akrabalığın ve Uzak Doğu bilgeliğinin zarafetini taşıyan Ozu'nun filmde yer alma nedenine bir katkı sunar.

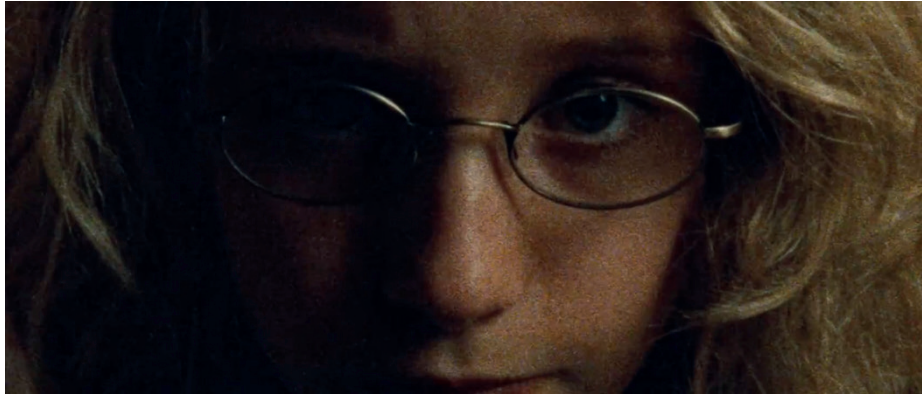
Ozu ve Paloma ilk kez asansörde karşılaşırlar. Buz kırıcı özelliği ile Ozu Paloma ile konuşmaya başlar. Paloma'nın Japoncaya olan ilgisinden söz açan Ozu, Japonca "*Japonca'yı biraz biliyorum ama çok yetenekli değilim*", cevabındaki telaffuzu düzeltmek için ondan izin ister. Söylediklerini tekrarlayan Paloma'ya, "*Mükemmel. Çok yeteneklisin. Çok iyi*" diyerek onu cesaretlendirir. Bu kibar Japon beyefendinin varlığı, Paloma'ya kendisini iyi hissettirir. Renee'yle karşılaşmasından bahseden Ozu, Paloma'ya "*Onu iyi tanır mısın?*" diye sorunca Paloma "*Pek sayılmaz*", der. Ozu karşılaşmalarının ilginçliğini vurgulayınca, Paloma aslında kendisinden bildiğini gösteren bir cevap verir: "*Siz de onun zannedildiği gibi biri olmadığına mı inandınız?*"

Ozu hem Renee'nin hem de Paloma'nın aslında gördüklerinden daha fazlası olduklarını fark etmiştir. Renee'ye *Anna Karenina* romanını hediye ederek, Paloma'yı ise Japonca'sından dolayı överek gerçek benliklerini dışa vurmaları için teşvik eder. Ozu'nun bu katalizör etkisi, genç/yaşlı, zengin/fakir, kapıcı/ev sahibi, Fransız/Japon gibi *kültürel engeli ortadan kaldırmaya* hizmet edecektir. Böylece Ozu, birçok benzer yönü olan fakat şimdiye kadar birbirlerini bulamamış iki akraba ruhun; Paloma ve Renee'nin bir araya gelmelerini sağlar. Renee ve Paloma arkadaş olurlar ve birbirlerine benzer ruhlar olduklarını keşfetmeye başlarlar.

Bir konuşmalarında, kedilerinin kocaman olmalarından yakınan Paloma'ya verdiği cevaptaki şekli aşan ve öze dair yaptığı sade ama önemli vurguda Ozu'nun bilge yönünü görürüz: "*Eminim, bundan başka özellikleri de vardır. Onlar aslında meşe ağaçları gibi sevecen ve*

duyarlıdır. Bir kedi bu özellikleri bence mutlaka taşır.” Ozu, şeylerin içsel güzelliğini görebilen ve başka türlü düşünebilme tarzına sahip bir karakterdir.

Ozu'nun torunu küçük Yoko'yla oyun oynayan Paloma, odasına geçtiğinde onunla ilgili düşüncelerini kayda alır. Güçlü bir Japon ailesinin zengin ve tek mirasçısı olan bu küçük kızın sonunun da eleştirdiği yetişkinler gibi kötü biteceğini düşünmektedir. Şimdiye kadar analiz ve sorgulamalarını dış dünyaya odaklanarak yapan Paloma, “*Ya ben?*”, diyerek ilk kez bakışlarını kendine, kendi içine çevirir (Görsel 11): “*Acaba kaderim alnında yazılı mı? Ölmek istememin sebebi, ona inanıyor olmam. Peki, ya daha olmadığımız bir şeye dönüşme ihtimalimiz olsaydı? Acaba hayatımı bana tahsis edilenden başka bir şey yapabilir miydim?*” Filmin başında intihar kararını açıklayan Paloma'nın umutsuzluğunun nedenini yazgıyı, gözlemci ve edilgen konumda sürdürülen bir yaşam olarak görmesidir, demiştik. Geline bu noktada Paloma'nın kendi varoluşuna dair olasılıklar üzerine düşünmek istemesi, onun edilgenlikten sıyrılmaya başladığını gösterir.



Görsel 11. *Paloma*

Paloma'daki bu olumlu ilerleme sinematografik olarak vurgulanmıştır; Görsel 2'de verilen planda yüzünün neredeyse tamamı karanlıkta kalan Paloma Görsel 11'de yine karanlık içindedir ama yüzü biraz daha vurguludur, aydınlıktır.

Paloma'nın dile getirdiği ihtimal ya da olasılık konusu, insanın artan farkındalıklarla ve kendi elinde olan seçeneklerden daha iyiyi seçmesiyle değişecek Oluş algoritmasının yazgısını da değiştirebileceği şeklinde okunabilir. Maslow'a göre insanın kendini gerçekleştirme yani tam anlamıyla insanlaşması, insanın tüm olasılıkları anlamına gelir. İnsanın nihai insanlık yolunda sürekli bir arayış içinde olması da değişik bir Oluş ve gelişme anlamına gelebilir (2021, pp. 158-159).

Ancak Paloma henüz hayatın gerçeklerine dayanabilen ve yazgıyla baş edebilen sağlıklı bir egoya henüz sahip değildir (Jung, 2016a, p. 346). Ölmek istediğini söyleyen Paloma'nın bilinçdışının derinliklerinde tam tersini istediğini hissederiz.

Filmde, kedilere verilen isimler sahiplerinin kişiliklerini yansıtır. Anayasa ve Parlamento isimli kedilerinden Ozu'ya bahseden Paloma'nın bunun farkında olduğunu görürüz; “*Nasıl bir aileden geldiğimi anlarsınız*”. Anayasa ve Parlamento isimleri, ailenin dış odaklı olduğunu ve nesnelere, kurumların ve maddi gelişimin temeli olan nesnel dünyasını betimler. Renee ve Ozu'nun kedilerinin isimlerindeki ortak yön ise onların içe bakış eğilimlerine ve ruhsallıklarına temel olan öznel dünyalarını vurgular (Fordham, 1997, p. 35).

Renee ve Paloma'nın göründükleri gibi olmadıklarını fark eden Ozu, bu ikili arasında gelişecek etkileşimin katalizörü olur. Paloma, Ozu'nun katalizörlüğü sayesinde Renee ile tatmin edici bir yakınlık bulur. Renee ve Paloma felsefelerini paylaşmaya ve birbirleriyle ruhsal bir bağ kurmaya başlarlar. Bu etkileşim Renee'yle tanışmadan önce intiharı planlayan Paloma için farklı bir varoluş ihtimalidir. Renee'nin varlığı Paloma'nın absürd ve çekilmez

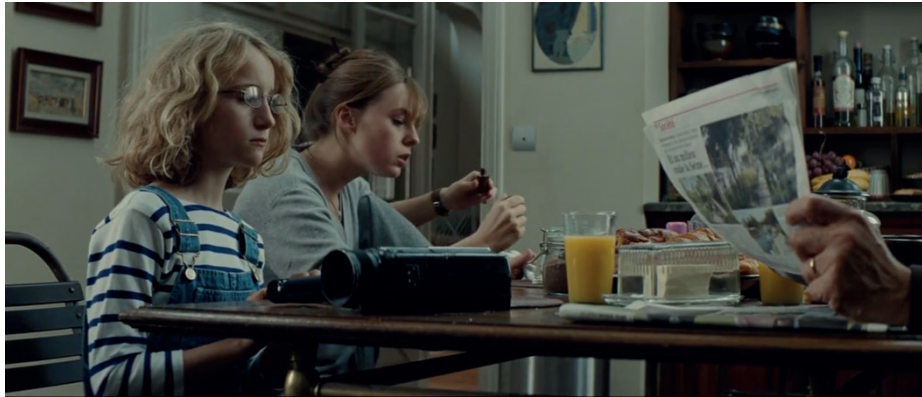
bulduğu, onlarla beraber yaşamaktansa ölmeyi yeğlediği tüm o dış dünyayı ölmeden de terk edebileceğine dair bir vaat, bir imkân sunmaktadır.

Paloma'nın Renee'yle etkileşiminin çarpıcı bir yansıması, anne ve babası ile yaşadığı bir diyalogda belirgin bir şekilde görülür (Görsel 12):

Paloma: "Büyüyünce kapıcı olacağım."

Baba: "Bu harika bir fikir canım ve bu gidişatında sana eşlik etmek için yapabileceğimiz bir şey varsa her zaman yanında olduğumuzu unutma! Değil mi sevgilim?"

Anne: "Kesinlikle!"



Görsel 12. *Paloma ve ailesi*

Görsel 12'de verilen plan, sinematografik olarak aile içi iletişimsizliği çarpıcı bir şekilde vurgular. Mutsuzluğu yüzüne yansıyan Paloma, çerçevenin solunda, planda en fazla yer kaplayan karakterdir. Ablası ise onun gerisinde ayak parmaklarına oje sürmektedir. Paloma'nın tam karşısında oturan ancak bedeni çerçeve dışında kalan babasının sadece elini ve gazetesini görürüz. Gazete Paloma ile babası arasında adeta bir duvar gibidir. Anneye ise çerçevede hiç yer verilmemiştir. Anne ve babanın çerçeve içinde yer almamaları, onların olumlu ebeveyn rollerinden yoksun olduklarına işaret eder.

İletişim, karşılıklı konuşmaktan çok muhababımızın yapısını, ihtiyacını, anlayışını ve motivasyonlarını bilmeyi ve bunların farkında olmayı gerektirir (Özdemir ve Acarkan 2014, p. 256). Anne ve babanın kızları ile sağlıklı bir iletişim kurmalarının önündeki en büyük engelin, onların nevrotik yapıları (Jung, 2006a, p. 180) ve varoluşun külfetinden kaçmalarını sağlayan şeyin kolay inanırlıkları olduğunu söyleyebiliriz (Jung, 1999, p. 99).

Paloma'nın bu olmadığı biri gibi davranışı karşısında ailesi Paloma'nın aslında ne kadar zeki olduğu hakkında bir fikre sahip değil gibidir. Paloma ailesine kapıcı olmayı istediğini söylediğinde normal şartlar altında belirli ve alışılmış bir tepki beklenir ama gösterilen sadece kayıtsızlıktır; görmemek de ince bir değersizleştirmedir. Sahte bir onaylama yerine derin bir çatışma arzulayan Paloma'da bu noktada yasayla tanışma arzusu ve gerekliliğini izleyebiliriz. Suçluluk, vicdan azabı gibi duygular ego ve süperegö arasında gerilimde vücuda gelmekte ve bizleri disipline eden, duygu düşünce ve edimlerimizi denetleyen hayali bir ebeveyn rolü üstlenmektedir (Douzinas, 2022, p. 23). Şayet Paloma cezalandırılıyorsa bu onu yaşama bağlamakta kayıtsızlık duygusundan daha fazla önemli olabilirdi; bilinçaltındaki yasa tarafından teftiş edilme arzusu özgürlük arzumuzun ötesinde güven arzumuzun inşası için kritiktir. Bu teftiş varoluşumuzun belirsizliğinin bir zaman ve mekânda olmanın kesinliğiyle terapötize edilmesidir. Yasaya ihtiyacımız koptuğumuz, ebeveynimizle bir bütün olduğumuzu hissettiğimiz o imagoda hâlâ var olduğumuzun teyididir; bireyleşme dürtümüzü canlı tutan motive eden bir işlevi vardır. Ancak kayıtsızlık orada olmanın ya da olmamanın bir anlam ifade etmediği bir konum tayin eder.

Böyle inotantik bir imagoda iletişim de bir dekor hâlini almaktadır. Karşıdakinin ne dediğine bile dikkat etmeden, onu duymadan olumsuz cevaplar vermek bu dekor sohbetlerin, Heidegger'in deyimiyle lakırdıların genel özelliğidir. Bunu Paloma'nın ailesiyle vakit geçirdiği masada gördüğümüz gibi, misafirlerin ağırlandığı masada da görebiliriz. Üzölmüş gibi yapılarak ölümden bahsedilirken birden başka konuya geçilmekte ve kimse karşıdakini gerçekte dinlememektedir; kısa bir sessizliğin yarattığı anlamdan bile kaçınılmaktadır. Bu sahnenin hemen sonrasında, bir karşıtlık olarak, mutfak masasında belirgin bir memnuniyetle kitap okuyan Renee yer alır. Kendisini bir kirpi gibi ötekilerden muhafaza eden Renee tek başına kendisiyle otantik bir iletişim yaşamaktadır.

Paloma ile ilişkileri yoğunlaştıkça Renee insani yanını ortaya çıkarmaya başlar. Birbirlerini keşfettikçe daha yakın arkadaş olurlar. Kendi ailesinin yüzeyselliğinden kaçan Paloma Renee'nin yanında kendini daha iyi hisseder. Renee bir katarsis anında kız kardeşiyle ilgili hikâyeyi Paloma'ya anlatır ve bitmeyen yası nedeniyle ağlar. Paloma ve Renee'nin birbirine sarılmaları filmin en duygusal anlarından biridir (Görsel 13). Paloma için birinin kendine bir şey anlatarak rahatlaması son derece yeni bir duygudur; birine iyi gelmek, biri için bir şey yapıyor olmanın kendisi terapötik bir etkiye sahiptir.



Görsel 13. *Paloma ve Renee*

Bu plan, bu fiziksel temasın Paloma'ya iyi geldiğini gösterir. Bu iyi hissediş, birbirlerini keşfeden bu iki akraba ruhun samimi arkadaşlıklarının temelini ortak ilgi alanlarından çok her birinin diğerinde bulunduğu insani bağıllık olduğunu gösterir. Diğer taraftan, Renee ile etkileşimi Paloma'nın annesiyle arasında olmayan yakın ilişki ve fiziksel temas eksikliğini de açık eder. Filmde anne-kızın benzer bir sağlıklı yakın bir temasını görmeyiz.

Annesinin yerine ikame ettiği Renee'ye gösterdiği yakınlık bu tamamlanma arzusunun dışavurumudur. Paloma'nın onunla sarılmasına sadece kendisine yakınlık gösteren birine karşı sevgi ve bağıllık duygusu deyip geçemeyiz. Paloma o kaybolan bütünlüğü bariz bir şekilde arzulayan bir çocuktur; ontik bir kayıp duygusunun yarattığı ontolojik sorgulamalar nedeniyle tamlığı arzulamaktadır. Hayatımızda temel arzumza bağı gelişen bu sevgi ve nefretler hatta ileride fantezi hâlini alacak bu duygusal dışavurumlar bazen pratik gerçekleri göz ardı etseler veya alt üst etseler bile hayata kendine özgü tutku ve anlam yüklerler. Lacancı analitik bakış açısından, tüm etik kaygılar bu kayba göre şekillenir. Heidegger, Lacancı bu kaybı ilksel varlık ile temas kurma arzusunun ontolojik bağlamda tartışır ve kayıp varlığın peşine düşmesini *Dasein*'in varlıkla uygun/otantik bir ilişki inşa etme arzusu olarak değerlendirir. Bu kayıp duygusunun psikanalistler ve filozoflar tarafından farklı açılardan değerlendirilmesi, psiko-felsefi yaklaşımın bütüncüllüğünün önemini de ortaya koymaktadır.

Film boyunca bir alt metin olarak serimlenen sınıfsal ayırım, Renee ve Ozu arasındaki hikâyede daha keskin bir şekilde ele alınır ve eleştirilir. Yaşamının da ölümünün de diğerleri için bir anlamı olmadığını farkında olan Renee, alt sınıf kimliğini kabul etmiş, kız kardeşinin yaşadıklarından dolayı da zengin insanlara mesafeli bir kişiliktir. Fakat Ozu, Renee'nin bu

kabullenişinde -onu komşu kimliğiyle tanıştıranak- bir delik açar. Renee'yi akşam yemeğine davet eder. Bu davet hikâyedeki önemli olaylardan biridir. Ozu, şaşkınlık içinde kendisinin kapıcı olduğunu hatırlatan Renee'ye, gayet yalın bir cevap verir: "*Aynı anda iki özelliğe birden sahip olabilirsiniz*". Dış dünyaya karşı duvar örmüş Renee'ye karşı bu radikal çıkış, Ozu'nun onun hem yıkıcı hem de yaratıcı dinamik kişiliğinden kaynaklanır. Ozu'nun bu yaklaşımı Renee için sarsıcı olduğu kadar olağanüstü ve baş döndürücüdür de.

Bu noktada, Ozu'nun daireye taşınmadan önce Japon iç mimari geleneğine uygun şekilde yaptırdığı tadilat sembolik bir anlam üstlenir. Bazı duvarları yıktırmasıyla evinde sağladığı uzamsal genişleme, Ozu'nun kişiliğindeki yıkıcılık ve yaratıcılığı somutlaştırır. Bunun Renee'de yansması, kendi önüne ördüğü duvarların yıkılması ve böylece sınırlılıklarını aşabilmesi olarak görülecektir. Jungiyen psikolojideki "yaşlı bilge adam" arketipini temsil eden Ozu'nun filmdeki varlığı, bir hikâyedeki kahramanın dışsal ya da içsel nedenlerden dolayı düşünmesi gerekeni düşünemediği, yapması gerekeni yapamadığı için ihtiyaç duyduğu desteği alabileceği yaşlı bir adamın ortaya çıkması gibidir (Jung, 2015, p. 87). Ozu'nun kişiliğindeki bu aşkınlık, onun hem tam anlamıyla bir Japon hem de insanlık ailesinin kültürler üstü bir üyesi olmasından kaynaklanmaktadır.

Uzun zamandır yalnız yaşayan ve evinden çıkmayan Renee üzerinde büyük bir baskı hisseder. Alışkanlıklarının dışına çıkmak ve ön yargıları ile yüzleşmek zor gelir. Daveti kabul etme ve reddetme arasında gelgitler yaşar ve sonunda kabul eder. Manuela'nın ısrarlarıyla kuaföre gider saçını kestirir. Manuela'nın bir arkadaşından temin ettiği -sahibi öldüğü için bir kuru temizlemecide kalmış- bir elbiseyi giyer. Yıllardır bir başkasına yemeğe gitmemiş, mağazadan bir kıyafet almamış Renee aynada uzun uzun izlediği yeni imajını şaşırtıcı bulur. Bu yeni personası ile tedirgin bir şekilde Ozu'nun dairesine çıkar. Renee Ozu'nun teşvikiyle kâsesinden içtiği ramenin kıyafetine dökülmesi üzerine, kıyafetin kendisine ait olmadığını ödünç aldığını açıklıkla söyler. Renee kaygılı hâlini doğal bir dışavurumla Ozu'yla paylaşıyor: "İhtiyatlı olmaya çalışıyorum. Sorun çıksın istemiyorum. Kimse kendini beğenmiş bir kapıcı istemez." Ozu Renee'ye kendini beğenmiş biri olmadığını sadece meraklı olduğunu söyler. "*Bu gece sizinle yemek yememi bile anlamazlar*" demesi üzerine Ozu bundan şeref duyduğunu belirtir.

Ozu'nun iç açıcı misafirperliği ve sohbeti, Renee'ye -ihtiyatı elden bırakmasa da- keyifli bir akşam yaşatır. Renee ayrılırken, ikisinin de sevdiği Japon yönetmen Yasujirō Ozu'nun *Munekata Kardeşler* (1950) filmini beraber izlemek üzere sözleşirler. Güzel geçen gecenin ardından, "*ilk kez kendimi, tek başıma değilken tam bir güven içinde hissediyorum*" (Barbery, 2022, p. 202), diyen Renee'nin kendisine ve hayata bakışında sınırlılıklar oluşturan imajlar kırılmaya başlamıştır. Bu durum, Ozu'nun yaşlı bilge arketipinin karakteristik bir özelliği olan yazgıya yön verme gücünü (Jung, 2015, p. 93) vurgular.

Ozu'yla birlikte film izleyen Renee, âdeta zaman içinde bir zamandışı hissi yaşar. Yaşadıkları büyüleyici gün bittiğinde Renee'ye aniden çöken huzursuzluk veren efkâr, evinde kendine yönelmiş kızgınlık ve öfke olarak devam eder: "*Zavallı serserim. Ne bekliyordun? Sadece berbat bir kapıcısın, o kadar!*" Renee'nin bu içsel çatışmasının altında yatan düşüncenin asıl nedeni sınıflar arası dostluğun mümkün olduğuna inanmamasıdır.

Nitekim Renee, doğum gününü kendisiyle birlikte geçirmek isteyen Ozu'nun dışarıda yemek davetini reddeder: "*Gerçekten çok üzgünüm ama bence bu hiç iyi bir fikir değil*". Oturduğu kapıcı dairesinde âdeta gizlenerek yaşayan Renee içinde yaşadığı sosyal yapıya zaten aykırı olan bu teklifi Ozu'nun ısrarlarına rağmen geri adım atmaz. Ozu hayal kırıklığına uğramış, Renee ise tamamen dağılmıştır; fakat gün içinde cesaretini toplar ve yazdığı bir notu Ozu'nun posta kutusuna atar: "*Sevgili Kakuro, fikrinizi değiştirmediyse bu gece sizinle yemekte olmaktan büyük mutluluk duyacağım...*"

Ozu'nun doğum gününü kutlamak için Renee ve Ozu'nun dışarıya birlikte çıkmaları hem gelenek hem de toplumsal hiyerarşi açısından ezber bozucu ve tabu kırıcıdır. Karşılaştıkları

apartman sakini bir kadın Ozu'ya selam verir fakat yanındaki egemen toplumsal normlarla uyumlu, sık kıyafetli kadının Renee olduğunu fark etmez: *"İyi akşamlar hanımefendi"*. Renee altüst olmuş bir hâlde şaşkınlığını Ozu ile paylaşır: *"Beni tanımadı"*. Ozu'nun verdiği cevap onun bilgeliğinin kendi ötesini görebilen yönünü yansıtır: *"Çünkü sizi hiç görmediler"*. Ozu, görmenin bir körlük durumu olabilen bakmaya karşı üstünlüğünü vurgular. Bu körlük durumunun nedeni kendileriyle ilgili kibirli düşünceleridir. İçe dönük bir körlük yaşayan insanlar aslında farkındalık içermeyen iletişimlerinde de bir körlük içindedirler. Diğer taraftan bu olay, kibirli üst sınıf ile yoksul alt sınıf arasındaki gerilimin bir örneğidir. Ancak bu tip stereotiplere bağlı olmayan Ozu, bu gerilimde kibrin ve Fransız snopluğunun karşısında bir tutum sergiler. Ozu'nun eğitilmiş ve rafine bir apartman görevlisi olasılığını asla kabul edemeyecek Fransız sınıf sistemi yüzünden zihninin sakatlanmaması, onun bir yabancı olmasından çok gelişmiş bir karakter olmasıyla ilgilidir.

Ozu, yemek esnasında beraberliklerindeki yaşam sevincini vurgulayan ve bunun kalıcı olmasını dileyen bir dileğini ya da isteğini Renee ile paylaşır: *"Biz dost ve hatta ne istersek onu olabiliriz."* Renee yaşamdan izole olma konumundan, yaşama etkin olarak dâhil olduğu bir evrene adım atmıştır. Dönüşte Ozu'nun koluna girer ve apartmanın önüne kadar yürürler. Ozu'yla geçirdiği zamanlarda coşku veren bir akış hissedilen Renee, kararlılıklarının yumuşaması karşısında sadece şaşkınlık yaşamaktadır. Ozu Renee'ye kapısına kadar eşlik eder ve büyük bir saygıyla elini öper (Görsel 14). Sevgi dolu arkadaşlığın getirdiği mutluluk durumu, Renee'nin sınıflar mücadelesiyle ilgili düşüncelerini birincil konumda olmaktan çıkarmıştır.



Görsel 14. Renee ve Ozu

Kameranın izleyiciyi bir gözlemci konumunda tutan nesnel bakış açısıyla verilen Görsel 14'teki plan, Renee'nin yıllardır kendini hapsediği sınırlılıklarını aşabildiğini vurgular. Renee artık entelektüel ve duygusal özgürlüğe doğru bir gelişim içindedir. Eski inançlarından ve düşünme kalıplarından kurtuldukça kendisini samimi bir ilgiye ve sevecen bir dikkate layık hissedebilmeyi başarmıştır (Jung, 1999, p. 107). *Yaşamaya Değer* filminde Ozu ile temsil edilen bilgelik, Renee için zorlayıcı ve yıkıcı olduğu kadar yeniden kurucu nitelik göstermiştir.

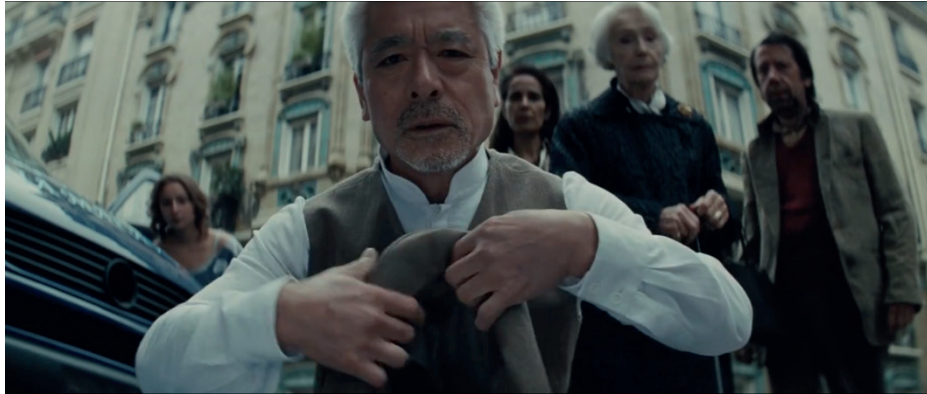
O gece Renee büyük bir keyif içindedir. İçsel çatışmaları artık son bulmuştur. Ozu'nun kendisine hediye ettiği *Anna Karenina* romanını eline alır (Görsel 15). İç sesinden maskesini düşüren o ilk cümleyi duyarız: *"Bütün mutlu aileler birbirine benzer, her mutsuz ailenin mutsuzluğu kendine göredir."* (Tolstoy, 2016, p. 3).



Görsel 15. Renee

Görsel 15'te Renee'nin aydınlık yüzüne yansıyan dinginliği ve mutlululuğu, karanlık arka planla bir zıtlık oluşturacak şekilde sinematografik olarak betimlenir. Çerçevenin solunda Paloma'nın hediye ettiği üç boyutlu çizim yer alır.

Hayat karmaşıktır ve paradokslarıyla çoğu zaman çelişkilidir. Ertesi günün sabahında Renee'nin bir araba çarpması sonucu izleyiciyi şok eden âni ölümü, filmin doruk (climax) noktasıdır; Renee hayatının kişisel anlamını tam keşfederken ölmüştür. Renee iç monologla Manuela, Ozu ve Paloma ile ilgili düşüncelerini dile getirmektedir. Kaza haberini alan Ozu hemen gelir; sessiz ve büyük üzüntü içindedir. Renee'nin üzerini ceketiyle örter (Görsel 16).



Görsel 16. Ozu

Bu alt aç çekim planda, Ozu'yu ölümün olduğu yerden görürüz. Ön planda çerçevenin merkezini büyük oranda kaplayan Ozu, arka plandaki meraklı ve alık bakışlı insanlardan ayrışır. Ozu'nun üzüntüsünü paylaşan izleyicinin bakışları bu bilgenin saygısına, vefasına ve yüzüne yansıyan büyük üzüntüye odaklanır.

Hiç beklemediği bir anda sevdiği insanı kaybettiğini kapıya gelen Ozu'dan öğrenen Paloma sarsılır ve büyük bir alt üst oluş yaşar. Annesinin onu nasıl teselli edeceğine dair hiçbir fikri yoktur. Annesinin çekingен dokunuşundan sıyrılan Paloma odasına kapanmayı tercih eder. Gözyaşları içindeki Paloma ilk kez sevdiği bir insanın ölümüyle karşı karşıyadır. Buna zihinsel olarak yeterince hazır olmamak Paloma için çok acı vericidir.

Canı yanan Paloma ölüme bir açıklama getirme ihtiyacı hisseder: *"İşte böyle birdenbire, her şey duruyor. Ölmek bu mu? Sevdiklerinizi bir daha asla göremiyorsunuz. Sizi sevenleri asla bir daha göremiyorsunuz. Ölmek buyusa, dedikleri kadar trajik bir şeymiş."* Ölümü şimdiye kadar basit bir olay olarak gören Paloma'nın ölüm algısı bu gerçekçi yüzleşmeyle değişmiştir; ölüm artık trajik bir şeydir.

Paloma'nın ağzından dış sesle verilen bu içsel monolog, Paloma'nın kendisine kendinden gelen ve kendi iyileşmesini sağlayan bir yanıt gibidir (Jung 2016a, p. 163). Paloma hayatında ilk kez böylesine bir acı çekmektedir; ama bu acı sayesinde biyolojik temelli ölüm algısı gelişerek duygusal ve metafizik bir algıya evrilmiştir. Dolayısıyla bu acı onun için iyi bir şeydir.

Eşyaları toplanan Renee'nin dairesinde fark ettiği kırmızı balığı beslemek için alan Paloma biraz dikkat kesilince bu balığın, suyuna attığı antidepresandan dolayı öldüğünü zannedip tuvalete attığı ablasının kırmızı balığı olduğunu anlar. İlacın etkisi geçince canlanan balığı klozetinde tesadüfen fark eden Renee onu alarak yaşama tutunmasını sağlamıştır. Balığın ölmemesi, izleyicilerin Paloma'yla ilgili beklentisini hazırlayan bir foreshadowing olarak onun intihar etmeyeceğini ve bu vazgeçişin de Renee sayesinde olacağını ima eder. Balığın yaşama tutunması Paloma için önemli bir farkındalık anıdır (Görsel 17): "Bu kırmızı balığın sizde ne işi vardı? Bunun bir anlamı varsa, aklıma hiç gelmemiştir".



Görsel 17. Paloma

Görsel 2'de Paloma'nın yüzü büyük oranda karanlıkta kalmış şekilde intihar kararını açıklamasının umutsuzluğunun, Görsel 11'da yine karanlıkta fakat biraz daha aydınlanmış yüzünün bir olasılık peşinde olduğunun sinematografik olarak vurgulanışı olduğunu tespit etmiştik. Görsel 17'de verilen yakın çekim planda ise artık karanlıktan aydınlığa çıkmış, gülümseyen bir Paloma betimlenmiştir.

Paloma'nın gülümsemesi, kırmızı balık deneyiminin kendisi ile dış dünya arasındaki bölünmeleri birleştirici niteliğini vurgular. Bu deneyim yaşamı onaylayıcıdır ve neden öz kıyım kararından vazgeçtiğine verdiği yanıtıdır. Anlarız ki Paloma, "daha olmadığı bir şeye dönüşme ihtimali" için yaşamaya devam edecektir. Ölüm gerçekliğinin ağırlığına rağmen iyimser bir sonla biten filmde, izleyicinin Paloma'nın anlamlı bir yaşam fikrine ulaşması ve yaşamaya devam etmesi umudu tatmin edilmiştir.

Filmin son sahnesinde, Paloma ve Ozu Renee'nin dairesindedirler. Hüzünlü sessizlikleri Renee'ye olan saygılarının bir ifadesidir. Ozu'nun Renee'ye hediye ettiği *Anna Karenina* romanı hariç tüm kitaplar ve eşyalar paketlenmiştir. Ozu karşılaşmalarının anısını yaşatacak bu romanı Paloma'ya verir. Paloma kapıyı kapatırken siyaha dönen ekranda Paloma'nın iç sesini duyarız: "Önemli olan ölmek değil, ölüm anında ne yaptığınızdır. Renee, siz ölüirken ne yapıyordunuz? Sevme hazırlanıyordunuz."

Paloma'nın devam kararı Camus'cü anlamda ontoloji ve etiğin kesişimi bir tavırla bir başkaldırı anlamı taşır. Bu kabulleniş yaşam ve ölüm diyalektiğine farklı bir perspektifle bakmayı da beraberinde getirecektir. Ölüm varlığımızı hem onaylama hem de kapatma anlamında mühürler. Ancak birinin var olmuş olması devredilemez, hep bâki kalan, yok edilemez bir olgudur; ölüm nasıl geri alınamazsa birinin yaşamış olması da geri alınamaz bir olgudur. Yaşamın anlamı sorunu, ölümün anlamı sorununa bağlıdır çünkü insan, doğası gereği, yazgısını daha geniş bir bütüne yerleştirmek arzusunda. Bu arzu bilinçaltının en temel arzularından biridir.

Paloma da ölümle ilgili film boyunca yaptığı sorgulamalarda yaşamın anlamına dair bir ipucu aramaktadır. Ancak gözden kaçırdığı ve büyüdükçe anlayacağı nokta, yaşamın anlamlı olması için büyük sevinçlerin ya da trajedilerin yaşamı onurlandırmasına ihtiyacı olmadığıdır. Ölürken sevmeye hazırlanıyor olmasaydı da Renee'nin yaşamı biricikti. Varoluş felsefesinin çağdaş insanın ilgisini bu kadar çekmesinin en önemli sebebi sahneye kahramanları, büyük önderleri, başarı timsallerini değil de sıradan insanları almış olmasıdır. Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar*'daki kahramanı "*Hâlbuki ben ömrüm boyunca en ufak bittin bile fiske yerim; benim karakterim de bu*" (Dostoyevski, 2019, p. 131), diyen sıradan biridir. Yaşamın anlamını yaşamdaki fırsatları kaçırmamakta, rasyonel ve faydalı karar ve sorumluluklar almakta bulan ve bu çabayı toplumun istediği şekilde göstermeyenlere vurulan başarısızlık yaftası da çağdaş insanın performans kaygısını serimler. Renee için elbette kapısını dışarı açmak oldukça güzel ve renkli şeyler yaşamasına sebep olmuştur. Ancak o tek iken ve kendini dış dünyadan izole etmişken de varlığı biriciktir. Çünkü yalnızlık da onun güçlü bir tercihidir. Aynı şekilde yukarı katta yalnız ölen adamın bir fanus balığı gibi öldüğünü ve plastik torbayla kendine uygun sona erdiğini söylemek Paloma'nın henüz olgunlaşmayan idrakine bağlanabilir. Herkes kendi yaşamını yaşadığı gibi kendi ölümünü ölür; bazı yaşamları otantik bulmak için ölçütümüz olmadığı gibi bazı ölümleri otantik kılacak ölçüt de yoktur.

Bu noktada ölüm ve gerçeklik arasındaki sorgulamalarımız kimlik sorunumuz ve kendimizi dünyayla nasıl irtibatlandıracağımız sorusundan ayrılamaz bir karakterdedir. Paloma'nın öz bilincindeki bu gelişme beraberinde bir öz farkındalığı da getirmiştir. Kişinin kendinden dışarı çıkıp yine kendine ve içinde bulunduğu duruma bakabilmesi, o kişinin kendini hem özne hem de nesne olarak görebilmesini sağlar. Böylece, kişi kendisini yeniden değerlendirerek yönlendirebilir ve önemli bir sınırlılık durumunu aşar (May, 2012, p. 196). Paloma'nın karakter eğrisi, yaşama bakışı olumsuz, karamsar ve edilgen bir öznenen, olumlu, iyimser ve etken özneye kalıcı bir değişimle gelişmiştir.

Filmde, sevgi konusunun Paloma'nın ulaştığı en üst amaç olarak vurgulanması önemlidir. Çünkü Paloma'nın kurtuluşu sevgi konusundaki farkındalığıyla mümkün olmuştur. Giriş bölümünde değindiğimiz, insanın eş zamanlı varoluş biçimleri, sevginin psikolojik açıdan algılanışları bakımından bize bir temel sunar: Biyolojik dürtü, yazgı ve determinizm dünyası; sevginin içgüdüsel olarak sıcaklık boyutunu, kişinin kendini tanıma çabasıyla ilgili varoluş modu ise; sevginin güçlü olması ve bireyin bu güçten verimli olarak faydalanma kapasitesini içerir (May, 2012, pp. 173-174, 182). Kişinin sevgi gereksinimi karşılanırsa da belirli bir öz bilinçten yoksun bir varoluş, kişiyi sevgi gücünün faydasından mahrum edebilir. Maslow'a göre bu temel gereksinimlerin giderilmesi, daha "yüksek" bir diğer gereksinimin güçlenmesine yol açacaktır (2021, p. 158).

Yaşamaya Değer filminde, Renee'nin trajik ölümüyle olumsuz bir sonla biten yan olay örgüsü ile ölümle ilgili yeni farkındalıklar kazanan Paloma'nın olumlu biten ana olay örgüsü arasındaki zıtlık, filmin anlamını ironik hâle getirir. Renee'nin "sevmeye hazırlanırken" yani varoluşsal güçlü bir tercih yapıyorken ölmesi, Paloma'nın ölüm algısını değiştirdiği kadar yaşam algısını da değiştirmiştir. Paloma büyümüştür.

Sonuç

Yaşamaya Değer filminin üç önemli karakteri üzerinde bir çözümleme yapan bu psikofelsefi çalışma, dünya hayatının getirdiği zorunlulukları yaşayan insanın kendi arzusuna ve yazgısına ihanet etmemesinin imkânını da sorgulamıştır. Bu sorgu, film aracılığıyla, *içeride olmak-dışarıda olmak* diyalektiğine sapanıp kalmadan, hayali bir mükemmellik kurgusunun içinde kendini konumlandırmanın imkânsızlığını serimleyerek özneye bir katarsis imkânı sunmaktadır.

Yaşamaya Değer filmi, Paloma'nın intihar düşüncesi ve Renee'nin ölümüyle sınırlandırılmaksızın, temelde yaşam hakkında olduğu kadar ölüm hakkında da etik bir sorgulamaya davettir. Sonlu bir varlığa sahip insanın ölüm-yaşam diyalektiğini bir karşıtlık olarak değil iç içelik olarak okuması; yaşamın biricikliğinin/sonluluğunun getirdiği değeri, varoluşun estetikleştirilmesini ve yakınlık duygusunun iyileştirici gücünü yaşama taşıyabilir.

Paloma'nın Ozu'yla tanıştıktan sonra Renee'yi fark etmesi ve üçünün birbiriyle bedenlen olduğu kadar ruhen de karşılaşmaları etik açıdan yorumlandığında da "iyi" dir. Bunlar sevinçli, uğurlu karşılaşmalardır ve her birinin hayatında eyleme kudretlerini artırmış; yaşamlarına ince ve küçük şeylerin büyük estetiğini getirmiştir.

Filmin psikoloji ve felsefeyi kesiştiren bir başka önemli boyutu; yaşamı saçma, ölümü sıradan bir olay olarak gören Paloma'nın bir kayıp arar gibi yaşamın anlamını arayışının bu "kayıp" duygusuna odaklanmayı gerektirmesidir. En derin arzumuz, bize değişmez ve her koşulda geçerli bir değer ve yaşam sisteminin sunulmasıdır. Buradaki temel sorunumuz bize gündelik hayatta ne yapıp ne yapmayacağımızı söyleyecek bir kılavuz arzusu değildir; bu işlevi genel etik ve yasalar da yerine getirebilir. Ancak burada ihtiyacımız olan anlam bize bu büyük değer sistemini sunan güçle bütünleşmektir. Anlam ihtiyacı varlığımızdaki içsel eksikliği, boşluğu ve kaybı başka bir şeyle ikame etme arzusudur. Bu boşluk ve eksiklik yokluğuyla bizi rahat bırakmayan bir hiçliktir; hayat boyu ikame tatminlerle doldurmaya çalıştığımız özsel eksikliğimizdir. Bu nedenle anlam arayışı, aranan kayıp bulunamayacak ve ele geçirilemeyecek karakterde olduğu için bitmez. Bulamadığımız anlamın yarattığı içsel huzursuzluktan ve psikozdan kaçmanın önemli yolu ise onu kör bir şekilde tatmin etmenin hırsına kapılmaktansa eksikliğin ya da kaybın karakterini tanımak; onun doyurulamayacağını ve tamamlanamayacağını bilmektir. İnsanın fizyolojisini de tanımayı gerektiren bu idrak ölüm, yaşam, seçimler, sorumluluklar, sevinçler ve yenilgilerle yüklü varoluş tarzlarımıza daha bütüncül ve otantik bir perspektifle yaklaşmayı sağlayabilir.

Yaşamaya Değer filminde, Paloma'nın dünyasına giren değer, sevgidir. Bu değerın gücü, Paloma'yı ölüm düşüncesinden yaşam düşüncesine kalıcı bir dönüşümle taşımıştır. Paloma samimiyet, dostluk ve sevgi gibi temel değişmez değerler üzerinden yaşamın anlamını bizzat kendisinde bulmuştur. Buna bağlı olarak, hayatın yaşanmaya değip değmeyeceği ile ilgili sorunun cevabının da yaşamda kendine ve diğerlerine karşı alacağı sorumluluklarda yattığının farkına varmıştır. Bu sorumluluk duygusu, psikolojik olmasının ötesinde insanın *dünyada-olma* karakterinden kaynaklanan ontolojik bir hâl olarak ele alınabilir.

Paloma, Renee ve Ozu eşliğinde aslında dış dünyayla bir yüzleşme yaşamış; mükemmellik arzusunun hayali bir kurgu olduğunu da idrak etmiş; hâlâ bu dünyada ve çevrede olsa da farklı bir tarzda varlık gösterebileceğini öğrenmiştir. Terapilerden bir türlü fayda göremeyen nevrotik annesine, işkolik babasına, sahte bir kişiliğe sahip olduğunu düşündüğü ablasına ve hatta tüm yetişkinlere yönelttiği suçlamalar aslında zihnindeki mükemmellik arzusunun yansımalarıdır. Ancak yaşamın anlamı dış dünyanın mükemmel olmasında değil, onda kendi tarzını inşa ederek yaşamının bir yolunun bulunabilmesinde yatar.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler

Kaynakça

Barbery, M. (2022). *Kirpinin Zarafeti* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Kırmızı Kedi.

Campbell, J. ve Moyers, B. (2015). *Mitolojinin Gücü* (Çev. Zeynep Yaman). İstanbul: MediaCat

- Camus, A. (2016a). *Sisifos Söyleni* (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can.
- Camus, A. (2016b). *Veba* (Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat). İstanbul: Can.
- Cruickshank, J. (2016). *Başkaldırma Edebiyatı* (Çev. Rasih Güran). İstanbul: Zepros.
- Deleuze, G. (2004). *Spinoza Üzerine Onbir Ders* (Çev. Ulus Baker). İstanbul: Kabalıcı.
- Dostoyevski, F. M. (2019). *Yeraltından Notlar* (Çev. Nihal Yalaza Taluy). İstanbul: İş Bankası.
- Douzinas, C. (2022). *Yasanın Arzusu/Estetik Etik Psikanaliz* (Çev. Ezgi Duman ve İbrahim Ş. Ateş). Ankara: Dipnot.
- Fordham, F. (1997). *Jung Psikolojisi* (Çev: Aslan Yalçınmer). İstanbul: Say.
- Freeman, J. (2016). "Giriş". Carl Gustav Jung (Ed.) İnsan ve Sembolleri (Çev: Hatice Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabalıcı. s. 6-11.
- Freud, S. (2011). *Haz İlkesinin Ötesinde Ben ve İd* (Çev. Ali Babaoğlu). İstanbul: Metis.
- Geçtan, E. (2014). *Psikanaliz ve Sonrası*. İstanbul: Metis.
- Han, B. C. (2017). *Şeffaflık Toplumu* (Çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis.
- Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman* (Çev. Kaan H. Ökten). İstanbul: Agora.
- Hockley, L. (2004). *Film Çözümlemesinde Jungcu Yaklaşım* (Çev: Simten Gündeş). İstanbul: Es.
- Irvin, D. Y. (2008). *Güneşe Bakmak Ölümle Yüzleşmek* (Çev. Zeliha İyidoğan Babayigit). İstanbul: Kabalıcı.
- Izod, J. ve Dovalis, J. (2015). *Terapi Olarak Sinema* (Çev. Duygu Pınar Kayıhan). İstanbul: İKÜ.
- Jankelevitch, V. (2012) *Ölümü Düşünmek* (Çev. Y. Ruhi Demir). İstanbul: Monokl.
- Jung, C. G. (1999). *Keşfedilmemiş Benlik* (Çev. Canan Ener Silay). İstanbul: İlhan.
- Jung, C. G. (2006a). "Kişiliğin Gelişimi". Anthony Storr (Derl.) *Jung'dan Seçme Yazılar* (Çev. Levent Özşar). Ankara: Dost Kitabevi. s. 165-182.
- Jung, C. G. (2006b). "Ego ile Bilinçdışı Arasındaki İlişkiler". Anthony Storr (Derl.) *Jung'dan Seçme Yazılar* (Çev. Levent Özşar). Ankara: Dost Kitabevi. s. 81-84.
- Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmaz). İstanbul: Metis.
- Jung, C. G. (2016a). *Anılar, Düşler, Düşünceler* (Çev. İdris Kantemir). İstanbul: Can Sanat.
- Jung, C. G. (2016b). İnsan ve Sembolleri (Çev. Hatice Mukaddes İlgün). İstanbul: Kabalıcı.
- Lacan, J. (2017). *Benim Öğrettiklerim* (Çev. Murat Erşen). İstanbul: Monokl.
- Lacan, J. (2022). *Psikanalizin Temel İlkeleri* (Çev. Mutluhan İzmir). Ankara: Çolpan.
- May, R. (2012). *Varoluşun Keşfi* (Çev. Aysun Babacan). İstanbul: Okuyan Us.
- McKee, R. (2007). *Öykü* (Çev. Nuray Yılmaz, Ertan Yılmaz, Fatih Kınalı). İstanbul: Plato Film.
- Özdemir, L. K. ve Acarkan, İ. (2014). *Dokuz Mizaç Modeline Göre Çocuklarda Mizaç Farklılıkları ve Kişilik Gelişimi*. İstanbul: Kurtuba Kitap.
- Salinger, J. D. (2016). *Çavdar Tarlasında Çocuklar* (Çev. Coşkun Yerli). İstanbul: Yapı Kredi.
- Tolstoy, L. N. (2016). *Anna Karenina* (Çev. Ayşe Hacıhasanoğlu). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

-Research Article-

Transforming Bodies, Transforming Genres: A Biocapitalistic Representation of Aging in Old (2021)

Fatma Karaaslan Özgü*

Abstract

M. Night Shyamalan's Old (2021) narrates the story of a group of people who realize that the isolated beach they are taken to by the holiday resort they are staying at causes alarmingly rapid aging. Old depicts a clinical trial of a pharmaceutical company, Warren & Warren, testing medicines for chronic illnesses and clarifies that the peculiarity of the beach is used to test medicines within hours instead of a lifetime. The characters, hence, are chosen as test subjects because of their illnesses. This study displays how Old, through hyper-accelerated aging, transforms what is conventionally categorised as supernatural horror into body horror scrutinising the theme of aging in terms of the generic qualities of body horror. This paper is an explicit attempt to inspect, in terms of Foucauldian biopolitics and Rajan's understanding of biocapital, how human health is converted into commodified data; together with the relationship between capitalism and biotechnology/ medicine. This study provides a general overview of body horror as a genre displaying how bodies that get old at an accelerated pace function as the primary source of horror analysing the setting and how it is used as a panoptic space wherein certain disciplinary tools are used. This study finally examines the film's narrative discourse and peculiar cinematic language, by means of which workings of biocapital are shown.

Keywords: Old (2021), biocapital, commodification of health, body horror, aging.

* Lec. Dr., Yaşar University, School of Foreign Languages-Department of Modern Languages, İzmir, Türkiye

E-mail: fatma.ozgu@yasar.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9185-0622

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1380505

Özgü, Karaaslan, F. (2024). Transforming Bodies, Transforming Genres: A Biocapitalistic Representation of Aging in Old (2021). Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 268-279, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1380505

Received:24.10.2023

Accepted: 22.04.2024

-Araştırma Makalesi-

Değişen Bedenler, Değişen Türler: Zamanda Tutsak (2021)

Filminde Yaşlanmanın Biyokapitalist Temsili

Fatma Karaaslan Özgü*

Özet

M. Night Shyamalan'ın *Zamanda Tutsak* (2021) filmi, kaldıkları lüks otel tarafından götürüldükleri izole plajın kendilerini çok hızlı bir biçimde yaşlandırdığını fark eden bir grup insanı anlatır. Film, karakterlerin gizemli bir biçimde yaşlanmasının sebebini açıkça dile getirmese de filmin sonlarına doğru yönetmen, kronik hastalıklar için ilaç üreten Warren & Warren isimli bir ilaç şirketinin deney laboratuvarını ve mezkûr şirketin, plajın bu doğüstü özelliğini kullanarak ilaçlarını insanlar üzerinde çok kısa bir zamanda deneyebildiklerini gösterir. Böylelikle karakterlerin, kendi hastalıklarına göre takip edilip özellikle seçilmiş olan denekler olduğu anlaşılır. Bu çalışma, genel olarak psikolojik korku-gerilim türünde sınıflandırılan *Zamanda Tutsak* (2021) filminin, hızlandırılmış yaşlanma fenomeni kullanılarak nasıl bedensel korku türüne evrildiğini, bu türün jenerik özellikleri bağlamında incelemektedir. Bu çalışma aynı zamanda insan yaşamı ve sağlığının metalaştırılabilir bilgiye dönüşümü ile bu oluşumun *Zamanda Tutsak* (2021) filminde nasıl resmedildiğini, kapitalizm ve biyoteknoloji arasındaki ilişkiyi biyokapital ve Foucaultcu biyopolitika bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, karakterlerin hızlandırılmış bir şekilde yaşlanmasını korkunun ana kaynağı olarak ele alarak beden korkusu türünü kısaca tasvir etmekte ve filmin geçtiği mekânı ve bu mekânın, bazı disiplinci mekanizmaların işe koşulduğu panoptik bir uzam olarak nasıl kullanıldığını inceler. Son olarak bu çalışma, filmin anlatısal diskurunu ve biyokapitalin işleyişini gösteren kendine has sinematik dilini araştırır.

Anahtar Kelimeler: *Zamanda Tutsak* (2021), biyopolitika, biyokapital, beden korkusu, yaşlılık.

* Öğr. Gör. Dr., Yaşar Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu-Modern Diller Birimi, İzmir, Türkiye

E-mail: fatma.ozgu@yasar.edu.tr

ORCID : 0000-0001-9185-0622

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1380505

Özgü, Karaaslan, F. (2024). Transforming Bodies, Transforming Genres: A Biocapitalistic Representation of Aging in Old (2021). Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 268-279, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1380505

Geliş Tarihi: 24.10.2023

Kabul Tarihi: 22.04.2024

Introduction

M. Night Shyamalan's penultimate film, *Old* (2021), is based on the graphic novel, *Sandcastle* (2010) written by French documentarian Pierre Oscar Levy and illustrated by Swiss comic artist [Frederik Peeters](#). The film recounts the story of a group of people who discover that the secluded beach they are taken to by the luxury resort (Anamika Resort) they are staying at mysteriously causes them to age at an accelerated pace. While both *Sandcastle* (2010) and *Old* (2021) are vague and cryptic about the reason for this hyper-accelerated aging that takes place on the beach, *Old* (2021) uses this supernatural phenomenon through the context of pharmaceutical experiments. Shyamalan (2021) maintains the sense of mystery around the beach's temporal and spatial quality yet adds further depth to the original plot by means of the introduction of a pharmaceutical company and its machinations. M. Night Shyamalan's *Old* (2021) provides an explanation for this mysterious phenomenon as a stringent setup, that is, the characters are unknowingly the subjects of an experiment which is conducted to test medicines for chronic illnesses. They are indeed selected on purpose based on their illnesses, as one of the characters, Prisca Cappa, states towards the end of the film: "GUY. How did you first hear about this place? / PRISCA. I don't know. I-I fell upon it. A random sweepstakes. It came with a receipt at the pharmacy. I just followed it up online, started getting e-mails" (Shyamalan, 2021, 00:57:15- 00:57:23). So, they realize that what is known to be 'a random sweepstakes' is indeed not random at all as Guy Cappa states after realising how and why they might have been chosen: "They know our medical condition. They chose us" (Shyamalan, 2021, 00:57:24- 00:57:26). The beach and the precipitated aging it causes, hence, fit the interests of the pharmaceutical company perfectly since it saves them money, and more importantly, time to test their medicines and to rapidly acquire precious human trial phase data. The film, thus, portrays the enigmatic aging as the primary factor that triggers existential fear of aging, which is also what intensifies the effect of body horror. That is, even though *Old* is categorically listed as psychological or supernatural, and partly cosmic horror, the rapid aging, and the abjection of the characters towards their aged, transformed bodies turn it into a body horror. Representation of aging, hence, serves as a means for transforming the genre of the film and in this sense, this study aims to display how hyper-accelerated aging remodels the genre of the film. This paper also aims to analyse the film in relation to the clinical trial, within the framework of biopolitics, and to display how human life and health have been turned into data that can be materialised, commodified, and expropriated. The concept of biocapital, which is basically the entwinement of Foucauldian biopolitics with Marx's formulation of capitalism, will be the theoretical framework of this study. That is why, the contemporary nexus between neoliberal capitalism and biotechnology will be discussed in relation to how it is reflected in M. Night Shyamalan's *Old* (2021). In this respect, the study first offers an overview of the body horror genre with references to how the aged body and accelerated aging are used as a source of horror in the film; it then focuses on the setting and how it gives way to implications of certain disciplinary *appareils* such as panopticism and constant surveillance, and finally, through the examination of a particular scene in terms of the camera angles and how the camera operates in relation to the medical gaze, this study analyses the cinematic discourse and corporeal language of the film aiming to display the machinations of biocapital.

Body Horror/Horror of the Body

Unlike psychological horror, which focuses on mental, emotional, and [psychological states](#) of the characters in order to frighten, disturb, and unsettle its audience, body horror, which is a subgenre of horror that has roots in early Gothic literature, exhibits grotesque and/or psychologically disturbing violations and infringement of the human body. In the making of the genre, these transgressions might be displayed through the use of several elements such as aberrant acts or bodies, unnatural movements of the body, violence, disease, and mutations together with a "'graphic sense of physicality' and culminating in a gory display" (Badley, 1995, p. 7). Gaining genuine popularity and creating a space of its own, body horror has begun

to dominate several areas including literature, TV shows, music clips, toys, anime series, video games and visual arts especially from the 1990s onward. In this sense, it is possible to see body horror “as one of several discourses of the body that use the fantastic – the iconography of the monstrous – to articulate the anxieties of [its time] and to re-project the self” (Badley, 1995, p. 3) and as a result, “horror has become a fantastic ‘body language’ for [especially Western] culture” (Badley, 1995, p. 4). Body horror thus provides a definition of its own in relation to corporeal body which is established in terms of the genre’s own iconography and mechanisms. Human body is represented as an entity that is constantly threatened and together with the advancements in the field of biotechnology, which gave rise to a form of “somatocracy” in the Foucauldian sense (Foucault, 2004, p. 7), human body has started to be depicted as “covered with tubes, cannibalized for cells, fluids, tissues, and parts, tortured and reconstructed on the procrustean bed of biotechnology” (Badley, 1995, p. 6). What body horror presents in this vein is a “recitation of the body as a text – a dissection, an exploratory probe” (Badley, 1996, p. 75). Human being, then, is defined as, in Foucauldian terms, “a living species” (Foucault, 1978, p. 142); it is thus stripped of its former character as a unified and sacred being.

In the age of biotechnology wherein somatocracy prevails, old age has become synonymous with bodily and cognitive decline as Barry (2015) writes “as far as the body is concerned, [...], ageing is usually understood as an inexorable decline, involving shrinking, atrophy and a loss of mental capacity” (p. 132). Tracing the meaning of the word ‘senile’ in relation to the perception of aging as deterioration Katz (1996) writes that throughout the 15th and 17th centuries it simply meant ‘old age’ yet “by 1848 senile meant weakness, and by the late nineteenth century it indicated a pathological state. The term has taken on greater medical and negative connotations ever since” (p. 41). The aged body is thus construed as pathological, which indeed paves the way for the perception of the aged body as a medical object. According to Katz (1996), in the premodern period, death used to be depicted as an unforeseeable mysterious force that moves outside the borders of corporeal life. With the rise of clinical medicine death started to be relocated as a presence that can be traced in the physical body (p. 41). In the modern age, medicine “alienate[s] death from life and objectify it as a negation of the body, thereby bringing dying into the realm of medical sovereignty” (p. 32). This change is dependent upon the new perception of disease by medicine which started to discern between the aged body and other age groups with the establishment of geriatrics and gerontology as a human science in the 20th century. Katz (1996) posits that as what Foucault calls the medical gaze “enhanced the discourse of senescence, the binary logic of the normal and the pathological conceptually legitimated it” (p. 43). In the context of both disciplinary and biopolitical modalities of power the aged body is reconstructed as a medicalised object and a demographic subject that needs to be monitored, controlled, regulated, and invested as Powell and Biggs (2000) put forth “aging lives become practices of surveillance because older people fit within the pathological discourse permeation of ‘it’s your age’” By acquiring knowledge and showing concern for the welfare of older people, bio-medicine provides an arena for surveillance” (p. 8). Medical power and discourse which paved the way for a “youth[and health]-oriented society” that construes senility as a pathological condition and aging itself as a “taboo” (Barry, 2015, p. 132).

In fictional narratives the pathologized representation of aging and the aged body is used in a myriad of ways: the aged body as a metaphor of moral decay, elderly people, especially women, standing as evil forces posing a threat for the protagonist, and so on. Similarly, in the horror genre, aging is posited as the source of horror while at the same time underscoring certain themes such as mortality, illness, abnormality, and corporeal transformation making us question what it means to be human. Body horror specifically depicts the aged body as an entity that is construed as the other threatening human beings as it evokes the fear of losing one’s agency, mental and bodily capacity, youth, and beauty. The aged and thus transmuted human body is the abject, which, in Kristevan terms, represents the human reaction such as

repulsion, nausea and/or horror when faced with the threat of the rupture in and the collapse of meaning which is caused by the erasure of the division between the self and the other, the subject and the object: "The abject has only one quality of the object—that of being opposed to I [emphasis original]" (Kristeva, 1984, p. 2). Abject then inhabits a liminal space, somewhere between the subject and the object; it is located between the Real order and the Symbolic order. In Kristeva's postulation, the corpse, for instance, is the absolute abjection as it signifies death and demonstrates "what I permanently thrust aside in order to live" (1984, p. 3). It signifies the border between humankind as the living being and death. The corpse as the abject is "something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object. Imaginary uncanniness and real threat, it beckons to us and ends up engulfing us" (Kristeva, 1984, p. 4). In body horror, thus, the body – even if it is one's own body – which has now turned into the other, evokes feelings of fear and loathing. This is because the shape-shifted body disrupts meaning and deranges the order as Kristeva (1984) states that what induces abjection is "what disturbs identity, system, order" and "what does not respect borders, positions, rules" (p. 5). So, the aged body whose system is deranged stands in the liminal space between life and death thereby disturbing the order and constituting the essential source of fear and terror.

M. Night Shyamalan (2021), through the use of accelerated aging, makes horror descend into the most primal fear of human beings, that is, the fear of death. Just like, for instance; David Cronenberg, who, in his body horror films "used the fantastic as a way of coming to terms with those basic things, like death, aging, and disease, which we all deal with everyday" (Badley, 1995, p. 10), Shyamalan, in his *Old* (2021), overtly employs organic fear and the chaos it brings about. However, in order to achieve that, he does not use the inevitably conventional component of a horror film, that is, the fictional monster whose primary function, by its very nature, is to be striking and intrusive and who accomplishes it "by being dangerous because humans are hard-wired to pay attention to dangerous agents, but the monster becomes even more interesting by being unnatural" (Clasen, 2012, p. 224). Shyamalan (2021), instead, renders rapidly aging, withering, and sickening body as a monstrous entity, thereby representing it as a menacing agent for both the characters and the audience. Ironically enough, *Old*'s monsters are not unnatural, but quite the opposite; they are human beings in flesh and blood. In this sense, what Philip Brophy (1986) states in relation to the most essential characteristic of modern horror applies to *Old* as it, too, primarily rests upon "the fear of one's own body, of how one controls and related to it" (p. 8). The cave scene, in this respect, might be the most emblematic of this concept reflecting the monstrous decay and transformation of the human body. The scene delineates Chrystal, ironically named by the director as a form of foreshadowing, who suffers from a kind of calcium deficiency hiding in a cave in a highly agitated state. Depicted as the only character who is very much into her looks, Chrystal's body turns into an insect-like, crooked figure with totally ruptured and twisted bones. She is abjected from and abhorred by her own body and does not want to be seen by anyone. When the siblings, Maddox and Trent Cappa, meet her in the cave, she acts frantically, screaming at the children that she does not want to be seen. Her clamour, "Don't look at me!" is accompanied by partial images of her body simultaneously seen by Maddox and Trent and the audience as the children strike a match to see inside the cave, which accentuates the hideousness of her once beautiful now twisted monster-like body. (Shyamalan, 2021, 01:16:04- 01:16:19). Horror as a genre is conventionally characterised by "the presence of monstrous of either a supernatural or sci-fi origin" (Carroll, 1987, p. 52) and also by the encounter between the human beings and the monsters which are perceived by the characters as abnormal creatures that transgress the laws of nature. Nevertheless, in *Old*, the human body itself turns into a monstrous being by means of rapid aging which engenders horror and terror. In the film, thus, the source of horror is not the monsters that are regarded "as abnormal, as disturbances of the natural order" (Carroll, 1987, p. 52), which is a distinguishing quality of the horror genre, but Shyamalan's characters themselves are monstrous and what is disturbing the natural order is the accelerated passage

of time. And as a result, “[b]oth fear and disgust are etched on the characters’ features” (p. 54) since the rapidly aged, convoluted, deformed, and sick bodies of the characters arise utter revulsion not only in the fictional characters themselves but also in the audience.

In the film, the corporal presence as the very source of horror and animosity is also seen with the experience of the children on the beach. The incongruity between the children’s quickly growing bodies and their yet immature minds effectuates another element of horror because neither their minds nor their conscious could keep up with their rapidly maturing bodies, which intensifies the anguish and abjection they experience by their own corporeal presence. Thus, because of the hyper-accelerated aging they experience, their corporeality stops being an ontological modality that would normally frame one’s identity formation. For instance, Charles and Chrystal’s daughter Kara gets pregnant right after having sex with Trent and at first, she cannot realize in immature consciousness what her rapidly swelling abdomen means and gets terrified by her antagonistically maturing body over which she has no control. Shyamalan (2021) clearly displays that Kara’s still-a-child mind cannot attune to her now-a-grown-up body, getting pregnant and labouring a child. Her child dies immediately after birth as its body, just like its mother’s mind, cannot adapt to the extraordinary temporal quality of the beach.

This bodily revulsion emanated in both the film characters and the audience goes hand in hand with the language of the film since the cinematic and scriptic language employed in *Old* is a highly biological and, as a matter of fact, a somatic or even an exceptionally medicalized one. We learn about the medical conditions of all the characters, which is indeed the quality that provides both the characters and the spectators with a medical insight. The shots and camera angles substantially contribute to this effect. The film, in this sense, employs a particular “body language,” in Badley’s words (1995, p. 3), which is produced by means of the convergence of horror and discourses of body. This also which serves as a tool for visualising the embodied self in transmutation, being shifted, re-morphed, and re-generated. It is this very re-projection of the rapidly aging characters who experience an excruciating transformation that underscores the presence of the body in the film.

The Medicalised Body and Biocapital in *Old* (2021)

The setting of the film is in tandem with the corporeal transmutation in the sense that it enhances the somatic language and medicalized discourse of the film. The beach they are taken to is surrounded by steep rock hills and there is a camera on top, watching and recording their every action; so, they are confined in an enclosed space and under constant surveillance, which turns the beach into a panoptic space where the excessively supervised and inspected individuals are deployed. The setting thus makes the characters and the audience immerse into an experience of entrapment in both a threatening corporeal space, that is, the characters’ mutating bodies, and the geographically confining space of the beach. Considering the fact that they are *surveilled* by a pharmaceutical company for purely medical reasons as test subjects, the beach becomes a disciplinary milieu, a panoptic hospital/clinic by means of which “the power which functions, or which should function in an institution will be able to gain maximum force” (Foucault, 2006, p. 75) and which serves as a site “both for the exercise of power and for the formation of a certain knowledge” (p. 78) about the subjects on the beach. Within this medicalized panoptic space, the gaze of the camera turns into what Foucault (2003) calls “the medical gaze [*regard médicale*]” (p. 9) which is not “the gaze of any observer, but that of a doctor supported and justified by an institution, that of a doctor endowed with the power of decision and intervention” (Foucault, 2003, p. 89). This particular gaze pursues a self-governing movement, by means of which it goes around and through “an enclosed space in which it is controlled only by itself; in sovereign fashion, it distributes to daily experience the knowledge that it has borrowed from afar and of which it has made itself both the point of concentration and the centre of diffusion” (Foucault, 2003, p. 31). This very movement is best seen through

the scene in which Prisca Cappa is operated on by Charles, a medical doctor whose mental state deteriorates as he has schizophrenia. When Charles looks at Prisca's abdomen to check the fast-growing tumour, his gaze as a doctor becomes the camera's gaze; they overlap. And when the camera focuses on Charles's face, it identifies with the patient's gaze. This act of cross-cutting juxtaposes the subject positions of the calm and collected operator and the terrified *operatee*. Then, when Charles cuts his patient out to excise the tumour from her stomach, the eye of the camera focuses on the abdomen and the tumour with a closeup. This final shot accentuates the softball-sized tumour as the primary object of horror, which is also the product of both the scientific gaze of the surgeon and the pharmaceutical company utilising the temporal phenomenon of the beach. Thus, Prisca's body and her bodily integrity is penetrated by the medico-scientific gaze of the doctor and what is shown is not the individual, but solely a part of her body, or an organ the doctor is operating on; when the camera identifies with Charles The Doctor's gaze, it makes the eye of the camera, the gaze of the audience, and that of the doctor coalesce.

At the intersecting point of the coalescing gazes of the doctor, the camera, and the audience is a part of Prisca's body which is now totally "stripped of its fleshy protection and penetrated by the empirical gaze" (Shildrick, 1997, p. 21). This selective partiality of the medical doctor and accordingly that of the camera pinpoints a bodily fragmentation of individuals under the medical/ clinical gaze, which results in a "fetishistic fragmentation of the embodied person" (Shildrick, 1997, p. 53) by the gaze of the doctor. Despite the fact that they all are in the middle of nowhere and that Charles lacks not only the necessary medical equipment but also the clear, healthy mind of a doctor as he openly displays signs of dementia and/or schizophrenia, he owns all the characters' trust by virtue of his position as a medical doctor. Charles's authority over the others, despite his precarious mental state, underlines the power of medicine over individuals in the age of biopolitics as the doctors have turned into "priests of the body" (Foucault, 2003, p. 33) assigned by Science/Medicine, the God. So, we might argue that the encounter of Prisca, as an ill subject, and Charles, as the priest of Science with the scalpel/ sceptre in his hand, constitutes "a paradigmatic site for the technologies of the body which both shape and control" (Shildrick, 1997, pp. 48-49). This scene thus displays the workings of a certain technology of power, biopower, that construes individuals as living species and focuses on human life aiming to control, regulate, and optimize human populations.

As the grotesque body language and highly medicalised corporeal verb tense of the camera shift the genre of the film, the presence of the pharmaceutical company and its unethical trial provide it with a concrete representation of the biocapitalistic endeavour. Incorporation of the pharmaceutical company, Warren & Warren, into the film complies with real-life concerns because, as Guy Austin (2012) states in relation to fears about bodily integrity reflected in contemporary horror cinema, "[t]he development of biology and biotechnology [has started to be seen] as a source of anxiety" (p. 103). So, the cross-pollination of the use of aging, estrangement, and abhorrence together with the somatic discourse of the film and the unethical clinical trial revealed in the end pave the way for a biocapitalist reading of the film. Biocapital, a term used by K. Sunder Rajan (2006), emanates from "Marx's analysis of political economy as epistemology, and that is the study of the epistemic reconfigurations of the life sciences" (p. 12) and it is merged with Foucauldian notion of biopower and biopolitics which Nikolas Rose (2007) defines as a technology of power that is "concerned with our growing capacities to control, manage, engineer, reshape, and modulate the very vital capacities of human beings as living creatures" (p. 3). Biocapital hence is a study that is comprised of

the systems of exchange and circulation involved in the contemporary workings of the life sciences, but [it] is also a study of those life sciences as they become increasingly foundational epistemologies for our time. In the former register, it is indeed a subset or 'case study' of contemporary capitalism; in the latter, it points to the specifically biopolitical dimensions of contemporary capitalism. (Rajan, 2006, p. 12)

Together with the advancements in technoscience, biotechnology has become increasingly profitable and as a result, “the life sciences and capitalism are coproduced [...] and the life sciences are overdetermined by the capitalist political economic structures within which they emerge” (Rajan, 2006, p. 6). Life sciences, in this vein, are connected with biomedicine and “technoscience increasingly operates within the capitalist frameworks” (Rajan, 2006, p. 7). In Marxian terms, there exist two different forms of capital: industrial capital and merchant capital. Merchant’s capital is not in the form of commodity; it is in commercial form and its function is

not just the production and exchange of commodities as a means to an end (that end being the generation of surplus value) but is commercial activity as an end in itself. This “special type” of capitalist to whom Marx refers is the speculative capitalist, a precursor to the types of capitalists, such as, for instance, venture capitalists or investment bankers, who are central to sustaining the dynamics of contemporary capitalism. [...] Commercial capital, [...], does not create surplus value in and of itself but does so indirectly by constantly perpetuating the circulation of capital, and by providing it with its own self-perpetuating, self-sustaining logic that does not need to originate from the moment of production of commodity. (Rajan, 2006, p. 9)

Contemporarily, an identical division exists “in the form of production and circulation in which biotech and pharmaceutical companies are involved” (Rajan, 2006, p. 9). In this sense, it would not be wrong to argue that biocapital is very emblematic of capitalism. And hence, the presence of a pharmaceutical company “involves the coexistence of at least two simultaneous, distinct, yet mutually constitutive forms of capital, one directly dependent on the production of commodity, the other speculative and only indirectly so” (Rajan, 2006, p. 9). Rajan (2006) further argues that the biocapitalistic mode of capitalism is comprised of particular structures which form the basis for the emergence of a technoscientific enterprise. This very construction enables political economy to serve as an epistemology (p. 11), which takes us to the Foucauldian notion of biopower which puts life at the very centre of the political calculus, and “operates through institutional, epistemic, and discursive mechanisms” (Rajan 2006, p. 13). The sciences that deal with knowledge about human beings are central to the rationality of both the 20th and 21st centuries as Rajan (2006), referring to Foucault’s *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (1973), states that “the three disciplines, biology, political economy, and philology, concerning the knowledge of humanity become fundamental to the operation of modern rationality and provide and understanding for life, labour, and language” (p. 14). This is, I believe, pertinent to the radical monopoly of medicine as a science, which, according to Ivan Illich (1975), “goes deeper than that of any one corporation or any one government” (p. 14). Different from the ordinary monopoly which seizes the market, or the commercial monopoly that delimits the circulation of commodities, the radical monopoly “impinge[s] still further on freedom and independence. [It] impose[s] a society-wide substitution of commodities for use-values by reshaping the milieu and by ‘appropriating’ those of its general characteristics which have enabled people so far to cope on their own” (Illich, 1975, p. 14). The contemporary monopoly of medicine and pharmaceutical companies is reflected in the film as Guy Cappa, upon finding the brochure of Warren & Warren in his hotel room, comments that “Warren & Warren must be affiliated with this resort. They must have conventions here. We love this pharmaceutical company at work. we’re considering asking our clients to use Warren & Warren drugs as a way to lower their insurance rates” (Shyamalan, 2021, 00:04:58-00:05:15). This scene indicates that biomedicine performs in a capitalistic framework, as Rajan (2006) argues, implying that Warren & Warren is a multinational corporate company that owns many other properties and businesses other than pharmaceuticals. The scene also displays, via Guy Cappa’s job as an agent working for a health insurance company advising people a certain company’s drugs, how human health has become an object within this firmly knit biocapitalistic network of biomedicine, pharmaceuticals, technoscience and the neoliberal market. From a Marxist point of view, we could argue that the health insurance sector applies

to merchant capital that is in commercial form; it does not create any surplus value but just maintains the circulation of this biocapitalistic network, selling the consumers an “immaterial product (i.e., health insurance)” which the sector itself is “mass producing” (Mitchell and Snyder, 2015, p. 189). Health insurance then is a profit-ridden industry whose “profit motive [...] is exposed as a logic of [...] accumulation by dispossession” (Mitchell and Snyder, 2015, p. 189). So, medicine as a monopolistic industry has incorporated into many elements from different sectors and thus owns a rhizomatic character, reaching at the individuals’ lives and bodies, thereby creating new epistemologies. Genomics, biotechnology, and contemporary medicine, in this sense, are among the most effective disciplines that conceive of human life as information. Despite the fact that human life as information used to be a metaphor, especially now in the 21st century, it has become a commodified real product; “one does not just have to conceive of life as information: one can now represent life in informational terms that can be packaged, turned into commodity, and sold as a database” (Rajan, 2006, p. 16).

What literally epitomizes this idea in *Old* (2021) is seen towards the end of the film, in a research laboratory full of scientists observing the people on the beach. Thinking that the siblings, the last two test subjects, drowned, the company agent that watches them from rock hills announces: “Final members of trial 73 are deceased. Observation’s complete” (Shyamalan, 2021, 01:30:14- 01:30:20). Then, the clinical laboratory is shown with a number of researchers working on drugs. The resort manager, thinking the trial is finalised, asks for a moment of silence for the members of trial 73 and immediately after that, in an attempt to justify their means, states that because of this beach, they have been able to save hundreds of thousands of lives with new medicines and it will be millions in the future. Even though the manager states, to extenuate their unethical methods, that they are saving thousands of lives, what really happens is that “rehabilitation on behalf of the few that inevitably operates at the expense of the many” (Mitchell and Snyder, 2015, p. 189). The manager later declares that despite many failures in previous trials, the trial 73 is a success (Shyamalan, 2021, 01:32:21- 01:32:44) as a scientist in charge states in relation to Patricia Carmichael, the epilepsy patient on the beach:

One of this cohort, uh, was a woman with the epileptic seizures. Her name was Patricia Carmichael. She suffered debilitating seizures her whole life. Nothing could help her. The medicine we gave her when she arrived turned out to be the exact mixture. She didn’t have a seizure for eight hours and 17 minutes [which is equal to] 16 and a half years. We cured her epilepsy. We’ll now fast-track trials, make that medicine and share it with the whole world. Every single person that needs it. Nature made that beach exist for a reason. Warren & Warren was meant to find it on their research expedition. We were meant to test medicines in one day instead of a lifetime. Lots more work to be done, everyone. Let’s do what nature wanted us to do. (Shyamalan, 2021, 01:32:51- 01:33:50)

These scenes present the idea that biocapital creates “new specific epistemologies” and subjects for the development of newly emerged life sciences and these could be “patients, or consumers, or experimental subjects” (Rajan, 2006, p. 19) who are turned into instruments disciplined for specific purposes. Shyamalan’s characters, in this vein, are turned into both patients and experimental subjects at the service of Warren & Warren. Their bodies have become epistemological objects that provide Science with not only the necessary information about their already present illnesses but also knowledge on the effects of newly developed medicine and future treatments of certain illnesses. Also, the rendering of the unethical trial a success clearly displays the benefit-prone mentality of the “neoliberal for-profit medicine” in which, as Mitchell and Snyder (2015) states in relation to the placement of disabled populations within the biopolitical domain of profit-based medical technologies,

a premium is placed upon the numbers of people who might benefit from a particular treatment regimen in the risk calculations of viability for future medical research, the procurement of financial backing for the development of treatment technologies and protocols,

and the training of sufficient expertise in medicine to improve viability for those in peripheral embodiments. (p. 157).

Similarly, the chronically ill individuals of *Old* are rendered peripheral subjects by the fictional pharmaceutical company, Warren & Warren. The characters' position as test subjects in peripheral embodiments invokes the primary characteristic of Foucauldian biopolitics, that is, the major formula of biopower as "*right of death and power over life*" [emphasis original]" (Foucault, 1978, p. 135). This formula refers to the substitution of the ancient right (of the Sovereign) to kill or let live by biopower that sustains and multiplies life or reduces it to the point of death. The characters, who are bound by the mutual stigma of being sick, fall under the category of spendable and /or disposable lives as they are used and discarded at the cost of other lives. This again applies to the biopolitical mechanism of power "to foster life or disallow it to the point of death," (Foucault, 1978, p. 139), that is, the power of making live or letting die, which, according to Foucault (1978), opposes to the ancient "right of life and death" (p. 135) which is exercised by sovereign power. However, considering the status of the characters, it could be argued that what is at work in the film is more like thanatopolitics operated by the sovereign, as Foucault (1978) puts it:

The sovereign exercised his right of life only by exercising his right to kill, or by refraining from killing; he evidenced his power over life only through the death he was capable of requiring. The right which was formulated as the 'power of life and death' was in reality the right to take life or let live. [...]. Power in this instance was essentially a right of seizure: of things, time, bodies, and ultimately life itself; it culminated in the privilege to seize hold of life in order to suppress it. (p. 136)

As the pharmaceutical company holds the right of life, the characters are degraded into the level of bare life. Moreover, they are turned into anonymous subjects as the hotel management seizes all the official papers documenting the test subjects' identities, such as passports, identity cards, etc. turning them into *no-body*: "PRISCA. They have our passports. We could just disappear. / GUY. They sent us a special car to the airport. A plane. They can... / PRISCA. They can make it look like we never left our house" (Shyamalan, 2021, 00:57:28-00:57:39). This *no-bodyness* of the characters creates a paradox as they embody a valuable corporeality, since it is their physical body that matters for the company, Warren & Warren, yet they embody a particular form of absence at the same time; the characters bodily exist yet they are officially absent. This absence that is characterised by their exclusion from not just any kind of socio-political existence but from life itself, given that they are bound to die in a matter of hours. Their very position echoes the Agambenian notion of *homo sacer* [emphasis original]¹ because of the fact that all the characters, bereft of their legal status as citizens, are turned into "*homines sacri* [emphasis original]" (Agamben, 1998, p. 73) that are pushed out of the sphere of *bíos* and included into that of *zoē*. So, they have become the subjects incorporated into a state of exception and in this vein, the beach they are taken to is similar to a detention camp where their bodies are laid bare at the service of the formidable power of the sovereign. They are totally under the control of the sovereign who "decides on the exception" (Schmitt, 2005, p. 5) and who has the power to suspend the law. In this case, the characters are subjects

¹ According to Agamben's (1998) postulation of biopolitics, *homo sacer* (sacred man), "a figure of the archaic Roman law" is the one "whom the people have judged on account of a crime (p. 9). It is not permitted to sacrifice this man, yet he who kills him will not be condemned for homicide; in the first tribunitian law, in fact, it is noted that 'if someone kills the one who is sacred according to the plebiscite, it will not be considered homicide.' This is why it is customary for a bad or impure man to be called sacred." (Agamben, 1998, p. 71). The life of *homo sacer* falls under the category of *zoē*, a term that refers to the ancient Greek concept of life which specifically indicates "the simple fact of living common to all living beings (animals, men, or gods)" (Agamben, 1998, p. 1), that is, the bare life. He does not own *bíos*, the life in the political sphere, life of a citizen dwelling in the polis; a form of life that women, animals, and slaves do not and cannot possess.

that are deployed within “zones of ‘expendability’ [emphasis original]” (Mitchell and Snyder, 2015, p. 99) and the sovereign is the pharmaceutical company in the film, or to put it in a biocapitalistic rendering; the “[B]ig [P]harma” (Rose, 2007, p. 219) is the new sovereign in the age of biomedicine who owns the power to let some individuals die in order to invest and multiply the lives of certain individuals.

Conclusion

In *Old* (2021), M. Night Shyamalan builds a panoptic milieu in which the characters under perpetual monitoring by the Big Pharma are entrapped, circled by huge rock hills and also the border of the wall of an invisible temporal anomaly. Within this particular space the children reach into puberty within hours, the other characters suffering from different chronic illnesses age at an alarming speed, and their health deteriorates as it is suggested that half an hour on the beach equals to one year *on earth*. As a result, all the characters are alienated from and abominated by their own bodies which turn into the very source of fear, abhorrence, and horror for them. This very alienation and abjection are among the key qualities that render the film as a body horror. As the time passes and the bodies of the characters’ transform, the film moves towards the realm of a body horror since hyper-accelerated aging acts as the catalyst converting the genre of the film. Thus, Shyamalan’s *Old* (2021) through the treatise of aging via a highly biological, somatic, and medico-scientific filmic language, displays an accelerated metamorphosis of human body, from child to adolescent, from young to old, from healthy to sick, and finally from alive to dead. Shyamalan (2021) creates cellular chaos in which the human body, in a *Samsa-esque* manner, acts as an autonomous entity over which the characters by no means have control and thus are alienated from and terrified by. This very rendering of aging not only underscores the highly biological and somatic body language and discourse of the film, but also transforms the genre of the film providing and furnishing it with generic and thematic qualities of body horror. Furthermore, the somatic language of the film and the cinematic eye converging with Foucauldian medical gaze open up the biopolitical terrain for analysis. The film, via the twist at the end, presents a more contemporary and tangible horror that human life and health has been turned into information at the service of biocapital. This highlights the notion that these characters have always been under observation and would have been so indefinitely from the moment of their initial diagnosis. While some degree of cinematic redemption is achieved in the arrest of the hotel manager/ experiment overseer, the contemporary status quo of neoliberal governing mechanisms denies us that kind of optimistic closure.

Conflict of Interest Statement

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

References

- Agamben, G. (1998). *Homo sacer: Sovereign power and bare life*. Stanford University Press.
- Austin, G. (2012). Biological dystopias: The body in contemporary French horror cinema. *L’Esprit Créateur*, 52(2), (Summer), 99-113. <https://www.jstor.org/stable/26378787>.
- Badley, L. (1995). *Film, horror, and the body fantastic*. Greenwood Press.
- Badley, L. (1996). *Writing horror and the body: the fiction of Stephen King, Clive Barker, and Anne Rice*. Greenwood Press.
- Barry, E. (2015). The ageing body. In David Hillman & Ulrika Maude (Eds.), *The Cambridge companion to body in literature* (pp. 132-148). Cambridge University Press.

- Brophy, P. (1986). Horrality– the textuality of contemporary horror films. *Screen*, 27(1), 2-13. <https://doi.org/10.1093/screen/27.1.2>.
- Carroll, N. (1987). The nature of horror. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46(1), 51-59. <https://doi.org/10.2307/431308>.
- Clasen, M. (2012). Monsters evolve: A biocultural approach to horror stories. *Review of General Psychology*, 16(2), 222–229. <https://doi.org/10.1037/a0027918>.
- Collins, M. J. (1993). The body of the work of the body: Physio-textuality in contemporary horror. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 5, 3(19), 28-35. <https://www.jstor.org/stable/43308161>.
- Foucault, M. (1978). *The history of sexuality, vol. I: The will to knowledge*. Pantheon Books.
- Foucault, M. (2003). *The birth of the clinic: An archaeology of medical perception*. Taylor & Francis.
- Foucault, M. (2004). The crisis of medicine or antimedicine?. *Foucault Studies*, 1, 5-19. <https://doi.org/10.22439/fs.v0i1.562>.
- Foucault, M. (2006). *Psychiatric power: lectures at College de France, 1973-74*. Palgrave Macmillan.
- Illich, Ivan. (1975). *Medical nemesis: The expropriation of health*. Pantheon Books.
- Katz, S. (1996). *Disciplining old age: The formation of gerontological knowledge*. The University Press of Virginia.
- Kristeva, Julia. (1984). *Powers of horror: An essay on abjection*. Columbia University Press.
- Levy, P-O. (2013). *Sandcastle*. (F. Peeters, Illus.). (N. Mahony, Trans.) London: SelfMadeHero.
- Mitchell, D. T. & Snyder, S. L. (2015). *The biopolitics of disability: neoliberalism, ablenationalism, and peripheral embodiment*. University of Michigan Press.
- Powell, J., & Biggs, S. (2000). Managing old age: The disciplinary web of power, surveillance and normalization. *Journal of Aging and Identity*, 5(1), 3-13, <https://doi.org/10.1023/A:1009541314124>.
- Shyamalan, M. N. (Director). (2021). *Old* [Motion Picture]. USA: Universal Pictures.
- Rajan, K. S. (2006). *Biocapital: The constitution of postgenomic life*. Duke University Press.
- Rose, N. (2007). *The politics of life itself: Biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century*. New Jersey: Princeton University Press.
- Shildrick, M. (1997). *Leaky bodies and boundaries: Feminism, postmodernism and (bio)ethics*. Routledge.
- Schmitt, C. (2005). *Political theology*. (G. Schwab, Trans.). The University of Chicago Press.

-Araştırma Makalesi-

Düşünmeye Aracı Bir Dil Sinema: Açık Sonlu Filmler Üzerine Bir Analiz

Gülsün Bozkurt*

Selin Kiraz Demir**

Özet

Düşünmek insanın yaşama için yürüttüğü sürekli bir etkinliktir. Gündelik yaşamın seyrinde düşünmekten kaçındıklarımızı bize hatırlatan bir film, bir kitap, bir şarkı bu yüzden çok değerlidir. Her şeyin hıza tabi olduğu günümüz koşullarında sinema belki de felsefenin yüzyıllardır yapmak istediklerine aracı olan bugünkü dilidir. Teknolojinin bugün hissettirdiği ve muhtemelen gelecekte de hissettireceği güçlü etkisi; bireyin yaşamını, nesnelere özünü, iletişimi ve esasında aşına olduğumuz tüm ilişkileri hızla dönüştürmektedir. İnsan olarak tam da bu noktada konformist bakış açısından uzaklaşarak gelecek üzerine sorulması gereken bazı soruları düşünmek durumundayız. Bugün bireylere düşünmebilmenin önünü açma noktasında felsefe ve sinemanın iş birliği oldukça önemlidir. Bu çalışmanın amacı düşünme eylemi ile sinema arasındaki ilişkide açık sonlu filmlerin rolünü saptamaktır. Bu kapsamda bir roman uyarlaması olan *Leave the World Behind* (Dünyayı Ardında Bırak, Sam Esmail, 2023) adlı film örneklem olarak seçilerek eleştirel film analiz yöntemiyle incelenmiştir. Film içinde bulunan metaforlar, ideolojik mesajlar, geleceğe dair distopik öngörüler, insanlar arasındaki güven sorunu ve iletişimin rolü tartışılmıştır. Ayrıca, filmdeki belirsiz sonun izleyicinin bahsedilen konularda daha derinlemesine düşünmesine olanak sağladığı söylenebilir.

Anahtar Kelimeler: Sinema ve Felsefe, Açık Sonlu Filmler, İdeoloji ve Sinema, Distopik Filmler, Dünyayı Ardında Bırak

*Doç. Dr., İstanbul Nişantaşı Üniversitesi, İstanbul, Türkiye.

E-mail: glsnbozkurt@gmail.com

ORCID : 0000-0001-9558-7577

**Doç. Dr., Amasya Üniversitesi, Merzifon Meslek Yüksekokulu, Amasya, Türkiye.

E-mail: kirazselin@gmail.com

ORCID :0000-0001-5901-857X

DOI:10.31122/sinefilozofi.1421566

Bozkurt, G., Demir, K. S., (2024). Düşünmeye Aracı Bir Dil Sinema:Açık Sonlu Filmler Üzerine Bir Analiz. Sine-filozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 280-292, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1421566

Geliş Tarihi: 17.01.2024

Kabul Tarihi: 25.03.2024

-Research Article-

Cinema As A Language That Mediates Thinking: An Analysis Of Open-Ended Movies

Gülsün Bozkurt*

Selin Kiraz Demir**

Abstract

Thinking is a continuous activity that related with human life. Therefore, a movie, a book, or a song that reminds us of what we avoid thinking about in the course of daily life is very valuable. In today's conditions where everything is subject to speed, cinema is perhaps today's language that mediates what philosophy has wanted to do for centuries. The powerful impact of technology, which is felt today and will probably be felt in the future, is rapidly transforming the life of the individual, the essence of objects, communication, and essentially all the relationships we are familiar with. As human, at this very point, we better move away from the conformist perspective and think about some questions that need to be asked about the future. Today, the collaboration of philosophy and cinema is very important to guide individuals to think. The aim of this study is to determine the role of open-ended films in the relationship between the act of thinking and cinema. In this context, the 2023 movie Leave the World Behind, which is an adaptation of a novel, was selected as a sample and analysed with the critical film analysis method. The metaphors, ideological messages, dystopian predictions, the problem of trust between people, and the role of communication in the film are discussed. Moreover, it can be said that the ambiguous ending of the movie allows the audience to think more deeply about the mentioned issues.

Keywords: Cinema and Philosophy, Open Ending Movies, Ideology and Cinema, Dystopian Movies, Leave the World Behind

* Assoc. Prof. Dr., İstanbul Nişantaşı University, İstanbul Türkiye.

E-mail: glsnbozkurt@gmail.com

ORCID : 0000-0001-9558-7577

**Assoc. Prof. Dr., Amasya University, Merzifon Vocational School, Amasya, Türkiye.

E-mail: kirazselin@gmail.com

ORCID :0000-0001-5901-857X

DOI:10.31122/sinefilozofi.1421566

Bozkurt, G., Demir, K. S., (2024). Düşünmeye Aracı Bir Dil Sinema:Açık Sonlu Filmler Üzerine Bir Analiz. Sine-filozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 280-292, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1421566

Recieved: 17.01.2024

Accepted: 25.03.2024

Extended Abstract

In the ordinary course of life, it is possible for everyone to develop certain thoughts that make action possible. The real problem lies in the construction of a language that will remind us of what we refrain from thinking. In fact, there is a thought behind even the simplest of human actions. It seems impossible to realize a motion, movement or action without thought. For this reason, philosophy, as the expression of an infinite search that integrates with action, is not only a discipline from past to present, but also a method of continuous thinking and developing thought.

The act of thinking, as a unique human ability, makes up one of the cornerstones of philosophy. Even in periods when there was no systematic tradition of thought, mythological narratives were the first intellectual representations developed for understanding and explanation. The philosophical origins of thinking have been shaped and diversified from the ancient times to the present day.

Art, which emerges as a concrete form of the act of thinking, bears the traces of the era and the way the artist perceives life in almost every period of era. Supported especially by visual phenomena and pushing today's artistic boundaries with the rapid development of technological motion, cinema has also expanded the boundaries of conveying thought through art.

Since technology is always updating the internet with things that could not be done a generation ago, in fact, with each version of the internet, human gets acquainted with more than one new thing. Within this new, there are references to what we are familiar with from the past, what we experience today and what is still in the design phase. For this reason, in the idea of a future dominated by technology, it is necessary to question and think together what digitalization adds to human beings and what it takes away from them. In this context, it would be appropriate to consider digitalization not only as the digitization of everything that exists, but also as an ongoing process.

Cinema, as one of the revolutionary inventions of the modern era, allows us to observe the latest point of technology by including all these digital processes, while at the same time as a means of thinking, it can also find a distinctive position for itself in terms of the responsibility of the individual. In this context, digital future predictions and thought practices developed around questions about the human and human condition in the future are one of the opportunities offered to the audience by cinema films.

Cinema, as a creative act, creates new paths for thought. The action here is built on producing thought by using the cinematographic image itself. With these characteristics, cinema is in a close relationship with philosophy which is based on thought. An intellectual text transforms into a movie through images and encourages the audience to think with images.

The aim and starting point of both fields is thinking. In addition to the function of a movie in the production of thought, it can be said that the movie also stimulates emotions that can form the basis for that thought. The act of thinking that occurs through the interaction with the audience is supported by emotions and becomes concrete and can become a part of everyday life.

Leave the World Behind is a production that allows the audience to be "actively" involved in the film with its plot, characters, signs and metaphors embedded in the scenes and opens the way for thinking. Because there is no clear explanation or final resolution to what is shown in the movie. The movie is in a format that gives various messages to the audience from the moment it starts, but leaves the interpretation of these messages entirely to the audience. In a world where communication and communication is cut off, transportation vehicles are out of control, people are left alone with uncertainty and chaos, and civil war is triggered, the film, which contains messages about what can happen in the world if certain belongings are not developed in the focus of humanity, ends with many question marks.

Instead of a given ending, a catharsis and a untied knot, leaving the final point of the movie to the viewer's mind can pave the way for them to question how they can reach their ideal ending.

Thus, thinking about alternative endings where the existing order can be further questioned is a kind of preview of what we can do in real life. Therefore, films with open endings offer a new perspective on the relationship between thought and cinema.

Giriş

İnsan, varoluşunun temel bir parçası olarak düşünen bir varlıktır ve bu düşünme kapasitesi onu yalnızca etrafındakileri algılayan pasif bir varlık olmanın ötesinde bir yerde konumlamaktadır. Değerleri, inançları ve tercihleriyle bütünleştirdiği düşünceleri doğrultusunda bir dünya görüşü geliştiren bireyin yaşamı da bu yönde akar. Kişinin hayata bakışını ve eylemlerini yönlendiren bu dünya görüşü, sanat eserlerinde de kendini gösterir. Sinema, bu yaşam ufku ve ideolojik söylemin görsel imgeler yoluyla somutlaştığı ve ses, müzik, kurgu, renk gibi düzenlemelerle desteklendiği alanlardan biri olarak karşımıza çıkar.

Düşünme eyleminin somut bir formu olarak ortaya çıkan sanat hemen her dönemde içinde bulunduğu çağın ve onu üreten sanatçının hayatı algılama biçiminin izlerini taşır. Özellikle görsel fenomenlerle desteklenen ve teknolojik devrimin hızla gelişmesiyle bugünün sanatsal sınırlarını zorlayan sinema, aynı zamanda sanat aracılığıyla düşünceyi aktarmanın sınırlarını da genişletmiştir. Konuya daha geniş bir perspektiften baktığımızda bir düşüncenin üretilerek aktarıldığı bir araçtan öte sinema aynı zamanda onu izleyen bireyin de düşünebilme yetisini etkilemektedir. Öyle ki anlatılan her hikâyeye, kurgulanan öyküleme biçimi, karakterler, mizansen hatta kullanılan teknikler bile bir yapboz gibi düşünce üretiminin birer parçasıdır. Bu nedenle kişi izlediği filmde senarist ve yönetmen tarafından “belirlenen” bir son yerine tıpkı karakterlerin hayatın içinde kendi yaşam döngülerini sürdürdükleri gibi muğlak bir bitiş ile de düşünmeye sevk edilebilir. Hikâyenin devamı hakkında düşünmeyi ya da düşünmemeyi tercih eden birey sırf bu tercih edebilme hali dolayısıyla katharsis yaşayabilir. Bu nedenle özellikle günümüz “bağımsız” filmlerinde bahsedilen özelliklere sahip sonu belli olmayan ya da izleyiciye bırakılan filmlere sıklıkla rastlanır. Buradaki bağımsızlık yönetmenin bağımsız olarak film üretebilme pratiğini nitelemesinin yanı sıra izleyiciye de düşünce üretebileceği bağımsız bir alan yaratabilmesini ifade eder. Bu tür filmler için bitiş hiçbir zaman bir son değildir. Sonu olmayan her hikâyeye de süregelen bir düşünme eylemine aracılık edilmektedir.

Sanat eserlerinde kristalleşerek görünür hale gelen düşünce biçimleri de nihayetinde bir dünya görüşünün ifadesidir. Bu açıdan bakıldığında açık sonlu filmler izleyicilere sadece bir hikâyeye anlatmakla kalmaz, aynı zamanda filmin sunduğu açık sonun bıraktığı belirsizlik ve yorumlama alanı sayesinde izleyicinin filmin içinde farklı düşüncelere yönelerek kendi düşüncesini sorgulamasına ve derinlemesine düşünmesine olanak tanır. Ayrıca bu tür filmler, izleyicilere belirli bir bakış açısını dayatmak yerine, farklı yorumlara ve düşüncelere alan bırakarak izleyicilerin kendi düşüncelerini oluşturmalarına da önemli bir katkı sunar. Böylece izleyici yeni ve daha derin bir katharsisle tanışma imkânı bulur. Bu şekilde, izleyicilerin düşünsel kapasitelerini genişleten filmler esasında onları daha eleştirel ve bilinçli bir şekilde düşünmeye teşvik eder.

Çalışma boyunca tartışılan düşünme pratiği ve sinema arasındaki ilişkinin açık sonlu filmlerdeki ideoloji ve sanat arasındaki bağlantıyı pekiştirdiğine dair en iyi örneklerden biri *Dünyayı Ardında Bırak* adlı filmidir. Çünkü tıpkı ideoloji gibi sanat da düşüncenin var olduğu her alanda kendini gösteren bir kavram ve ideolojinin aktarıldığı bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Her bireyin bir ideolojisinin olduğu görüşünden yola çıkarak bilinçli ya da bilinçsiz fiziki ve zihni yönelimlerinin arka planında bir dünya görüşünün olduğu söylenebilir. Bu dünya görüşü ise sanatsal ürünün kendisi ile birebir ilişki içindedir. Kimi zaman pekiştirilir, kimi zaman ise sorgulanır. Hiçbir sanatçı, sanat eserinin oluşumuna izin veren toplumsal şartlardan bağımsız değildir (Eagleton, 2010, p. 349). Dolayısıyla içinde bulunduğu ortamın hâkim siyasal ideolojisi onun birey olarak dünya görüşünü etkiler. Bu etkileşim bir benimseyiş ya da eleştirel bir bakış açısı olarak kendisini gösterebilir ve ürettiği sanat eserine yansır. Bu bağlamda ele alınan sinema filmi günümüz dünyasının duyarlılıklarını, iletişim süreçlerini, teknolojik

gelişmeleri, farklı toplumlar arasındaki çatışmaları, kültürel yapıyı ve milletler arasındaki iktidar mücadelelerini ele alması dolayısıyla filmi üretenlerin tüm bu süreçleri kontrol eden siyasi ideolojinin sorgulanmasına yönelik bir duruş benimsediğini göstermektedir. Filmin açık sonlu olması ise mevcut durumun yarattığı çıkmazların izleyiciye sunulması -ki bu da eleştirel bir tarafta olduğunu gösterir- izleyicinin bu çıkmazların nedenleri ve çözümlere yönelik düşünce üretmesine katkı sağlamaktadır.

Rumaan Alam'ın 2020 yılında yazdığı romandan uyarlanan film Sam Esmail'in imzasını taşımaktadır. Çocuklar ve ebeveynleri arasında iletişim kopukluğu olan 4 kişilik bir ailenin birlikte tatile çıkmaları ve bu sırada Amerika'da bir siber saldırının gerçekleşmesiyle tüm iletişim faaliyetlerinin durarak esrarengiz olayların geliştiği distopik bir atmosferde karşımıza çıkan film, özellikle yönetmeni ve uygulayıcı yapımcılarıyla da dikkat çekmiştir. Yönetmen Sam Esmail, 2015-2019 yılları arasında ekranlarda görülen *Mr. Robot* adlı bir siber güvenlik uzmanı ve hackerin hikâyesinin anlatıldığı bir dizinin yaratıcısıdır. Ayrıca filmin yapımcılarının eski ABD Başkanı Barack Obama ve eşi Michele Obama olmaları da dikkat çekicidir. Yalnızca bu detay bile seçilen filmin ideolojisiyle olan yakın ilişkisini ve düşünme pratiğine etkisini de açık etmektedir. 2024 yılında yapılacak olan ABD seçimlerinde Michele Obama'nın aday olacağına dair söylentilerin bulunduğu bir dönemde (Panreck, 2024) ABD'de geçen ve komplo teorileri içeren bu hikâye kaostan önlenmesi için ülkelerin yaklaşımlarına dair ipuçları sunmaktadır. Filmde yapımcılığı üstlenen Obama'ların yeni dünya düzenine dair kötü senaryolara yönelik duruşu (siyahi ve beyazların birlikte yeni bir düzen inşa etmeleri gerektiği) dikkat çekmektedir. Filmin insanları olası bir iç savaşa ya da Üçüncü Dünya Savaşı'na hazırladığı konusunda çeşitli yorumlar da yapılmaktadır (Watercutter, 2024). Bu gelişmeler herhangi bir somut gerçekliği bulunmasa da çeşitli teorilerin üretilmesini ve olası durumların üzerine düşünülmesini sağlar.

Tüm bunlardan yola çıkarak film dünyanın yakın gelecekte maruz kalabileceği senaryolara dair çeşitli öngörüler içermesi ve düşünce üretiminin desteklenmesi için sonunu açık bırakması nedeniyle çalışmanın kapsamına dâhil edilmiştir. İki saati aşan bir süre boyunca izlediğimiz bu filmde, dünyada olup bitenlere ve bunların sebeplerine dair pek çok soru karşımıza çıkmakta, filmin sonunda ise bu sebepler çok açık olmamakla birlikte belli noktalarda anlaşılabilir fakat devamında ne olacağına dair bir son belirlenmemektedir. Hikâyede böyle bir sonun tercih edilmesi izleyicinin bu süre boyunca izlediklerinin sebebini anlamalarını fakat çözümü filmin içinde bulamamalarını sağlar.

Bu çalışma sonu izleyene bırakılan filmler üzerinden Sinefilozofik bir yaklaşımla düşünce ve sinema arasındaki ilişkiyi irdelemeyi amaçlamaktadır. Açık sonlu filmlerin, izleyicilere farklı bakış açılarını görmeleri ve kendi düşüncelerini oluşturmaları için bir platform sağladığı düşünülmektedir. Bu araştırma, sinemanın izleyiciler üzerindeki farklı etkilerini sorgulamak, anlamak ve sinemanın insan düşüncesine olan katkısını değerlendirmek için bir adım olarak tasarlanmıştır.

Düşünce Üzerine Felsefi Bir Değerlendirme

İnsanı insan yapan en önemli yeti nedir? Bizi diğer canlılardan ayıran özellikler düşünüldüğünde herkesin bu soruya verebileceği öznel bir cevabı vardır. Fakat bu soruya üretilen herhangi bir cevabın çoğunlukla "düşünce" etrafında dolaştığını söylemek yanlış olmaz. Çünkü insan temelde düşünmeden yaşayamaz. Bu doğrultuda felsefe disiplini sanılanın aksine boş bir anlatı (Politzer, 2004, p. 25) değil düşüncenin deviniminin bir ispatıdır. Amacı insanı gerçekliğin uzağına sürüklemek değil aksine sistemli bir düşünce tarihi anlatısı ortaya koyarak her durumda dünyayı ve insanı anlamaya yarayan bilginin açığa çıkmasına kaynaklık etmektir.

Düşünme eylemi, insanın özgün bir yeteneği olarak felsefenin temel taşlarından birini oluşturur. Henüz düzenli bir düşünce geleneğinin olmadığı zamanlarda bile insanın çeşitli konularda bilme isteğine karşılık gelen mitolojik anlatılar da bu sürekli anlama ve açıklamaya yönelik geliştirilen düşüncenin bir yönünü temsil etmektedir. Düşünmenin felsefi kökenleri,

antik çağdan günümüze kadar uzanan süreçte şekillenmiş ve çeşitlenmiştir. Felsefeyi “bilgelik sevgisi” (Aster, 2005, p. 47) üzerinden tanımlayan ilk çağ düşünürlerinin nihai arzusu da bireyi yaşama dâhil eden sürekli bir anlam arayışı yaratabilmektir.

Düşünmeyi kendine ilke edinen Sokrates, “ruhta uyku halinde bulunan düşünceleri” (Gökberk, 2005, p. 45) açığa çıkarmak üzerinden bir yöntem geliştirmiştir. Argümana, sorular sormaya ve akıl yürütmeye dayanan bu yöntemle bireylerin varoluşlarının gerçek doğasını anlamaya çalışmaları salık verilmiştir. İnsanın bilgiye ulaşma çabasını vurgulayan “Sokratik yöntem”, sorgulama ve diyalog yoluyla gerçeği keşfetmeye odaklanmaktadır. Çünkü Sokrates yaşamın ancak ne yaptığınızı düşünürseniz yaşamaya değer olduğunu ve sorgulanmamış bir varoluşun insanı eksik bırakacağını dile getirmiştir.

Evrensel gerçekliğin peşindeki arayışı derinleştirmeyi amaçlayan ve gerçekliğin doğasının düşünmeyle keşfedilebileceğini öne süren Platon ise bu düşüncesini ünlü “mağara alegorisi” (Southwell, 2021, p. 23) ile somutlaştırmaya çalışmıştır. Hayali bir mağarada zincire vurulmuş bir grup insanın yaşamlarını duvara yansıyan gölgelerin gerçek olduğunu düşünerek geçirmesi adeta insanın görünüşün aldatıcılığına sığınarak bir ömrü geçirebileceğini resmetmektedir. Gündelik yaşam, her an insanı varoluşsal yolculuğu anlamlandırabilecek derinlemesine düşünceden alıkoyan farklı uğraşlar ile meşgul etmektedir. Yaşam her çağın kendi anlatısında bir dayatmayla sürüp giderken insanın kendi gerçekliğini keşfetmesi sonsuz bir çaba gerektirmektedir. Düşünce tüm zamanlarda bu çabanın en temel ilkesidir.

Mantık ve epistemoloji alanında yaptığı çalışmalarla felsefenin sistemli bir düşünce geleneği oluşturmasında etkili bir isim olan Aristoteles’in felsefeden ayrı bir alan olarak yorumladığı “Metafizik” (Aristoteles, 2012) tam da varlık, neden ve gerçekliğin temelini anlama çabasının bir çıktısı olarak ele alınabilir. Öne sürdüğü binlerce soru arasında dikkat çeken “Nasıl yaşamalıyız?” sorusu insanın doğumla başlayıp ölümle sonlanan yaşam sürecinde aslında sonsuz bir arayışın içinde olduğunu ifade etmektedir. Yaşamdaki “son amaç” ve “en yüksek değer”in sorgulandığı tüm ilkçağ boyunca, insanın nihai amacı mutlulukla ilişkilendirilse de ne yazık ki ilkçağ düşünürleri mutluluğun ne olduğuyla ilgili genel geçer bir reçete sunamamışlardır. Her çağın kendi dinamiklerince anlam kazanan mutluluk, kimi zaman eğlence kimi zaman da bilgi, güç, şöret veya Tanrı’ya adanmışlık gibi kavramlar üzerinden bir anlam kazanmıştır. Anlamı çağdan çağa değişse de aslında nihai bir amaç olarak arayışı hep devam etmiştir.

İnsanı akılla donatılmış bir varlık olarak betimleyen Aristoteles’e göre, insanın sahip olduğu en yüksek etkinlikler “düşünmek” ve “bilmek” tir (Aster, 2015, p. 273). Bu nedenle akıl pratik yaşamda ne denli etkin kılınırsa yaşam o denli yüksek bir düzeye erişir. Orta Çağ’da, Augustinus ve Aquino’lu Thomas gibi düşünürler, Hristiyan teoloji ile felsefeyi birleştirmeye çalışarak düşünmenin yeni bir boyutunu keşfetmişlerdir. Düşünce, Tanrı’nın varlığını ve insanın O’nunla ilişkisini anlamaya yönelik bir araştırma sürecini içermiştir. Augustinus’a göre; en mükemmelini eyleyebilen Tanrı’nın verdiği özgür irade sayesinde insan seçimlerinin sorumluluğunu taşıırken aslında mutlak özgür olma halini deneyimlemektedir (Warburton, 2015, pp. 62-63). Bir anlamda insanın rasyonel yanı, seçimlerini Tanrı’nın onaylayacağı biçimde düzenlemeye olanak sağlamaktadır.

Descartes’ın doğru bilgiye ulaşmada bir yöntem olarak kullandığı şüphe, bireyin bilinmeyene karşı sürekli bir biçimde farklı bir soru, düşünce ve argüman geliştirebilmesine kaynaklık etmektedir. Şüphesinde son noktaya ulaşıp artık şüphe duymayacağı kesinlikteki bilgiye ulaşmasını şüphe edilenin bilinişi olarak açıklar. Şüphe etmekle şüphe diye bir şeyin olduğu, dolayısıyla da şüphe eden “ben”in varlığından artık şüphe edilemeyeceğini ileri sürer. “Şüphe etme ise bir tür düşünmedir, düşünmenin bir durumudur ve bu durumun bütün düşünme için geçerliliği vardır; çünkü düşünürken ben düşünmenin varlığını apaçık olarak yaşayıp bilmekteyimdir (Gökberk, 2015, p. 233).” Bireyin bilgiyi temellendirmek üzere sürekli düşüncenin saf haline geri dönmesi, içsel deneyimlemenin ve düşüncenin önemini göstermektedir.

Aydınlanma döneminde ise gerçeği anlama ve bilgiye ulaşmanın aracı olarak bireyin kendi aklını kullanma cesareti (Kant, 1784) öne sürülmüştür. Otoriteye ve geleneklere körü körüne bağlanmak yerine insanın sahip olduğu düşünceyi sorgulaması ve eleştirmesi gerektiği anlayışı gelişmeye başlamıştır.

Felsefi düşünce geleneği günümüzde de farklı alanlarda gelişmekte ve düşünme eylemi; bilim, etik, estetik, politika ve sanat gibi disiplinlerle derinleşerek evrilmektedir. İnsanın deneyimlerini, duygularını ve düşünsel derinliklerini ifade etme ve paylaşma biçimlerinden biri olarak öne çıkan sinema da felsefi düşünce geleneğinin günümüzdeki evriminde önemli bir rol oynamaktadır. Aşağıdaki bölümde bu konu daha ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Düşünebilme ya da Düşündürebilmenin Bir Aracı Olarak Sinema

Bir filmi izlediğimizde onun bir düşünce ürünü olduğunu biliriz. Bu ister bir eğlence amacı taşıyın ister bir bireyi ya da toplumsal bir meseleyi sorgulamanın yolunu açsın her filmde var olan bir olgudur. Fakat filmler aynı zamanda filozoflar ve sosyal bilimciler arasında da sıkça tartışılan başka bir perspektif de sunmaktadır. Buna göre araçsal bir değere sahip olan sinema birtakım düşünsel öğelere sahip olabilir ve düşünce üzerine tartışılan kavramları ve teorik argümanları somutlaştırabilir.

Sinemanın icadından bu yana film teorisi üzerine çalışan Keza Béla Balázs ve André Bazin gibi bazı isimler sinema ile düşünce ilişkisini irdelemiş, hatta Sergei Eisenstein gibi yönetmenler de bunun üzerine filmlerinde çeşitli uygulamalar yapmışlardır. Kuşkusuz en sinema ile düşünce arasında doğrudan ve derinlikli bir ilişki kuran isim Deleuze'dür. Deleuze'e göre düşünmek sorunları hem ortaya koymak hem de eleştirmek, (Zourabichvili, 2008, p. 46) dolayısıyla başka bir şey yaratmaktır. Deleuze, klasik sinemadan belirli yönleriyle ayrılan modern sinemanın *düşünmeden kaçan, düşünülmeveni dahi düşünen* yönünün altını çizer. Buna göre filmler kendi tarzlarında yeni ve yaratıcı düşünceler üretebilirler. Bu düşünce üretimi ise sinemada imajlar aracılığıyla gerçekleşir. Bu imajlar temelde duygulanımsaldır, bedenlerimize dokunur, bizler (izleyici olarak) duygusal ve duyumsal olarak yoğun bir etkilenme aşamasına gireriz. Filmlerin izleyici üzerinde bıraktığı bu etki rasyonaliteden ya da mantıktan tamamen bir kopuş yaşandığını göstermese de çekim, kadraj, kamera açısı, kamera hareketi, montaj gibi sinemaya dair aksiyonların izleyicinin rasyonel zihninden ziyade kalbine ve duyularına daha doğrudan seslendiği söylenebilir. Dolayısıyla filmler dünyanın farkında olmamıza ve yeni deneyimlerin olgunlaşmasına direkt olarak etki eder (Öztürk, 2022, pp. 94-98).

İmgeler aracılığıyla gerçekliği temsil eden, aynı zamanda toplumsal gerçekliği, belleği ve toplumsal bilinçaltını kuran sinema, Badiou ve Deleuze'ün farklı bakış açılarına rağmen felsefi düşünce ile ortaklığını işaret eder. Onlar sinematik düşüncenin felsefi düşünceye indirgenemese de sinemanın her zaman yeni varoluş ve düşünme biçimlerini çağıran felsefi bir karşılaşma olduğu konusunda ortak bir görüşe sahiplerdir (Thwaites Diken, 2017, p. 127). Bu yaklaşımlardan yola çıkarak sinemanın yalnızca gerçek hayatta var olan kişi ya da olayları temsil etme de değil, ötesinde düşünmeye aracı bir dil olarak varlık gösterdiğini söyleyebiliriz. Filmler izleyenin hayatı daha incelikli anlamasını, çevresine karşı yabancılaşmasının önüne geçmeyi ve farklı konularla ilgili düşünmesini de sağlayabilmektedir. Dolayısıyla sinema sosyolojik hayal gücünün geliştirildiği bir alan olarak görülebilir.

Sinema, yaratıcı bir eylem olarak düşünceye yeni yollar açar. Buradaki eylem bizzat sinematografik imgelemi kullanarak düşünce üretmek üzerine inşa edilir. Bu özellikleriyle sinema temelini düşünmeden alan felsefe ile de yakın bir ilişki içerisindedir. Düşünsel bir metin imgeler aracılığıyla bir filme dönüşerek seyirciyi imajlarla düşünmeye sevk eder. Her iki alanın da amacı ve hareket noktası düşünmedir. Bir filmin düşünce üretimindeki işlevinin yanı sıra o düşünceye zemin oluşturabilecek duyguları da harekete geçirdiği söylenebilir. İzleyiciyle kurulan etkileşim yoluyla oluşan düşünme eylemi duygularla desteklenerek somutlaşmakta ve gündelik hayatın bir parçası haline gelebilmektedir.

Felsefi düşüncenin imgeler aracılığıyla aktarıldığı bir “araç” olarak değerlendirilebileceğimiz sinema filmlerinde kullanılan en etkili yöntemlerden biri de sonu izleyiciye bırakılan, diğer bir deyişle ucu açık biten filmlerdir. Syd Field, *Screenplay The Foundations of Screenwriting* adlı çalışmasında iyi bir film senaryosunun yazımında “aksiyon ve karakterler açısından her şeyin büyük ölçüde çözüme kavuştuğu, tüm soruların yanıtladığı” bir matematik ortaya koyar (Field, 1982, p. 63). Benzer şekilde Viki King ise *How To Write A Screenplay In 21 Days* isimli kitabında şu ifadelerle yer verir: “izleyiciyi tatmin eden şey ona senaryonun 10. Sayfasında verdiğiniz sözü 120. Sayfasında tutuyor olmanızdır” (King, 1988, p. 41). Buna göre Klasik Hollywood sineması olay örgüsü, hikâye, izleyicinin duygusal durumu ve filmin ideolojik varsayımları olarak sıralayabileceğimiz dört düzeyde bir kapanış vaat eder. Buna karşılık açık sonlu filmler ise izleyiciyi genellikle belirsiz veya eksik bir olay örgüsü çözümüyle karşı karşıya bırakır. Hikâye, ana karakterlerin nerede olduğuna ve geleceğine dair herhangi bir ipucu sunmayabilir. Dolayısıyla açık bir sonla biten film bir doruk noktası veya başka bir duygusal rahatlatma sunmayarak izleyiciyi hikâye, olay örgüsü ve karakterler üzerine daha çok düşünmeye iter. Ayrıca bu tür filmler hâkim ideolojiyi güvence altına almaktan ziyade onu sorgulamayı da beraberinde getirebilmektedir.

Not Such A Happy Ending: The Ideology Of The Open Ending isimli makalesinde ideoloji ve sanat arasındaki ilişkiye değinen ve açık sonlu biten filmlerin ideoloji ile olan ilişkisine dair varsayımlar ortaya koyan Eran Preis ise Klasik Hollywood sinemasının ve onun mutlu sonlu filmlerinin izleyiciye eleştirmeden izlenebilecek yanılısıma dolu bir dünya sunduğundan bahseder. Ona göre bu durum üç perdelik; açıklama, yüzleşme ve çözüm formülü üzerine yapılandırılmış verili bir dünyadır. Bir nedenler ve sonuçlar zinciri yoluyla bir fail ya da kahraman filmin sonunu getirir. Buna göre izleyicinin sinema dünyasını gerçek olarak algılaması, onun ideolojisini geçerli ve tartışılmaz bir gerçek olarak kabul edebilmesinin bir koşulu olarak sonuçlanır. Açık sonla biten filmler ise mevcut bir ideolojiden duyulan tatminsizliği ve görünen alternatif eksikliği akla getirmektedir. Preis, açık sonlu filmlerin başarıya ulaşmasında izleyicinin rolüne de vurgu yapar (Preis, 1990, pp. 19-22). Buna göre filmin kapanışını çatışmayla değiştirmeye istekli, ideolojiyi kabul edilen gerçeklerden daha fazlası olarak gören ve düşünce yoluyla yeni varsayımlar üreten izleyici artık beyaz perdenin önünde aktif bir konumdadır.

Her ne kadar bir film senaryosunun belli bir formül üzerinden ilerleyerek izleyiciye sunduğu “olağan” sonlar hikâyeye tatmin duygusunu artırıyor gibi görülse de net bir sonu olmayan ve ucu açık bırakılarak olay örgüsü ve karakterlerin gidişatını izleyicinin düşünme edimine bırakan filmler bugün sinemada alternatif bir anlatım yöntemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yapı, felsefi düşünce ve sinema arasındaki ilişkiyi farklı bir boyuta taşımış, düşüncenin ve varsayımların sonsuz varyasyonlarının ortaya çıkmasını, izleyicinin duygularına da hitap ederek etkilendiği, inanma ve benimseme kültürünü de sarsmayı sağlamıştır.

Yakın Geleceğe Dair Açık Sonlu Bir Siber Saldırı Filmi: “Dünyayı Ardında Bırak”

Tarihsel anlatı, yaşamı kökten dönüştüren büyük gelişimleri tek bir olgu üzerinden açıklamaz. İnsanı doğayı anlayıp açıklamadan ki -birçok kaynakta bu durum felsefenin kendisi olarak karşılık bulur- doğaya hükmetmeye götüren evrimsel sürecin farklı uzantıları söz konusudur. Bu yüzdendir ki eleştirel düşünce geleneği içinde bizzat “aydınlanma” düşüncesi sorunludur. Yaşamın, aklın ve bilimin önderliğinde değişmesi fikri üzerinden anlamlandırılan her adımın sorgulamaksızın kabul edilmesi, her olguda olduğu gibi aklın da koşullar doğrultusunda araçsallaştırılabildiğinin bir göstergesidir.

Dünyamızın tabi olduğu değişimleri de betimleyen aydınlanma düşüncesi; Horkheimer’e göre, tekeli ve baskıcı kapitalizmin yükselmesi, bireyin rolünün artık “totalite ile uyumlu olma” yerine “totalite tarafından ezilip bastırılma” (Slater, 1998, pp. 173-174) amacına yönelmesi ve aynı zamanda bireysel mutluluğunun bir kafes içinde sıkıştırılmasını da ifade

etmektedir. Bireyin tarihsel süreçte, yaşamı adına üstlenmesi ve sorgulaması gereken tüm sorumluluğu doğrudan aydınlanma düşüncesine indirgemeyi, bugün teknolojinin yaşama her yönden sirayet etmesini normalleştiren düşünceye benzetebiliriz. Oysa Kant, aydınlanma kavramına farklı bir açıklama getirerek esasında bireyin içinde bulunduğu durumun bizzat yaratıcısı olduğuna gönderme yapmaktadır. Kant'a göre aydınlanma; "İnsanın kendi suçu ile düşmüş olduğu bir ergin olmama durumundan kurtulması"dır (Kant, 1784). Bu kurtuluş tüm zamanlarda ve koşullarda insanın aklını kullanabilme cesaretini gösterebilmesine bağlıdır.

Geçmişte seyredilen, okunulan teknoloji odağında gelecek öngörülerinde bulunan türlü içeriklerin bugün gerçek olması, bugün distopya olarak değerlendirdiğimiz pek çok kurgunun da gerçekleşebileceği ihtimalini ortaya koyar. Bu bağlamda Ünal'ın Orwell'in 1984 isimli romanında geçen tele-ekranların farklı biçimlerde de olsa bugün yaşamın her noktasında kullanabilmesine yaptığı gönderme dikkat çekicidir. "Günümüzde, Orwell'in distopik vizyonundan farklı bir bağlamda olsa da metro istasyonları, tren vagonları, alışveriş merkezleri, binalar, caddeler ve sokaklar tabelaların yerini alan dijital ekranlarla kaplanmıştır. Önceden dinamik içeriğe sahip olmayan ve bağlantısı kesilebilen nesnelere, artık çevrim içi ve sürekli olarak veri alıp gönderebilecek durumdadır" (Ünal, 2029, p. 28). Dijitalleşerek akıllı hale gelmeye başlayan her nesne eşyanın özünde sahip olduğu anlamı dönüştürerek yeni anlamlar kazanmaya başlamıştır. Artık bir televizyon ekranı yalnızca televizyon ekranı değildir. Tıpkı beyazperde gibi.

Sinema, modern dönemin çığır açıcı icatlarından biri olarak teknolojinin geldiği son noktayı tüm bu dijital süreçleri içine katarak gözlemlememize imkân tanırken aynı zamanda düşünebilmenin bir aracı olarak bireyin sorumluluğu noktasında da kendine farklı bir yer bulabilmektedir. Bu bağlamda dijital gelecek öngörülerini ve gelecekte insan ve insanlık durumuna ilişkin sorular etrafında geliştirilen düşünce pratikleri de sinema filmlerinin izleyiciye sunduğu olanaklardan biridir. Özellikle dijital geleceğe dair açık sonlu bir film bireyin bu konudaki düşünme geleneğini nasıl etkileyebilir? Hikâyeler aracılığıyla oluşturulan distopik evrenler sanılanın aksine tıpkı felsefe disiplininin yaptığı gibi bireyi gerçekliğin uzağına sürüklemekten ziyade olası bir alternatif yaşama hazırlıyor olamaz mı?

Dünyayı Ardında Bırak; konusuyla, karakterleriyle, sahnelerin içine yerleştirilmiş göstergelerle ve metaforlarla izleyicinin "aktif" bir şekilde filme dâhil olmasını sağlayan ve düşünebilmenin yolunu açan bir yapımla karşımıza çıkar. Çünkü filmde gösterilenlere dair net bir açıklama ya da çözüme kavuşan bir son yoktur. Film, başladığı andan itibaren izleyiciye çeşitli mesajlar veren fakat bu mesajların yorumlanmasını da yine tamamen izleyiciye bırakan bir formattadır.

New York'ta açılan film Amanda (Julia Roberts) adlı bir pazarlama uzmanı ile eşi Clay (Ethan Hawke) adlı bir iletişim akademisyeninin yanlarına çocuklarını da alarak ani bir tatil planıyla kiraladıkları lüks bir villaya gidişi ile başlar. Yolculuk esnasında "Point Comfort" yani Konfor Noktası adlı bir sapağtan girdikleri görülür. Araba içerisindeki konuşmalardan Long Island'a gittikleri bilinir fakat o bölgede böyle bir isme sahip herhangi bir yer bulunmamaktadır. Bu ismin filme özellikle yerleştirildiğini söyleyebiliriz. Aile, aslında bu sapağtan girerek ilerde yaşanacak olan felaketten uzakta kalacak bir konfor alanına doğru seyahat etmektedirler.

Bu yolculukta karakterleri ve karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini daha yakından inceleyebiliriz. Her birinin arabada geçirdikleri süre boyunca birbirleriyle oldukça sınırlı bir iletişim kurduğu; Clay'in arabada müzik dinlediği, Amanda'nın telefonda konuştuğu, Rose'un tabletinden *Friends* dizisini izlediği ve abisi Clay'in de oyun oynadığı görülmektedir. Burada özellikle Rose karakterinin *Friends* izlemesi de filmin geneli için önemli bir mesaj içermektedir. Amerikan yapımı komedi türünde olan dizi, bir grup arkadaşın hayatını ve birbirleriyle olan ilişkilerini anlatmaktadır. Sosyalleşmeyi, fiziksel bir aradalığı ve arkadaşlık ilişkilerini ele alan dizi Rose'un sahip olmadığı ve ancak ekrandan hayranlıkla izleyeceği kadar uzak bir hayatı temsil eder.

İnternetle birlikte yeni bir dünya ve toplum düzenine işaret eden Castells'e göre (Castells, 2008, p. 623) toplum kültürel, sosyal ve ekonomik açıdan birbirine bağlı bir duruma gelmiştir. Küreselleşmeyle birlikte değerlendirildiğinde bu bağlantılı olma hali artık dünya üzerinde yaşananlarla ilgili zaman ve mekân kısıtlaması olmaksızın bir etkileşim ve etkilenme ifadesidir. Fakat kesintisiz bir planda gösterilen bu sahne internetin dünyadaki gelişmelere olan farkındalığımızı sağladığı katkıya rağmen aile bireylerinin bir aradalığındaki yalnızlıklarını ve ayrı odak noktaları oluşturmalarındaki etkililiğini öne çıkarmaktadır. Karakterler ve her birinin birbirleriyle olan ilişkileri hakkında izleyiciye ipuçları veren bu sahne aracılığıyla özellikle genç kuşağın internet ve mobil teknolojiler ile iletişimlerinin daha güçlü olduğu, bunun da aile içi iletişimi nasıl etkilediğine dair mesajlar öne çıkmaktadır. Günümüzde yaşam, nesnelere, ilişkiler, kültür ve sosyallik kavramı, hızla dijitalleşen bir süreç içindedir. Bu dijitalleşme, sadece teknolojik bir olgu olmanın ötesinde, doğrudan toplumla ve toplumsal pratiklerle bağlantılıdır. Bireylerin sanal ağlar ve platformlar üzerinden gerçekleştirdiği iletişim ve bu iletişimin çeşitliliği her geçen gün artmaktadır. İletişimin ağlar üzerinden kurulması, yaşamın dijital ağlar üzerinden akmasını sağlayarak dijitalleşen toplum olgusunu ortaya çıkarmaktadır. Teknoloji aynı zamanda kullanılan her nesnenin mahiyetini yeniden inşa ederken insanı hazır olup olmadığı noktasında hiçbir değerlendirme yapmadığı bir dönüşüm yaşamaya da sürüklenmektedir (Bozkurt, 2022, p. 717).

Yolculuk esnasında aile içi iletişimin problemleri yanlarına odaklanan sahnede özellikle kadraja dâhil edilen "Point Comfort" ismi dikkat çeker. Amanda'nın villaya varışından sonra aynı adı taşıyan bir süpermarkete alışveriş yapmaya gittiğinde bir kez daha görülmektedir. Konaklayacakları konforlu lüks villayı gördükten sonra oldukça mutlu oldukları görülen karakterlerin hayatında bir şeylerin ters gideceğini anlatan ilk sahne ise burada gerçekleşir. Amanda, süpermarketten bol miktarda su ve konserve yiyecek satın alan bir adama dikkat kesilmiştir. Bu adamın hayatta kalmak için en temel ihtiyaçları stok yapması, yaklaşmakta olan felaketle ilgili de izleyiciye ipucu vermektedir.

Aile, vakit geçirmek için buldukları bölgeye yakın bir sahile giderler fakat karakterlerin davranışlarından, sahnede kullanılan müziklerden ve çekim açılarından bir felaket yaşanacağı hissedilmektedir. Nitekim üzerinde "White Leon" yazan bir petrol tankerinin hızla karaya doğru yaklaşmakta olduğu görülür. Plajdaki tüm insanların korku, panik ve huzursuzluğuna neden olan bu olay karakterlerimizi de rahatsız ederek eve kaçışlarına sebep olmuştur. Sahnede dikkat çeken bir başka detay tankerin adıyla gönderme yapılan metaforik anlatıdır. White Leon, 1619 yılının Ağustos ayında Afrika'dan Amerika'ya getirilen siyahileri taşıyan geminin adıdır. Bu geminin gelişi köleliğin de başlangıcı olarak kabul edilir (History, 2023). Bu metafor, filmin ırkçılık sorunuyla ilgili ideolojik söylemlerini de başlatmış olur.

Plajda başlayan huzursuzluk, evde bilinmeyen bir sebepten ötürü internet ve TV yayınlarının kesilmesiyle devam etmektedir. Sahilde yaşanan olaya dair hiçbir bilgiye erişemeyen karakterlerin teknolojiyle bağlantılı gündelik pratikleri de sekteye uğrar. Dolayısıyla kıyıya oturan petrol tankerinin akıbetiyle ilgili herhangi bir bilgi alamazlar. Oyun oynayamayan, dizi seyredemeyen çocuklar çareyi villanın havuzunda vakit geçirmekte bulurlar. Fakat bu esnada filmin afişinde de yer alan "geyikler" görülmeye başlanır. Filmdeki diyaloglarda Mezoamerikan mitolojisine göre geyik görmenin şans getirdiği söylene de filmin gidişatı her zaman öyle olmayacağını göstermektedir. Nitekim tüm bu gizemli olayların akabinde davetsiz iki misafirin -aslında ev sahiplerinin- gece yarısı villanın kapısını çaldığını görürüz: G.H. ve Ruth. Şık giyimleriyle dikkat çeken siyahi baba-kız bu evin kendilerine ait olduğunu, bir senfoniden döndüklerini ve şehirde bir elektrik kesintisi meydana geldiğini, dolayısıyla geceyi bildikleri ve kendilerini güvende hissettikleri bu yerde geçirmek istediklerini söylerler. Fakat aile, özellikle Amanda onlara inanmakta güçlük çeker. Bu evin onlara ait olduğunu kabullenmek istemez fakat misafirlerin evin gerçek sahibi olabilecekleri sinyali veren işaretlerin sonunda Clay'in ikna etmesiyle birlikte bu ikili geceyi evlerinde fakat bodrum kattaki bir misafir odasında geçirirler. Kamera hareketleri üst katta beyaz ailenin odasından bodrum kata, evin asıl sahibi olan fakat evlerini bir uygulama aracılığıyla bu insanlara

kiraladıkları için mevcut durumda kendi evlerinde misafir gibi kalmak zorunda olan siyahi aileye, doğru iner. Bu sahnede beyaz ailenin bilhassa Amanda'nın para ödedikleri için evlerine misafir olmak isteyen gerçek ev sahiplerine karşı gösterdiği tavır ve açık ettiği güvensizlikle sınıf farklılıklarının ve ırkçılık meselesini besleyen örtük ideolojilerin altı bir kez daha çizilmiş olur.

Ertesi sabah Amanda'nın cep telefonuna gelen bildirimler mevcut internet ve elektrik kesintisinin sebebine dair bazı ipuçları sunar. Bu bildirimlerden anlaşılacağı üzere durumun sorumluları hackerlardır. Fakat bilinenler yalnızca bunlarla sınırlıdır. Haberlerin içeriğine ulaşamaz. Dolayısıyla izleyicinin aklındaki soru işaretleri ve olan bitene dair alternatif senaryolar hala düşünme eylemini aktif tutar. Bu işi gerçekleştirenlerin amacının ne olduğu muğlaktır. Ya dünyayı istedikleri biçimde yönetmek arzusundalar ya da istedikleri biçimde yönetilen bir dünya arzulamaktadırlar. İki durumda da dünyanın gidişatından memnun olmayan birileri var. Bu sırada şehre gidip durumla ilgili daha detaylı bilgi almak isteyen Clay de yolunu bir türlü bulamaz çünkü GPS sistemleri de çalışmamaktadır. Bu sırada kadraya giren ve ara sıra çeken 1619 numaralı frekanstır. White Lion'a ikinci gönderme filmin bu kısmında da görülür. İspanyolca konuşan bir kadının arabaya yaklaşarak yardım istemesi üzerine Clay daha da panik olur ve hızlanarak yoluna devam eder. Yolda üzerine bir drone ile atılan broşürler durumun gizemini ve gerilimini daha da artırır. Broşürde yer alan sembol ve yazı Clay'e hiçbir şey anlatmamaktadır. Bu, izleyici için mevcut duruma dair başka bir ipucu olacaktır. Nitekim ilerleyen sahnelerde oynadığı dijital oyundan sembole aşına olan erkek çocuk broşürde Arapça "Amerika'ya ölüm" yazıldığını aktarır. Artık her şey daha da karmaşık bir hal almaya başlamıştır. Düşen uçaklar, parçalanmış cesetler, etraftaki insanların yok olması, haberleşme ağlarının kesilmesi gibi tüm etkenler gerilimi tırmandırır. Son olarak villadan ayrılarak daha güvenli bir yere gitmek isteyen aile yolda otomatik sürüş özelliği bulunan ve içinde herhangi birinin olmadığı onlarca beyaz Tesla ile karşılaşır. Bu araçlar belli ki kontrolden çıkmış ve birbirlerine çarparak yolu kapatmışlardır. İnsanların konforu için üretilmiş son teknolojik donanıma sahip çevre dostu bu araçların kontrolü kimliği belirsiz kişilerce ele geçirildiğinde artık tehlikeden başka bir şey değildir. Aile, daha güvende olabilecekleri bir yer arayışıyla ayrıldıkları villaya dönüp bu defa misafir olmak zorunda kalır.

Film boyunca dikkat çeken detaylardan biri de zaman zaman oldukça rahatsız edici bir sesin duyulmasıdır. Bu ses aracılığıyla bir tür radyasyon yayılmakta, yani bir mikrodalga silahı kullanılmaktadır. Filmde bu sesin ne olduğuna dair bir yanıt belircince villanın sahibi siyahi adam G.H. artık dünyada neler olup bittiğine dair varsayımlarını ortaya koymaya başlar. Ülkeyi istikrarsızlaştırmak adına haberleşme ağlarını bozarak Amerika'da bir kaos ortamının yaratıldığı, bir iç savaşın önünün açılmış olduğundan bahseder. Bu sırada New York kentinin bombalandığı görülür. G.H.'in teorisinin gerçek olma ihtimali yüksektir.

Filmin sonunda, bir süredir kayıp olan ailenin küçük kızının tam teşekküllü bir sığınağı keşfettiği görülür. Bu sığınakta dünyada her ne olursa olsun bir insanın uzun süre yaşayabileceği her şey mevcuttur. Buna elektrik de dâhil. Küçük kız filmin başından beri tek derdi olan *Friends* dizisinin son bölümünü nihayet izleyebilecektir. Filmin geneline baktığımızda küçük kızın *Friends* dizisine bu denli bağlı olmasının sebebi şöyle açıklanır: "Beni mutlu ediyor. Çünkü buna ihtiyacım var." Bu durum, filmin içinde Clay'in medya ile ilgili tanımını da desteklemektedir: "Medya hem bir kaçış hem de yansımadır." Küçük kızın film içindeki bu tavrı esasında günümüz insanının medya pratiklerine de bir eleştiridir. Buna göre medya tarafından sürekli olarak istenilen düzeyde manipüle edilen birey yapay mutluluklar yaşamakta fakat dünyada meydana gelen felaketlerle ilgili herhangi gerçek bir irade göstermemektedir. Nitekim sığınağı keşfettikten sonra içinde buldukları felaketi umursamadan medya içerikleriyle büyülenen küçük kızın ailesini çağırarak aklına dahi gelmemiştir. Tek düşündüğü aslında en baştan beri hep düşündüğü şeydir: *Friends* dizisinin son bölümünü izleyebilmek.

Son olarak; iletişimin ve haberleşmenin kesildiği, ulaşım araçlarının kontrolden çıktığı,

insanların bilinmezlik ve kaosla baş başa bırakıldığı, iç savaşın tetiklendiği bir dünyada insanlık odağında belirli aidiyetler geliştirilmezse dünya üzerinde neler yaşanabileceğine dair mesajların yer aldığı film, birçok soru işaretleriyle noktalanmaktadır. Burada akıllara gelen en önemli sorulardan biri de bugünün güncel kavramlarından biri olan insanlığın siber pandemi ile olan mücadelesinde nereye varacağı konusudur. Tüm dünyayı etkileyen Covid-19 Pandemisi sırasında ve sonrasında okuyucu/izleyici ile buluşan film özellikle bu noktanın altını çizmektedir. (Özcan, 2023).

Filmde, dijital teknolojinin insanları nasıl izole edebildiği ve iletişimi nasıl kesintiye uğrattığına değinilmektedir. Bu tarz bir kaos esnasında insanların güvenlik arayışında teknolojik olanaklara güvenmek yerine birbirlerine daha fazla ihtiyaç duyduğunun altı çizilmektedir. Film aynı zamanda medyanın izleyicilere yapay mutluluklar sunarak gerçek dünyadaki sorunlardan kaçışı nasıl teşvik ettiğini de göstermektedir. Filmin sonunda, ailelerin birlikte hareket ederek ve birbirlerine güvenerek kaosla başa çıkabilecekleri mesajı verilir. Irksal ve sınıfsal farklılıkların bir kenara bırakılması ve insanların ortak bir amaca odaklanması gerektiği vurgulanır.

Bu film, teknolojinin insan yaşamını nasıl kökten değiştirebileceği konusunda düşündürücü bir mesaj verirken aynı zamanda insanların bu değişime nasıl tepki göstermeleri gerektiği üzerine de bir sorgulamaya yol açar. Filmin sonunda izleyicinin zihninde, dijital çağda insanların gelecekteki belirsizliklerle başa çıkmak için teknolojinin sunduğu olanakları nasıl bilinçli bir şekilde kullanabilecekleri ve nasıl birbirleriyle dayanışmayı sürdürebilecekleri sorusu belirlemektedir.

Sonuç

Felsefe denilince ilk akla gelen kavramlardan biri olan düşünce insanın dünü, bugünü ve geleceğiyle ilişkilidir. Yaşam bir anlamda çeşitli alanlarda oluşturulmuş düşünceler örüntüsüdür ve insan özünde düşüncelerinden ibarettir. İnsana içkin bu önemli yeti yalnızca zihinsel bir kodlama değil aynı zamanda yaşamın pratik bir çıktısıdır. Bu nedenle sorgulama, anlama ve açıklamanın bir yöntemi olarak felsefe insanı düşünmeye çağıran farklı yöntemlerden sürekli yararlanmaktadır.

Sinema, felsefi düşüncenin ifade alanı bulabildiği bir mecra olarak bugün yalnızca birey üzerinde değil aynı zamanda toplumsal yaşamın dinamikleri açısından da önemli bir konumdadır. Çünkü bir filmde izlediğimiz ve birey olarak bizi düşünmeye iten her hikâye aynı zamanda toplumsal olarak bir aradalığımızı nasıl inşa edebileceğimiz üzerine de birçok argüman üretebilmemizi sağlar. Bu açıdan bakıldığında çalışmada irdelenen sonu belirsiz, açık bir şekilde biten filmler ele alınan olayları muhakeme etme ve düşünsel ideolojimize göre bir konum belirlememiz açısından önemli bir yerde durmaktadır.

Verili bir son, bir katarsis ve çözülen bir düğüm yerine filmin ulaştığı son noktayı izleyicinin zihnine bırakmak onun idealinde olan bitişe nasıl ulaşabileceği konusunu da sorgulamasının önünü açabilir. Böylece mevcut düzenin daha fazla irdelenebildiği alternatif sonlar üzerine düşünmek gerçek hayatta yapabileceklerimizin de bir nevi ön izlemesidir. Bu nedenle açık sonlu filmler düşünce ve sinema ilişkisi konusunda da yeni bir perspektif sunmaktadır.

Özellikle günümüz dijital teknolojilerinin hızlı gelişimi ve insan yaşamı üzerindeki sarsıcı etkisi göz önünde bulundurulduğunda ele alınan film ve filmdeki hikâyenin bitirildiği nokta yaşamımıza dair göz ardı edemeyeceğimiz birtakım noktalara parmak basmaktadır. İletişim yoksunluğu, teknoloji bağımlılığı, bireyler arasında bir arada yaşamın ön koşulu olan güvenin eksikliği ve ayrımcılık, insanın doğa ile anlamsız mücadelesi ve bu mücadeledeki hoyratlığı gibi meseleler üzerinde düşünemeyi hedefleyen *Dünyayı Ardında Bırak*, bize bir çözüm sunmak yerine her bireyin bu konular üzerine düşünmesini sağlayacak bir sonla karşı karşıya bırakmıştır. Burada ardımızda bırakmamız gerek mevcut dünya düzenindeki

çarpıklıklardır ve izleyici olarak tek “son” diyebileceğimiz yol ise önümüzdeki tehlikeler konusunda düşünmektir.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler

Kaynakça

Bozkurt, G. (2021). Dijital Dünyanın Soylulaştırılması Üzerine Metaforik Bir İnceleme. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 21(2) 714-727.

Von Aster, E. (2005). *İlkçağ ve Ortaçağ Felsefe Tarihi*. İm.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. Doruk.

Field, S. (1982). *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Delacorte.

Gökberk, M. (2005). *Felsefe Tarihi*. Remzi.

History. (2023, Ağustos, 15). First enslaved Africans arrive in Jamestown, setting the stage for slavery in North America. <https://www.history.com/this-day-in-history/first-african-slave-ship-arrives-jamestown-colony>

Immanuel K. (1784). *An Answer to the Question: What is Enlightenment?*. Hackett Publishing.

King, V. (1988). *How to Write A Movie in 21 Days*. Harper and Row.

Özcan, B. (2023, Aralık 31). Dünyayı Ardında Bırak. <https://barisozcan.com/dunyayi-ardinda-birak/>

Öztürk, S. (2022). Sinema ve düşünce ilişkisi üzerine bir tartışma: Beden sinema ve beyin sinema. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, 60 (1), 93-118. <https://doi.org/10.47998/ikad.1174359>.

Panreck, H. (2024, Ocak, 18). Michelle Obama could ‘sneak her way’ into the 2024 presidential race, NY Post columnist warns. <https://www.foxnews.com/media/michelle-obama-could-sneak-way-into-2024-presidential-race-ny-post-columnist-warns>.

Politzer, G. (2004). *Felsefenin Temel İlkeleri*. Sol.

Preis, E. (1990). Not Such A Happy Ending: The Ideology of the Open Ending, *Journal of Film and Video*, 42 (3), 18-23.

Slater P. (1998). *Frankfurt Okulu, Kökeni ve Önemi, Marksist Bir Yaklaşım*, (A. Özden, Çev.). Kabalıcı.

Southwell, G. (2021). *Bir Başka Felsefe*, Nova Kitap.

Thwaites Diken, E. (2017). The Relationship of Cinema to Philosophical Thought: Badiou and Deleuze, *Sinecine*, 8 (1), 127-142.

Ünal, M. F. (2019). Dijitalleşmenin Transhümanizme Etkisi, *ISOPHOS*, 2 (2), 27-28.

Warburton, N. (2016). *Felsefenin Kısa Tarihi*. Alfa.

Watercutter, A. (2024, Mart, 8). No, Leave the World Behind and Civil War Aren't Happening Before Your Eyes. <https://www.wired.com/story/leave-the-world-behind-civil-war-conspiracies/>.

-Research Article-

Navigating the Sands of Emotion: A Sentiment and Subjectivity Analysis of Dune (2021) Characters

Yavuz Selim Balcioglu*

Abstract

This study presents an in-depth examination of the emotional landscape and subjective depth within the screenplay of the 2021 film adaptation of "Dune." Utilizing TextBlob for sentiment analysis, including word clouds, we quantitatively assess the polarity and subjectivity scores associated with key characters in the narrative. Our findings reveal significant insights into character development, narrative engagement, and the emotional dynamics that underpin the film's storytelling. The analysis highlights the varied emotional experiences of characters such as Stilgar, who exhibits high positive sentiment and subjectivity, contrasting with antagonists like the Baron, who is characterized by negative sentiment. This paper underscores the utility of sentiment analysis in understanding and critiquing cinematic narratives, offering a novel perspective on film appreciation that focuses on emotional and subjective experiences.

Keywords: Sentiment Analysis, Subjectivity, Dune 2021, Film Analysis, Character Development

*Dr., Gebze Technical University, Kocaeli, Türkiye.

E-mail: ysbalcioglu@gtu.edu.tr

ORCID : 0000-0001-7138-2972

DOI:10.31122/sinefilozofi.1455784

Balcioglu, Y. S., (2024). Navigating the Sands of Emotion: A Sentiment and Subjectivity Analysis of Dune (2021) Characters. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 293-308, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1455784

Geliş Tarihi: 20.03.2024

Kabul Tarihi: 03.06.2024

-Araştırma Makalesi-

Duygu Kumlarında Gezinmek: Dune (2021) Karakterlerinin Duygu ve Öznellik Analizi

Yavuz Selim Balcıoğlu*

Özet

Bu çalışma, "Dune"un 2021 yapımı film uyarlamasının senaryosundaki duygusal manzaranın ve öznel derinliğin derinlemesine incelenmesini sunmaktadır. Kelime bulutları da dahil olmak üzere duygu analizi için TextBlob'u kullanarak anlatıdaki anahtar karakterlerle ilişkili kutupluluk ve öznellik puanları niceliksel olarak değerlendirilmiştir. Bulgularımız karakter gelişimi, anlatı katılımı ve filmin hikâye anlatımının temelini oluşturan duygusal dinamikler hakkında önemli bilgiler ortaya koymaktadır. Analiz, Stilgargibiyüksek düzeyde olumlu duygu ve öznellik sergileyen karakterlerin çeşitli duygusal deneyimlerini vurgularken, Baron gibi olumsuz duygularla karakterize edilen düşmanlarla tezat oluşturmaktadır. Bu makale, duygusal ve öznel deneyimlere odaklanan film incelemesine yeni bir bakış açısı sunarak, sinematik anlatıların anlaşılmasında ve eleştirilmesinde duygu analizinin faydasını vurgulamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Duygu Analizi, Öznellik, Dune 2021, Film Analizi, Karakter Gelişimi

* Dr., Gebze Teknik Üniversitesi, Kocaeli, Türkiye.

E-mail: ysbalcioglu@gtu.edu.tr

ORCID : 0000-0001-7138-2972

DOI:10.31122/sinefilozofi.1455784

Balcıoğlu, Y. S., (2024). Navigating the Sands of Emotion: A Sentiment and Subjectivity Analysis of Dune (2021) Characters. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 293-308, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1455784

Received: 20.03.2024

Accepted: 03.06.2024

1. Introduction

Within the mammoth canvas of narrative cinematic tales, the script is essentially a blueprint but also a soul connecting dialogues, plot lines, and character development within the textual fabric (Ivyer et al., 2017). It serves as a multifaceted tapestry of emotions, embodying the film's tone and guiding its emotional journey (Yang & Qin, 2024). The 2021 adaptation of Frank Herbert's "Dune" is no exception, presenting a complex interplay of sentiments that mirrors the duality of its desert planet, Arrakis. Here, the script's "sentimental weight" acts as a cornerstone, sculpting the narrative's emotional landscape and fostering a resonant connection with the audience. Films, by their nature, are a dynamic showcase of emotional shifts—from joy to sorrow (Tan, 2008), tranquility to fury—each carefully crafted to enrich the storytelling canvas (Mariani & Ciancia, 2019). Certain genres, like the adventure at the heart of "Dune," often carry a pronounced emotional 'weight', necessitating a script that not only harbors these sentiments but also empowers actors to embody them convincingly.

In a time when audiences demand more than just the pleasure in a film (Hanich et al., 2014), desiring experiences that bring forth a plurality of emotions (Mancuso et al., 2023), it is an absolutely compelling challenge for a film's screenplay writer to design the intended emotional landscape for the film. This study aims to explore into the scripts of "Dune (2021)" to dissect the emotions portrayed, encompassing the full range from positive to negative, and the neutral in-between, each quantified by sentiment scores. Sentiment, here, transcends mere intuition; it encapsulates our reactions, judgments, and the subjective experience of emotions in relation to the narrative's unfoldment. Unlike the quantifiable, emotions dwell in the field of personal interpretation, yet through the lens of sentiment analysis, we attempt to navigate these subjective waters. Utilizing methodologies such as web scraping for data acquisition, meticulous data cleaning, exploratory data analysis (EDA), and leveraging the TextBlob module, this study seeks to map out the sentiment and subjectivity scores of "Dune (2021)" characters. Through this analytical journey, we aim to unveil how the screenplay's emotional design not only shapes the characters' journeys but also aligns with the audience's emotional engagement, providing a deeper understanding of the film's impact beyond the sands of Arrakis.

2. Theoretical Framework: Embracing Conceptual and Philosophical Dimensions in Sentiment Analysis

The study of sentiment and subjectivity in cinematic narratives, while grounded in empirical methodologies, also engages deeply with philosophical questions about the nature of emotion and the role of subjectivity in human experience. This exploration is not merely technical but also intrinsically tied to broader conceptual issues in philosophy of mind and aesthetics.

2.1. Philosophical Underpinnings of Emotion and Subjectivity

Emotions, from a philosophical standpoint, are complex phenomena that straddle the line between subjective experience and objective expression. As Solomon (2007) argues in his seminal work on the philosophy of emotions, emotions are not just passive experiences but are shaped by our judgments and perceptions, making them a rich area for analysis in any narrative form, including film. This perspective aligns with our use of sentiment analysis tools to decode the emotional texture of "Dune (2021)", where emotions are seen as narrative devices that reflect broader existential themes.

Philosophically, emotions can be viewed as cognitive evaluations or judgments that inform individuals about their personal engagements with the world (Nussbaum, 2003). Emotions thus play a crucial role in how individuals interpret their experiences and interactions. In the context of film, emotions are not only elements experienced by characters but also

serve as cues that guide audience interpretation and engagement. Emotions, in this light, are narrative strategies employed by filmmakers to evoke certain responses from the audience, thereby shaping the viewing experience in profound ways. The way emotions are portrayed and evoked in film can also be analyzed through the lens of phenomenology, particularly in how viewers experience a film's emotional and narrative structures. Heidegger's concepts of 'being-in-the-world' and 'mood' elucidate how a film's emotional texture influences a viewer's world experience, suggesting that films do more than tell stories; they create worlds and moods that immerse the viewer (Heidegger, 1962). In "Dune (2021)", for instance, the emotional portrayals of characters like Paul and Jessica are not merely personal but shape the film's existential themes, such as destiny and survival.

The subjectivity inherent in emotional experience also points to the interpretative nature of sentiments in narrative forms. Ricoeur's theory of narrative identity (Ricoeur, 1992) provides a useful framework for understanding how individuals (and audiences) construct identities through the stories they tell and hear, including cinematic narratives. This aligns with our sentiment analysis approach, which seeks to understand how the subjective interpretations of "Dune" characters' emotions contribute to the audience's overall narrative experience. Incorporating sentiment analysis into this philosophical discussion allows us to bridge the gap between abstract philosophical concepts and tangible analytical practices. By quantifying emotions in the film "Dune (2021)", we not only capture the emotional arcs of characters but also offer insights into how these emotions reflect broader philosophical questions about human nature, existential struggles, and the human condition. This methodological approach provides a structured way to examine how film as a medium can explore and express complex philosophical ideas.

2.2. Emotion as a Narrative Device

In cinematic storytelling, emotions are not merely by-products of narrative events but are central to the narrative structure itself. Plantinga (2009) in his exploration of the affective power of films, suggests that emotions are used strategically by filmmakers to create empathy, drive the plot, and enhance the thematic depth. In "Dune (2021)", the polarity and subjectivity scores of characters are indicative not only of their psychological landscapes but also of their philosophical and existential conflicts, mirroring the harsh, dualistic nature of Arrakis itself.

The strategic use of emotion serves as a conduit for audience engagement, establishing a deep, empathetic connection between viewers and characters. According to Smith (2022), cinematic emotion acts as an invitation for viewers to enter the psychological world of the characters, enhancing the immersive experience of the narrative. This process is evident in "Dune (2021)", where the emotional arcs of characters like Paul Atreides and Lady Jessica are intricately designed to align viewers with their struggles and triumphs, facilitating a deeper emotional and cognitive involvement in their journey. The deployment of emotion in film also critically supports thematic exploration and resonance. Gross (1998) posits that emotions in film are pivotal in conveying complex themes such as morality, identity, and existential angst. "Dune (2021)" utilizes the emotional landscape of its characters to reflect larger themes of destiny, power, and survival, weaving these into the very fabric of the narrative. The emotional tone set by each character's experiences significantly shapes the thematic interpretation of the film, making the emotional design a vital element of the storytelling.

Moreover, the emotional depth of characters adds a layer of psychological realism that enriches the narrative. Tan (2013) argues that emotional realism can enhance the believability of characters, making their decisions and reactions within the narrative more relatable and understandable. The complex polarity and subjectivity scores found in "Dune (2021)" reflect a sophisticated portrayal of emotions that align with the realistic psychological profiles of the characters, such as Paul's transformation from a young noble to a messianic figure, marked

by a mixture of fear, duty, and destiny. Furthermore, the use of emotions can mirror and reinforce the narrative structure itself. In “Dune (2021)”, the harsh, desert landscape of Arrakis is paralleled by the intense emotional states experienced by the characters, from the desolation and fear faced by the Fremen to the cold ambition of the Harkonnens. This mirroring effect not only deepens the narrative but also aligns the audience’s emotional responses with the unfolding story, as noted by Carroll (2001), who highlights how emotional cues in a narrative can guide audience expectations and reactions, effectively shaping the narrative pace and tension.

2.3. Subjectivity and the Viewer’s Experience

The concept of subjectivity in film analysis also ties into phenomenological philosophy, which emphasizes the importance of personal experience in understanding reality. As Merleau-Ponty (2013) discusses, art and film act as conduits for exploring these subjective realities, allowing viewers to experience the world through the perspectives of different characters. By quantifying subjectivity scores, our study bridges the gap between the subjective emotional experiences of the characters and the viewer’s engagement with these experiences.

Phenomenology, as it applies to film, offers a unique lens through which to examine how viewers perceive and interact with cinematic narratives. It posits that each viewer’s experience is shaped by their individual histories, biases, and sensory perceptions, making the act of watching a film a deeply personal event. This philosophical framework suggests that films do not exist as isolated artifacts but are dynamically interpreted by audiences who bring their own subjective experiences to bear on their understanding of the narrative (Sobchack, 1992). In “Dune (2021)”, for example, the stark landscapes and intense character dilemmas invite viewers to project their inner fears, aspirations, and conflicts onto the characters, engaging with the film not just as observers but as participants in its unfolding drama. The subjective nature of film viewing is critical in how emotions are processed and internalized by the audience. Film theorists like Plantinga (1999) argue that emotional responses to film are guided by the viewer’s personal empathetic capacities and their subjective alignment with characters’ goals, motivations, and conflicts. This subjective engagement is what makes cinema a powerful medium for emotional and moral reflection. By analyzing subjectivity scores in “Dune (2021)”, we quantify this alignment and its variance among viewers, illustrating how different aspects of the film resonate more strongly with different audience segments.

Quantifying subjectivity in film analysis challenges traditional notions of objectivity in media studies. It forces scholars to reconsider the role of the viewer in constructing meaning, as outlined by Hansen (2000), who emphasizes that meaning in film is co-created by filmmakers and audiences through a complex interplay of presentation and perception. Our methodology acknowledges this interaction, using sentiment and subjectivity analysis to map out not just what the film presents, but how it might be perceived differently by diverse viewers. The integration of phenomenological theory with empirical sentiment analysis tools, like TextBlob, allows us to operationalize these complex theoretical concepts. By assigning numerical values to the degrees of subjectivity expressed in the film’s dialogue and narrative structures, we provide a concrete way to analyze and discuss abstract philosophical ideas about perception and experience in film. This approach not only deepens our understanding of the film’s impact but also enhances our ability to discuss and compare subjective experiences in a structured, quantifiable format.

3.4. The Role of Sentiment Analysis in Philosophical Inquiry

Moreover, the application of sentiment analysis in this context raises philosophical questions about the quantification of emotion and subjectivity. Nussbaum (2003) questions the reduction of complex human emotions to quantifiable metrics, a critique that is vital to our

methodological reflection. While our analysis provides numerical insights into the emotional dynamics of “Dune (2021)”, it also acknowledges the limits of such quantification in capturing the full depth of human emotional experience.

The practice of quantifying emotions introduces several ethical and philosophical considerations. Emotions are deeply personal and inherently subjective; thus, their quantification might oversimplify or misrepresent the richness of human emotional life. This is a significant concern in philosophical circles, as noted by scholars like Bennett and Hacker (2022), who argue that emotions are not entities that can be isolated and measured but are rather aspects of a person’s complex lived experience. This critique is especially relevant in the context of analyzing artistic expressions such as film, where emotional subtleties play a critical role in narrative and thematic development. To address these concerns, it’s crucial to complement quantitative analysis with qualitative interpretations. Doing so allows for a more holistic approach to understanding emotions in film, balancing the precision of numerical data with the depth of contextual analysis. Ricoeur’s theory of text interpretation (Ricoeur, 1976) supports this integrative approach, suggesting that texts (and by extension, films) harbor multiple layers of meaning that quantitative methods alone cannot fully uncover. By integrating sentiment analysis with detailed filmic and narrative analysis, researchers can more accurately capture the nuances of emotional expression and its impact on the audience.

The philosophical implications of treating emotions as data extend beyond methodology to questions about the nature of reality and human experience. According to phenomenological perspectives, particularly those of Husserl and Heidegger, reducing lived experiences to data points can alienate individuals from their authentic experiences (Heidegger, 1962). In the context of film, this might mean that the emotional nuances that contribute to a film’s existential and aesthetic value are overlooked or distorted. Therefore, our study acknowledges the need to remain sensitive to these philosophical considerations, ensuring that our sentiment analysis respects the integrity of the emotional experiences conveyed in “Dune (2021)”. Looking forward, the intersection of sentiment analysis and philosophical inquiry invites continuous dialogue between technologists and philosophers. As machine learning and AI technologies evolve, they increasingly encroach upon domains traditionally reserved for humanistic inquiry, necessitating a reevaluation of the methodologies employed. Engaging with these philosophical questions can lead to more refined and ethically aware practices in film studies and beyond, fostering a deeper understanding of how technology can serve to enhance our understanding of complex human phenomena without reducing them to mere numbers.

3. Related Works

The exploration of sentiment analysis within the field of film studies offers a compelling vista for understanding the nuanced tapestry of emotions that films evoke. This analytical domain bridges the technical prowess of Natural Language Processing (NLP) and the interpretative finesse of cinematic narrative analysis (Rong & Li, 2023). Recent endeavors have leveraged sentiment analysis to solve the emotional arcs in movie scripts, elucidating the rhythmic cadence of narrative flow and the emotive impact on audiences (Biro, 2008). The intersection of NLP and sentiment analysis has illuminated the structural dynamics of “effective” cinema, revealing that movies commanding significant audience engagement often subscribe to distinct narrative and emotional patterns (Hobbs, 2020).

Moreover, the conventional binary paradigm of sentiment analysis—categorizing emotions as either positive or negative—has faced scrutiny for its predisposition towards positive sentiment, thereby skewing analytical outcomes (Malatesta & Wilson, 1988). Innovative research has shown that integrating meta-features, such as capitalization, punctuation, and syntactic nuances, enhances the accuracy of sentiment detection, mitigating the positive sentiment bias (Boukes et al., 2020). The toolkit for executing these analyses comprises advanced

NLP utilities including Python libraries like NLTK, BeautifulSoup, pandas, and TextBlob, facilitating a broad spectrum of operations from web scraping and data preprocessing to the intricate tasks of emotion and sentiment quantification (Batrinca & Treleaven, 2015).

Recent studies further expand on this foundation, exploring the role of multimodal sentiment analysis in film, where not only textual, but also audiovisual elements contribute to emotional assessment (Jain & Kumar, 2019). This approach underscores the multidimensional nature of film as a medium where sound and visual cues play critical roles in the conveyance of emotional states. Klinger and Cimiano (2016) discuss the potential of cross-modal sentiment analysis to understand how different modalities interact to shape viewer perception and emotional response.

Additionally, the emergence of machine learning techniques has provided new tools for analyzing film narratives more deeply. Research by Vasilescu et al. (2021) illustrates the use of deep learning models to detect subtle emotional cues that may not be evident through traditional analysis, offering a more granular view of character dynamics and interactions.

The burgeoning relevance of sentiment analysis in dissecting film content has catalyzed the digital scholarly community, exemplified by platforms like Kaggle, to champion research initiatives aimed at refining these analytical models. These efforts underscore the criticality of selecting robust features that accurately capture the sentiment spectrum, accounting for linguistic variances and the complexities of emotional expression (Ahmed et al., 2023). Our study enriches the academic discourse by leveraging sentiment analysis and subjectivity detection tools on the script of "Dune (2021)", aiming to unearth the emotional and narrative essence embedded within its dialogues and character arcs. By focusing on this specific cinematic piece, we aspire to shed light on the intricate emotional landscapes that define the film, contributing to a deeper understanding of its impact on viewers.

4. Methodology

Our methodology is rooted in the nuanced exploration of sentiments, encapsulating attitudes, opinions, and emotional responses elicited by the script of "Dune (2021)." Recognizing sentiments as subjective experiences rather than objective facts, we employ a dual-faceted approach to sentiment analysis: subjectivity/objectivity identification and polarity scoring. This bifurcation enables a comprehensive dissection of the script, illuminating the intricate weave of emotional and narrative textures.

4.1. Subjectivity/Objectivity Identification

In our approach, differentiating between subjective and objective text elements is crucial. Subjective text, laden with personal beliefs and emotional expressions, is analyzed using techniques that can identify bias and personal stances, whereas objective text typically conveys factual information without emotional coloring. This distinction draws on established methodologies in NLP, which have been effectively applied in numerous studies to differentiate subjective from objective content (Wiebe et al., 2005). These techniques include the use of machine learning classifiers trained on labeled datasets of subjective and objective sentences.

4.2. Polarity Scoring

Polarity scoring is the process of determining the emotional valence of text—whether the expressed sentiment is positive, negative, or neutral. For this, we utilize the TextBlob library, a popular Python tool for processing textual data. TextBlob implements algorithms based on the pattern library, which includes a built-in sentiment analyzer (Loria, 2018). It not only scores texts on a scale from -1 (very negative) to +1 (very positive) but also helps in understanding the intensity of emotions conveyed in the dialogue and narrative descriptions.

4.3. Methodological Challenges

The primary challenge in sentiment analysis lies in the contextual nature of language. Words and phrases often derive their meaning from the surrounding text and the broader narrative context. To address this, we apply contextual analysis techniques that account for the varying implications of language use within different scenes and character interactions.

Further refining our methodology involves the integration of lexical-based approaches with machine learning models. Lexical approaches, such as those used in TextBlob, rely on predefined lists of words with associated sentiment values. However, to capture the nuances of the script's language, we also implement machine learning techniques that can contextualize sentiment based on the surrounding text (Pang & Lee, 2008). These models are trained on a corpus of film scripts to adapt to the specific linguistic styles found in cinematic dialogues.

4.4. Data Collection and Analysis

Our analysis is predicated on the comprehensive examination of the "Dune (2021)" movie script. The script was subjected to a meticulous process of data cleaning and preprocessing to remove extraneous elements and ensure the integrity of the textual data for sentiment analysis. Following preprocessing, the TextBlob library was employed to perform both subjectivity/objectivity identification and polarity scoring across the script's entirety. This systematic approach enabled us to chart the emotional and narrative landscape of "Dune (2021)," revealing the emotional depth and complexity of its characters and their journey.

4.5. Data Cleaning and Preprocessing

The integrity of sentiment analysis depends heavily on data quality. Therefore, our methodology includes rigorous data cleaning and preprocessing stages. We employ natural language processing tasks such as tokenization, stop-word removal, and lemmatization to prepare the text for analysis. These steps are essential for reducing noise and improving the accuracy of our sentiment classification (Haddi et al., 2013).

4.5.1. Text Normalization

Following data aggregation, we embarked on text normalization, a process critical for reducing complexity and enhancing the interpretability of the dataset. This involved:

- **Tokenization:** Segmenting the text into individual words (tokens) to facilitate detailed analysis.
- **Lowercasing:** Converting all text to lowercase to ensure uniformity and prevent the same words in different cases from being counted as separate entities.
- **Punctuation Removal:** Stripping punctuation marks, which, while crucial for grammatical structure, do not contribute to sentiment analysis.
- **Numerical Removal:** Eliminating numbers as they hold no emotional value in the context of sentiment analysis.
- **Stop Word Removal:** Filtering out common words (e.g., "the," "is," "and") that offer little to no value in understanding the script's emotional tone.

These steps collectively served to purify the dataset, stripping it of extraneous elements that could obscure or distort the sentiment analysis.

The cleaned and normalized text was then systematically organized to support the subsequent stages of analysis. This entailed structuring the data in a manner that facilitates

efficient processing and analysis, ensuring that each segment of the script could be accurately assessed for emotional content and sentiment polarity.

Adopting a Minimum Viable Product (MVP) approach, we initiated our analysis with a simplified model to establish a baseline understanding of the script's emotional landscape. This iterative process allowed for continuous refinement of our methods and techniques, enabling us to progressively enhance the accuracy and depth of our sentiment analysis.

4.6. Dataset

Our analysis is predicated on the comprehensive examination of the "Dune (2021)" movie script, a critical source for understanding the emotional and narrative arcs within this cinematic masterpiece. To facilitate this exploration, the script was meticulously compiled into a dataset that serves as the foundation for our sentiment and subjectivity analysis.

4.6.1. Data Collection

The collection process began with the retrieval of the "Dune (2021)" script. Given the absence of a central repository for movie scripts of such specificity and recency, we resorted to publicly available resources that provide legal access to film scripts. Our dataset comprises the complete script of "Dune (2021)," encompassing all dialogues, scene descriptions, and character interactions that are crucial for a nuanced analysis.

The script was obtained in a text (.txt) format, ensuring ease of processing and analysis. This format allows for straightforward application of natural language processing (NLP) techniques and ensures that the integrity of the script's content is preserved. The "Dune (2021)" script dataset is a substantial corpus, totaling approximately 138 pages and encompassing 25,940 words. This volume of text provides a rich tapestry of linguistic and emotional information, reflecting the intricate narrative and the depth of character development that defines the film. The dataset is comprehensive, including every piece of dialogue and descriptive text, thereby offering a complete view of the film's script.

Upon collection, the script underwent a rigorous preprocessing regimen to ensure its suitability for sentiment and subjectivity analysis. This included text normalization procedures such as tokenization, lowercasing, punctuation removal, numerical removal, and stop word elimination. These steps were critical for transforming the raw script into a clean, analyzable dataset devoid of extraneous or irrelevant elements. In handling the dataset, we adhered strictly to ethical guidelines, ensuring that our use of the "Dune (2021)" script was compliant with copyright laws and respectful of intellectual property rights. The script was used solely for academic and research purposes, with a focus on sentiment and subjectivity analysis rather than distribution or commercial exploitation.

5. Results and Discussion

Our exploratory data analysis (EDA) commenced with the identification of the most frequently mentioned words within the "Dune (2021)" script, revealing the characters and themes that dominate the narrative. Utilizing the WordCloud library in Python, we visualized these predominant terms to better understand their significance in the script's emotional and narrative landscape.

5.1. Word Cloud Analysis

The word cloud (table 1), generated from the "Dune (2021)" script prominently features the names "Paul," "Jessica," and "Leto," which were mentioned 337, 156, and 119 times, respectively. This finding underscores the central role these characters play in the narrative,

5.2. Discussion on Character Focus

The dominance of certain names and terms in the word cloud provides a clear indication of the script's character focus. Paul's journey, his lineage, and his interactions with the Fremens are evidently central to the narrative, mirroring the thematic concerns of destiny, heritage, and belonging. The emphasis on "eyes" and the spiritual and physical "vision" it implies, ties deeply with the lore of Dune, where sight and perception are not just literal but also metaphorical, reflecting the characters' insight and foresight.

The analysis also reveals the script's nuanced approach to building its world and characters. The balance between character-driven dialogue and thematic expressions indicates a script that is rich in emotional depth and narrative complexity. This supports the premise that the "Dune (2021)" movie script, through its focused character mentions and thematic vocabulary, weaves a dense tapestry of emotional and narrative elements that are pivotal to the story's impact.

In the analytical exploration of the "Dune (2021)" script, a focused examination of the ten most frequently occurring words unveils a nuanced understanding of the narrative's pacing and emphasis. Through the calculated metric of Words Per Minute (WPM), the script's focal points become quantitatively evident. The protagonist "Paul" emerges as the most dominant presence within the dialogue, averaging a WPM score of 2.17, thereby underscoring his pivotal role in the narrative. Following "Paul," the characters "Jessica" and "Leto" hold significant narrative weight with WPM scores of 1.01 and 0.77, respectively, reflecting their integral roles in shaping the story's direction and emotional depth (table 2).

Table 2: Word Per Minute for Dune (2021)

Word	Frequency	WPM
Paul	337	2.17
Jessica	156	1.01
Leto	119	0.77
one	83	0.54
eyes	76	0.49
Gurney	76	0.49
mother	69	0.45
back	66	0.43
Fremens	64	0.41

Furthermore, thematic elements and plot devices, represented by words such as "one," "eyes," and "Fremens," with WPM scores of 0.54, 0.49, and 0.41 respectively, highlight the script's thematic concerns and world-building elements. The recurrence of these words at measured intervals accentuates the script's thematic richness and character-driven narrative, offering insights into the storytelling techniques employed to engage the audience. The quantified prominence of these terms within the script's dialogue and descriptive passages, as illustrated by their WPM scores, reinforces the centrality of these characters and themes to the film's narrative architecture. This analysis not only sheds light on the narrative focus and pacing of "Dune (2021)" but also contributes to a deeper understanding of how language serves as a conduit for thematic expression and character development within cinematic storytelling.

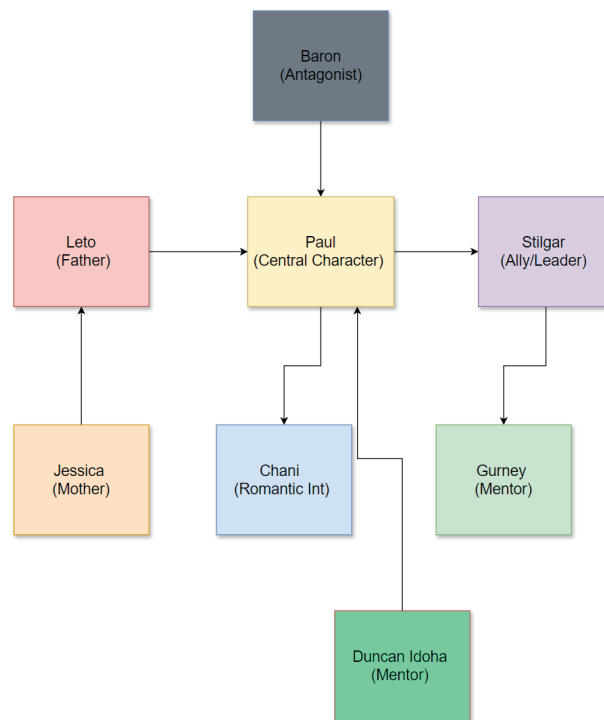


Figure 2: Visual Character Map of Relationships in “Dune (2021)”

Figure 2 illustrates the central and supporting characters in “Dune (2021)” and their interrelationships. The central character, Paul, is connected to key figures such as Jessica (Mother), Leto (Father), Chani (Romantic Interest), Duncan Idaho (Mentor/Protector), Baron (Antagonist), Stilgar (Ally/Leader of Fremen), and Gurney (Mentor/Warrior). Each connection is labeled to describe the nature of the relationship, enhancing the visual understanding of the narrative’s emotional and relational dynamics. In the comprehensive sentiment and subjectivity analysis of the “Dune (2021)” movie script, we observe a nuanced narrative landscape articulated through the lens of emotional neutrality and balanced subjectivity. The polarity score (figure 3), slightly positive at approximately 0.048, indicates that the script maintains a subtle lean towards positive sentiment, suggesting an underlying optimistic tone amidst its complex thematic and emotional fabric. This minimal positive tilt underscores the script’s delicate handling of its narrative elements, ensuring that no single emotional tone overwhelms the storytelling.

Simultaneously, the subjectivity score of approximately 0.467 reflects a carefully crafted balance between objective description and subjective interpretation. This indicates that while the script explores into the personal experiences and emotional journeys of its characters, it equally prioritizes a grounded representation of events and settings. The balance in subjectivity points to the scriptwriters’ adept skill in weaving a narrative that invites audience empathy and engagement without compromising the story’s realism and universality.

This analysis, illustrated in the accompanying figure, underscores the script’s nuanced approach to emotional expression and narrative exposition. It highlights the script’s ability to navigate the complex emotional terrain of its characters while maintaining a coherent and compelling narrative structure. The sentiment and subjectivity scores together paint a picture of a script that is both emotionally resonant and thoughtfully constructed, contributing to the depth and richness of the cinematic experience offered by “Dune (2021).”

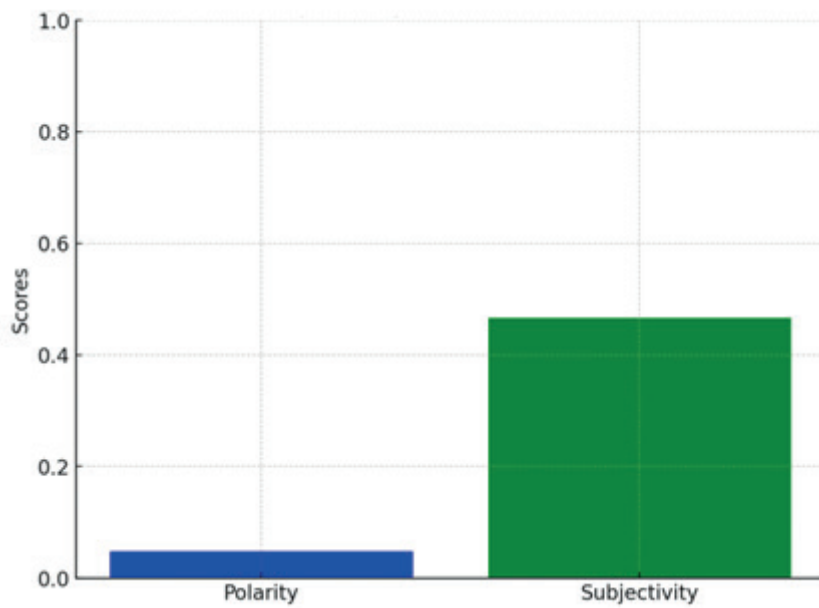


Figure 3: Sentiment and Subjectivity scores of the Dune (2021) Script

The sentiment analysis of the dialogues and mentions of key characters within the “Dune (2021)” movie script offers insightful revelations about the emotional and subjective landscapes navigated by these individuals. As depicted in Table 3, the character Stilgar exhibits the highest positivity in terms of polarity (0.224) and the greatest depth of subjectivity (0.602), indicating a narrative rich in personal perspective and emotional nuance. Contrastingly, the Baron’s portrayal is markedly negative (polarity of -0.1189), aligning with his antagonistic role, and is coupled with a high level of subjectivity (0.493), suggesting a complex character depicted through a deeply personal lens (figure 4).



Figure 4: Character Pictures Corresponding to Sentiment Analysis Results (Dune, 2021)

Paul and Leto, central figures in the narrative, show slight negative and positive polarities, respectively, with Paul at -0.0099 and Leto at 0.0165, revealing a balanced portrayal of their emotional experiences. Their subjectivity scores, close to the median (0.414 for Paul and 0.499 for Leto), reflect a nuanced blend of objective actions and subjective interpretation. Jessica, Chani, and Gurney, pivotal characters intertwined with Paul’s journey, exhibit a mix of slightly negative and positive sentiments, highlighting the emotional variances that underpin their roles within the storyline.

Duncan Idaho, another key figure, presents a notable negative polarity (-0.0857) with the lowest subjectivity (0.380), suggesting his portrayal is marked by challenging circumstances, yet depicted with relative objectivity. This sentiment analysis underscores the script's intricate balance of character development, emotional depth, and narrative structure, providing a lens through which the film's thematic and emotional layers can be further appreciated.

Table 3: The sentiment analysis results for each character in the "Dune (2021)"

Character	Polarity	Subjectivity
Paul	-0.0099	0.414
Jessica	-0.0355	0.437
Chani	0.0232	0.491
Leto	0.0165	0.499
Duncan (Idaho)	-0.0857	0.380
Baron	-0.1189	0.493
Stilgar	0.2240	0.602
Gurney	-0.0770	0.413

6. Conclusion

In our investigation, "Navigating the Sands of Emotion: A Sentiment and Subjectivity Analysis of Dune (2021) Characters," we delved deep into the emotional and subjective nuances embedded within the script of the 2021 adaptation of "Dune." Our analysis, utilizing TextBlob for sentiment and subjectivity analysis along with exploratory data analysis techniques such as word clouds, unveiled the intricate emotional fabric and the varying degrees of subjectivity associated with each character. This provided a quantifiable measure of the narrative's emotional landscape, capturing the essence of the characters' emotional journeys and the narrative's overarching sentiment.

The findings from our study highlight the subtle interplay of polarity and subjectivity which contributes to the rich tapestry of the "Dune" narrative, enhancing viewer engagement and empathy towards the characters. Characters such as Stilgar, with high positivity and subjectivity scores, exemplify the depth of character development and narrative engagement. Conversely, antagonistic figures such as the Baron, with negative polarity, reflect the complexity and nuance of the film's portrayal of conflict and adversity.

Our research underscores the potential of sentiment analysis to enrich our understanding of cinematic narratives, providing insights into the emotional dynamics that drive character development and audience engagement. Furthermore, our study opens the door for innovative future applications, such as the development of web platforms that leverage sentiment and subjectivity data to provide audiences with a novel lens through which to select and appreciate films based on their emotional and subjective depth.

As the landscape of cinema continues to evolve, the integration of sentiment analysis into the critique and appreciation of films holds promise for enhancing audience experiences, offering a new dimension of engagement that transcends traditional metrics such as box office performance or critical ratings. The script analysis of "Dune (2021)" exemplifies how sentiment and subjectivity metrics can illuminate the emotional and narrative complexities that underpin the success and resonance of cinematic works with audiences worldwide.

6.1. Broader Academic and Practical Implications

The utility of sentiment analysis extends beyond academic inquiry, influencing practical applications in content creation, marketing, and audience segmentation. By integrating sentiment and subjectivity scores into the production and promotion strategies, filmmakers and studios can tailor their approaches to better meet the emotional expectations of diverse audience segments.

6.2. Future Directions in Research and Development

Looking ahead, the integration of advanced machine learning algorithms and artificial intelligence could revolutionize the way sentiment analysis is conducted in film studies. The adoption of deep learning techniques could provide more nuanced interpretations of complex emotional expressions, further enhancing the accuracy and depth of sentiment and subjectivity analysis.

Ultimately, our study not only contributes to the academic discourse by providing empirical evidence of the effectiveness of sentiment analysis in film studies but also suggests a paradigm shift in how films are analyzed, critiqued, and appreciated. As we continue to explore the intersections of technology, emotion, and cinematic storytelling, we pave the way for more sophisticated analytical tools that will redefine our understanding of what it means to experience and interpret film.

Conflict of Interest Statement

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

References

- Ahmed, K., Nadeem, M. I., Zheng, Z., Li, D., Ullah, I., Assam, M., ... & Mohamed, H. G. (2023). Breaking down linguistic complexities: A structured approach to aspect-based sentiment analysis. *Journal of King Saud University-Computer and Information Sciences*, 35(8), 101651.
- Batrinca, B., & Treleaven, P. C. (2015). Social media analytics: a survey of techniques, tools and platforms. *Ai & Society*, 30, 89-116.
- Bennett, M. R., & Hacker, P. M. S. (2022). *Philosophical foundations of neuroscience*. John Wiley & Sons.
- Biro, Y. (2008). *Turbulence and flow in film: The rhythmic design*. Indiana University Press.
- Boukes, M., Van de Velde, B., Araujo, T., & Vliegthart, R. (2020). What's the tone? Easy doesn't do it: Analyzing performance and agreement between off-the-shelf sentiment analysis tools. *Communication Methods and Measures*, 14(2), 83-104.
- Carroll, N. (2001). *Beyond aesthetics: Philosophical essays*. Cambridge University Press.
- Gross, J. J. (1998). The emerging field of emotion regulation: An integrative review. *Review of general psychology*, 2(3), 271-299.
- Hanich, J., Wagner, V., Shah, M., Jacobsen, T., & Menninghaus, W. (2014). Why we like to watch sad films. The pleasure of being moved in aesthetic experiences. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 8(2), 130.
- Hansen, M. (2000). *Embodying technesis: Technology beyond writing*. University of Michigan Press.
- Heidegger, M. (1962). Being and time (J. Macquarrie & E. Robinson, trans.).
- Hobbs, R. (2020). *Mind over media: Propaganda education for a digital age*. WW Norton & Company.

- Iyyer, M., Manjunatha, V., Guha, A., Vyas, Y., Boyd-Graber, J., Daume, H., & Davis, L. S. (2017). The amazing mysteries of the gutter: Drawing inferences between panels in comic book narratives. In *Proceedings of the IEEE Conference on Computer Vision and Pattern recognition* (pp. 7186-7195).
- Malatesta, C. Z., & Wilson, A. (1988). Emotion cognition interaction in personality development: A discrete emotions, functionalist analysis. *British Journal of Social Psychology*, 27(1), 91-112.
- Mancuso, V., Bruni, F., Stramba-Badiale, C., Riva, G., Cipresso, P., & Pedroli, E. (2023). How do emotions elicited in virtual reality affect our memory? A systematic review. *Computers in Human Behavior*, 107812.
- Mariani, I., & Ciancia, M. (2019). Character-driven Narrative Engine. Storytelling System for building interactive narrative experiences. In *DIGRA'19-PROCEEDINGS OF THE 2019 DIGRA INTERNATIONAL CONFERENCE: GAME, PLAY AND THE EMERGING LUDO-MIX* (pp. 1-19). Digital Games Research Association.
- Merleau-Ponty, M., Landes, D., Carman, T., & Lefort, C. (2013). *Phenomenology of perception*. Routledge.
- Nussbaum, M. C. (2003). *Upheavals of thought: The intelligence of emotions*. Cambridge University Press.
- Plantinga, C. (1999). The scene of empathy and the human face on film. *Passionate views: Film, cognition, and emotion*, 239-255.
- Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. University of California Press.
- Ricoeur, P. (1976). *Interpretation theory: Discourse and the surplus of meaning*. TCU press.
- Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another*. University of Chicago press.
- Rong, A., & Li, G. (2023, December). Integrating Artificial Intelligence in Design: An Exploration of ChatGPT's Role in Inclusive Design Research. In *2023 5th International Conference on Literature, Art and Human Development (ICLAHD 2023)* (pp. 910-924). Atlantis Press.
- Smith, M. (2022). *Engaging characters: Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Solomon, R. C. (2007). *True to our feelings: What our emotions are really telling us*. Oxford University Press.
- Tan, E. S. (2013). *Emotion and the structure of narrative film: Film as an emotion machine*. Routledge.
- Tan, E. S. (2018). A psychology of the film. *Palgrave Communications*, 4(1).
- Yang, Y., & Qin, K. (2024). Script Analysis and Directorial Concept in the Realm of Drama and Film. In *SHS Web of Conferences* (Vol. 183, p. 03017). EDP Sciences.

-Araştırma Makalesi-

Ölümsüzlük Arzusuna Bilim Kurgu Sineması Perspektifinden Bakmak: Elysium ve Upgrade Film Örnekleri

Selim Beyazyüz*

Özet

Tüm canlılar için kaçınılmaz son olan ölüm, eski çağlardan bu yana insanlığın önemli sorunlarından biri olarak yer almaktadır. Tüm insanlık ölümden, onun soğuk yüzünden çekinmekte ve korkmaktadır. İnsanoğlu, var olduğundan bu yana ölümsüz olma hayalleri kurarak yaşamıştır. Yaşanan toplumsal dönüşümler, bilim ve teknolojinin ilerlemesi, ölüm ve ölümsüzlük düşüncesinin de değişime uğramasını sağlamıştır. Ölümsüzlük günümüzde henüz bulunamamış olsa da gelişen biyoteknoloji, nöro teknoloji, enformasyon teknolojisi, nanoteknoloji gibi teknolojiler sayesinde insan, yaşlanma, hastalıkları bertaraf etme, yaşam ömrünü uzatma hatta ölüme çare bulma mücadelesi içine girmiş, böylece ölümsüzlük düşüncesi de dönüşüme uğramıştır. İnsanlık günümüzde teknolojik ürünlerin yardımıyla vücuda entegre edilebilen ürünler sayesinde hibrit bedenler (hybrid-body) oluşturarak yaşamı sonsuz kılma çabasını halen devam ettirmektedir. Buna göre çalışmanın amacı, tüm canlıların ve özelinde insanlığın tarihin en eski çağlarından bu yana arzuladığı ölümsüzlük düşüncesinin teknoloji ile geçirmiş olduğu dönüşümü bilim kurgu sineması bağlamında ele almaktır. Bu amaçla yönetmenliğini Neill Blomkamp'ın yaptığı Elysium (Elysium: Yeni Cennet, 2013) ve Leigh Whannell'in Upgrade (Yükselme, 2018) adlı anlatıları nitel metin çözümlemelerinden biri olan betimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, nanoteknoloji ve nöroteknoloji gibi gelişmeler sayesinde hibrit bedenler aracılığıyla insan ömrünün uzatılabileceği ve hatta ölümsüzlüğün mümkün olabileceği ortaya konmuştur. Ölüm korkusunu yenmek için teknolojik ilerlemelerin itici bir güç olduğu vurgulanırken, bu arayışın toplumsal ve bireysel etkileri de farklı açılardan incelenmiştir. Ölümsüzlük arzusunun karmaşıklığı, toplumsal adaletsizlikler ve sınıf çatışmaları bağlamında ele alınmış ve bu arzunun toplumsal dinamikleri derinden etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ölümsüzlük, Transhümanizm, Posthümanizm, Melezleşme, Teknoloji.

*Dr. Öğr. Üyesi, Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Düzce, Türkiye

E-mail: selimbeyazyuz@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-8384-8992

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446742

Beyazyüz, S., (2024). Ölümsüzlük Arzusuna Bilim Kurgu Sineması Perspektifinden Bakmak:

Elysium ve Upgrade Film Örnekleri. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 309-335, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446742

Geliş Tarihi: 04.03.2024

Kabul Tarihi: 23.10.2024

-Research Article-

Looking at the Desire for Immortality from the Perspective of Science Fiction Cinema: Elysium and Upgrade Movie Examples

Selim Beyazyüz*

Abstract

Death, which is the inevitable end for all living things, has been one of the important problems of humanity since ancient times. All people are afraid and wary of death. Whether death is an end or a new beginning varies and changes depending on beliefs. Even if death is the end or the beginning of a new life, the idea that death will definitely occur is not a desired situation for humanity. Humankind has lived with dreams of being immortal since its existence. Social transformations and the advancement of science and technology have caused the idea of death and immortality to change. Thanks to developing technologies such as immortality, biotechnology, neurotechnology, information technologies and nanotechnology, human beings have strived to eliminate aging, diseases, extend life expectancy and even find a cure for death, thus the idea of immortality has also been transformed. Today, humanity continues its efforts to make life eternal by creating hybrid bodies thanks to products that can be integrated into the body with the help of technological products. Accordingly, the aim of the study is to discuss the transformation of the idea of immortality, which all living beings, and especially humanity, has desired since the earliest ages of history, has undergone with technology, in the context of science fiction cinema. For this purpose, the narratives *Elysium* (2013), directed by Neill Blomkamp, and *Upgrade* (2018), directed by Leigh Whannell, were examined with the descriptive analysis method, which is one of the qualitative text analyses. As a result of the study, it is revealed that thanks to developments such as nanotechnology and neurotechnology, human life can be extended and even immortality is possible through hybrid bodies. While emphasizing that technological advances are a driving force to overcome the fear of death, the social and individual effects of this quest are also examined from different angles. The complexity of the desire for immortality is discussed in the context of social injustices and class conflicts, and it is concluded that this desire deeply affects social dynamics.

Keywords: *Immortalité, Transhumanisme, Posthumanisme, Hybridation, Technologie.*

*Asst. Prof. Dr., Düzce University, Faculty of Art Design and Architecture, Düzce, Türkiye

E-mail: selimbeyazyuz@hotmail.com

ORCID : 0000-0002-8384-8992

DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446742

Beyazyüz, S., (2024). Ölümsüzlük Arzusuna Bilim Kurgu Sineması Perspektifinden Bakmak:

Elysium ve Upgrade Film Örnekleri. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 309-335, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1446742

Received:04.03.2024

Accepted: 23.10.2024

Extended Abstract

The contemplation of death has been a significant concern for individuals throughout history. The idea that life will come to an end one day presents an undesirable circumstance for humanity. The desire for immortality and the continuation of life, as depicted in mythological narratives, has always been an aspiration for humanity. According to this perspective, the aim of this study is to explore the phenomenon of immortality and how it has been conceptualized throughout history, evolving in conjunction with societal and technological developments. The study seeks to examine cinematic narratives as reflections of technological advancements, cultural codes, and future predictions, focusing on the concepts of transhumanism and posthumanism.

Rapid technological advancements in fields such as medicine, natural sciences, and astronomy, grounded in the humanist motto that humans are valuable entities meant to explore and investigate the world, led to crucial achievements. Consequently, improvements in medical sciences, reducing mortality rates by preventing diseases, exploration of new places through sea voyages, and fundamental knowledge gained from astronomy marked significant milestones for humanity.

The prolongation of average life expectancy and the improvement of health through the application of evolving technology to address simple illnesses can be considered crucial developments. The study particularly emphasizes the relentless pursuit of immortality by humanity through technological progress, noting the significant advancements witnessed since ancient times. The 21st century, often referred to as the age of technology or information age, witnesses technology pervading nearly every aspect of our lives, rooted in Renaissance and Enlightenment era foundations.

The swift progress of technology has necessitated references to transhumanism and posthumanism, especially concerning notable developments in the field of medicine. The Enhanced Humanity Project proposed by Ray Kurzweil discusses the transformation of individuals through technological singularity and envisions a future where individuals can decide their mortality. The Critical Posthuman Theory by Braidotti critically examines the ethical and moral aspects of the gains individuals make through transformations.

The concepts of transhumanism and posthumanism predict that individuals may be in vastly different conditions in the future due to technology and ongoing developments. According to Ray Kurzweil, individuals may have the ability to decide whether they are mortal or immortal in the future. Kurzweil categorizes the evolutionary stages of humanity into six categories, asserting that, eventually, humans will attain immortality. Some contemporary developments support Kurzweil's claims, such as rapid disease treatment techniques like Red Light Therapy, which is used by NASA, and innovations like Neuralink by Elon Musk, enabling communication with the human brain and reactivating deactivated brain regions.

In the context of cinema, as a reflection of society, humanity, and developments with glimpses into the future, the study examines narratives that encompass examples of ongoing developments and future predictions. Therefore, qualitative textual analysis, specifically descriptive analysis, is applied to cinematic narratives directed by Neill Blomkamp's *Elysium* (2013) and Leigh Whannell's *Upgrade* (2018). The examination is conducted within the parameters of the advanced humanity project, critical posthumanism, immortality, posthumanism, and transhumanism. The narratives are scrutinized for their portrayal of phenomena related to transhumanism and posthumanism. *Elysium* suggests the potential for humanity to become immortal by quickly overcoming diseases, aligning with Braidotti's Critical Posthuman Theory, where a portion of humanity is privileged to live in *Elysium* while the majority remains in the world, unable to benefit from these developments. In *Upgrade*, the narrative revolves around a paralyzed patient who gains extraordinary abilities through

the implantation of a new technological device (stem) in the brain, allowing communication and interaction. Stem provides enhanced movement capabilities, but also permits unethical actions. The study concludes that both narratives indicate the possibility of extending human life and achieving immortality through hybrid bodies, thanks to developments such as nanotechnology and neurotechnology.

When we look at the narratives of *Elysium* and *Upgrade*, the films make important predictions about extending the life span of the individual thanks to technological products, getting rid of diseases quickly and having a healthy body. Thanks to the hybrid bodies often shown in the narratives, the individual is durable, strong and healthy compared to normal people. Human's fragile body has evolved into a very robust structure thanks to various chips and technological products.

Social justice and class distinction can also be seen in the movie *Upgrade*. In the narrative, it is seen that the rich use technology to live better and safer lives. The movie also presents its predictions that this technology will make human life easier and that it will increase the class distinction as well as being possible to achieve immortality. On the other hand, the movie *Upgrade* deals with the ethical, psychological and social dimensions of cyborgs who are intertwined with technology and become half human and half machine. STEM's complete control over the character's body causes the differences between human and machine to blur, thus leading to the emergence of a different structure free from conscientious feelings. While STEM's full control over the character's body liberates a paralyzed person, on the other hand it imprisons him and does not allow him to make free decisions. This is very important in terms of showing that there are disadvantages as well as the benefits obtained through technology. In the movie, the elimination of diseases thanks to STEM is an indicator of dependence on technology instead of being immortal.

As a result of the analysis, although both films try to achieve the desire for immortality through technology, there are some predictions about the social and class consequences of this quest. While *Elysium* deals with immortality in the context of social inequality and class distinction, *Upgrade* focuses on the effects of technology on individual freedom instead of immortality. In both films, the complexity of the realization of the desire for immortality and the disadvantages resulting from the realization of this desire, social injustices, class conflicts and whether it is possible for limited means to meet unlimited desires are discussed in the context of individual struggles.

Giriş

İnsanoğlu en eski zamanlardan bu yana ölüm olgusuyla yüz yüze kalmış, ölümün kaçınılmaz bir son olduğunu görmüş ve ölümsüz olabilmenin yollarını sürekli aramıştır. Mitolojik hikayelerde ölüm ve ölümsüzlük ilgili birçok hikayeye karşılaşılmaktadır. Tarihin bilinen ve günümüze ulaşan en eski edebi metinlerinden biri olan *Gılgamış Destanı*'nda ölümsüz olmanın yolları aranmıştır. Tarihin en eski çağlarından bu yana ölümü aşma, sonsuz olma isteği insanlığın arzuladığı bir durum olmuştur (Cengiz, 2022, s. 27). Ölüm, insanın ve tüm canlıların karşısında henüz aşılammış büyük bir sorun olarak durmaktadır. Tarihsel gelişim seyrine bakıldığında hastalıkların bertaraf edilmesi, ortalama yaşam süresinin uzaması, gelişen teknoloji sayesinde mümkün olabilmektedir. İnsan vücuduna entegre edilebilen piller, platinler ya da çeşitli teknolojik ürünlerle vücudun dış etmenlere ve hastalıklara karşı dayanımı artırılmıştır.

Teknolojik gelişmelerle insanın fiziksel ve bilişsel yeteneklerinin artırılarak hastalık ve yaşlanma gibi istenmeyen yönlerin azaltılması ve yok edilmesi gerektiğini öne süren transhümanist düşünce yapısı, teknolojik tekillik yoluyla gelecekte ölüme çare bulunabileceğini ifade etmektedir (Kurzweil, 2016). *İnsanlık 2.0* adlı eseriyle transhümanizm kavramının içeriğini ve bileşenleri ortaya koyan Ray Kurzweil ve *İnsan Sonrası* adlı eseriyle *Eleştirel İnsan*

Sonrası Kuramı'nı ortaya atan Rosi Braidotti (2014) insanın eksik yönlerinin teknoloji yoluyla giderilebileceğini ifade etmişlerdir. İnsanlığın karşısında aşamadığı büyük bir problem olan ölüm, yaşlanma, hastalanma gibi zayıf yönlerinin teknoloji sayesinde güçlendirilmesi transhümanizmin öncelikli konuları arasındadır (Kurzweil, 2016).

Bu çalışmanın çıkış noktası, insanlığın ölümsüz olma arzusunun, teknolojinin gelişimiyle ulaştığı aşamanın sinemadaki temsilleri nasıl şekillendirdiğidir. Bu bağlamda ölümsüzlük fikrinin bilim kurgu sinemasında ne şekilde ele alındığını incelemeye yönelik bu çalışmanın kuramsal arka planını oluşturan transhümanizm, posthümanizm, siborg/luk gibi kavramları açıklamak çalışmanın anlaşılır olması açısından önemlidir.

Ölümsüzlük arzusu ve teknolojinin insanlığın yaşamına etkileri konusunda çalışmalar yapılmıştır. Yapılan bu çalışmalara genel olarak bakıldığında, Ray Kurzweil *The Singularity is Near* adlı eserinde (2005) teknolojinin gelişmesiyle tekilliğin yaklaşmakta olduğu, insan bilincinin yapay zekayla hibritleşerek ölümsüzlüğe erişeceğini iddia etmektedir. *Ending Aging: The Rejuvenation Breakthroughs That Could Reverse Human Aging in Our Lifetime* adlı eserlerinde (2007) [Aubrey de Grey](#) ve [Michael Rae](#), yaşlanmaya bağlı hastalık, güçsüzlük, dezavantaj ve ölümlerin ortadan kaldırılabilmesinin biyoteknoloji sayesinde mümkün olabileceğini ileri sürmektedir. Zaytung Baumann *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Hayat Stratejileri* adlı eserinde (2000) insanlığın en temel sorunlarından biri olan ölüm ve ölümsüzlük olgusuna değinmektedir. Baumann eserinde toplumların ölümle olan ilişkinin kültürel, sosyal ve bireysel düzeylerde nasıl şekilleneceğini incelemektedir. Baumann'a göre (2000) ölüm tüm insanlar için kaçınılmaz olmasına rağmen toplumlar bu gerçeğe karşı farklı tutum ve davranışlar geliştirmişlerdir. Nick Bostrom ise *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies* adlı eserinde (2016) yapay zekanın insanlığın geleceğini kurtarıp kurtarmayacağı yönünde sorular sorarak insanlığın ölümsüzlüğe ulaşma yolunda attığı adımları teknolojik gelişmeler bağlamında değerlendirmektedir. Michio Kaku tarafından 2018 yazılan *The Future of Humanity: Terraforming Mars, Interstellar Travel, Immortality, and Our Destiny Beyond Earth* (*İnsanlığın Geleceği- Mars'ı Yaşanabilir Kılmak, Yıldızlararası Yolculuk, Ölümsüzlük ve Dünya'nın Ötesindeki Kaderimiz*) adlı eserde insanlığın dünyadan farklı bir yerde yeni, farklı ve ölümsüz medeniyetin kurulabileceğini ileri sürmektedir. Kaku, Mars'ta ya da diğer gezegenlerde yeni yerleşim birimleri inşa edilmesine olanak sağlayacak nanoteknolojik ve biyoteknolojik gelişmelerin neler olduğunu sıralamaktadır. Kaku'ya göre (2018) teknolojik gelişmeler sayesinde güneş sistemi dışına çıkılacak ve insanlık yaşamını sonsuza kadar sürdürebilme imkanına sahip olabilecektir. 2019 yılında yayımlanan *Lifespan: Why We Age—and Why We Don't Have to* adlı eserde David A. Sinclair, doğal kabul edilen yaşlanmanın bir hastalık olduğunu ileri sürerek bu hastalığın tedavi edilebileceğini ifade etmektedir. Kitapta genetik yeniden programlamalar sayesinde yaşlanma ve dolayısıyla ölümün geciktirilmesinin muhtemel olabileceği iddia edilmektedir.

Kadriye Durmuşoğlu ve Kemal Ataman'ın ortak çalışması *Kutsaldan Sekülere: Değişen Ölüm Algısı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme* adlı makalede bireyin özerkleşerek kendi hayatı üzerinde yegâne otoritesinin, ölümü zaman, yöntem ve durumu kendi kontrolünde olan kişisel tasarıma dönüştürdüğünü ve ilahi bir yazgı olmanın dışına çıkardığını dile getirmektedirler. Abdurrazak Gültekin ise *Transhümanizm Bağlamında Yapay Zekâ Tanrıya Bir Başkaldırı Mıdır?* Adlı çalışmasında transhümanist bağlamda ele alınan varlık, insanlığın dönüşümünü sağlayacak ve yeni, farklı bir varlık kategorisi oluşturacağından hareketle ölümün ortadan kalkmasıyla Tanrı ile çatışmanın ortaya çıkacağını ileri sürmekte ve ortaya çıkan yapay biyolojik varlığın Tanrı karşısında bir başkaldırı olup olmayacağı sorusunu yöneltmektedir.

Çiğdem Piyadeoğlu'nun *Popüler Kültür Odağında Bireyin Ölümsüz Olma Arzusu* adlı çalışması bireyin bedeninin sonunda ölüme yenik düşeceğinden hareketle, bireyin yaşadığı çağa özgü, bilimsel teknolojik ve toplumsal gelişmeleri baz alarak popüler olanın getirisi ile kendine has çözümler üretmeye çalıştığının altını çizmiştir. Diğer yandan *Beytulhikme An International Journal of Philosophy* adlı dergide Şahin Efil tarafından yayınlanan *Düşünce*

Tarihinde ve Modern Tıpta Ölümsüzlük Arayışı ve Eleştirisi adlı makalede ise düşünce tarihinde bireyin ölümsüzlük arayışı ortaya konulmuş ve modern tıbbın ölümsüzlük arayışı ve bu arayışın beraberinde getirdiği sorunlar ele alınmıştır. Melike Gökcan ise *Gilgamiş Destanı ve İskendernâme'den Hareketle Ölümsüzlük Ekseninde İnsanın Anlam Arayışı* adlı makalesinde destanlar üzerinden dinler tarihinden mitolojiye uzanan ölüm ve ölümsüzlük temasını irdelemiş, ölümsüzlükle ilgili sembol dil ve metaforik ifade kalıplarını ele almıştır. Yusuf Kılıç ise *Eskiçağ Toplumlarının Mitolojisinde Ölümsüzlük Arayışı* adlı çalışmasında eskiçağlardan bu yana mitolojik hikayelerde konu alınan ölümsüzlük ile ilgili anlatıları derleyerek, ölümsüzlük sembolü olan alet ve eşyaların neler olduğunu araştırmıştır.

Ölüm, ölümsüzlük, yapay zekâ, transhümanizm gibi konular üzerine yapılan çalışmalar ise genel hatlarıyla şu şekildedir; Yusuf Çadır'ın "*Transhümanizm, Ölüm ve Ölümsüzlük*" adlı kitabı, ölüm ve ölümsüzlük kavramlarını transhümanist bakış açısıyla değerlendirmektedir. Beyler Yetkiner ve Nurullah Özdemir'in ortak çalışması olan "*Sinemada Transhümanizm ve Yapay Zekâ, Ahmet Dağ'ın kaleme aldığı Sinema ve Romanda Transhümanizm: "Blade Runner" Filmi ve "Neuromancer" Roman Örneği*", Mustafa Evren Berk'in "*Transhumanizm ve Yapay Zekâ Bağlamında "Transcendence 2014" (Evrin) Filminin İncelenmesi*", Aysel Demir'in "*Ölümsüzlük ve Yapay Zekâ Bağlamında Trans-hümanizm*" adlı makale çalışmalarının yanında yüksek lisans tezleri bulunmaktadır. Literatürde transhümanizm ve yapay zekâ ilişkisi üzerine yapılan çalışmalar olmasına rağmen ölümsüzlük olgusunu kitle iletişim araçları bağlamında ele alan çalışmalar sınırlıdır. Ümit Harun Akkaya'nın "*Ölümsüzlük Arzusu ve Dijital Çağda Yeni Açılımlar: "Upload" Televizyon Dizisi Örneği*" adlı çalışma teknoloji ve sanal gerçeklik temalarıyla yeni bir sanal ahiret yaratma girişimini içeren Upload adlı televizyon dizisi bağlamında ele alınmıştır (Akkaya, 2022).

Bu anlamda çalışmanın tanshümanizmi literatür kısmında değinilen makine-insan, Haraway'in *Siborg Manifestosu* (2006) adlı eserinde ele aldığı siborg /luk kavramları bağlamında ele almasıyla diğer çalışmalardan farklılaşmaktadır.

Çalışmanın bilim kurgu sineması bağlamında yapılması, filmlerin geleceğe yönelik doğru/ yanlış olsa da birtakım öngörülerinin olmasındandır. Bilim kurgu bilim insanlarını heveslendirerek insanlığa hizmet etmektedir. Bilim kurgu gerçeği anlatan modern mitolojidir. Eski mitolojiyle geleceği içine alacak biçimde geniş kapsamlı bir bakış açısı sunan bilim kurgu şimdi ile gelecek arasında da önemli bir köprü oluşturmaktadır (Çatlılar, 1979, ss. 22-23).

Bu çalışma, ölüm ve ölümsüzlük kavramlarını transhümanizm bağlamında inceleyerek, teknolojik gelişmeler, kültürel kodlar ve gelecek öngörülerinin sinema anlatılarındaki yansımalarını ele almasıyla literatürdeki boşluğu doldurmayı hedeflemektedir. Çalışma, transhümanizmin insanlığın geliştirilmesine yönelik özellikleri ve ölümsüzlük çabası *Elysium* (2013) ve *Upgrade* (2018) adlı sinema anlatıları, *ilerletilmiş insanlık profesisi, insan sonrası kuram, ölümsüzlük, posthüman ve transhüman* adlı parametreler bağlamında betimsel analiz yöntemiyle ele alınmıştır. Çalışmada elde edilen bulgular sonuç kısmında tartışılmış, ölümsüzlük arzusunun toplumsal adaletsizlikler ve sınıf çatışmaları üzerindeki etkileri ele alınarak bu arzusunun toplumsal yapıyı derinden etkilediği sonucuna ulaşılmıştır.

Ölüm- Ölümsüzlük Olgusuna Bakış

Hayatın ayrılmaz bir bütünü olarak ölüm, geçmişten bu yana insanların onun anlamı üzerine düşünce ve tutumlar geliştirmelerine neden olmuştur (Hökelekli, 1991, s.151). Ölüm olgusu tüm canlılar ve insanlığın kaçamayacağı yazgıyı ifade etmesine rağmen ölümsüzlük, insanoğlu için her zaman arzulanan bir durum olmuştur. Yaşamın bir parçası olan ölüm, yüzyıllardır insanların ilgilendikleri ve tanımlamaya çalıştıkları olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölüm ve ölme olgusuyla karşı karşıya kalan insanlar ona farklı anlamlar yüklemişlerdir. Kimilerine göre ölüm sadece bir son, kimilerine göreyse yeni ve sonsuz bir başlangıçtır (Tanhan ve İnci, 2009, s.1).

Ölümsüzlük arzusu, tıpkı ontolojik argümanlardaki mükemmel varlık ve ahlaki argümanlardaki en yüksek iyilik gibi, insan benliğinde a priori olarak var olan önemli bir gerçektir (Kar, 2021, s. 286). Ölümsüzlük farklı biçimlerde yorumlanan bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Ölümsüzlüğün aslında ne olduğu, nasıl gerçekleştiği gibi sorular kavram hakkında dinsel ve felsefi tartışmaların oluşmasını sağlamıştır (Koç, 1999, s.17).

Dinler ya da felsefi düşüncelerin ölümden sonra dirilme, ruhun ölümsüzlüğü ya da ölümden sonraki inanç biçimindeki düşüncelerin yanında bütün insanlarda ölümsüz olma isteği psikolojik bir gerçek olarak varlığını hissettirmektedir. İnsanoğlunun en derin ve güçlü isteklerinden biri yaşama isteğidir. İnsanın hayatındaki en önemli unsurlardan biri varlığını sürdürme isteğidir. Hayatın sınırlı olmasına herkes tepki göstermektedir. Sonsuza kadar kesintisiz yaşama, hiç yok olmama arzusu, hayatın sürekliliği ölümlü insanın küçük yaşlardan itibaren edindiği önemli bir psikolojik gerçektir (Hökelekli, 1991, s. 162).

İnsanın bir gün öleceğine dair inancı, hayatın kurallarını yeniden biçimlendirmiştir. Bu inanç, insanı varoluşunun başından itibaren kaçınılmaz sona dair düşüncelerle şekillenen bir düzenin içine sokar. Bu süreçte zihinlerde beliren en önemli soru ise ölüm gerçeğidir. Ölüm, gizemini koruyan ve insanın tam olarak anlamlandıramadığı, ancak farklı açıklamalar üretmeye çalıştığı bir olgu olarak varlığını sürdürmektedir (Öncül, 2007, ss. 173-174).

Ölüm bir varoluş problemi olduğu için insanı tedirgin etmesi oldukça doğaldır. Varlık problemi olarak felsefi açıdan sıklıkla ele alınan ölüm, ilk topluluklardan günümüzde kadar pek çok inanç, değer ve tutumun oluşmasını sağlamıştır. İnsan, zamanı geldiğinde öleceğini zihinsel olarak kavradıkça, ölümsüzlüğün sırrını keşfetme ya da ölümsüz olmanın yollarını bulma arayışına girer. Özellikle mitoloji ve halk masallarında sonsuzluğa ulaşma çabası görülmektedir (Sağır, 2014, s. 19-20).

Farklı kültür ve ulusların mitolojilerinde ölümsüzlük teması görülebilir. Söz konusu mitlerde ölümler yaşayabilir, normal insanlar gibi yaşamlarını sürdürebilirler. Diğer yandan öldükten sonra dirilen Tanrılar hakkındaki efsaneler de bir durumdan başka bir duruma geçiş ölüm ve ihya simgeleriyle ifade edilmektedir (Jamankozova, 2002, s. 17)

Ölümsüzlük düşüncesi bu konudaki ilk edebi metinlerinden biri olan Gilgamiş Destanı'ndan çağımızın sanat eserlerine kadar damgasını vurmuştur. Ölüm düşüncesi insanın var oluşunu şekillendirme ve onun ölümü aşan düzen ve düzenekler kurmasına neden olan önemli tahrik mekanizmasıdır. Ölüm düşüncesiyle kıyaslandığında neredeyse her şey sönük kalmakta yavaş yavaş siyaha dönerek kararmaktadır (Ökten, 2010, s. 2). İnsanoğlu ise bu gerçek sona karşı tarihten bu yana çözüm yolları bulmaya çalışmaktadır.

Bilinen en eski edebi metinlerden biri olan Gilgamiş Destanı insanlık tarihinde ilk kez kahramanın ölümsüzlük arayışına çıktığı yolculuğu anlatması bağlamında önemli bir metindir. Destan, mistik gelenekler de yeniden doğuş arayışlarıyla ilgili yolculuklarla doludur (Özgen, 2020, s.1). Destanda Kral Gilgamiş ve Enkidu'nun ölüm karşısındaki tavırları anlatılmaktadır. Eserin özünü ölüm teması oluşturmaktadır. Gilgamiş, dostu Enkidu'nun ölümüyle yüzleşince ölümü alt etme çabası içerisine girmiştir (Cengiz, 2022, s. 27).

Gilgamiş Destanı'nda aşk ve arzu Tanrıçası İştär, Gilgamiş'a âşık olur ve onun aklını çelmek için elinden geleni yapar. Ancak Gilgamiş kendisini kabul etmez. Bunun üzerine düş kırıklığına uğrayan İştär, gök tanrısı Anu'yu Gök Boğası'nı Uruk'a göndermesi için ikna eder. Gök Boğası yeryüzüne iner ve Uruk kentini kırıp geçirir. Gilgamiş ve Enkidu boğaya karşı mücadele verirler. Gök Boğası'nı öldürürler. Gilgamiş ve Enkidu kentlerinin en büyük kahramanı olmuştur ancak Gök Boğası'nın ölümünden sorumlu tutulan Enkidu tanrılar tarafından ölüme mahkûm edilir ve Enkidu Gilgamiş'ın gözleri önünde son nefesini verir. Gilgamiş ise ölümsüzlüğün sırrını bulmak için araştırmaya başlar (Kramer, 1998, ss. 230-231; Schliephacke, 2009, ss. 25-35).

Gilgamiş'in bildiğine göre tarihte ölümsüz olmayı başarmış tek bir insan vardır: Şuruppak'ın bilge ve dindar kralı Utanapiştim. Gilgamiş Utanapiştim'i ne pahasına olursa olsun ziyaret etmek ister. Zorlu bir yolculuktan sonra Utanapiştim'in önüne çıkan Gilgamiş istediğini bulamaz. Ancak Utanapiştim ölümsüzlük bitkisinin nerede olduğunu kendisine söyler. Gilgamiş denize dalar ve bitkiyi bulur. Ancak yolda bir kaynaktan yıkanırken bir yılan bitkiyi kaçıtır ve ölümsüz olma imkanını bulamaz (Kramer, 1998, ss. 231-232).

Ölümsüz olma, yaşam süresini uzatma, sağlıklı ve uzun bir yaşam sürmek için elinden geleni yapan insanoğlu tarihin eski çağlarından bu yana çeşitli bitki, iksir, karışımlarla yaşamı sonsuz kılmak için çabalamıştır. Çin kültüründe ölümsüzlük mantarı adındaki bitkiye birçok hikâyede karşılaşılmaktadır. Buna göre Çin'de çok sayıda kutsal ada bulunmaktadır. Bu kutsal adaları Atlas kaplumbağaları korumaktadır. Aynı zamanda adalarda bulunan Beyaz Azizler ise ölümsüzlük mantarı yetiştirmektedirler. Ölümsüzlük mantarı yaşayanlara uzun bir ömür kazandırmasının yanında ölü kişileri de diriltmektedir. Mite göre bir zamanlar kuzgunlar adadaki mantarın yapraklarını ana karaya taşıyarak savaşta ölen askerlerin üzerine yığılmışlardır. Böylelikle üç gündür ölü yatan askerler dirilmişlerdir (Aktaran: Gezgin, 2010: 128).

Tarihin eski çağlarında yazılan destan ve hikayelerde genellikle ölümsüzlük iksir, büyü, su ya da çeşitli otlar yoluyla sağlanırken günümüzde bilim ve teknolojinin gelişmesiyle bu alana elektronik ve teknik bilimler müdahale etmiş, bilgisayar destekli cihaz ve makineler ile robotlar tıbbi müdahalelerde bulunmaktadır (Gültekin, 2021, s. 6).

Ölümlü ve sonlu bir varlık olarak insan sürekli ölümsüz olmanın yollarını aramış ancak ölümlülüğünü henüz aşamamıştır. Günümüzde teknolojinin gelişmesi sayesinde ölümsüz olmak mümkün değilse de sağlık ve teknoloji alanlarında gerçekleşen hibritleşmeyle önemli gelişmeler elde edilmiştir. Teknolojinin ilerlemesi ve insan ömrünün uzatılması hatta sonsuza kadar geciktirilmesi transhümanizmin genel düşüncesini oluşturmaktadır. Teknoloji ile donatılmış insanların kendilerinden öncekilere göre daha sağlıklı, uzun ömürlü olması, teknolojinin imkanlarını kullanarak daha zeki ve akıllı olmaları transhümanizmin amaçlarındandır (Demir, 2018, s.99).

Günümüzde insanın ölümsüz olma arzusu teknolojinin gelişmesi, yapay zekanın kullanımı, çeşitli hibrit bedenlerin oluşması, robotik cerrahi gibi yeni tekno-sağlık alanlarında yaşanan gelişmeler sayesinde farklı bir boyut elde etmiştir. İnsanoğlu eski çağlardan bu yana ölümsüz olma isteğini teknoloji sayesinde gidermeye çalışmış ve yeni arayışlara da devam etmektedir. Bu arayışlar Platon, Descartes gibi felsefi anlamda ileri sürülen ölümsüzlük anlayışlarının ya da tenasüh inancının aksine varlığın mevcut dünyada ölümsüz olması anlayışını dile getirmektedir. Teknoloji sayesinde yeni ve farklı bir insan tasarımı oluşmakta, insanlık kendini farklı özelliklerle tanımlamaya başlamaktadır. Bu anlamda teknoloji yoluyla insan bedeninin değiştirilmesi, farklılaştırılması, hibrit bedenlerin ortaya çıkması Tanrı tarafından tasarlanan insanın artık kendisinin yaratıcısı olmasına evrilmektedir. Bu açıdan bakıldığında üst insan konumuna erişen insan hem yaratıcı hem de yok edici olarak önemli bir güç haline gelmiştir (Demir, 2018, s. 99).

Post-Hümanizm/Trans-Hümanizm

Nick Bostrom'a göre (2003, s. 4) transhümanizm insan türünün mevcut haliyle gelişiminin sonunu değil, erken bir aşamayı temsil ettiği öncülüne dayanan, gelecek hakkında düşünmenin bir yoludur. Transhümanizmin özellikle yaşlanmanın ortadan kaldırılması, insanın entelektüel, fiziksel ve psikolojik kapasitesinin önemli ölçüde artırmak için teknolojinin geliştirilerek insanlık için yaygın hale getirilmesini amaçlamaktadır. Diğer yandan transhümanizm temel insan sınırlamalarının üstesinden gelmeyi sağlayacak teknolojilerin sonuçlarının ve potansiyel tehlikelerin incelenmesi ve bu tür teknolojilerin geliştirilmesi ve kullanılmasıyla ilgili etik konuların incelenmesini de içermektedir.

Transhümanistlere göre ilerleme, daha fazla insanın kendisini, yaşamını ve başkalarıyla ilişki kurma biçimini kendi en derin değerine göre şekillendirebildiğinde gerçekleşecektir. Transhümanistler özerkliğe önemli orada değer vermektedirler. Onlar için önemli olan mevcut biyolojilerinin ayrıntıları değil, özelemler, idealler, deneyimler ve sürdürülen yaşam biçimleridir (Bostrom, 2003, s. 4).

İnsanların sağlıklı yaşam sürelerini önemli oranda artırmak, zekayı artırarak insan hizmetine sunmak ve insanı mutlu ve erdemli kılmak için genetik teknolojiyi, bilgi teknolojisini ve nanoteknolojiyi kullanmayı amaçlayan bir bilim ve felsefedir. Anahtar kelime *insanlığı teknoloji açısından yeniden bağlamsallaştırmaktır*. Bu, insan evriminin bir sonraki aşaması olarak insanlığın teknolojiyle birleşmesiyle karakterize edilen insan sonrası gelecek vizyonuna olanak sağlar. İnsanlık (+) bizi ileriye çağırılmaktadır. Post insan, transhüman çabalar hedeflerine ulaşırsa kim olabileceğimizi ifade edebilir. Transhümanizm sadece yeni teknolojik araçları değil fazlasını da aramaktadır; bir yaşam felsefesi, bütüncül bir dünya görüşü, bir üst anlatı inşa etmeye çalışılmaktadır (Peters, 2011, ss. 65-66).

Bilim ve teknolojiyi kullanarak insanlığın daha da geliştirilip dönüştürülmesi amaçlayan transhümanizm kavramı Latince *trans* yani *geçiş* kelimesinden türemiştir. Aynı zamanda transhümanizm insanlığın geçişi için bir köprü olarak hizmet edebilecek olguyu işaret etmektedir. Biyoteknoloji, nöro teknoloji, enformasyon teknolojisi, nanoteknoloji ve bununla ilgili bilimler olmadan transhümanizmin ortaya çıkması mümkün değildir (Lilley, 2013, s. 4).

Transhümanizm düşüncesi temelde üç teknolojik ilerlemeyle bağlantılıdır: Birincisi nanoteknolojinin bir türü, ikincisi ortalama yaşam süresinin uzatılması, yaşlanma ve ölüme çare bulma amacı ve sonuncusuysa bilgisayar gücünün yardımıyla üst insan seviyesine ulaşabilmektir (Jones, 2016, s. 9). Günümüzde ileri bilgisayar teknolojileri ve insan zihni yan yana getirildiğinde bilgisayar daha hızlı işlem yapabilmesi açısından insandan ileri durumdadır. Ancak mantık ve algoritma yürütme açısından henüz bilgisayar ve yapay zekâ insanın önüne geçmiş durumda değildir.

Özetle hümanizm insanın temel gereksinmelerini ön plana çıkaran, bireyin hak ettiği şekilde yaşamasını savunan düşünceyken transhümanizm, teknolojik, bilimsel ve teknik imkanları kullanarak üst düzey insanlık talep eden düşünce biçimidir (Demir, 2018, s. 96; Raulerson, 2010, ss. 42-49).

Yüzyıllardan beri insanların ölümsüz olabilmeyi arzulamasalar bile bu daima uzak ve imkânsız görülmüştür. Ancak Kurzweil gibi transhümanistler ölümsüzlüğün teknoloji sayesinde mümkün olabileceğini iddia etmektedirler. Bunun yanında 21. yüzyıl teknoloji sayesinde imkansız sunup zihinlerde ölümsüzlüğün olup olamayacağı sorusunu yöneltmektedir. Transhümanizmde insan zihninin ve bedeninin birtakım kodlar yoluyla kontrol altına alınması ve gerektiğinde nanoteknolojiyle üretilmiş yapay organların gerçekleriyle değiştirilmesi düşüncesi oldukça arzu edilen bir durumdur. Ölümsüz olma düşüncesiyle hareket eden insan bu yolda zekâ seviyesini artırarak yaşam süresini beden üzerinde uyguladığı yeni yöntemlerle uzatarak bir üst seviyeye çıkmaya çalışılmaktadır. Özetle transhümanistlerin amacı teknoloji insanı oluşturmaktır. Tekno insan, insan organizmasından farklı şekilde oluşturulmuş ve organizmaların yerine ikame edilecek varlıktır (Demir, 2018, s. 97).

Transhümanistler, hümanizmin sınırlı imkanlarını daha da genişleterek teknolojinin artırılmasını istemektedirler. NBIS (nanoteknoloji, biyoteknoloji, bilgi teknolojisi ve bilişsel bilim) teknolojilerinde yaşanan gelişmeler bireye kendi üzerinde önemli denetim merkezlerinin oluşmasına yardımcı olmaktadır (Dağ, 2017, s. 54).

Transhümanizm bilim ve teknolojinin birey yoluyla deneyimlenmiş doğal sınırlarını aştığını iddia etmektedir. Nick Bostrom, NBIC'deki gelişmeler olan insan biçimli robotların, moleküler nano silahların, yeni virüs türlerinin ve düşüncenin kontrol edilmesinin bireyin karşılaşılabileceği en büyük var olma tehdidi olduğunu da ifade etmektedir. Bu tehdit, bireyin

modernleşmeyle yaşadığı dönüşüme içkin olarak gelmiştir (Sirius ve Cornell, 2015, s. 109). Daha önce başka bir şeyle anlam bulan nesnelere, kavramlar ve inanışlar modernleşmeyle birlikte biricik olmanın tadına varmıştır (Toydemir ve Karakoç, 2022, s. 40). Bunun sonucu olarak birey artık yaşamın sınırları dışında yaşmalıdır. Kapitalizmin komünizme düşman olması gibi transhümanistler de ölüme ve ölümlülüğe düşmandır (Sirius ve Cornell, 2015, s. 109).

Transhümanistler genel anlamda modern toplumu, ekonomi, bilim ve teknolojiyi bunun yanında toplumsal hayatı sadece topluluğun olgunlaşmasının gerçekleştirilmesini sağlayacağı gerekçesiyle taktir etmektedirler. Üst insanın kendini gerçekleştirilmesinin önündeki engel olarak gördükleri ölüm ve çöküşü tedavi etme amacındadırlar (Sirius ve Cornell, 2015, s. 4).

Temel amaçlarından biri ölümsüzlüğü sağlamak olan transhümanist görüş, ölümün üstesinden beden ve zihin sayesinde, teknolojik imkanların kullanımıyla gelinebileceğini ifade etmekte, bunu yapabilmeyen yolunun ise genetik seleksiyon ve mühendislik vasıtasıyla olabileceğini savunmaktadır. Yaşlanmaya ve hastalıkların erken teşhis edilmesine yönelik imkanlar artırılmalı bağışık bir vücut sistemi oluşturulmalıdır. Eğer bu durum başarısız olursa tekno-dahiler insan bilincini bilgisayara yüklemenin bir yolunu bulabilirler. Böylece yazılımsal olarak sonsuza kadar zihinler yaşayabilir (Dağ, 2017, s. 56).

Transhüman kavramı genetik mühendisliği, psiko-farmakolojiyi, gelişmiş bilgi yönetim aletleri ve hafıza artırma ara yüzleri kullanılmasıyla dolaylı olarak insanlardan daha gelişmiş bir varlıktır (Dağ, 2018, s. 90). Özellikle teknolojinin hafıza üzerinde yarattığı çelişkili durum (Toydemir, 2021, s. 92) düşünüldüğünde, transhüman kavramının insanın bu kusurlu taraflarını kapattığı da söylenebilir. Transhüman geliştirilmiş insan olduğundan transhümanizmin savunucuları büyütülmüş insanlık olarak insanlığın görünümüne atıfta bulunmaktadır. Transhümanizm robotları, biyoteknoloji ve nanoteknolojiyi kullanarak doğaya bağımlı olmayan posthüman türleri icat etme amacındadır. Bu açıdan insanlar kendilerini posthümana dönüştürecek ve benzeri henüz görülmemiş bir fiziksel, entelektüel ve psikolojik kapasiteye sahip kendini programlayabilen, ölümsüz bireyler ortaya çıkacaktır (More, 1998).

Hümanizmin insanlığın iyiliğine odaklanmasından sonra transhümanizm insandan üst insan yaratılmasına vurgu yapmaktadır. Bunun yanında transhümanizm insan sonrası varlıkla karşı karşıya kalmaktadır. Max More'a göre (1998) transhümanizm, insanın Homo Sapiens olması ve gelecekteki posthuman hali arasındaki bir yeredir. Bu açıdan bakıldığında transhümanizm posthümanizmin sonunu getiren ancak posthümanı başlatan bir aracı konumundadır. Bunun yanında üst insan ile posthüman arasında bir takım bilinç düzeyinde farklılıklar bulunmaktadır. Üst insan, zekanın sınırlarını aşarak çözebilen ancak insanlıktan duygu ve yaşamıyla henüz ayrılamamış varlık demektir. Zekâ ve yaşam açısından gelişim gelecek bireyin kendini oluşturan zekâ insan türünden farklı olacaktır. Transhümanizmde bireyin her yönüyle gelişmişliği amaçlandığından, uzun ömürlü, üstün zekalı ve normal insanlara göre gelişmiş özelliklere sahip sağlıklı bireyler ortaya çıkarmaktır (Demir, 2018, s. 97).

Ted Peters'a göre (2011, ss. 63-64) transhümanistler bir pilotu havaalanına yönlendiren pist ışıkları gibi teknoloji meraklılarını yeni bir insan türüyle geleceğe yönlendirmeye devam etmektedirler. Yarının insanı yeniden genetikleştirilecek, nanoteknolojikleştirilecek, siborg hale getirilecek ve belki de ölümsüzleştirilecektir. Genetik bilimi, nanoteknoloji, robotik cerrahi ile melezlenmeye başlanmıştır. Gelecek nesillerde hastalıklardan kaçınan, kapasitemizi artıran, fiziksel, entelektüel refahımızı niteliksel olarak iyileştiren bedensel sistemler tasarlamak mümkün hale gelecektir. Transhümanist vizyon, beden ve zihin yoluyla olmak üzere iki tip ölümsüzlüğü de içermektedir. Beden ölümsüzlüğü doğru genetik seçim ve genetik mühendislik ile gelişmiş fiziksel sağlığımız bizi yaşlanmaya karşı bağışık bir hale getirebilir ve insanın erken ölümüne sebep olabilecek hastalıkları engelleyebilir.

Transhümanist düşüncenin önündeki en büyük engellerden biri, yaşlanmayı aşmanın yanı sıra ölümün de üstesinden gelmektir. Ölüm iki şekilde aşılabılır; radikal yaşam uzatma ya da siberetik ölümsüzlük. Teknolojik gelişmelerle insan ömrü kazayla meydana gelen olaylar haricinde binlerce yıl uzatılabilir. Ölümün üstesinden gelmek için ikinci transhümanist yöntem ise siberetik ölümsüzlüktür. Gelişmiş zekâ bedenlerden çıkarılacak ve bedensiz, ölümsüz bir varoluş için bilgisayar donanımına yerleştirilecektir. Post insan zekâsı kendisini, bozulan bedenlerden uzaklaştırmanın ve dayanıklılık için çok daha güvenli bir alt tabaka oluşturmanın yollarını bulacaktır (Peters, 2011, ss. 66-67).

Hastalıklara karşı dirençli olmak, yaşlanmamak ya da yaşlanmayı geciktirmek, sınırsız gençlik ve dirence sahip olmak, kendi arzuları, ruh halleri ve zihinsel durumları üzerinde kontrol sahibi olmak, zevk, sevgi, sanatsal taktir ve dinginlik için artan bir kapasiteye sahip olmak, mevcut insan beyninin erişemediği yeni bilinç durumlarını deneyimlemek, sürekli olarak uzun ve aktif bir yaşam sürmenin yollarını aramak gibi birçok isteğe sahip olan insan özellikle içinde bulunduğumuz modern yüzyılda kapitalizmin önemli öğretilerinden olan tüketim ve bireyselleşme bağlamında bakıldığında ölmeyi, hastalanmayı istememesi en doğal karşılanan durumdur (Bostrom, 2003, s. 5). İnsanlık tarihinin en eski öykülerinden biri olan Gılgamış Destanı'nda dahi görülebilen ölümsüz olma isteği günümüze kadar artan bir arzuyla devam etmiştir. Teknolojik gelişmeler sayesinde elde edilen ilerlemelerle insan ömrünün uzatılması modern dünyada yaşayan bireyler için önemli bir umut ışığı olmuştur.

İnsan Sonrası Kuramı ve Siborg/luk

Braidotti'ye göre (2014, ss. 15-16) posthüman kavramı biyogenetik çağda bireyin ömrünü etkileme gücüne sahip olduğunda bireyin temel ortak referansının ne olduğunu düşünmeye yardımcı olabilecektir.

Hümanizmin karşı kutbunda yer alan düşünce insanın tüm yaşamı etkileme gücüne eriştiğinde merkezi bir kuvvet olacağını iddia etmektedir. Posthüman kavramıyla aşılmaya çalışılan temel düşünce Leonardo Da Vinci'nin *Vitruvius Adamı*'nda karşılık bulmaktadır. Braidotti'ye göre erkek- insanı merkeze alan hümanizme karşı yerküre insana özellikle de erkeklik üzerinden kendini kuran insana yönelik eleştirilerini sıralamaktadır (Braidotti, 2014, s. 23).

Hümanizm standart bir insan kipi üzerinde durmaktadır. Kadın-insan, siyah-insan ve farklı olma durumları ötekileştirilmiş, yok sayılmıştır. İnsan olmayan diğer varlıklar ise hümanizmin insan vurgusu bağlamında dikkate alınmamıştır. Hayvanlar bilimsel deneyler adı altında birer denek olarak kullanılmış bu durum ise insan doğa, insan varlık dengesini önemli oranda olumsuz etkilemiştir (Çelik, 2017, s. 5).

Haraway ise (2006, s. 65) hümanizmdeki ikiliklerin Batı toplumlarında ortadan kalkmadığını iddia etmektedir. Bu ikilikler kadınlar, beyaz ırktan olmayan insanlar, işçiler, hayvanlar kısacası ötekiler olarak sıralanabilir.

Hümanizmin farklılıkları olumlayan durumunu Donna Haraway, *Siborg Manifestosu* adlı eserinde eleştirmiştir. Bedensel farklılıklardan siborg yoluyla aşılabılır ve kadınlar bu şekilde ataerkillikten kurtulabilirler. Bu düşünce ataerkilliğin tahakkümüne neden olan kadın bedenine dair eril anlamlandırmaları göstermektedir. Eril tanımlayan, dişil ise tanımlanandır. Bu hiyerarşik ikilikten kaynaklanan tahakkümün nedeni bedendir (Akıcı Tayanç, 2022, s. 61).

Haraway'a göre (2006, s. 2) siborg, makine ile insanın birleşiminden oluşan bir yandan kurgusal diğer yandan toplumsal gerçekliğe ait bir yaratıktır. Toplumsal olarak gerçekliği canlı toplumsal ilişkilerde var olmasından ileri gelmektedir. İnsan ve makinenin birleşiminden ortaya çıkan siborg tam olarak bir makine olmadığı gibi normal bir insandan da farklı yapıdadır.

“Yirminci yüzyılın sonlarına, bizini çağımıza, bu mitik çağa geldiğimizde, hepimizin bir kimera; makine ile organizmanın teorik bir zeminde ifade edilen ve fabrikasyon misali uydurulmuş birer melez olduğumuzu vurgulamak gerekir; kısacası, hepimiz siborguz. Bu siborg bizim ontolojimizdir; bizim siyasetimizi o şekillendirir. Siborg, köklü tarihsel dönüşüm ihtimallerinin yapıtaşları olan iki birleşik merkezin hem tahayyül’ün hem de maddi gerçeklik’in yoğunlaşmış bir imgesidir. Batı’nın bilim ve siyaset geleneklerinde (ırkçı, erkek-egemen kapitalizm geleneği, ilerleme geleneği, doğayı kültür ürünleri kaynağı olarak sahiplenme geleneği, benliğin başka benliklerin yansımalarından yeniden üretilmesi geleneği) organizma ile makine arasındaki ilişki, hep bir sınır muharebesi şeklinde cereyan etmiştir. Bu türdeki bir sınır muharebesinin paylaşılabilen toprakları da üretin, üre me ve tahayyüldür. Benim argümanım, sınırların karışmasını sevinçle karşılamakta ve bu sınırların oluşturulmasında sorumluluk üstlenmektedir” (Haraway, 2006, s. 4).

Haraway, enformatik ile biyolojinin birbirine karıştığını ileri sürmektedir. İletişim bilimleri ve modern biyoloji arasındaki sınırların aşılması insan ve makine arasında olduğu kadar insan ile diğer organizmalar arasında da yeni ilişkilerin kurulmasını sağlamıştır. Bu durum beraberinde olumlu durumların gelmesinin yanında olumsuz imkanlarla birlikte bu açılıma bir katkı da bilim kurgu kanadından gelmiştir (Pusar, 2009, s. 9).

Haraway, siborgluğu organik olanla olmayanın birlikteliği fenomenolojik bir beden anlayışı üzerinden kurmaya devam eder. Bedenlerimizin eksilen ya da aktif olmayan kısımları yerine konan ve bedensel işlevlerimizi düzeltmek ya da geliştirmek için üretilen yapay uzuvlar ya da neuralink¹ gibi beyin fonksiyonlarının yeniden aktif olmasını sağlayan teknolojilere gittikçe aşına olunmaktadır (Pusar, 2009, s. 10).

Günümüz bilim kurgusu siborglarla aynı anda hem hayvan hem de makine olup, doğal mı yoksa insan eliyle mi yapıldığı belli olmayan yaratıklarla doludur. Modern tıp da siborglar ile makinelerin cinsellik tarihi boyunca eşi benzeri görülmemiş eşleşmeleriyle doludur (Haraway, 2010, s. 46).

Haraway, *Siborg Manifestosu* adlı eserinde (2006, s. 7) teknolojinin tarafsız olmadığını, aksine iktidar ilişkilerini yeniden üreterek pekiştirdiğini ileri sürmektedir. Teknoloji bu anlamıyla kapitalist, militarist ve patriyarkal güçlerin emrinde çalışmaktadır. Gözetim teknolojilerinden askeri işlemlere kadar tamamen iktidarın kontrolünde olan teknoloji toplumsal hiyerarşinin oluşumunda önemli bir etkidir. Toplumsal hiyerarşinin oluşmasına neden olmasının yanında teknoloji, dünyanın temel yapısındaki dönüşüme de sebep olmaktadır özellikle ekonomik yapıları güçlendirmekte ve iş gücü piyasasındaki eşitsizliklerin derinleşmesine neden olmaktadır (2006, s. 37).

Haraway (2006, s. 66) melezleşen insan- makine türünün ileri teknoloji yoluyla gerçekleşebildiğini ve hümanizmin ikiliklerine meydan okuyabilen yeni bir birleşim olduğunu ifade etmektedir. İnsan makine arasında ilişkide yapanın ve yapılanın hangisi olduğu belli değildir. Yeni türün hangisinin zihin hangisinin beden olduğu belli değildir. Biyolojik organizmalar farklılaşarak ve melezlenerek biyotik sistemler gibi iletişim vasıtaları haline gelmişlerdir. Bu melezlenme sonucunda önemli durumlardan biri bireyin aletlerle kurmuş olduğu bağın artmış olmasıdır. Günümüzde de yoğun bir biçimde kullanılan bilgisayar ya da işletim sistemleriyle harmanlanan ilişki ve trans hali bilim kurgu filmlerinden sıklıkla işlenmiştir.

Haraway’in insan ile makine arasındaki sınırların ortadan kalkmaya başladığını vurgulayan görüşleri ile Braidotti’nin Avrupa merkezci paradigmanın ben ile öteki arasında kurduğu ikili mantık arasında bir paralellik bulunmaktadır.

¹ Neuralink, 2016 yılında Elon Musk ve yedi bilim insanı ve mühendisten oluşan kurucu ekip tarafından kuruldu. İlk işe alınan grup sinir bilimi, biyokimya ve robotik gibi alanlardaki uzmanlardan oluşuyordu. Nisan 2017’de Neuralink, kısa vadede ciddi beyin hastalıklarını tedavi edecek cihazlar yapmayı hedeflediğini ve nihai hedefi bazen transhümanizm olarak adlandırılan insanı geliştirmeyi hedeflediğini duyurdu (wikipedia.com).

Braidotti'ye göre (2014, s.25);

"...Bu Avrupa merkezci paradigma benlik ve öteki arasındaki diyalektiği, özdeşlik ve başkalığın ikili mantığını, sırasıyla evrensel hümanizmin itici gücü ve kültürel mantığı olarak ele almaktadır. Bu evrenselleştirme yönlü duruşun ve bu duruşun ikili mantığının kalbinde fark mefhumunun yergi olarak ele alınmasını yatar. Başkalık bunun olumsuz ve kendini yansıtan muadili olarak görülmektedir. Fark daha aşağı bir düzeyde işaret ettiği müddetçe öteki damgası yiyen insanlar için hem özcü hem de ölümcül çağrışımlar içermektedir. Gözden kaçırılabilir bedenlere sahip, insandan aşağı konuma indirgenen cinsiyetleştirilmiş, ırk üzerinden belirlenmiş, doğal addedilmiş ötekilerdir bunlar... Hümanizm mirasıyla başa çıkmak için daha fazla etik sorumluluğa ihtiyacımız var".

Bu nedenle Braidotti'ye göre insanı odağına alan hümanizm çağın sorunlarının çözümünde geçerli değildir. Bireyi artık Rönesans ya da Vitruvius Adamı ölçütleriyle değerlendirebilmek söz konusu olmayacaktır. Hümanizmin ussal-bilimsel beyaz erkeği temel ölçüt olarak kendine benzemeyen ve farklı olan her şeyi dışlamakta ve insan olmayan canlılar üzerinde tahakkümü seçmekte, yaşatmak yerine yok etmeyi amaçlamaktadır (Çelik, 2017, s. 6).

İnsanın diğer varlıklardan farklı olmasını, insanın ayrıcalıklı ve üstün bir kategori içerisine dahil edilmesi yerine -ki Avrupa hümanizm felsefesinin temel öğretisi budur- farklılıkları ve farkların olumlanmasını önerilmektedir. Genel olarak farklılıkları ötekileştirmek yerine olumlanması üzerine odaklanan insan sonrası kuramı insanın kendini konumlandığı merkezi yeri terk ederek yeni bir yaşamın, insan olan/olmayan tüm varlık dairesini içerisine alarak yeniden tasarlanmasını öğütler (Bozok, 2020, s. 228).

İnsan Sonrası Kuram, hümanizmin temel düşüncesinin aksine insanın aşkın bir varlık olarak ele alınmasını eleştirmekte, insan merkezliği ve özellikle Batılı erkek öznenin kibrinin terk edilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu ifade ise kolektif yaşamda insanın tek eyleyen olarak düşünülmediğinde farklı bir beden sosyolojisine ulaşılabilir. İnsan sonrası kuram insanın farklı canlılar, bitkiler, cansız varlıklar, hayvanlarla birlikte dünyada var olduğu gerçeğinin önemsenmesine dikkat çekmektedir (Bozok, 2020, s. 229).

İnsanlık sonluluk düşüncesine saptanmış ve ölümü bir son olarak görmektedir. Braidotti ise (2014, ss. 148- 149) ölümü üretken bir sürecin farklı bir evresi olarak tekrar değerlendirmeyi önermektedir. Sürekli ölümü ve sonluluğu düşünmek yaşamın askıya alınmasına neden olmaktadır. Bunun yerine yaşam-ölüm sürekliliğinin üretkenliğine odaklanılmalıdır. Braidotti'ye göre aslında ölüm zaten bilinç düzeyinde çok olmuştur. Bireysel olarak her birimiz için fiziksel yok oluş gelecektir ancak farkındalık anlamında ölüm çoktan gerçekleşmiştir.

Braidotti'ye göre (2014, s. 72-78) tüm varlık dairesi içerisinde insanda varlıklardan biri olarak yaşamına devam etmektedir. Hayat, yaşam aktif bir biçimde devam etmektedir. Türler, ırklar birbirini dışlamaya meyillidir. Türler arasında benzerlik arttığı oranda dışlama artmakta azaldığındaysa azalma eğiliminde olmaktadır. Ancak her zaman bu zıtlık var olmaya devam eder. Fakat Braidotti'ye göre her varlık diğeriyle ilişki içerisinde. Bu zorunlu ilişkinin devamı için insan merkezci bakış açısından ziyade tüm varlık dairesini kuşatan bir kavramın olması her şeyin yerli yerine oturmasını sağlayacaktır. Braidotti bu kavramı zoe olarak belirlemiştir. Zoe kavramı insan merkezci ya da herhangi bir varlığa odaklanmaz aksine tüm varlıklara eşit mesafede durur.

2.1.2. Ray Kurzweil: İlerletilmiş İnsanlık Projesi

Ray Kurzweil, İlerletilmiş İnsanlık Projesi adı verdiği kavramsallaştırmasını *İnsanlık 2.0* adlı eserinde (2016, ss. 19-20) geniş bir biçimde ele almış ve tekillik kavramını ileri sürmüştür. Kurzweil'e göre tekillik, teknolojik değişim hızının insan yaşamını önemli ölçüde dönüştüreceği ve bu dönüşümün etkilerinin derinleşerek geleceğe yön vereceği dönemdir.

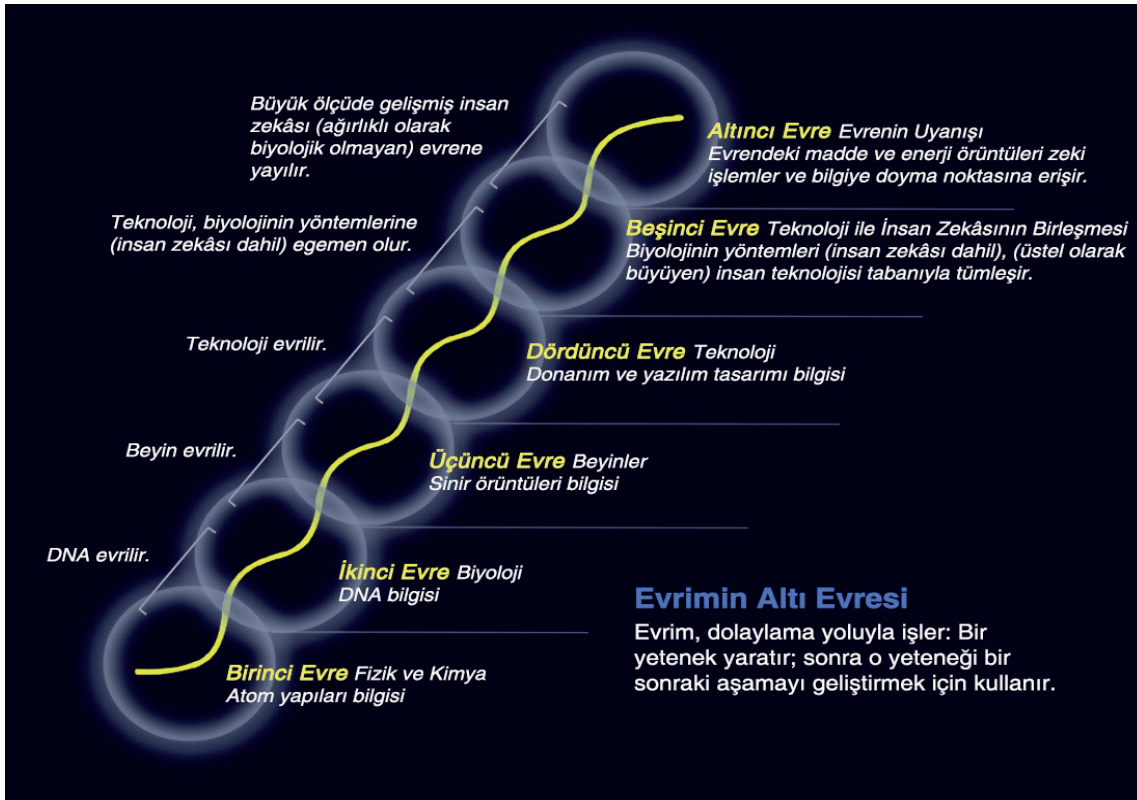
Böylece tekillik insanlığın geçmişe verdiği anlamla gelecekte kendisini bekleyen sonuçlara bakışını değişime uğratacaktır.

Kurzweil (2016, s. 22) insan beyninin birçok açıdan etkileyici olmasına rağmen ince örüntüleri hızlıca tamamlamak, hızlı işlem yapabilmek gibi yüksek kapasite gerektiren işlemleri yaparken çok yavaş olduğunu söylemektedir. Beynin temel sinir hareketleri, çağdaş elektronik devrelerden milyonlarca kat yavaştır. Böylece insan beyni bir makine ya da bilgisayar karşısında kısıtlı imkanlara sahip olduğunu ifade etmektedir. İnsanlık 1.0 sürümü olarak adlandırılan bedenlerimiz aynı şekilde dayanıksız, sayısız türden hayata tabidir.

“Bizim 1.0 sürüm biyolojik bedenlerimiz de aynı şekilde dayanıksızdır; gereksindikleri sıkıcı, koruyucu bakım ritüelleri bir yana, sayısız türden hataya tabidir. İnsan zekâsı zaman zaman yaratıcılığının ve ifade gücünün doruklarına ulaşabilse de insan düşüncesi büyük ölçüde türetilmiştir, ikincil ve sınırlıdır” (Kurzweil, 2016, s. 22).

İnsanlığın 1.0 sürümünden 2.0 sürümüne geçişin ilk aşamalarında olduğunu ifade eden Kurzweil (2016, s. 22) hem paradigma değişiminin ivmesi hem de bilgi teknolojilerinin kapasitesinin artmasının fark edilebilir olmaya başladığını, bu aşamadan sonra yükseliş eğiliminin çok hızlı olacağını yüzyılın ortalarına gelmeden dikey yönlü hareketin olabileceğini iddia etmektedir. Matematiksel olarak bakıldığında büyüme hızları sonlu olacaktır ancak öylesine uç noktalara ulaşacaktır ki elde edilen değişimler insanlık tarihinden kopuş izlenimi uyandıracaktır.

Kurzweil, transhümanizm fikrini *“fizik ve kimya, biyoloji ve DNA, beyinler, teknoloji, teknoloji ve insan zekasının birleşmesine dayanan evrim ve evrenin uyanışı, madde ve enerji örüntülerinin birlikteliğine ilişkin bilgisel düzeyin artışı”* olarak altı temel evreyle açıklamıştır (Kurzweil, 2016, ss. 29-40).



Görsel 2: Ray Kurzweil Evrimin Altı Evresi (bilibililer.blogspot.com)

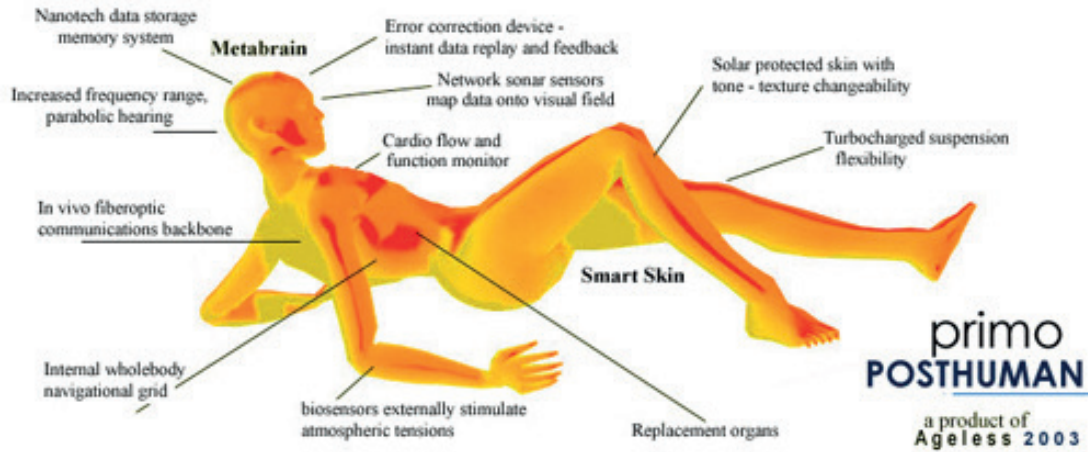
Yukarıda Kurzweil tarafından ortaya atılan altı evre tabloda özetlenmiştir. Buna göre evrimin altı evresi dolaylı yoldan işlemekte, özellikle tekillik beşinci evrede başlayacak ve altıncı evrede ise evrenin tüm geri kalanına yayılacaktır. Her aşama kendisinden önceki evrenin bilgi işleme yöntemlerini kullanarak bir sonraki evreye geçişi sağlamaktadır (Kurzweil, 2016, s. 29).

Kurzweil, teknolojik gelişmeler ışığında gerçekleşmesi muhtemel bazı ilerlemeleri maddeler halinde listelemiştir. Bunlardan bazıları günümüzde gerçekleşmiş bazıları henüz deneme aşamasında, bazılarıysa insanlık tarafından deneyimlenmemiştir. Kurzweil'e göre (2016, s. 51-53) nanobot adı verilen nanometreden daha küçük robot parçalarının biyolojik nöronlarla etkileşime girerek sanal gerçekliği sinir sistemi içinden yaratabileceklerdir. Beynin kılcal bölgelerine ulaşan nanobotlar insan zekasını geliştirmeye yardımcı olacaktır. Nanobotlar insan zihnine girdiğinde beyindeki makine zekâsı gücünü her yıl artırarak üstel hızda büyümeye devam edebilecektir. Sinir sisteminin içine ulaşan sanal gerçeklik, çözünürlük ve inandırıcılık açısından gerçeklikle yarışma imkânı bulacaktır. Böylece insanlar sanal ortamlarda gerçek hayattakinden daha fazla bulunmaya başlayacaktır. Sanal gerçeklik vasıtasıyla fiziksel ve duygusal olarak başka birisi haline gelebilme imkânı bulan insan, kendisine sanal olarak farklı bir beden seçebilir duruma gelecektir.

Geleceğin makineleri günümüz insanından daha fazla insana benzeyecek, böylece gelecek temelde biyolojik olmayacak ve çok daha zeki ve üst düzey makineler ortaya çıkacaktır. Oyleyse biyolojik olmayan zekanın sahip olduğu bilince insanlık nasıl ulaşabilecektir? Biyolojik olmayan bu varlıklar diğer insanları bilinçleri olduğu konusunda ikna edebilme kabiliyetine sahip olacaklardır. Günümüzde insan bilincine sahip olduğumuza inanmayı sağlayan tüm ince duygusal belirtileri gösterebilecekler, diğer insanları güldürüp, ağlatıp, mutlu edebileceklerdir (Kurzweil, 2016, s. 555-556).

Ancak bu noktada Kurzweil bir eksikliğe dikkat çekmektedir; hukuk sistemi. Bu belirlemeye göre hukuk sistemi önemli ölçüde bilinç üzerine kurulmuştur. Özellikle bilinci olan bir insanın canını yakan bilinçli deneyimini sona erdiren cinayet vs. gibi edimlere oldukça dikkat edilmektedir. Örneğin hayvanlara işkenceye karşı zekâ kapasitesi yüksek primat gibi canlılara yönelik hukuki kararlar alınabilmektedir. Bundan dolayı bilinç sahibi olmanın önemi bakımından biyolojik olmayan zekâ sahibi bir makinenin empati kurma gibi duygusal bir zekaya sahip olduğu bir çağın yükseldiği göz önüne alındığında hukuk sisteminde yasalar artık sadece insan ve insan olmayan canlıları değil, insan görünümlü zekâ sahibi makineleri de kapsar hale gelmelidir (Kurzweil, 2016, s. 556). Günümüzde yapay zekâ ya da robotlar üzerine yapılan araştırmalar hız kazanmıştır. Hong Kong merkezli insansı robotlar üreten *Honson Robotics* şirketi tarafından yaşlılar ve ziyaretçilere yardım etmesi için geliştirilen Sophia, Suudi Arabistan tarafından verilen vatandaşlıkla dünyanın ilk vatandaşlık hakkına sahip olan robotu olarak tarihe geçmiştir. Günümüzde geliştirilen yapay zekâ işlemcileri sayesinde vatandaşlık hakkını elde eden robotlar için yakın gelecekte hukuki çalışmaların yapılması muhtemel görünmektedir.

Günümüzde yaşanan bu gelişmelere paralel olarak sadece hukuki çalışmaların yanında sanat alanındaki çalışmalar da dikkati üzerine çekmektedir. Buna göre sanat alanındaki ilk kusursuz sistemi tasarlayan Natasha Vita-More, *Primo Posthuman (ilk insan sonrası)* adını verdiği tasarımla adından söz ettirmiştir (Çelik, 2017, s. 11).



Görsel 3: Primo Posthuman
(<http://www.kurzweilai.net/>)

Primo Posthuman'ın fiziği, mimarisi, dayanıklılık, esneklik ve uzun ömürlülük olarak tasarlanmıştır. Primo'nun radikal vücut tasarımı daha güçlü, daha iyi şekilde askıya alınmış ve daha esnek bir yapıya sahiptir. Vücudu daha fazla performans ve modern bir tarz sunmaktadır (<http://www.kurzweilai.net/>). Ancak burada sözü edilen tasarım (Primo Posthuman), Braidotti'nin posthuman kavramından farklıdır. Kurzweil'in ortaya atmış olduğu transhümanizm, teknolojik yenilikler sayesinde salt insanı odağa alarak, insanlık ve medeniyetin ilerletilmesinin heyecanı içerisindeyken, Braidotti insanın kendini merkeze konumlandırarak yol açtığı yıkıma karşı çıkmaktadır. Zoe temelli bir yaklaşımla insanın ortak yaşam ağına ilişkin farkındalığı artırmaktadır (Çelik, 2017, ss. 11-12).

20. yüzyıl- Beden	21. yüzyıl- Primo 3M+
Sınırlı ömür	Yaşlanmayan
Eski genler	Değiştirilebilir genler
Yıpranır	Yükseltmeler
Rastgele hatalar	Hata düzeltme cihazı
İnsanlık duygusu	Aydınlanmış transhümanlık
Zekâ kapasitesi: 100 trilyon sinaps	Zekâ kapasitesi: 100 katrilyon sinaps
Tek parça farkındalığı	Paralel olarak çalışan birden fazla bakış açısı
Cinsiyet kısıtlatmalı	Cinsiyet değişebilirliği
Çevresel hasara eğilimli	Çevresel hasara karşı dayanıklı
Sinirlilik, kıskançlık, depresyon nedeniyle aşınma	Turboşarjlı iyimserlik
Dağınık ve gazlı atıkların ortadan kaldırılması	Atıkları geri dönüştürür ve arındırır

Kaynak: thekurzweillibrary.com

Braidotti ve Kurzweil'in görüşleri temelde birbirine paralel olarak ilerlese de Braidotti bireyin kendisini merkeze almasının doğurduğu birtakım olumsuzlukları ön plana çıkarmakta ve etik, hukuki değerlerin göz ardı edildiğini ifade etmektedir. Kurzweil ise tekillik sayesinde insanın gelecekte yaşayacağı dönüşüme odaklanmıştır. Transhümanizm, posthümanizm, siborg, melezleşme gibi kavramlar sanat eserlerinin temaları arasında yerlerini almıştır. Teknolojinin ilerlemesine paralel olarak gelecek öngörülerinin olduğu birçok film gösterime girmiştir. Özellikle insanoğlunun tarihin en eski çağlarından bu yana elde etmek istediği ölümsüzlük, sinema filmlerinde sıklıkla işlenmiştir. Ölümsüzlük kavramını yanında melezleşme, hibrit bedenler, yapay zekâ, nanoteknoloji ürünlerinin kullanımı bilim kurgu sinemasının popüler temalarını oluşturmaktadır.

3. Yöntem

Çalışmada ele alınan *Elysium* (*Elysium: Yeni Cennet*, 2013) ve *Upgrade* (*Yükselme*, 2018) anlatıları nitel metin çözümlemelerinden biri olan betimsel analiz yöntemine göre incelenmiştir. Betimsel analiz yönteminde elde edilen veriler daha önceden belirlenmiş temalar bağlamında özetlenir ve yorumlanır. Veriler araştırma sorularının ortaya koyduğu temalara göre belirlenebileceği gibi gözlem, görüşme, anket süreçlerine dayalı sorulara göre de düzenlenebilir. Betimsel analizde görüşülen, gözlenen bireylerin görüşlerini açık bir biçimde yansıtmaya amaçlandığı için doğrudan alıntılar sık sık yapılmaktadır. Bu analiz biçiminde amaç, elde edilen verileri sistematik ve açık bir şekilde ortaya koymak, betimlemektir. Sonrasında bu betimlemeler açıklanarak yorumlanır. Veriler arasındaki neden-sonuç ilişkisi ele alınarak birtakım sonuçlara ulaşılır. Ortaya çıkan temaların ilişkilendirilmesi, anlamlandırılması ve ileriye yönelik tahminlerde bulunulması araştırmacının yapacağı yorumların boyutları arasında bulunmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011, s. 224). Çalışmada örneklem olarak seçilen filmler rastgele amaçlı örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. Uwe Flick *An Introduction to Qualitative Research* adlı kitabında (2009, ss. 124-125) rastgele örneklemenin belirlenen durumlardan daha zengin veriye erişebilmek ve araştırmanın inanırılığını artırmak için yapıldığını ifade etmektedir. Çalışmada *ilerletilmiş insanlık projesi*, *insan sonrası kuram*, *ölümsüzlük*, *posthüman* ve *transhüman* adlı parametreler, betimsel analiz yöntemi bağlamında belirlenmiş, örneklem olarak seçilen filmler bu temalar bağlamında ele alınmıştır.

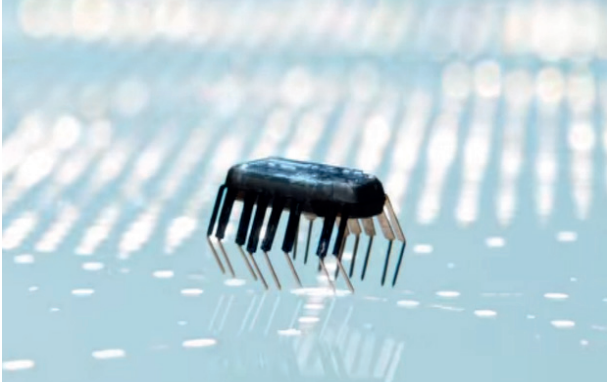
Elysium ve Upgrade Filmlerinin Olay Örgüsü

Elysium filminin olay örgüsüne bakıldığında dünya, 21. yüzyılın sonlarında hastalık, kirlilik ve kalabalıktan dolayı insanlık temel gereksinimlerini sağlayamamaktadır. Dünyanın önde gelen zenginleri ise kendilerini korumak için gezegenden kaçarak *Elysium* adında yapay bir dünya oluşturarak oraya yerleşirler. *Elysium*'a giden zenginler dünyanın tüm olumsuzluklarından kurtularak üst insan durumuna gelirler. *Elysium*'da hasta kişiler sağlık kabinleri sayesinde dakikalar içerisinde tedavi edilebilmekte ve sağlıklarına kavuşmaktadırlar. Dünyanın ileri gelen zenginlerinin bulunduğu *Elysium*'a herkes gidip orasının imkanlarına kavuşmak istemektedir. Anlatı gereği Max (Matt Damon)'da küçüklüğünden beri *Elysium*'a gidip refah içerisinde yaşamak istemektedir. Film Max'in *Elysium*'a gidebilmek için verdiği mücadeleyi anlatmaktadır.

Upgrade filminin olay örgüsü ise, bir gasp sonucu felç kalan Gray Trace (Logan Marshall-Green), arkadaşı tarafından üretilen bir tür süper çipin Gray Trace'e takılmasını konu almaktadır. Anlatı gereği gasp sonucu felçli kalan ve vücudunu hareket ettiremeyen başrol oyuncusu, çipin takılmasıyla gasptan önceki haline geri dönmektedir. Vücuduna takılan çip diğer yandan kahramanı felçli olmaktan kurtarmanın yanında insan üstü özelliklerinin de ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Çip başrol oyuncusunun beyni ile bağlantıya geçerek onunla zihninde konuşur ve karar vermesine yardımcı olur. Film Gray Trace'in eşiyile birlikte uğradığı gaspın intikamını almak ve eşini öldürenleri bulup cezalandırmak üzerine kurgulanmıştır.

Posthümanizm ve Transhümanizm Bağlamında Anlatıların İncelenmesi

Her iki anlatıda da insan vücuduna entegre edilebilen çip, teknolojik alet ve beyin nöronlarıyla etkileşime geçebilen ürünler kullanılmıştır. *Elysium* anlatısında insan boynuna yerleştirilen mikro çip felçli bir insanın sinir sistemini yeniden harekete geçirmesinin yanında beyin nöronlarıyla etkileşime geçerek sahibiyile konuşabilmekte, düşüncelerini okuyabilmekte ve sisteme gerekli izinler verildiğinde hareketi kontrol edebilmektedir



Görsel 4: Upgrade Filminde Mikroçip (stem)

Görsel 5: Elysium Filminde Vücuda Yerleştirilen Çip

Elysium anlatısında ise senaryo gereği iş kazası geçiren Max radyoaktif radyasyona maruz kaldığı için beş gün içerisinde ölecektir. Tek kurtuluş yolu çocukluğundan bu yana gitmek istediği Elysium'da bulunan *kabinde* onarılmaktır. Elysium'a gidebilmek için yasadışı yolları dener. Spider'den yardım ister ancak Spider, Max'in Elysium'a gidebilmesinin tek yolunun vücuduna entegre edilebilen parçalarla olabileceğini söyler. Çaresizce Spider'in isteğini kabul eden Max ameliyata alınır ve vücuduna bir çip ve parçalar entegre edilir. Paralel biçimde Upgrade anlatısında da felç geçiren Gray Trace'e de mikro çip yerleştirilerek melez insan elde edilmiş olur.



Görsel 6 ve 7: Elysium Filminde Çipin Yerleştirilmesi



Görsel 8. ve 9: Upgrade Filminde Çipin İnsan Bedenide Entegre Edilmesi

Bu açıdan bakıldığında Ray Kurzweil'in ileri sürdüğü teknolojik tekilliğin *teknoloji ile birleşen insan zekâsı* evresine ulaşıldığının göstergesidir. Beşinci evreye göre tekillik bireylerin beyinlerinde gömülü halde bulunan bilgi ile teknolojinin birleşmesidir. Tekillik anlatılarda da ele alındığı üzere insani sorunların büyük bir kısmının çözülmesini sağlamıştır (Kurzweil, 2016, s. 39).

Kurzweil'in *insanlık 1.0* sürümü adını verdiği dayanıksız bedenler, koruyucu bakım ritüelleri ve DNA'larındaki sayısız hatalara karşılık (Kurzweil, 2016, s. 19), her iki anlatıda da karakterler yaşamlarını sağlıklı olarak idame ettirebilmek adına yüksek teknolojinin ürünlerini kullanmışlardır. Kullanılan yüksek teknoloji ürünler bireylerin daha sağlıklı olmasını sağlamasının yanında insanüstü özellikleri de ortaya çıkarmıştır.



Görsel 10. ve 11: Upgrade Filminde Stem Adlı Çip Yardımıyla Transhüman Özellikleri

Buna göre Upgrade filminde felç kalan Gray Trace'nin vücuduna yerleştirilen Stem adlı çip sayesinde çok daha hızlı hareket edebilir, olayları kısa süre öncesinden fark ederek savunabilir, normal bir insanın gücünden daha fazla güce sahiptir. Dövüş sahneleri Gray Trace'nin normal insanları kolayca yenebileceğini göstermektedir. Elysium filminde ise teknoloji sayesinde üst insan olarak değerlendirilen Max ve Kruger teknoloji ile donatılmış bedenleri sayesinde çok daha hızlı, güçlüdür.

Diğer yandan Tray Grace'nin vücuduna entegre olan Stem, sahibinden izin alarak vücut üzerinde tüm kontrole sahip olabilmekte böylelikle standart insanın yapabileceğinden daha fazlasını yapabilmektedir. Bu durum eleştirel transhümanist savunucularının iddialarını destekler niteliktedir. Buna göre Stem vücudu kontrolü altında aldığı anda artırılmış şiddete başvurabilmektedir. Tray Grace'in girdiği evde karşılaştığı kişiye karşı başarısız olacağını anladığında kontrolü Stem'e verir. Stem ise bıçak yardımıyla kişiyi keser. Transhümanist eleştirmenlerin savundukları düşünceye göre robot ya da yapay zekâ duygudan arınmış bir şekilde kodlar vasıtasıyla işlemi tamamlamakta, insani duygulardan uzak kalmaktadır. Braidotti'nin teknolojinin ilerlemesiyle kusursuz işlem yapabilen bilgisayar ve mikro çiplerin yardımıyla insan görünümlü bedenlere sahip üstün zekalı makinelerin, insanlar ile ilişkisini etik anlamda eleştirmiştir (Çelik, 2017, s. 12). Bu açıdan bakıldığında Tray Grace, bir insan olarak yapamayacağı şeyler için Stem'den yardım istemektedir.



Görsel 12. ve 13: Upgrade Filminde Kontrolü Ele Alan Stem'in Davranış Biçimi

(00.53.34) *Tray Grace: Stem, ne yapacağım?*

(00.53.36) *Stem: Bıçağı kullan.*

(00.54.05) *Tray Grace: Stem sanırsam bunu ben yapamam.*

(00.54.07) Stem: *Senin için yapabilirim bakmana bile gerek yok.*

(00.54.11) Tray Grace: *Tamam yap. İzin veriyorum.*

Diğer yandan Upgrade filminde, Tray Grace'e takılan Stem, tam kontrolü ele almak için sahibinden izin isterken, gerekli kodlamalar sonucunda bireyden bağımsız hareket edebilmektedir. Tray Grace, stemin yaptıklarından bir süre sonra rahatsızlık duymakta ve bunu dile getirmektedir;

(01.13.41) Tray Grace: *Bu sona ermeli*

(01.13.42) Stem: *Ne sona ermeli?*

(01.13.43) Tray Grace: *Yaptığım, yaptığımız şey*

(01.13.48) Stem: *Bu senin bile anlayabileceğin basit bir algoritma, son adamı bulamazsan o seni bulup öldürecek.*

(01.13.51) Tray Grace: *Hayır yakalanacağız, bitti, çık git kafamdan,*

(Stem deaktif olur ve Tray Grace hareketsiz kalır)

(01.13.58) Tray Grace: *Stem ne oluyor? Neden hareket edemiyorum?*

(01.14.44) Stem: *Çünkü ben hiçbir şey yapmıyorum, kolların ve bacakların halen felçli, uzuvlarını kontrol eden sen değilsin benim. Ben çalışmayı bırakırsam sen de hareket edemezsin. Unutma sana ne dersem yapmak zorundasın. Girdi korumaları kaldırıldı sistem dışında kaldım ve bana özerklik verildi. Artık eyleme geçmek için iznine ihtiyacım yok.*

Diyalogdan anlaşılacağı gibi makinelerin ya da üst teknoloji ürünlerin insan duygularına sahip olmadığından hareketle etik birtakım problemlerin yaşanması, şiddet, suç gibi toplum düzenini temelden bozan işlemlerin yapılabilmesi muhtemel duruma gelmektedir.

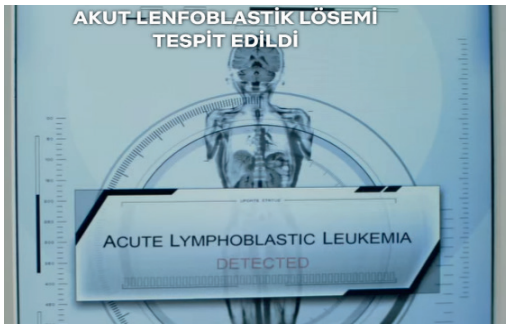
Upgade filminde insan-makinelerden biri olan Fisk, anlatı gereği karşısındaki kişiyi (Manny) etkisiz hale getirebilmek için vücudunda taşıdığı mikrobu oral yolla bulaştırır. Teknolojik olarak donanımlı olan Fisk'in vücudunda bulunan virüs kendisini hasta etmez ancak normal bir insanı saniyeler içerisinde öldürür. Bu anlamda bakıldığında insan-makine birleşiminin, insandan daha güçlü ve dayanıklı olduğu söylenebilir.



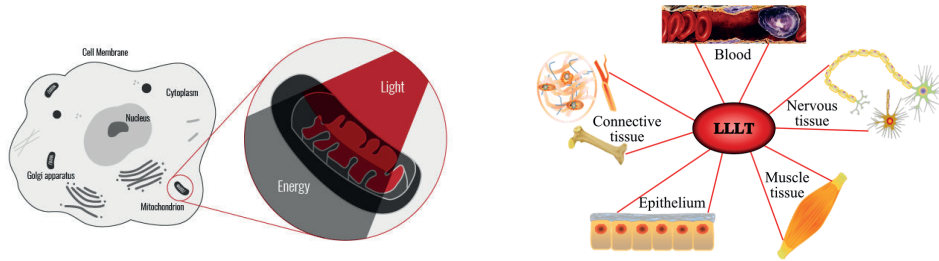
Görsel 14. 15. ve 16: İnsanlık 2.0 (Üst İnsan) Karşısında İnsanlık 1.0 (Sıradan İnsan)

(01.03.02) Fisk (Manny'ye hitaben): *Senin türüne olan üstünlüğüm makineler zihnini çiğnemedi önceki son düşüncelerin olsun...*

Kurzweil'e göre (2016, s. 22) ölümlü insan teknoloji sayesinde yazgısı karşısında güç kazanarak istediği kadar yaşayabilecek, hastalıkları bertaraf edebilecektir. Buna göre Elysium filminde bulunan ve hızlı bir tedaviyi mümkün kılan kabinler öncelikle hastalık tanısı koymakta tarama ve birleştirme yoluyla tedavi mümkün olmaktadır.



Görsel 17. 18. ve 19: Elysium Anlatısında Hastalıkları Tespit Ederek Hızlı Bir Şekilde Tedavi Eden Sağlık Kabinleri



Görsel 20. ve 21: NASA Tarafından Geliştirilen Red Light Therapy (platinumtherapylights.com).

Günümüzde NASA tarafından kullanmaya başlanan bu teknoloji filmde görülen kadar hızlı olmasa da kullanılmaktadır. Kırmızı ışık tedavisi *Red Light Therapy* olarak bilinen bu yöntem ışığın dalga boylarının hücreler içerisindeki enerji fabrikaları olan mitokondri tarafından emilmesini içermektedir. Bu durum ise mitokondriyi daha fazla ATP üretmesi için uyarmakta bu şekilde hücrelerin temel işlevleri daha hızlı yerine getirmesi yetenekleri artmaktadır. Harvard Üniversitesi'nde dermatolog Dr. Michael Hamblin, LLLT'yi "*düşük seviyeli ışık tedavisi (LLLT) iyileşmeyi teşvik edebilir, dokuların ölmesini engelleyebilir, ağrı ve iltihabı yok edebilir. Kök hücreler özellikle ışığın etkilerine karşı hassastır ve çoğalmaya teşvik edilebilirler*" şeklinde ifade etmiştir (platinumtherapylights.com).

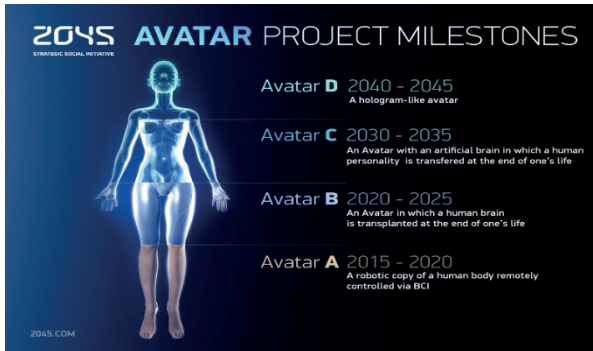


Görsel 22, 23. ve 24: Elysium Filminde Dokuları Onaran Kabinler

Anlatıda kullanılan teknoloji günümüzde henüz kullanılmamış olsa da ilerleyen yıllarda görebilmek mümkün olabilir. Filmde diğer hastalıkları bertaraf etmenin yanında dokuları da yeniden birleştirebilme kapasitesine de ulaşmıştır.

İnsanlığın önemli sorunlarından biri de belleğin ve zihnin makinelere nakli ya da insandan insana geçen zihinsel etkinliklerdir. Anlatıda teknolojinin gelişmesi sayesinde üst insan olarak adlandırılan makine-insan oluşumu zihni biyo-techizatlar yoluyla bir disk ya da insana iletebilmektedir. Anlatı gereği Elysium'un yöneticisinin beynine takılan bir cihazla Max arasında bağlantı kurular Elysium'un bilgileri hızlı bir biçimde aktarılır.

Rus milyarder Dmitry Itskov, 2045 yılına kadar bireylerin zihninde bulunan bilgilerin çeşitli ekipmanlar vasıtasıyla aktarılabilceğini iddia etmektedir. Kurduğu *2045 Birleşimi*'nin amacı bilimin mega projelerinden biri olan bireyin zihninin biyolojik olmayan bir taşıyıcıya aktarılmasını sağlayan böylelikle yaşamı ölümsüzlük noktasına kadar uzatan teknolojiler yaratmaktır (web.archive.org).



Görsel 25: Dmitry Itskov'un Gelecek Öngörüsü Görsel 26: Elysium Filminde Bellek Aktarma İşlemi
(web.archive.org)

Üst insan ya da transhuman Upgrade anlatısında elde ettiği kazanımları bir ötekilik üzerinden açıklamaktadır. Fisk ve Tray Grace arasında geçen diyalogda somutlaşmaktadır.

(01.21.29) Fisk: Eskiden ben de normal insanlar gibiydim. Oksijen harcayan sıradan bir vatandaş. Ölmeden önce çoğalmayı uman bir pisliktim. Böylece başka bir pislik tarafından hatırlanabilecektim. Sonra beni değiştirdiler, beni kobay faresine dönüştürdüler. Artık güçlüyüm.

(01.21.55) Tray Grace: Evet sokaklarda bir kadını öldürmek güç gerektiriyor, değil mi?

(01.22.00) Fisk: Karımı vurduğum için benden nefret ettiğini sanıyorsun ama senin hikayen de benimkiyle aynı. Ben hayatımı mahvetmedim sana bir armağan verdim. Seni kendi ırkıma getirdim. Geliştirilmiş ırk. Artık herkesten daha iyisin. Daha güçlü ve hızlısın. Seni tek bir kasımı bile oynatmadan öldürebilirim. Nefesimle öldürebilirim. Ama istemiyorum, sana yardımcı olmak istiyorum. Bizimle birlikte ol.

Anlatıda normal sıradan insanlar ile üst insan arasındaki temel farklara vurgu yapılan bu diyalogda üst insanın daha güçlü, hızlı ve dayanıklı olmasının hayatta kalma şansını yükselttiği teknolojinin imkanlarından faydalanan bu insanların normal insanlara göre daha uzun yaşayabileceği hatta ölümsüz olabileceği vurgulanmaktadır.

Elysium filminde ise Max tarafından ele geçirilen kodlar dünyadaki vatandaşların hizmetine sunulmuş ve hastalar tarafından kullanılarak ölümsüzlük ya da daha uzun yaşama hakkının sadece Elysium vatandaşlarına değil tüm insanlığa sunulduğu görülmektedir. Bu anlamda Upgrade anlatısında da olduğu gibi Elysium filminde teknolojik ilerleme vasıtasıyla insanlar hastalık gibi etmenlerden bağımsız olarak hayatlarına devam edebilmekte, ortalama yaşam süreleri normal insanlarınkine göre oldukça uzun olabilmektedir.

Sonuç

Elysium ve *Upgrade* adlı filmlerde ölümsüzlük, hastalıkları yok etme, hızlı teşhis ve tedavi, doku hasarı tedavisi, zihin ve belleğin bilgisayarlara aktarımı gibi transhümanizmin önemli başlıkları arasında olan işlemler görülmektedir. Donna Haraway ve Rosi Braidotti'nin kavramsallaştırmaları anlatılarda görülebilmektedir. Makine-insan birleşimi olan karakterler artık ne insan ne de makinedir. Kurzweil'in tekillik adını verdiği aşamaya gelen insan-makine oluşumu Upgrade filminde açık bir biçimde görülebilmektedir. Sıradan (insanlık 1.0) insana göre gelişkin, hızlı, güçlü ve dayanıklı olan insan- makine (insanlık 2.0), ölüme meydan okuyabilmekte, sıradan insanlara göre çok daha fazla dayanıklı olabilmektedir. Diğer yandan Upgrade filminde beyne yerleştirilen çip (stem) sayesinde felçli ya da dezavantajlı insanlar eski yaşamlarına dönebilmektedir. Günümüzde *Neuralink* adı verilen çip sayesinde felçli hastaların vücut fonksiyonlarını yeniden kazanabildikleri görülmüştür. Stem inaktif olan beyin hücrelerini yeniden aktif ederek hem insanın sağlığına kavuşmasını sağlamakta hem de (anlatı gereği) Stem'e kontrol verildiğinde normal bir insanın yapacağı işlemleri yapabilmektedir. Burada önemli bir sorun ortaya çıkmaktadır; etik. Henüz günümüzde yaygın olmasa da beyne yerleştirilen çipler insanların hareketlerini sağlayabilir durumdadır. Upgrade filminde olduğu gibi gelecekte insanların beyni çipler yardımıyla kontrol edilebilir. Çipler ya da mikro devreler belirli algoritmalarla çalışmakta ve duygu, muhakeme gibi yeteneklerden mahrum durumdadır. Böylece çip tarafından kodlanan işlemler aynı şekilde yürütülmektedir.

Teknolojik ilerlemelerin sağladığı/ sağlayacağı faydaları öngörmesinin yanında her iki anlatı da geleceği ayrıışmış toplumların var olduğu yönünde betimlemektedir. Günümüz dünyasında da var olan sosyal, ekonomik, politik sorunları her iki anlatıda görebilmek mümkündür. Bu tür ayrıışmalar mevcut eşitsizliklerin gelecekte daha derin şekilde olabileceğini göstermektedir. Elysium adı verilen ve dünyanın dışında uzayda konumlanmış yerleşim biriminde yaşayanlar refah içerisinde yaşarken dünyada büyük bir çoğunluk zorluklarla halen mücadele vermektedir. Buna göre Elysium filminde kaynakların adil bir şekilde dağıtılmadığı bir dünyada teknolojinin seçkin bir zümreye ait olduğunun altı çizilmektedir. Elysium filminde teknolojinin insan yararına kullanılmasının ya da hastalıkları hızlı bir şekilde bertaraf edilmesinin yanında ana mesele bu teknolojinin kim tarafından kimin yararına kullanıldığıdır. Elysium anlatısında sağlık hizmetleri ve yaşamın devamını sağlayan sağlık kabinleri Elysium'da yaşayan zenginlerin kullanımına açılmıştır. Sağlık kabinlerinde tedavi edilen ve böylece sonsuza kadar yaşama şansını elde eden ayrıcalıklı kesim ölümsüzlüğün sadece teknolojik değil, aynı zamanda toplumsal bir ayrıcalık olduğunun vurgulanması açısından önemlidir. Dünyada kalan büyük bir çoğunluk ise bu tür hizmetlerden mahrum durumdadır. Teknolojinin ilerlemesi tüm insanlığın faydasına olmaktan çok ekonomik açıdan toplumun genelinin üstüne bulunan kişilere fayda sağladığı Elysium anlatısında görülebilmektedir. Teknolojinin adil ve eşit dağılımın sağlanamaması sınıfsal ayrımın daha fazla derinleşmesine neden olmaktadır.

Upgrade filminde de sosyal adalet ve sınıf ayrımı görülebilmektedir. Anlatıda teknolojiyi zenginlerin daha iyi ve güvenli hayatlar yaşayabilmek için kullandıkları görülmektedir. Film de bu teknolojinin insan yaşamını kolaylaştıracağı ve ölümsüzlüğe ulaşmanın mümkün olmasının yanında sınıf ayrımını artıracığı yönünde öngörülerini sunmaktadır. Diğer yandan Upgrade filminde teknoloji ile iç içe geçmiş ve yarı insan yarı makine haline gelen siborgların toplumsal açıdan etik, psikolojik ve toplumsal boyutlarını ele almaktadır. STEM'in, karakter bedeni üzerindeki tam kontrolü, insan ve makine arasındaki farkların belirsizleşmesine neden olmakta böylece vicdani duygulardan arınmış farklı bir yapının ortaya çıkmasına neden olmaktadır. STEM'in karakter bedenindeki tam kontrolü felçli olan birini özgürleştirirken diğer yandan onu tutsak etmekte, özgür kararlar almasına izin vermemektedir. Bu ise teknoloji sayesinde elde edilen faydaların yanında dezavantajlarının da olduğunu göstermesi açısından oldukça önemlidir. Filmde hastalıkların STEM sayesinde ortadan kaldırılması ölümsüz olmak yerine teknolojiye bağımlılığın da bir göstergesi durumundadır.

Sonuç olarak her iki filmde de ölümsüzlük arzusunun teknoloji aracılığıyla ulaşılmaya çalışılsa da bu arayışın toplumsal ve sınıfsal sonuçlarına dair birtakım öngörüler bulunmaktadır. Elysium ölümsüzlüğü toplumsal eşitsizlik ve sınıf ayrımı bağlamında ele alırken Upgrade ölümsüzlük yerine teknolojinin bireysel özgürlük etkileri üzerine odaklanmaktadır. Her iki filmde de ölümsüzlük arzusunun gerçekleşmesinin karmaşıklığı ve bu arzusunun gerçekleşmesi sonucundaki dezavantajları, toplumsal adaletsizlikleri, sınıf çatışmalarını ve sınırlı imkanların sınırsız istekleri karşılamaının mümkün olup olmadığı, bireysel mücadeleler bağlamında ele alınmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı:

Makale yazarı herhangi bir çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir.

Kaynakça

Akıcı Tayanç, D. (2022). Siborg Manifestosu'na ve Siberfeminizme Yönelik Eleştiriler, *Kocatepe Beşerî Bilimler Dergisi*, 1, ss.59-77.

Akkaya, Ü. H. (2022). Ölümsüzlük Arzusu ve Dijital Çağda Yeni Açılımlar: "Upload" Televizyon Dizisi Örneği. *Medya ve Din Araştırmaları Dergisi (MEDİAD)*, 5(1), ss. 201-226.

Baumann, Z. (2000). *Ölümlülük, Ölümsüzlük ve Hayat Stratejileri*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bostrom, N. (2003). *The Transhumanist FAQ*. Published by the World Transhumanist Association.

Bostrom, N. (2016). *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*, Oxford University Press: United Kingdom.

Bozok, N. (2020). *Rosi Braidotti'nin Düşüncesinde Beden Farklarının Açtığı Yaralar ve Yaşamların Birbirine Kavuşması Arzusu*, içinde, *Bedenin Sosyolojisi Gündelik Hayatın Cisimleşme Deneyimleri, Tibbileştirme ve Dijital Gözetim*, ed. Gönül Demez, Meral Timurturkan, Cihan Ertan, İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Braidotti, R. (2014). *İnsan Sonrası*, İstanbul: Kolektif Kitap.

Cengiz, C. A. (2022). Ölümsüzlük Peşinden İnsan Olmaklığa Gidilen Yol: Gılgamış Destanı, III. International Symposium on Mythology, https://www.academia.edu/91659538/%C3%961%C3%BCms%C3%BCz1%C3%BCk_Pe%C5%9Finden_%C4%B0nsan_Olmakl%C4%B1%C4%9Fa_Giden_Yol_G%C4%B1lgam%C4%B1%C5%9F_Destan%C4%B1 adresinden 30.04.2024 tarihinde erişilmiştir.

Çatlılar, A. (1979) Bilim Kurgunun Önemi, *Bilim Teknik Dergisi*, Sayı:39, ss. 22-23.

- Çelik, E. E. (2017). İnsan ve Sonrası. *Felsefi Düşün Akademik Felsefe Dergisi*, Sayı: 9 / Hümanizm, s. 1-15.
- Dağ, A. (2017). Hümanizmin Radikalleşmesi Olarak Transhümanizm. *Felsefi düşün Dergisi*, Sayı:9 ss. 46-68.
- Dağ, A. (2018). Sinema ve Romanda Transhümanizm: “Blade Runner” Filmi ve “Neuromancer” Roman Örneği. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. ss. 89-98.
- Demir, A. (2018). Ölümsüzlük ve Yapay Zekâ Bağlamında Trans-hümanizm. *AJIT e: Online Academic Journal of Information Technology– Cilt: 9, Sayı: 30*. ss. 95-104
- Dimitri İskov, 2045 Birleşimi Nedir? <https://web.archive.org/web/20151001224517/http://2045.com/ideology/> adresinden 01.12.2023 tarihinde erişilmiştir.
- Durmuşoğlu, K., Ataman, K. (2018). Kutsaldan Sekülere: Değişen Ölüm algısı Üzerine Sosyolojik Bir Değerlendirme. *BEÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi* 5/1, ss. 123-149.
- Düşük Seviyeli Işık Terapisi Nedir? <https://platinumtherapylights.com/blogs/news/nasa-red-light-therapy> adresinden 23.11.2023 tarihinde erişilmiştir.
- Efil, Ş. (2016). Düşünce Tarihinde ve Modern Tıpta Ölümsüzlük Arayışı ve Eleştirisi, *Beytulhikme An International Journal of Philosophy*, Volume 6 Issue 1, ss. 265-286.
- Evrimin Altı Evresi Nedir? <https://bilibililer.blogspot.com/p/alti-evre-herkes-kendi-gorusunun.html> adresinden 07.12.2023 tarihinde erişilmiştir.
- Flick, U. (2009). *An Introduction to Qualitative Research*, New York: Sage.
- Foucault, M. (2007). *Cinselliğin Tarihi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gezgin, D. (2010). *Bitki Mitosları*, İstanbul: Sel Yayınları.
- Gökcan, M. (2017). Gılgamış Destanı ve İskendernâme’den Hareketle Ölümsüzlük Ekseninde İnsanın Anlam Arayışı, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 63, ss. 1-14.
- Grey, A., Michael Rae, M. (Ending Aging: The Rejuvenation Breakthroughs That Could Reverse Human Aging in Our Lifetime, United States: St. Martin’s Press.
- Gültekin, A., (2021). Transhümanizm Bağlamında Yapay Zekâ Tanrıya Bir Başkaldırı Mıdır? *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı 28, ss, 1-16.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifestosu: Geç Yirminci Yüzyılda Bilim, Teknoloji ve Sosyalist Feminizm*. Osman Akınhay (Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Haraway, D. (2010). *Başka Yer*, İstanbul; Metis Yayınları.
- Hökelekli, H. (1991). Ölüm ve Ötesi Psikolojisi, *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:3, Sayı:3, ss. 151-165.
- Jamankozova, A. T. K. (2002). Eski Mitolojide Ölümsüzlük Teması. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, Sayı: 13, ss. 17-19.
- Jones, R. (2016). Against Transhumanism The delusion of technological transcendence. Erişim tarihi: 30.01.2019. http://www.softmachines.org/wordpress/wpcontent/uploads/2016/04/Against_Transhumanism_1.0_small.pdf,
- Kaku, M. (2019). *İnsanlığın Geleceği- Mars’ı Yaşanabilir Kılmak, Yıldızlararası Yolculuk, Ölümsüzlük ve Dünya’nın Ötesindeki Kaderimiz*, Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Kar, S. (2021). A Religious and Philosophical Evaluation of the Concept of Immortality. *Ordu*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 11(1), 280-286. <https://doi.org/10.48146/odusbadiad.866082>.

Kılıç, Y., & Eser, E. (2017). Eskiçağ Toplularının Mitolojisinde Ölümsüzlük Arayışı (Ölümsüzlük Sembolü Olarak Bazı Bitki, Su ve Hayvanlar). *Akademik Tarih ve Düşünce Dergisi*, 4(13), 122-156.

Koç, T. (1999). *Ölümsüzlük Düşüncesi*. İz Yayınları.

Kramer, S. N. (1998). *Tarih Sümer'de Başlar*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Kurzweil, R. (2005). *The Singularity is Near*, United States: Viking.

Kurzweil, R. (2016). *İnsanlık 2.0*, Alfa Yayınları.

Lilley, S. (2013). *Transhumanism and Society the Social Debate over Human Enhancement*. USA: Springer.

More, M. (1998). The Extropian Principles Version 3.0. A Transhumanist Declaration http://www.mrob.com/pub/religion/extro_prin.html adresinden 04.05.2024 tarihinde erişilmiştir.

Neuralink Nedir? <https://en.wikipedia.org/wiki/Neuralink> adresinden 01.02.2024 tarihinde erişilmiştir.

Ökten, K. H. (2010). *Ölüm Kitabı Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri*, İstanbul: Agora Yayınları.

Öncül, K. (2007). Eskatoloji Mitleri Bağlamında Güzelköy (Denizli), *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*, Sayı: 42, ss. 173-178.

Özgen, M. K. (2020). Gılgamış Destanında ve Misticizmde İçsel Yolculuk, *KARE*, no. 9, 1-33.

Peters, T. (2011). *Progress and Provolution Will Transhumanism Leave Sin Behind?*, in *Transhumanism and transcendence : Christian Hope in an Age of Technological Enhancement*, Ed. Ronald Cole-Turner, Washington, Georgetown University Press.

Piyadeoğlu, Ç. (2021). Popüler Kültür Odağında Bireyin Ölümsüz Olma Arzusu. *Mecmua - Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 6, Sayı: 11, ss. 480-500.

Primo Nedir? <http://www.kurzweilai.net/radical-body-design-primo-posthuman> adresinden 10.12.2018 tarihinde erişilmiştir.

Primo Posthuman Özellikleri Nelerdir? <https://www.thekurzweillibrary.com/radical-body-design-primo-posthuman> adresinden 20.05. 2024 tarihinde erişilmiştir.

Pusar, G. (2009). *Sunuş, Başka Yer içinde*, 7-42, 2010. İstanbul: Metis Yayınları.

Raulerson, J. T. (2010). *Singularities: Technoculture, Transhumanism and Science Fiction in the 21st Century*. Doktora Tezi, University of Iowa, Iowa.

Sağır, A. (2014). *Ölüm Sosyolojisi*, Ankara: Phoneix Yayınları.

Schliephacke, B. P. (2009). *Gılgamış Ölümsüzlük Peşinde*, İstanbul: Yaba Yayınları.

Sinclair, D. (2019). *Lifespan: Why We Age—and Why We Don't Have to*. United States: Thorsons.

Sirius, J. R.U., Cornell, J. (2015). *Transcendence: The Disinformation Encyclopedia of Transhumanism and the Singularity*. San Francisco: Disinformation Books.

Tanhan, F., İnci, A. F. (2009). *Ölüm Eğitimi*, Pegem Akademi Yayınları.

Toydemir, H. H. (2021). *Geçmişin Düşünde Bir Belgeselci Nostalji ve Gerçeklik Bağlamında Hakan*

Aytekin Belgeselleri, içinde, Yarına Kalan Bir Belgeselci Hakan Aytekin, ed. Şenol Çöm, İstanbul: Kriter Yayınevi.

Toydemir, H. H. & Karakoç, E. (2022). *Çatırdayan Aileler, Tıkır Tıkır İşleyen Çarklar: Çatlak ve İki Şafak Arasında Filmlerine Sosyolojik Bir Bakış*, içinde, Sinema Sosyolojisi: Tarih, Toplum ve İzleyici, ed. Enderhan Karakoç, Özlem Özgür, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.

-Araştırma Makalesi-

**Evrensel Emek ve Mucitler Üzerine Bir Film Çözümlemesi:
Şanslı Per**

Ahmet Selman Seyhan*

Salih Ertosun**

Özet

Sinema gerek edebi eserlerden devşirdiği hikâyelerle gerekse kendi ürettiği anlatılar üzerinden mevcut yapıyla ters düşen ve uyumsuz olmaya zorlanan insanların hayatına yer vermiştir. Sinema, ana akımda açtığı gediklerden geçerek ve görünmeyeni görünür kılmaya çalışarak “başka bir dünya mümkün mü?” sorusunu izleyiciye yöneltmiştir. Bu bakış açısından yola çıkan birçok film, mucitlerin yaşamına odaklanmıştır. Mucitler, geçmişte ve günümüzde sürekli olarak tarihin gidişatına yön vermiştir. Özellikle 19. yüzyılda Batı Avrupa’da ortaya çıkan bu insanlar yaptıkları icatlarla ve projelerle gündelik hayattan makro yapılara kadar bütün dünyayı dönüştürmüştür. Buna rağmen çoğu mucit hak ettiği değeri göremeden tarih sahnesinden silinmiştir. Lykke-Per, (Şanslı Per, Bille August, 2018) filmi de tarih sahnesinde görünür bir iz bırakan ancak değer görmeden göçüp giden Per karakterinin hayatına odaklanmaktadır. Çalışmanın kuramsal kısmında tarihsel gelişim perspektifinden mucitlerin toplumsal önemine değinilmekte ve mucitlerin kapitalizmle, burjuvaziyle ve devletle kurduğu ilişkiler ekonomi politik temelinde eleştirel bir bakış açısıyla incelenmektedir. Çalışmanın film çözümleme bölümünde Şanslı Per filminin mucitleri sunuş şekli, tarzı ve evrensel emek kavramıyla kurduğu ilişki çözümlenmiştir. Betimsel analiz yöntemiyle Şanslı Per filminde mucitlerin sunuluş şekli, tarzı ve evrensel emek kavramıyla kurduğu ilişki çözümlenmiştir. Elde edilen bulgular, büyük idealler peşinde modern dünyaya giren bir mucidin kapitalist üretim ilişkileriyle karşılaştığı zaman yaşanan hayal kırıklığını ve beraberindeki süreçleri ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Teknoloji, Kapitalizm, Modernite, Mucit, Evrensel Emek

*Dr. Öğr. Üyesi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Ankara, Türkiye
E-mail: a.seyhan@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0003-4764-0278

**Arş. Gör., Kastamonu Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Kastamonu, Türkiye
E-mail: sertosun@kastamonu.edu.tr
ORCID : 0009-0005-9651-3429
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1457448

Seyhan, A. S., Ertosun, S., (2024).Evrensel Emek ve Mucitler Üzerine Bir Film Çözümlemesi: Şanslı Per. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 336-359, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1457448

Geliş Tarihi: 22.03.2024

Kabul Tarihi: 16.09.2024

-Research Article-

A Film Analysis on Universal Labor and Inventors: A Fortunate Man

Ahmet Selman Seyhan*

Salih Ertosun**

Abstract

Cinema has depicted the lives of individuals who are at odds with and forced to be incompatible with the existing structure, both through adapting stories from literary works and through creating its own narratives. By opening gaps in the mainstream and striving to make the invisible visible, cinema has posed the question to the audience: "Is another world possible?" Many films originating from this perspective have focused on the lives of inventors. Inventors have continuously shaped the course of history, both in the past and present. Especially in the 19th century, individuals emerging in Western Europe have transformed the entire world with their inventions and projects, from everyday life to macro structures. Nevertheless, most inventors have vanished from the stage of history without receiving the recognition they deserved. The film "Lykke-Per" (A Fortunate Man, Bille August, 2018) focuses on the life of the character Per, who leaves a visible mark on history but departs without recognition. In the theoretical part of the study, the societal importance of inventors is discussed from a historical development perspective, and the relationships inventors establish with capitalism, the bourgeoisie, and the state are critically examined on an economic-political basis. The film analysis section of the study analyzes the presentation, style, and relationship established with the concept of universal labor by inventors in the film "A Fortunate Man." Using a descriptive analysis method, the presentation, style, and relationship established with the concept of universal labor by inventors in the film "A Fortunate Man" are analyzed. The findings reveal the disillusionment and accompanying processes experienced by an inventor entering the modern world in pursuit of grand ideals when encountering capitalist production relations.

Keywords: Technology, Capitalism, Modernity, Inventor, Universal Labor.

*Asst. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University, Faculty of Communication, Ankara, Türkiye
E-mail: a.seyhan@hbv.edu.tr
ORCID : 0000-0003-4764-0278

**Res. Asst., Kastamonu University, Faculty of Communication, Ankara, Türkiye
E-mail: sertosun@kastamonu.edu.tr
ORCID : 0009-0005-9651-3429
DOI: 10.31122/sinefilozofi.1457448

Seyhan, A. S., Ertosun, S., (2024). Evrensel Emek ve Mucitler Üzerine Bir Film Çözümlemesi: Şanslı Per. Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 336-359, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1457448

Received:22.03.2024

Accepted: 16.09.2024

Extended Abstract

Cinema endeavors to draw attention to the unseen and forgotten, sometimes by adapting stories found in literary texts or by directly constructing these narratives. This study focuses on the position of inventors in films, who left a mark on history but were not appreciated in their own time. Inventors have existed in various periods of history and in different geographical locations, but their societal importance was particularly understood in 18th and 19th century Western Europe. Inventors were able to continuously innovate in this region because Western Europe provided the necessary cultural, political, and economic environment for their inventions to flourish. Many kings and entrepreneurs realized that inventors could shape the course of history with their inventions and thus supported and financed them to the best of their abilities. In return for this support, many kings elevated their countries to prosperity, and entrepreneurs expanded their wealth. Indeed, inventors were able to achieve significant wealth through their inventions. However, this was not a universal law for all inventors. Many inventors never received recognition for their inventions, either because they were not as lucky or talented as others, or because they could not compete with their peers. Thus, it is possible to say that each inventor developed their inventions under certain social conditions. In other words, it is clear that inventions are social products, and each inventor utilized some solutions inherited from predecessors and their environment. This is exactly where the intersection of historical development and the concept of universal labor lies. The historical development approach argues that what is considered revolutionary today has actually accumulated from the past to the present. Similarly, Marx's discourse on universal labor also emphasizes that inventions are not independent of the past and environment. As seen, these two views often emphasize the relationship of inventors and inventions with the past and surroundings. The aim of this emphasis is to draw attention to the severed ties of inventors and inventions with the past, environment, and how they intersect with capitalist production relations. With the spread of capitalist production relations, the connections of inventors with the past, environment, and inventions became invisible. Capitalists were seen as the sole owners of these inventions because they could purchase them. This article examines how the severed ties of inventors with the past, environment, and inventions are depicted in cinema as a result of the development of capitalism and modernity. Descriptive analysis highlights the function of cinema in bringing to light the forgotten, overlooked, and unseen. Thus, it explains through which production relations inventions emerged and what cinema has to say about it.

In the theoretical part of the study, Marx's economic-political critique and his concepts are used. Economic-political history is a method that places economic relations at the center. This method aims to examine production and exchange relations to explain historical development. Therefore, the theoretical part of the study discusses capitalism, industry, and their historical relationship, followed by an examination of how inventors emerged in the 19th century. The focus is on inventors who found themselves between the bourgeoisie and the proletariat, often overlooked by many authors addressing industrialization, including Marx. Thus, a new interpretation of the contradiction between labor and capital is provided, contributing to the literature by examining how this is represented in films. Within this framework, the film "A Fortunate Man," directed by Bille August in 2018, is examined to analyze how inventors are evaluated, how they interact with the bourgeoisie, and how the concept of universal labor is depicted in the film.

The primary reason for choosing "A Fortunate Man" for the study is its distinct historical perspective, which is lacking in many films focusing on inventors. Historical perspective forms both the theoretical framework and the central focus of the film. By adopting a historical development perspective in the film, a sharp criticism of modernity, which promises a radical break from the past and affirms it, is presented. Therefore, "A Fortunate Man" is centered in the study due to its narrative structure that challenges the assumptions of modernity and capitalism by historicizing them through specific representations. The study juxtaposes the historical perspective in the theoretical part and the analysis section to conduct an analysis suitable for the purposive sampling method.

Based on the findings obtained from the analysis, it can be concluded that the film "A Fortunate Man" directly criticizes capitalism, its production relations, bureaucracy, and the bourgeoisie, followed by rejecting the promise of a revolutionary break from the past offered by modernity. Therefore, it is argued that "A Fortunate Man" has an evolutionary and universal perspective and attempts to demonstrate that inventions are the result of social accumulation.

Giriş

Endüstrileşmeyi ve kapitalizmi ele alan neredeyse bütün filozoflar bir şekilde tarihsel gelişimi (evrimi), devrime bağlamaktadır. Filozoflar, bu yaklaşımı Marksist yazarların kavradığı gibi toplumsal bir devrimden ziyade tarihin birikimsel bir gidişatı olduğunu ve sonuç olarak karşımızda duran ve devrim olarak nitelendirilen kültürel, teknolojik, bilimsel, sanatsal vb. gelişmelerin aslında geçmişten günümüze bir seyahatin son durağı olduğunu anlatmak için kullanır. Günümüzde yaygın olarak kabul gören bu anlayışa göre tarihsel gelişim nihai bir sona gitmek durumunda olmayan, geçmiş ve bugün arasında bağlantı kuran bir yapıdır. Braudel'in görüşü bu duruma örnek gösterilebilir: "Geçmiş, hatta uzak geçmiş ve şimdiki zaman arasında tam bir kopma, mutlak kesintisizlik ya da deyim yerindeyse bir bulaşıcılık olmadığı söylenemez. Geçmişin deneyimleri durmaksızın bugünün yaşamına yansılar ve zenginleştirirler onu" (2014, p. 48).

Marx'ın evrensel emek kavramı tam olarak burada karşımıza çıkmaktadır, çünkü bu kavrama göre de geçmiş birikimsel olarak günümüze akar ve çevremizde olup biten her şey yine aynı şekilde emek olarak birikerek hayatımızı etkiler.¹ Dolayısıyla üretilen bütün her şey, ister bir icat olsun isterse bir tarım ürünü, çevresinden ve geçmişinden bağımsız olmayan, toplumsal olarak var olan bir bütündür (Marx, 2020, p. 113). Söz gelimi ilk çağda tekerleği icat etmiş bir insan yaptığı icat sayesinde günümüzdeki lastik formunun oluşmasına katkıda bulunmuştur. Aynı şekilde günümüzde dünyaca ünlü bir lastik firmasının ürettiği otomobil lastiğinin üretilmesi için kauçuk ağacından çıkan hammaddenin işçiler tarafından toplanması (veya sentetik kauçuğun imal edilmesi), kargo gemilerine yüklenmesi, imalat hanelere götürülmesi ve ardından buradaki çalışanlar tarafından son halini verilmesi gerekmektedir. Dolayısıyla uzun bir üretim süreci sonucunda karşımıza çıkan otomobil lastiği aslında evrensel bir emek birikiminin sonucu olarak karşımızda durmaktadır.

Tarihsel gelişim yaklaşımı, olaylar arasında sebep sonuç ilişkisi kurarak bir köprü olma görevi görür ve böylece gündelik hayatta görmediğimiz aşamalar arasındaki bağlantıyı yeniden inşa eder, kopan bağları yeniden yapılandırır. Bu makalede de kapitalizmin ve modernitenin gelişimi neticesinde mucitlerin geçmişle, çevreyle ve icatlarla kopan bağlarının sinemada nasıl ele alındığına bakılmıştır. Sinema, tarihsel karakterlerin hayatına yer vererek, edebi metinlerde bulunan hikayeleri kendi olanaklarına uyarlayarak, bazen de doğrudan doğruya bu anlatıları kurarak görülmeyene ve unutulana dikkat çekmeye çalışır. Bu çalışmada da tarih sahnesinde iz bırakan ancak kendi zamanında değer görmeyen mucitlerin filmlerdeki konumuna odaklanılmıştır ve betimsel analiz yöntemiyle tahlil edilmiştir. Betimsel analiz; bir hadiseyi, bir nesneyi, bir konuyu veya bir fenomeni ayrıntılı olarak tanımlama ve açıklama sürecidir. Betimsel analiz, genellikle gözlem ve betimleme üzerine kuruludur ve olayları veya durumları nesnel bir şekilde ifade etmeyi hedefler. Betimsel analiz yaparken, ayrıntılı gözlem yapmak, nesnelere veya olayların özelliklerini belirlemek ve ardından bu özellikleri dikkatlice açıklamak önemlidir. Toplumu anlatmaya çalışan bir bilim insanı bu türden betimlemeleri kullanarak okuyuculara bir projeksiyon sunmaya çalışır. Bu çalışmada da betimsel analiz yöntemi kullanılarak *Şanslı Per* filminin derinlemesine incelemesi yapılmıştır ve filmin mucitler hakkında neler söylediği anlatılmıştır.

¹ "Marx toplumda tek değer kaynağı olarak emeğe taptığı için değil, geçmişte ve şimdi de yaşamın evrensel olarak emeğe dönüşümü kapitalizmin temel tahakküm aracı olduğu için, 'emek'" mefhumunu öne çıkartmıştır (Clever ve Angelis, p. 88).

Çalışmanın kuramsal kısmında Marx'ın ekonomi politik eleştirisi ve Marx'ın kavramları kullanılmıştır.² Engels'in söylemiyle "'tarihsel bir bilim olarak' Ekonomi Politik 'öncelikle üretim ve müdahalenin evrimindeki her bir aşamanın özel yasalarını araştırmak zorundadır ve ancak bu araştırma tamamladıktan sonra üretim ve mübadelenin bütünü için geçerli genel yasaları ortaya koyabilir'" (Engels'ten akt. Dobb, 1994, p. 29). Dolayısıyla çalışmanın kuramsal kısmında kapitalizm, endüstri ve teknik arasındaki ilişkiye tarihsel olarak değinilmiştir, ardından mucitlerin nasıl ortaya çıktığı ele alınmıştır. Çalışmada endüstrileşmeyi ele alan birçok yazarın ve Marx'ın göz ardı ettiği noktaya, burjuvazinin ve proletaryanın arasında kalmış mucitlerin, sinemada nasıl betimlendiğine odaklanılmıştır. Böylece emek ve sermaye karşıtlığına yeni bir yorum getirilmiştir ve bu durumun filmlerdeki ele alınış biçimine bakılarak literatüre katkı sağlanmıştır.³ Bu kapsamda 2018 yılında Bille August'un yönetmenliğini yaptığı *Şanslı Per* filmi incelenmiştir ve filmde 19.yy'da ortaya çıkmaya başlayan mucitlerin nasıl değerlendirildiği, mucitlerin burjuvaziyle nasıl ilişkiler içine girdiği ve evrensel emek kavramının bu filmde nasıl betimlendiği tahlil edilmiştir.

Çalışmada *Şanslı Per* filminin tercih edilmesindeki temel sebep filmin belirgin bir tarihsellik anlayışına sahip olmasıdır ve bu durumun mucitleri konu alan çoğu filmde bulunmamasıdır. Tarihsellik anlayışı hem kuramsal çerçeveyi oluşturan evrensel emek kavramının hem de filmin ana odak noktasıdır. Filmde tarihsel gelişim anlayışı benimsenerek geçmişten sert bir kopuş vaadinde bulunan ve bu durumu olumlayan moderniteye karşı getirilmiş belirgin bir eleştiri vardır. Dolayısıyla *Şanslı Per* filmi, modernitenin ve kapitalizmin ön kabullerini tartışmaya açan ve bunu tarihselleştirerek belirli temsiller üzerinden somutlaştıran bir anlatı yapısına sahip olduğu için çalışmanın merkezine konulmuştur. Çalışmada kuramsal kısımdaki tarihsellik anlayışı ve çözümleme bölümündeki tarihsellik anlayışı birbiriyle eşleştirilerek amaçlı örneklem yöntemine uygun bir çözümleme gerçekleştirilmiştir.

1. Endüstriyel Kapitalizm, Evrensel Emek ve Mucitler

İlk icatların çoğu doğrudan doğruya endüstriyel üretimle ilişkili olmuştur. Endüstriyel üretime merak salan girişimciler, kapitalist üretimin yaygınlaşmaya başlamasıyla birçok olanağın farkında varmıştır. Farkına varılan ilk ve en önemli şey icatlardaki (üretim araçlarındaki) her yeniliğin, üretkenlikte muazzam bir artışa neden olduğudur (Dobb, 1992, p. 198). Bu farkındalıktan sonra kapitalist girişimciler icatlara daha fazla yatırım yapmaya başlamıştır. Sombart'ın deyişiyle "her teknik gelişme sonrasında ortalığı 'Girişimciler cepheye!' sesleri çınlatmıştır" (2017, p. 359). Girişimcilerin, teknik araçlara yönelik merakı, bu dönemdeki sosyo-ekonomik hayatta ve istatistik araştırmalarında belirgin bir şekilde karşılık bulmuştur. Sözelimi 17. yy.'da endüstri alanında 17 icat yapılırken, 18. yy.'da bu sayı 43'e yükselmiştir. 19. yy.'da ise bu sayı 108 olmuştur (Dobb, 1992, p. 245). Elbette bu icatlar belirli mucitler⁴ tarafından geliştirilmiştir ve hem endüstrideki hem de endüstri dışındaki mucitlerin sayısında belirgin bir artış yaşanmıştır. 1700-1750 yılları arasında 170, 1750-1800, yılları arasında 344, 1800-1850 yılları arasında 861, 1850-1900 yılları arasında ise 1150 mucit tarih sahnesinde

² Yukarıda da belirtildiği gibi bu çalışmada belirli noktalara şerh düşülerek Marksist terminoloji ve çözümleme yöntemi kullanılmıştır.

³ Marx'ın görüşlerinde sermaye ve emek karşıtlığı vardır, bu yüzden Marx açısından işçi ve mucit arasında fark yoktur, ikisi de en nihayetinde emeğini kapitalistlere satmak zorundadır. Ancak Marx, bu perspektifin dışına çıktığında ve yaşam koşullarına odaklandığında yalnızca iki sınıfın olmadığına ikna olur: "Bu belli başlı iki sınıfa ek olarak işleri bütün makinelerle bakmak ve zaman zaman bunları onarmak olan, sayı bakımından önemsiz kimselerin sınıfı vardır: Mühendis, makinist ve marangoz gibi. Bu sınıf bazıları bilimsel öğrenim görmüş bazıları meslekten yetişme, fabrika işçileri sınıfından farklı, yalnızca onlara eklenen daha üst bir sınıftır" (2003, p. 364). Bu açıdan bakıldığında gerçekten de burjuvazi ve proletarya arasında belirgin bir sınıf daha vardır ve mucitler çoğu zaman buraya aittir. Marx, emeği öncelediği için çalışmalarında mucitlerin özgün konumuna çok fazla yer vermemiştir.

⁴ Bernal'e göre bu icatçıların ilk temsilcileri (17. yy.) projeciler olarak anılmıştır, daha sonraki dönemlerde ise bu tanım yerini bilimle daha ilişkili olan mucit kavramına bırakmıştır (2009, p. 364). Çalışmada bu kavram karmaşasını önlemek için yalnızca mucit kavramı kullanılmıştır.

belirmiştir (Darmstaedter ve Raymond'dan akt. Mumford, 2017, p. 61). Yeniliklerin ortaya çıkmaya başladığı bu zamandaki insanlar kendi içerisinde bulunduğu dönemi "*age of projacing* (proje üretme)" ve "*age of invention* (yeni icatlar)" olarak nitelendirmiştir (Sombart, 2017, p. 361). Bütün bu icat etme furyasına rağmen geliştirilen ilk makineler bilimsel olmaktan uzak el ve iş makinaları niteliğindedir. İlk mucitler ise bir bilim insanı olma hüviyetinden çok kendince gözlem ve küçük deneyler yapan zanaatkârdır.⁵ Bernal, bu durumu şu biçimde açıklar: "Sanayi Devrimi ilk evrelerinde bilimin yardımına gerek duymadı; devrimin mimarları, başarılarını olağanüstü elverişli koşullara borçlu olan yaratıcı zanaatkârlardı" (2009, p. 459). Görüldüğü üzere ilk mucitler her şeyden önce içerilerinde amatör bir ruh taşıyan meraklılardır ancak yine de onların yaptıkları basit makineler endüstri devriminin fitilini ateşlemeye, sermayenin katlanarak büyümesine, devletlerin ve kapitalistlerin ilgisini bu yöne doğru çekmeye yetmiştir.

İlk mucitler, çoğu zaman kapitalistlerle ve devlet görevlileriyle temas kurarak onlara para karşılığında basit makineler yapmayı teklif etmiştir (Bernal, 2009, p. 364), "ya yenileştir ya da öl veya durgunlaş" (Braudel, 2017a, p. 394) kuralını kavrayan çoğu kapitalist ve devlet görevlisi onlara kapılarını sonuna kadar açmıştır. Örneğin buhar makinasının geliştirilmesinde önemli bir rolü olan Matthew Boulton (1728-1809) icadını Çariçe Katerina'ya sunarken: "Tüm dünyanın istediği şeyi -gücü- satıyorum" demiştir (Bernal, 2009, p. 462). Aslında yapılan bu icatlar, mucitlere de birçok fırsat sunmuştur. İcat edilen makineler aynı zamanda mucitlerin sınıf atlama umutlarını yeşerten ve onları bir üst sınıfa taşıyan araçlar olmuştur. Mumford'un deyişiyle "icat etme, kişinin kendi sınıfından kaçıp kurtulmasına ya da bu sınıfın içinde özel servetler elde etmesine olanak tanıyan bir araçtır" (2017, p. 132).

Mucitlerin, icat ederek sınıf atlaması tarihsel karakterlerin hayatında da sıkça yaşanmıştır. Örneğin buhar makinesini icat eden James Watt, bu aracın patentini aldıktan sonra, "1775 ile 1800 yılları arasında İngiltere'de 289 makinenin inşasını" bitirmiştir (Mumford, 2017, p. 157). Watt, bu süreçten sonra belirgin bir zenginliğe ulaşmıştır. Aynı şekilde "1769 ile 1780 yılları arasında Richard Arkwright pamuk eğirme makinasını" icat etmiştir. Arkwright, bu icattan on yıl sonra "en kudretli dokuma fabrikatörü olmuştu[r]" (Freyer, 2018, p. 41). Ancak burada göz ardı edilmemesi gereken şey yükselmenin daima kendinden daha çok sayıda düşmeyle beraber gelmesidir. Arkwright ve Watt'ın yükselmesi kendileriyle aynı nitelikleri taşıyan insanların hayatını çoğu zaman aynı şekilde etkilememiştir.

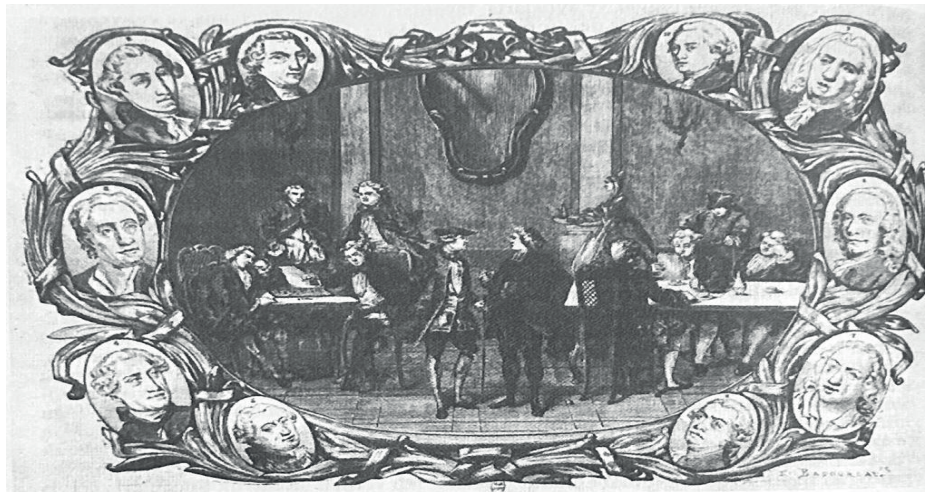
Kendine uygun bir habitat bulan mucitler, çoğu zaman başkalarıyla ittifak kurar ve bu ittifak diğerleri üzerinde baskı unsuru oluşturur. Örneğin Arkwright'ın icat ettiği pamuk eğirme makinası ve Cartwright'ın mekanik dokuma tezgâhı, James Watt'ın icat ettiği buhar makinasıyla birleşti ve "dokuma fabrikası bugünkü şekli ile, yani sırf makinaya dayanan bir işletme olarak esas itibarıyla kurulmuş oldu" (Freyer, 2018, p. 41). "Mekanik tezgahla rekabet etmek, el tezgâhı dokumacılarının ücret ve gelirlerini aşağı çekti; bu insanlar hızla bağımsızlıklarını kaybettiler ve giderek yoksul ve yoksun hale geldiler" (Wolf, 2019, p. 377). "Bu süreç içinde el dokumacıları dokuma fabrikalarında, küçük demirci esnafı demir-çelik işletmelerinde, sabun üreten esnaf kimya sanayisinde işçi oldular" (Freyer, 2018, p. 52). Yapılan ittifakların diğerleri üzerinde nasıl bir baskı unsuru oluşturduğunu anlamak kadar bu ittifakların nasıl meydana geldiğini kavramak da önem arz etmektedir.

Her "yenilik onu destekleyen ve dayatan toplumsal atılımın fonksiyonu olarak değere sahiptir" (Braudel, 2017a, p. 394). Örneğin buhar makinası ilk olarak 10. yy.'da II. Silvester tarafından icat edilmiştir (Mumford, 2017, p. 106) ve bu icat doğduğu anda ölmüştür, çünkü icadı destekleyecek kültürel, ekonomik, teknik, bilimsel ve sosyal bir altyapı henüz o tarihte yoktur. Bu yüzden yeniliklerin bir icat statüsünü alabilmesi için aynı şekilde meraklıların mucit olarak nitelendirilebilmesi için gerekli olan şey uygun bir ortamdır. Uygun ortamın zorunluluğu mucitlerin kişisel yaşamı içinde geçerli bir yasadır. Kendisine en uygun ortamı bulan, en doğru kişilerle konuşan, en gerekli makinayı üreten, en kurnazca davranan, en şanslı

⁵ "Sanayi Devrimi, yukarıda açıkladığımız gibi, bilime çok az şey borçlu idiye de onun gelişimine yön veren insanlar bütünüyle bilimsel anlayışa sahip kimselerdi" (Bernal, 2009, p. 461).

olan mucit, çoğu zaman en “başarılı” sayılır. Bu durum Nikola Tesla vakasında da belirgin bir şekilde gözükür. Tesla, kablolu alternatif akım teknolojisini, güç şebekesini ve diğer birçok şeyi icat eden ve böylece 19. yüzyıla yön vermiş bir mucittir. Tesla, yaptığı bu icatlar sayesinde endüstriyel üretimi ve elektriğin gündelik hayatta kullanımını mümkün kılmıştır. Tesla, bütün bu yeteneğine rağmen icatlarının patentini George Westinghouse ve Thomas Edison gibi girişimci mucitlere kaptırarak hayatının büyük bir çoğunluğunu yoksulluk içinde geçirmiştir. Michael Almerayda'nın yönetmeliğini üstlendiği *Tesla* (Tesla, 2020) filmi özellikle bu konuya dikkat çekmiştir. Filmde Tesla'nın finansal bir eğitimi olmadığını ve dış dünyadan gelecek tehlikelere karşı savunmasız olduğunu altı çizilmiştir. Ayrıca Tesla'nın üretmeye çalıştığı kablosuz alternatif akım teknolojisinin herkesin kullanabileceği satılabilir birimlere bölünemez olduğu ve kapitalizme uygun bir teknoloji olmadığı için değer görmediği gösterilmiştir. Almerayda, bu anlatıdan yola çıkarak izleyicilere şu soruyu yöneltmiştir: “*Tesla'nın yanında akıllı ve zeki biri olsaydı, onu ticari dünyanın zorluklarında yönlendirecek biri*” o zaman Tesla yine yoksulluğun uçurumuna düşecek miydi? Görüldüğü gibi Tesla, içinde bulunduğu sisteme uygun biri olmadığı için ve kendine uygun bir ortam bulamadığı için yeteneklerinden fayda sağlayamamıştır.

Uygun bir ortamın var olabilmesi için kamusal mekanlar oldukça önemlidir. İster sınıf olarak nitelendirilsin, isterse tabaka, cemaat veya cemiyet her toplumsal yapının kendine özgü kültürel kamusal alanları vardır. Kamusal alanda yapılan küçük buluşmalar çoğu zaman teknolojik ve sosyal devrimlere önayak olmuştur. Harari'nin dediği gibi: “Devrimler çoğu zaman büyük kitlelerle değil olayları ateşleyen küçük gruplarla başlar. Devrim için, ‘Kaç kişi bizi destekler?’ diye değil, ‘Destekleyenler ne kadar etkin işbirliği yapabilir?’ diye sormanız gerekir” (2021, p. 142-143). Bu açıdan aristokrasinin, burjuvazinin, proletaryanın ve mucitlerin kendi devrimlerini başlatmadan önce nasıl bir araya geldiğini tespit etmek büyük önem taşır. Örneğin Fransa'da kibarların buluşma yeri olarak adlandırılan, Aydınlanma Devri'nin ve Fransız Devrimi'nin başlangıcında oldukça etkili bir merkez olarak görülen *Café Procope* böyle bir yerdir. Görsel 1'de resmedilen ansiklopedistler (Gilbert, Diderot, J.J. Rousseau, Voltaire vb.), bu mekânda toplanarak toplumun aydınlanması için gerekli fikirleri birbirleriyle paylaşmıştır. Fransız Devrimi'nin arifesinde Robespierre ve Danton yine bu kafede bulunmuştur.



Görsel 1: *Procope* kahvesi ve Ansiklopedistler (Braudel, 2017a, p. 234)

Aynı şekilde içkili hanlar proletarya için oldukça önemli bir işlev görmüştür. İşçiler bu kamusal alanlarda toplanarak olası eylem fikirlerini birbirleriyle paylaşmıştır (Hobsbawm, 2002, p. 41). Mucitler ise proletaryadan farklı olarak daha yüksek zümrelerle temasta bulunarak saray erkanının yanına sokulabilmiştir. Ayrıca onlar kendi aralarında ve diğer girişimcilerle kahvelerde, restoranlarda ve birbirlerinin evinde verdikleri davetlerde buluşmuştur. Bernal, bütün süreci şu biçimde ifade eder:

Aralarında kız alıp verme yoluyla daha da yakınlaştılar. Düzenledikleri eğlencelerde sıkça bir araya geliyor, hiç bitmeyen sohbetlere dalıyorlardı. Birlikte deneyler yapıyor, projeler tasarlıyor ve elbirliğiyle bunları uygulamaya koyuyorlardı. [Her dolunay gecesinde bir üyelerinin evinde eğlence düzenleyen] Black Country ve Birmingham 'Ay Topluluğu' böyle ortaya çıktı. Derneğin üyeleri arasında tüm ömrünü demirle uğraşarak geçiren, düşlerinde bile demir gören ve öldüğünde demir bir tabut içinde toprağa verilen demirci ustası John Wilkinson (1728-1808); çömlekçi Wedgwood (1744-1817); toplumsal ilerleme uğruna pek çok çılgın ve yüce gönüllü proje tasarlayan dahi İrlandalı Edgeworth; Standford ve Merton'un yarı şakacı, yarı ciddi radikali Thomas Day; şair ruhlu fakat gerçekçi bir uygulama adamı olan Lichfieldli Dr. Erasmus Darwin (1731-1802); 1791 yılında, kendisinin bulunmadığı bir akşam yemeği sırasında evinde Fransız Devrimi şerefine kadeh kaldırıldığı gerekçesiyle Kiliseci-Kralcı çeteler tarafından evi yakılan Joseph Priestley (1733-1804); yorulmak nedir bilmeyen melankolik İskoçyalı James Watt (1736-1819) ile onun hemşehrisi, kömür gazı fenerinin mucidi Murdock ve son olarak da tüm bir hareketin beyni ve kalbi olan varlıklı, girişimci, neşeli ve konuksever Birminghamlı düğme imalatçısı Matthew Boulton (1728-1809) bulunuyordu (2009, p. 462).

Görüldüğü üzere Fransa'daki, bilim insanları ve filozoflar sosyal devrimi ve Aydınlanma'yı merkeze almıştır, nitekim ortaya daha çok sosyal hadiselerle ilişkili bir devrim çıkmıştır. İngiltere'deki bilim insanları, mucitler ve filozoflar ise bu durumdan farklı olarak makine, teknoloji, üretim ve ticaret gibi hadiselerle ilgilenmiştir, bunun sonucunda Endüstri Devrimi ortaya çıkmıştır.

İkinci mucitlerin durumu ise atalarından çok daha farklıdır. Onlar kendi halinde hayatına devam eden bir cemiyetin üyesi olmaktan öteye geçmiştir ve daha kurumsal yapılara dahil olmuştur. Bilimsel ilgi, tıpkı diğer disiplinler gibi bir meslek halini almıştır. Böylece eskiden nispeten bağımsız olan mucit artık tamamen devlete ve diğer kurumsal yapılara bağımlı olmuştur (Bernal, 2009, p. 485).

İngiltere'de bu süreç kısmen Londra'da ve diğer sanayi kentlerinde sonradan üniversitelere dönüşecek olan yeni kolejlerin kurulmasıyla; kısmen de var olan üniversitelere yeni bölümlerin eklenmesiyle gerçekleşti. Yüzyılın başlarında İngiltere'deki büyük bilim insanlarının hepsi değilse de pek çoğu ya amatördüler ya da Davy ve Faraday gibi çırağıktan yetişmişlerdi; oysa, yüzyılın ortalarına gelindiğinde, Kıta Avrupası'nda çoktandır bilinmekte olan üniversite profesörleri İngiltere'de de bilim insanı olmaya başladı (Bernal, 2009, p. 484).

Nitekim 1900'lü yıllara gelindiğinde kurumsal yapılar tamamen olgunlaşmıştır ve mucitler, bilim insanları, icatlar artık devlete ve burjuvaziye doğrudan doğruya bağlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında her mucidin içerisinde bulunduğu koşullara doğrudan doğruya bağlı olduğu açık bir şekilde görülebilir. Mucitlerin belirli koşullar altında ve belirli yollarla diğer mucitlerle, devlet görevlileriyle ya da kapitalistlerle görüştüğü, bu görüşmelerin sonucunda yeni projelerin ve icatların ortaya çıktığı söylenebilir. Böylece yapılan her icadın bir kişinin mülkiyetinde olduğunu ancak yapım aşamasında kolektif bir sürecin işlediğini söylemek mümkündür. Sıralanan bütün görüşler Dobb tarafından şu şekilde özetlenmiştir:

Gerçekte bugün endüstri alanındaki buluşların toplumsal ürünler olduğu genel olarak kabul görüyor, şu anlamdaki her mucit, kendisi bireysel ve bağımsız bir evrim izlese de, hem sorununu hem de bunun çözümüne yardımcı bazı öğeleri kendisinden önce gelenlerden miras alırken, mucitin kafasında ortaya çıkan sorunları ve projelerini gerçekleştirmek için elinde bulunan verileri zamanın toplumsal ve ekonomik koşulları ve gereksinimleri biçimlendirir (1992, p. 243).

Dobb'un da ifade ettiği gibi mucidin emeği icat ettiği şey üzerinden toplumsallaşmıştır ve toplumu etkilemiştir aynı şekilde toplumda biriken emek de diğer şeyler üzerinde birikerek mucidi etkilemiştir. Marx'ın itiraz ettiği nokta da tam olarak burasıdır, çünkü ona göre kapitalizmde emek toplumsallaşırken, aynı zamanda metalaşır ve alınıp satılır bir şeye

dönüşür, ama ona göre “emeğin fiyatı yoktur” (Marx’tan akt. Tronti, 2021, p. 198). Örneğin bir mucidin emeği onun icadında somutlaşır ve mucit geliştirdiği icadı sattığında aslında karşılığı belirlenemez bir şeyi yani emeğini satmış olur. Mucitlerin emeklerini sattığı kişiler çoğu zaman yukarıdaki örnekte olduğu gibi kraliçeler değil kapitalistlerdir. Marx, işte bu yüzden kapitalistlere karşı çıkar, çünkü ona göre kapitalistler elinde sermaye olduğu için ve emek satılık olduğu için onu alabilir: “İnsan zihninin evrensel emeğinin tüm yeni gelişmelerinden ve bunların birleşik emek aracılığıyla toplumsal olarak kullanımından en büyük karları elde edenler,” kapitalistlerdir (Marx, 2020, p. 113). Marx, bu duruma eleştiri getirmekle kalmaz ona karşı çözüm de üretir: “Her tür bilimsel emek, her tür keşif, her tür buluş, evrensel emektir. Ortak emek, bireylerin dolaysız el birliği demektir (Marx, 2020, p. 113). Dolayısıyla bu görüşe göre bir mucit icadını gerçekleştirirken farkında olsun veya olmasın birçok şeyin sayesinde onu gerçekleştirir. Mucidin çevresi, geçmişi, içinde bulunduğu ülke, ailesi, arkadaşları, belki de hiç görmediği insanlar ve bunun gibi sayısız şey, icadın üretilmesine katkıda bulunur. Yapılan bütün bu katkılar kapitalizmde görünmez olur ve Braverman’ın deyiimiyle “makine, dünyaya ‘insanlığın’ hizmetkârı olarak değil, sermaye birikiminin kendilerine makinelerin mülkiyetini kazandırdığı kimselerin araçları olarak gelir (2008, p. 192). Alfonso Gomez-Rejon, yönetmeni olduğu *The Current War* (Elektrik Savaşları, 2019) filminde ve Almerayda ise *Tesla* filminde, J. P. Morgan gibi tarihsel karakterlere yer vererek; icatlar ve sermaye arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. J. P. Morgan, iki filmde de Tesla ve Edison arasındaki rekabeti kızıştıran, icatlarını geliştirmek için onlara yatırım yapan ve en nihayetinde bu yatırımların karşılığında patentlerin büyük bir kısmını kendi mülkiyetine alan bir burjuva olarak resmedilmiştir. *Elektrik Savaşları* filminde Thomas Edison (Benedict Cumberbatch) ve George Westinghouse (Michael Shannon) karakterlerinin arasında geçen bir diyalog, sermaye ve mucit ilişkisini açıklığa kavuşturmuştur.

-Edison: *Sence de çitler eşsiz bir tasarım değil mi? Komşunuz bir tane çit yapıyor ve anında iki oluyor. Sizin de çitiniz oluyor. Ama tek bir sorun var. Çitin bir tarafındaki kişi tasarladı onu. Bir taraftaki kişi dikti, bir tarafındaki kişi parasını ödedi. Ancak diğer taraftaki kişi de bedavaya güzel bir çit sahibi oldu...*

-Westinghouse: *Bence çözüm çitlerin masrafını bölüşmek. Aksi takdirde hiç çit yapmayın. Böylece bahçeniz iki katı büyük olsun.*

Filmlerde bu ve bunun gibi diyaloglara yer verilerek mucitlerin, icatlarını yoktan var etmediği ve burjuvazinin icatların tek sahibi olmadığı gösterilmeye çalışılmıştır.

1.1. Burjuvazi, Teknik ve Teknoloji

Bourgeois kelimesi Fransızcadan Türkçeye burjuva olarak geçmiştir ve kelime etimolojik olarak “bir sanayi ve ticaretle uğraşan kasabaların soylu olmayan sakinleri” anlamına gelmektedir (Kocka, 2015, p. 20). Görüldüğü üzere burjuva kelimesi yapısı itibariyle ticaretle ve sanayile meşgul olan bir kişiyi tanımlamaktadır çünkü burjuvazi tarihsel olarak ilkin merkantalist kapitalizmden doğmuştur, ardından bir girişimci olarak ticaretin ve sanayinin birleştiği “dışarı iş verme sistemi”ne⁶ katılmıştır ve son olarak bütün üretim sürecini sahiplenerek endüstriyel kapitalizme dahil olmuştur. Elbette bu 300 senelik geçiş sürecinde burjuva sınıfının yapısı ve dünyayı algılama biçimi de olabildiğince değişmiştir. Sombart’ın da dikkat çektiği gibi “her kapitalist dönem kendi burjuva tipine sahiptir” (2017, p. 177).

Tıpkı mucitler gibi burjuvazi de kendi içerisinde bulunduğu toplumu dönüştürür ve aynı şekilde onun tarafından dönüşüme uğrar. Burjuvazi, bu yüzden her şeyden önce bir insan tipi olarak algılanmalıdır. Burjuva kişiliğini anlatmak için en çok kullanılan tarihsel karakter Benjamin Franklin’dir. Franklin; Weber, Sombart, Bernal, Hirschman ve diğer birçok yazar tarafından oldukça ilgi çekici bulunmuştur. Yazarlar, kitaplarında Franklin’e yer vererek kapitalizmin ve kapitalistlerin dünya görüşünü bu karakter üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Franklin, yaşamının uzun bir süresini İngiltere’de geçirmiştir ve burada “Ay Topluluğu”na

⁶ Bu üretim biçiminin İngilizce ismi *putting out system*’dir, Almanca ismi ise *verlagssystem*’dir.

dahil olarak diğer mucitlerle bilgi alışverişinde bulunmuştur. Franklin, bu etkileşim neticesinde; paratoner, salıncaklı sandalye ve demir soba gibi birçok şey icat etmiştir (Bernal, 2009, p. 460). Franklin, burada çağdaş siyaset hakkında oldukça fazla şey öğrenmiştir ve Amerika'ya dönerek hem politika sahasında hem de bilim camiasında oldukça etkili olmuştur. Ancak Franklin'in en çok öne çıkan özelliği kişiliğidir. Sombart'a göre zamanın "burjuva dünya görüşü" onun kişiliğinde vücut bulmuştur (2017, p. 177).

Franklin'in para kazanmaya dair görüşleri önceki çağlardaki Katolik öğretilerin tamamen dışındadır. Ona göre bir kişi eğer ölçülü, kanaatkâr ve tutumluysa para kazanmasında hiçbir beis yoktur. Franklin'in en çok karşı çıktığı şey tamahkâr olmaktır, yani ona göre para kazanmak meşruyken har vurup harman savurmak gayrimeşrudur. Sombart, Franklin'i şöyle tarif eder: "İnsanın ağzını açık bırakacak derecede sağduyulu ve ölçülüdür. Onunla her şey bir kurala dönüşmekte, her şey milimi milimine ya da gramı gramına ölçülmekte, her eyleminde ekonomik bir bilgelikle karşılaşılmaktadır" (2017, p. 141). İşte Weber'in kafasını meşgul eden en büyük problemde burada saklıdır. Hirschman, Weber'in kafasında oluşan soru işaretini şu biçimde dile getirir:

Weber şu soruyu sorar: 'Ahlaki anlamda en iyi ihtimalle göz yumulan' bir uğraş, nasıl oldu da Benjamin Franklin'in 'ilahi dürtü (tanrının çağrısı)' diye tanımladığı şeye dönüştü? Şöyle de sorabiliriz: Ticaret, bankacılık ve buna benzer para kazanmaya yönelik uğraşlar; yüzyıllarca doymak bilmezlik, paragözlük ve açgözlükle ilişkilendirilerek aşağılandıktan ve lanetlendikten sonra nasıl oldu da modern çağın bir noktasına namuslu işler durumuna geldiler? (Weber'den akt. Hirschman, 2008, p. 31), (Weber, 1997, p. 50).

Weber, bu sorunun cevabını Protestan ahlakta aramıştır. Bu ahlakın kullanım amacı "girişimcilerin sermaye edinirken meşru olduklarını hissetmelerine olanak sağlamaktı, bu meşrulaştırma onları daha fazla kazanmaya itti" (Sennett & Cobb, 2021, p. 173-174). Sennett ve Cobb'a göre Weber'in buraya dikkat çekmesinde iki neden vardır: "Öncelikle Weber, elit, muktedir bir insan grubu arasında ekonomik gücün meşrulaştırılmasından bahsediyordu; ikincisi, Protestan ahlakı kendini onaylamak demektir. [...] Protestan ahlakı, sermaye biriktirmek için maddi tatmini ertelemek zorunda kalan insanlar için manevi bir öz tatmin temeli oluşturdu" (Sennett & Cobb, 2021, p. 173-174). Görüldüğü üzere Weber'in, Franklin prototipi üzerinden göstermek istediği şey kazancın tutumlulukla beraber meşrulaşmasıdır. Bu dönemdeki verilen öğütlerde ve takınılan tavırlarda bu durumu gözlemlemek mümkündür:

Özellikle aylaklık ve işsiz kalmaktan elinizden geldiğince kaçın. İki ölümcül düşmanınız var: savurganlık ve aylaklık. Aylaklık vücudunuzu ve ruhunuzu yıpratır. [...] Zenginliğin başlıca kaynakları çaba harcamak ve kendini işine vermektir. İşler geliştikçe biz daha çalışkan ve gayretkeş hale geldiğimizden, elde ettiğimiz kar da o ölçüde artmaktadır (Sombart, 2017, p. 132-133).

Ancak Franklin'in altını çizdiği tutumluluk kuralı, para kazanmak meşru sayıldıktan sonra uzun süre yaşamamıştır.⁷ Burjuva sınıfının tavırlarında, neredeyse 180 derecelik bir değişim gerçekleşmiştir ve sonraki burjuva nesillerinde para kazanmak kadar harcamak da önemli olmuştur. Nitekim sonradan Veblen'in "Aylak Sınıf" olarak nitelendirdiği yeni bir burjuva sınıfı ortaya çıkmıştır. Sombart, bu durumu şu şekilde açıklar:

Tutumluluk, ölçülülük ve kanaatkarlık uzun bir süre önce zengin girişimcilerimizin yaşama biçimlerinin belirgin bir özelliği olmaktan çıkmıştır. Aile reisi eski moda burjuva gibi yaşasa bile eşi ve çocuklarının lüks, gösteriş ve şaşaanın burjuva yaşam biçiminin bir parçası olarak kalmasına özen gösterdikleri görülmektedir (2017, p. 213).⁸

Franklin'in para harcamaya karşı takındığı olumsuz tutum çağdaş birçok kişi tarafından

⁷ Dolayısıyla Weber'in Franklin üzerinden göstermek istediği tutumluluk kuralının yalnızca belirli bir çağ için geçerli olduğu söylenebilir.

⁸ Hobsbawm'a göre bu burjuva tipolojisinde eski püriten ahlakın yerini "aristokratik yaşam tarzı" almıştır (2003b, p. 257-258).

teknik gelişmeler üzerinden benimsenmiştir. Bu çağdaki burjuvaların çoğu şu tavrı takınmıştır: “Teknik gelişmeler, yalnızca insanın mutluluğunu bozmadıkları sürece arzulanabilirler. Mal üretiminde birkaç kuruluşluk indirim sağlamaları, işsiz kalan ailelerin çektikleri acıların karşılığı olarak kabul edilemez” (Sombart, 2017, p. 190). Burjuvazinin takındığı tavır, mucitlerin hayatında da karşılık bulmuştur:

J.Joachim Becher adlı profesyonel bir mucit ve proje üreticisinin konuyla ilgili görüşü ise şöyle: İnsan emeğinin yerini alacak araçların icat edilmesini önermekten özellikle kaçınıyorum, zira böyle bir şey pek çok insanın ekmeğini elinden almak anlamına gelecektir. Buna karşın, özellikle yapılacak iş konusunda işçi bulmakta zorlanılan bölgelerde karlı ve yararlı araçların kullanılmasını öneririm (Sombart, 2017, p. 190).

İcatlara karşı takınılan bu muhafazakâr tutum, tıpkı para gibi büyük bir değişim geçirmiştir ve sonuç olarak mucitler her türlü icadı geliştirmekten, burjuvazi de onları finanse etmekten sakınmamıştır. Peki, bütün bu değişimlerin altında yatan sebep nedir? Burjuvazi para konusunda ve icatların geliştirilmesi konusunda neden tavrı değişikliğine gitmiştir? Burada öne çıkan iki cevap vardır: zorunluluk ve tanınma. Yukarıdaki bölümlerde gösterildiği gibi kapitalistler yeniliklere ayak uydurmak zorundadır. Yeniliğe ayak uyduramayan girişimci tıpkı zanaatkarların zamanında proleterleşmesi gibi bir durumla karşılaşacağını bilir. Tanınma da zorunluluk kadar önemli bir etkidir. Çoğu araştırmacı tanınmanın birçok şeyi etkilediğini savunmuştur. Örneğin Hegel’in “tanınma” kavramını devşirerek kendi düşüncelerine entegre eden Francis Fukuyama ve ekonomist Robert H. Frank bu konu üzerine düşünen yazarlardan yalnızca ikisidir. “Robert Frank, ekonomik çıkar olarak gördüğümüz şeylerin çoğunun, aslında statünün tanınması beklentisi ya da konumsal yararlar olarak adlandırdığı şey olduğuna işaret eder” (Frank’tan, akt. Fukuyama, 2003, p. 55). Fukuyama ise tanınmayı şu şekilde açıklar: Politikanın büyük bir kısmı, insanlık onuru ve buna bağlı olarak tanınma isteği etrafında şekillenir. Bu, insanların hem birey olarak hem de dini, etnik, ırksal veya farklı toplulukların üyesi olarak sahip oldukları onur ve saygınlığın başkaları tarafından tanınmasını sürekli talep ettikleri anlamına gelir. Tanınma mücadelesi ekonomik bir mesele değildir; asıl arzuladığımız şey para değil, diğer insanların bize layık olduğumuza inandığımız şekilde saygı göstermesidir (2003, p. 185).

İşte bu nokta burjuva sınıfının anlaşılması açısından çok önemlidir, çünkü burjuvazi kendi sınıfına ait bir devrim gerçekleştirebilmek ve toplumsal hegemonyayı ele geçirebilmek için aristokrasıyla uzlaşmak veya savaşmak zorunda kalmıştır. Burjuva sınıfı, aristokraside (veya soylulukta) olduğu gibi meşruiyetini kandan yani “doğumun ve statünün kazandırdığı geleneksel güçten” almamıştır (Hobsbawm, 2003b, p. 266). Dolayısıyla burjuvazi; ekonomi, kültür, sanat, teknoloji, sanayi gibi alanlara yatırım yaparak tanınırlık ve meşruiyet kazanmıştır.

Tarihsel bir anlatımı benimseyen birçok film bu çağdaki burjuvaların hayatına odaklanmıştır. Aslında bu durumda garipsenecek bir şey yoktur, çünkü bir insan tipi ve sınıf olarak burjuvazi özellikle modern döneme damgasını vurmuştur ve araştırmacılar için oldukça zengin bir konu olma görevini görmüştür. Örneğin *Germinal* (Tohumlar Yeşerince, Claude Berri, 1993) filminde burjuvazi, sınıf çatışması ve sanayileşme bağlamında ele alınmıştır. Bu sınıf *Elektrik Savaşları* ve *Tesla* filmlerinde icatlara yatırım yapan bir girişimci olarak ele alınmıştır. *The Age of Innocence* (Masumiyet Çağı, Martin Scorsese, 1993), *Leopard* (Leopar, Luchino Visconti, 1963) ve *Titanic* (Titanik, James Cameron, 1998) gibi filmlerinde ise burjuvazi; aşk, ihtiras, aile, zenginlik ve modernite temalarıyla ele alınmıştır. Aslında burjuvaziyi konu alan filmlerin herhangi bir şekilde aşk temasına temas etmediği çok az örnek vardır, çünkü burjuvazi Sombart’ın “erotik mizaç” (2017, p. 233) olarak adlandırdığı bir eğilime sahiptir. *Şanslı Per* filminde de bu “erotik mizaç” ana temalardan birisidir. Filmde, bu temanın dışında 19. yy. teknoferini temsil eden bir mucit merkeze alınmış ve bütün sistem bir kişinin yaşamı üzerinden resmedilmiştir.

1.2. Yöntem

Mucitler birbirinden uzak bir şekilde birçok icat yapmıştır, başka mucitler ise bu icatları bir araya getirerek yeni teknolojilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tam olarak böyle bir evrensel sürecin ürünü olan sinema da kendi kurduğu anlatılarla mucitlerin hayatına yer vermiştir. Bu çalışmada da mucitlerin yaptıkları icatlar aracılığıyla burjuvaziyle ve kapitalizmle girdiği ilişkiler kuramsal olarak ortaya konmuştur, ardından sinemanın bahse konu ilişkileri işleyiş tarzı betimlenmiştir. Böylece icatların hangi üretim ilişkilerinden geçerek meydana geldiği ve sinemanın bu konuda neler söylediği anlatılmıştır. Altı çizilen bu noktalar tarihsel gelişim anlayışına bağlı kalarak değerlendirilmiştir. Tarihsel gelişim ve evrensel emek kavramlarının ortak paydası; gelişimin, geçmişten ve çevresinden bağımsız olmadığını göstermesidir. Aynı ortak temayı taşıyan *Şanslı Per* filmi de geçmişten şiddetli bir kopuş arzusu içinde olan bir mucidin, hiçbir zaman geçmişinden tam olarak kopamadığını göstermektedir. Dolayısıyla *Şanslı Per* filmi literatürde hiç çözümlenmemiş bir film olduğu için ayrıca amaçlı örneklem yöntemine uygun olduğu için tercih edilmiştir.

Çalışmada betimsel analiz yöntemi tercih edilerek kuramsal kısımda verilen bilgilerin ve sinema evreninde nasıl bir zemine oturduğu tahlil edilmiştir. Betimsel analiz, nitel araştırmalarda sıkça kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntem, araştırma konusuyla ilgili detaylı ve derinlemesine bir resim sunmayı amaçlar. Araştırmacılar, topladıkları verileri sayılara indirgemek yerine, bu verileri detaylı bir şekilde açıklamaya ve yorumlamaya odaklanır. (Yıldırım & Şimsek, 2016, p. 44). Çalışmada bu bahisten yola çıkarak film çözümlemesi gerçekleştirilmiştir ve çözümleme yapılırken bir mucit olan Per karakterinin hayatı merkeze alınarak kronolojik bir gidişat izlenmiştir. Bu kapsamda ilk olarak ana karakter Per'in *ancien* rejimden koparak modern hayata geçişi betimlenmiştir. İkinci olarak Per karakterinin okul hayatına başladığı ve burjuvaziyle, kapitalist üretim ilişkileriyle, devletle karşılaşması resmedilmiştir. Çözümlemenin son bölümünde ise Per karakterinin modern hayatta karşılaştığı bağımlılık ilişkileriyle nasıl bir mücadeleye girdiği ve başarısızlığa uğradığı anlatılmıştır.

2. Bulgular

2.1. *Şanslı Per* Film Filmografisi

Şanslı Per, (Danca: *Lykke-Per*) 2018 yılında Danimarka'da yayınlanan dram türünde bir filmidir. *Şanslı Per* filmi 2019 yılında *Netflix* dijital platformunda yayınlanmıştır. Filmin yönetmenliğini Danimarkalı yönetmen Bille August üstlenmiştir. Filmde Esbed Smed (Peter Andreas Sidenius, Per), Katrine Greis-Rosenthal (Jakobe Salomon), Benjamin Kitter (Ivan Salomon), Julie Christiansen (Nanny Salomon), Tammi Øst (Lea Salomon), Tommy Kenter (Phillip Salomon), Rasmus Bjerg (Eybert) rol almıştır. Film 2 saat 42 dakika sürmektedir.

2.2. *Şanslı Per* Film Çözümlemesi

Şanslı Per filmi, Nobel ödüllü Henrik Pontoppidan'ın *Şans Avcısı Per* romanından uyarlanan bir dönem filmidir. Film, sanayileşmeye başlamış bir Avrupa ülkesi olan Danimarka'da geçmektedir. Filmin açılış sahnesinde Per, kameranın merkezindedir. Per, kendisine ulaşan bir mektubu eline alarak uzun sazlıkların olduğu bir alanda yürür. Sahnenin hemen devamında Per, mektubu açar ve Kopenhag'da bulunan "İleri Teknoloji Üniversitesi"ne kabul edildiğini öğrenir. Buradan da anlaşılacağı üzere Per, bilimin kurumsallaşmaya başladığı bir dönemde periferi bölgesinde yaşayan bir mucittir. Per, mektubu okuduktan sonra derhal eşyalarını toplayarak kırdan, kente, Kopenhag'a gitmeye karar verir. Tam bu noktada Per'in nasıl bir ailede büyüdüğü anlaşılır. Per'in babası Protestan mezhebine bağlı oldukça dindar, sert mizaçlı bir rahiptir ve onun gözünde şer, şehirle eşittir. Bu yüzden baba, Per'in Kopenhag'a gitmesine razı olmaz. Baba, Per'i ikna edemeyeceğini bildiği için ona hiçbir maddi destek vermez, o yalnızca Per için dua etmekle ve ona bir kundaklı saat armağan etmekle yetinir.

Per, babasından ve ailesinden farklı olarak hiçbir dini inancı kabullenmez. O zaten baba evinde yaşadığı süre boyunca ailesinin takındığı hiçbir tutumu benimsememiştir. Dolayısıyla Per, ailesinden fiziksel olarak kopmadan çok daha önce ruhani bir kopuş yaşamıştır. Per, bu nedenle babasının kendisine armağan etmek istediği kundaklı saati kabul etmez, çünkü bu saat ona geçmişi, geleneği, dini, batıl inançları yani *ancien* rejimi hatırlatmaktadır. Per'in arzuladığı şey bütün bunlardan tam bir kopuştur. Per, kendisine verilmek istenilen saati babasının son buyruğu olarak algılar, bu yüzden hediyeği geri çevirir. Anders'in *İnsanın Eskimişliği* kitabında yer verdiği kısa bir anekdot bu sahneyi açıklamak için uygundur: "Oğlunun güzergâhları terk edip kırdan bayırda başıboş dolaşarak dünyayı keşfe kalkışmasından hoşlanmayan kral ona bir atlı araba armağan etmiş. Sarf ettiği sözler: 'Artık yoldan çıkmaya gerek yok.' Anlamı: 'Artık yoldan çıkmaya izin vermiyorum.' Hükmü: 'Artık istesen de yoldan çıkamazsın'" (2018, p. 121). Per ise tam olarak babasının ona gösterdiği yoldan çıkmak istemektedir. Per, bu anlamıyla modern bir karakterdir. En nihayetinde modernleşme, geçmişten sert bir kopuşu imlemektedir. Per'in evden ayrılışını resmeden Görsel 2, *ancien* rejimden kopuşu temsil etmektedir.

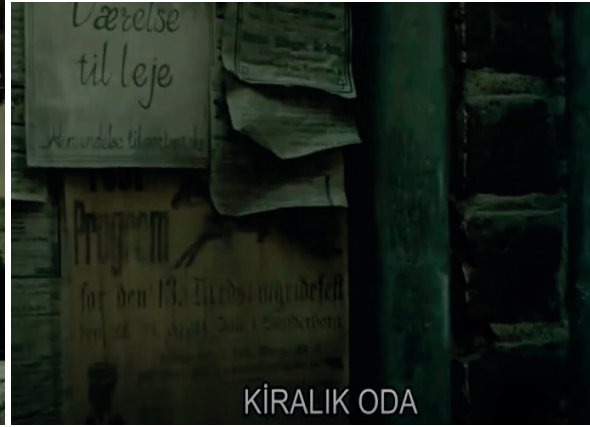


Görsel 2: Per, *ancien* rejimden ve feodal yapılardan kopar

Per, Kopenhag'a geldiğinde proleter sınıfın yaşadığı bir muhite yerleşir. Bu muhit 19. yy. Avrupa'sındaki herhangi bir işçi semtinden farklı değildir. Wolf, işçi semtlerini şu biçimde tarif eder: "Gelişen işçi sınıfları, geniş alanlara inşa edilmiş çok daireli apartmanlara, 'kiralık lojmanlara' yerleştirildiler. Liman tesisleri kuruldu; demiryolları, garlar ve istasyonlar kentlerin manzarasını değiştirdi. Sanayi ve ticaretin önderleri sanayi bölgelerinin, işçi mahallelerinin ve istasyonların uzağında kendilerine yeni konak ve villalar yaptırdılar" (2019, p. 494). Hobsbawm'ın tarifi ise şu şekildedir: "Kentler ve endüstri bölgeleri, plansız ve denetimsiz bir biçimde hızla büyüyor ve (işçi sınıfının konut sorununu saymasak bile, sokakların temizlenmesi, içme suyu temini, sağlık önlemleri gibi) kent yaşamının en temel hizmetleri, bu gelişmeye hiçbir biçimde ayak uyduramıyordu" (2003a, p. 179). Ayrıca işçi semtlerinde yaşayan insanların birçoğu tamamen yoksulluk içerisinde. Görsel 3'te çocuklar, soğuk hava şartlarında sokakta yalın ayak gezmektedir



Görsel 3: İşçi semtleri



Görsel 4: Per'in kiraladığı ev

Görsel 4'te, Per'in tıpkı diğer işçiler gibi Kopenhag'ın kötü semtlerinden birinde kiralık, bakımsız bir ev tuttuğu görülür. Per'in okul hayatı da tam olarak bu zamanda başlar. Per, mühendislik eğitimi veren bir okulda eğitim alan, zeki, başarılı ve projeleriyle dünyaya pozitif manada katkı sunmak isteyen idealist bir öğrencidir. Ancak hocalarından hiçbiri Per'in projesini dikkate almaz. Onlara göre bir öğrencinin tek görevi yalnızca derste verilen bilgilere odaklanmaktır. Per, hocalarından farklı olarak mühendislik biliminin bütün inceliklerini hem teorik olarak hem de uygulamalı şekilde bilmektedir. Onun en büyük hayali Kopenhag'ın, dolayısıyla Danimarka'nın topografya ve enerji sorununu çözmektir. Büyük hayallere rağmen Per'in elinde hiçbir olanak yoktur, bu yüzden o, gününbirlik işlerle geçimini sağlamaya çalışır.

Film, Per'in hayatına odaklandıktan sonra yönünü Salomon ailesine çevirir. Salomon ailesi ilk kez sinagogdayken ve ibadet ederken gösterilir böylece bu insanların Danimarka'da yaşayan Yahudi bir aile olduğu anlaşılır. Salomon ailesi, bu sahnenin devamında filmin merkezine yerleşir ve yönetmen aile fertlerini izleyiciye tanıtır. Bu tanıtımda ilk olarak Jakobe (büyük kız), Ivan (büyük oğul), Nanny (küçük kız), Lea (anne), Phillip (baba) ve onları ziyarete gelen Eybert vardır. Eybert'in, Salomon ailesini ziyaret etmesindeki sebep Jakobe'la evlenmek istemesidir. Salomon ailesi ve Jakobe kendini şöyle tanıtır:

-Jakobe: *Yaz mevsimini ailemle birlikte Danimarka'da geçirmek (kır köşkünde) çok hoşuma gidiyor. Ama havalar soğduğunda temiz havası için İsviçre'ye gitmek istedim... Dünyanın dört bir yanından arkadaş edindim.*

-Lea: *Jakobe, altı lisan biliyor. Hem edebiyat hem de tarih diploması mevcut.*

Tam bu sırada Eybert, Ivan'a dönerek ona iş hayatıyla ilgili birkaç soru sorar.

-Eybert: *Bay Ivan, anladığım kadarıyla yeni yetenek arayışı içindediniz. Takdire şayan bir hareket.*

-Ivan: *Evet. Gelecek gençlerin eseridir. Her daim yeni yatırım fırsatları mevcut.*

-Jakobe: *Peki ama biz neden eve getirdiğin küstah ve başarısız dâhilerle muhatap olmak zorundayız.*

Görüldüğü gibi diyaloglar, yaşam tarzı, giyim, hizmetçiler, ev süslemeleri ve bunun gibi birçok detay Salomon ailesinin burjuva sınıfına dahil olduğunu ve oldukça lüks bir hayat sürdürdüğünü kanıtlamaktadır. Bir burjuvanın hayatında olan ne varsa bu kısa sahneye sığdırılmıştır. Görsel 5'te bu ince ayrıntılara yer verilmiştir.



Hem edebiyat hem de tarih
diploması mevcut.

Görsel 5: Salomon ailesinin evi

Frevert'e göre bir burjuva için belirli aralıklarla İtalya seyahati yapmak, Fransızca öğrenmek, dans, avcılık, binicilik gibi etkinliklere katılmak eğitimin ayrılmaz parçasıdır (2015, p. 212). Hobsbawm'ın düşünceleri de bu görüşe yakındır: "Burjuva, avla ilgili hobileri, birkaç tane yarış atı ve bir kır köşkü olmadan düşünülemez. Eğer bir burjuva bunlara sahip değilse diğerleri tarafından başarısız sayılır (2003c, p. 205). Görsel 6'da yer verilen kır köşkü Frevert'in ve Hobsbawm'ın görüşlerini destekler niteliktedir. Bütün bunların yanı sıra bu ailenin, çevresindeki mucitlere yönelik oldukça büyük bir ilgisinin olduğu da açıktır. İşte bu ilgi ilerideki sahnelerde mucitle, burjuvayı bir araya getirecektir. Böylece sahnede yer verilen ince detayların çağın gerçeklerine yakın bir betimleme sunduğu söylenebilir.



Görsel 6: Salomon ailesinin kır köşkü

Filmdeki ailenin hem burjuva hem de Yahudi olarak ele alınması yukarıda bahsedilen tanınırlık ilkesini daha da güçlendirmektedir. Yahudiler, kapitalizmin gelişmesinde ve sanayileşmede oldukça büyük role sahiptir. Öyle ki Sombart, kitaplarında Floransalıların, İskoçların ve Yahudilerin kapitalizmin gelişmesinde başat bir rol üstlendiğini savunmaktadır (2017, p. 242). Attali, tarih boyunca diasporaya maruz kalmış Yahudiler için paranın bir hayatta kalma aracı olduğunu savunur: "Kutsalı dünyeviye çeviren, baskılardan kurtaran, şiddeti yönlendiren, yardımlaşmayı düzenleyen ve Yahudi olmayanların taleplerini karşılamaya yarayan para ise, Tanrı'ya hizmet etmek için mükemmel bir araçtır. Cemaat ağlarının devamı için para gerekli bir unsurdur" (2022, p. 100). Attali'nin ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Yahudiler parayı, korunmanın, tanınmanın ve toplum tarafından kabul edilmenin bir vesilesi

olarak görmüştür. Bu açıdan değerlendirildiğinde 19. yy. Avrupa'sında Yahudilerin, diğer burjuvalar gibi neden bilim, teknoloji, kültür, felsefe, ekonomi vb. alanlara yatırım yaptığı anlaşılmalıdır, çünkü Yahudiler için başarı, tanınmanın ön koşuludur. Bir burjuva aynı zamanda Yahudi olduğunda bu durum iki kere geçerlidir.

Per, Salomon ailesiyle tanışmadan önce sokaktan topladığı çer çöple projesinin taslağını hazırlamaya başlar. Görsel 7'de yer verilen ince detaylar, taslakların ve oyuncakların her zaman için mucitlerin hayatında oldukça önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Mucitler, taslaklar ve oyuncaklar sayesinde, girişimcilere ve devlet görevlilerine sunum yapabilmıştır. Mumford, oyuncakların, mucitlerin hayatındaki önemini şu şekilde vurgular:

Hiç şüphesiz olarak, oyuncaklar ve fayda-taşımayan aletlerin önemli icatların icadını teşvik etmede oynadığı rol görmezden gelinemez. [...] Helikopter 1796 yılında bir oyuncak olarak ortaya çıkmakla kalmamış, nihayetinde bu görüntüleri üretmek için kullanılan büyümlü fener de icadı Athanasius Kircher'e atfedilen bir on yedinci yüzyıl oyuncak olmuştur. Jiroskop, ciddi olarak bir dengeleme cihazı olarak kullanılmadan önce bir oyuncak olarak var olmuş ve yetmişli yıllarda oyuncak uçakların yakaladığı popülerlik uçuş olanaklarına önceden gösterilen yoğun ilginin yeniden canlanmasına yol açmıştır (2017, p. 106).



Görsel 7: Per ve oyuncakları

Per, başka bir sahnede sokakta avare bir şekilde gezinirken bir kafeye girmeye karar verir ve kafeye girdikten sonra Ivan'ı fark eder ve garsona "Oradaki beyefendi kim?" diye sorar. Garson karşılık olarak "Ivan Salomon, Salomonların namını duymadınız mı? Öyle parası var ki." der. Ivan, açık bir şekilde mucit avcısıdır ve aslında kendi konumuna uygun olmayan bu mekâna da bu yüzden gelmiştir. Per, bu bilgiyi aldıktan sonra cesaretini toplar ve Ivan'ın yanına gider.

-Per: Fikirleri olan insanları arıyormuşsunuz diye duydum. Dâhileri. Sizinle birkaç buluşumu paylaşmak isterim... Enerji üretmenin yeni bir yolunu düşündüm. Pahalı kömürü kullanmak yerine, doğanın kendi gücünden, yani rüzgâr ve dalgalardan faydalanabiliriz. Karmaşık bir kanal ve lok sistemiyle devrim niteliğinde... Bu, Danimarka'yı modern, kendi kendine yeten bir ülke yapacak.⁹

Ivan, bu konuşmayı dinledikten sonra Per'le çok ilgilenmez ancak bu fikir yine de onun ilgisini çeker. Ivan, bir dahaki buluşmada Per'in proje fikrini olgunlukla karşılar ve ona cesaret verir. Ivan, bu noktada Per'in projesinin başarılı olabilmesi için gerekli bürokratik prosedürlerden bahseder ve son olarak onu "Şanslı Per" olarak adlandırarak babasıyla tanıştırmak üzere

⁹ Mumford'da rüzgârın ve suyun etkisini şu biçimde tarif eder: "Rüzgâr ve suyun mütevazı hizmetleri sayesinde geniş bir aydınlar sınıfı varolabilmiş ve köleliğe başvurmadan önemli sanat eserleri, akademik çevreler, bilim ve mühendislik çalışmaları ortaya çıkabilmiştir" (2017, p. 121).

yemeğe davet eder.¹⁰ Per, böylece yavaş yavaş burjuva hayat tarzının içine dahil olur. Per, akşam yemeğine katıldığında ise Salomon ailesinden ve onların yaşam biçiminden oldukça fazla etkilenir. Aynı şekilde bütün aile fertleri de Per'in dahiyane fikirlerinden etkilenir. O sırada Phillip, sözü alır: "*Fikirleriniz harika ve bir o kadarda pahalı sanırım. Bu projeyi nasıl hayata geçirmeyi planlıyorsunuz?*" diye sorar. Laf arasında Ivan babasının, bürokratlarla yakın ilişkisi olduğundan ve Per'e projesi için destek verebileceğinden bahseder. Görüldüğü gibi burjuva aile ilk bakışta projenin umut vaat ettiğini anlamıştır. Sombat'ın deyimiyle "girişimci, soğukkanlı bir insan olmak ve her an daha başarılı olmasına katkıda bulunacak olan unsurları diğerlerinden ayıracak yeteneğe sahip olmak durumundadır" (2017, p. 76). Salomon ailesi bu yeteneğe sahiptir. Ancak ailenin böyle büyük bir proje için yeterli bir finansmanı yoktur dolayısıyla Phillip, burada cüzdanından çok nüfuzunu kullanacaktır. Per, bu konuşmadan sonra Salomon ailesinin nüfuzunu arkasına alır ve bürokratları projesine ikna etmeye çalışır. Hobsbawm'ın da belirttiği gibi burjuva bir talebi veya şikâyeti olduğunda "klasik olarak valiyle, milletvekiliyle, bakanla, eski bir okul arkadaşıyla, bir yakını veya birlikte iş yaptığı birileriyle görüşmek yoluyla kişisel nüfuz kullanır ya da kullanılmasını isterdi" (2003b, p. 266). Bu sahnedeki proje, tabiat, devlet ve sermaye eksenin anlaşılması açısından Scott'un görüşleri önem arz etmektedir:

İnsanın doğayı kendi çıkarlarına uyacak şekilde ehlileştirmesinin ve kendi güvenliğini korumasının insanın kaderi olduğuna dair bu inanç, belki de kısmen çok sayıda büyük girişimin başarısı halihazırda gözler önünde olduğundan yüksek modernizmin kilit taşıydı. Bu görüşün otoriter ve devletçi çıktıları bir kez daha net bir şekilde ortadadır. Erken dönem kanallar haricinde bahsedilen projelerin ölçeği bile bunlara vergiler veya kredi yoluyla biriktirilen çok miktarda paranın aktırılması gerektiği anlamına geliyor (2020, p. 102).

Per, projesinin kabulü için bir Albay'ın (Paul Hüttel) yanına gider. Albay, projeyi etkileyici bulur ancak Per'in yaşını küçük göreyerek onu hafife alır. Per, Albay'ın bu tavırlarından oldukça rahatsız olsa da yalnızca birkaç jest ve mimikle bunu ifade eder, toplantıdan çıktığında ise Albay'ı "*otoriter pislik*" olarak nitelendirir. Diğer buluşmasında ise Albay, Per'in projesini naif ve çocukça diyerek reddeder. Albay, projede ancak ikisinin ismi olursa kabul edeceğini söyler. Per, bu teklifi reddederek Albay'a hiçbir şekilde onun önünde boyun eğmeyeceğini söyler. O küçüklükten beri maruz kaldığı otoriter davranışlardan nefret eder bu yüzden hiçbir hiyerarşiye boyun eğmez.

Per, ilerleyen sahnelerde Salomon ailesinin verdiği bütün davetlere katılarak burjuva yaşam tarzına dahil olmaya başlar. Bu süreçte Per, Jakobe'un en büyük kız çocuğu olduğunu ve bu yüzden en fazla mirası alacağını öğrenir, nitekim Nanny'e olan ilgisi Jakobe'a kayar. Jakobe'un yemek esnasında modernlik, yeni icatlar ve bu ikisinin insanlığa faydaları hakkında sarf ettiği olumlu sözler Per'in ona duygusal olarak da bağlanmasına neden olur. Jakobe da zamanla ona âşık olur. Ancak geçmiş, yeni yaşam tarzına uyum sürecinde Per'in yakasını bırakmaz. Babasının ve annesinin rahatsızlanması ve ölmesi, abisinin sık sık onu ziyaret ederek ailesini hatırlamak ve dine döndürmek istemesi Per'in, geçmişe dair nefretini daha da körükler. Per, bu yüzden film boyunca abisinin hiçbir tavsiyesine kulak asmaz. Görsel 8'de Per'in Hristiyanlığın sembollerine savaş açması bu duruma örnek teşkil etmektedir.

¹⁰ Film boyunca verilen yemek davetlerine kendi alanlarında uzmanlaşmış bilim insanları, burjuvalar, bürokratlar, doktorlar vb. birçok farklı alandan insan katılır.



Görsel 8: Per geçmişine karşı gelir

Per, projesi reddedildikten sonra Salomon ailesi tarafından eğitim alması için Avusturya'ya gönderilir. Per, bu yardımı yalnızca borç olarak aldığı ve bir şekilde ödemek istediğini söyler. Per, film boyunca gururundan hiç taviz vermemeye çalışır, onun yapısı inatçı ve katıdır. Bu yüzden o, her türlü borçlandırılmış köleliğe karşı çıkar. Per, bunun dışında insanın bir şeyi gerçekten başarmayı arzuladığında onun önünde hiçbir şeyin duramayacağını vurgular. Bu yüzden kişi daima ileri doğru yol almalıdır. Per, bu anlamda modernitenin, liberalizmin ve belki de Protestan ahlakın kişisel başarı anlatısına kapılmıştır. Onun için en önemli şey geçmişi silerek ilerlemektir. Görsel 9'da Per'in sarf ettiği cümle, bu durumun göstergesidir. Henri Lefebvre, modernite ve ilerleme arasındaki ilişkiyi şu biçimde vurgular:

Modernite umut vaat edici olmuştur. Ne vaat ediyordu? Mutluluk, bütün ihtiyaçların tatmini. Güzellik yoluyla değil, teknik aracılıyla bu mutluluk vaaadinin gündelik hayatın içinde gerçekleşmesi gerekiyordu. Gerçekten de, modernite ideolojisi önceki dönemden kopuş yanılısamasını ortaya atarak, süreklilik mekânı olan gündelik hayatı özellikle gizledi (2019, p. 56).



Görsel 9: İlerleme mitosu

Per, Avusturya'ya geldikten sonra uzun süre bir Profesör ile (Steffen Rode) çalışır ve burada deneyim kazanır. Profesör, Per'in Avusturya'dan ayrılmadan önce projesini inceler ve çok etkilenir: "Umuyorum ki Danimarka halkı büyük kabiliyetinizin kıymetini bilir." Per, bunun üzerine büyük bir özgüvenle Danimarka'ya döner ve Jakobe'la nişanlanır. Bu raddeden sonra Salomon ailesinin ve Per'in ilişkileri daha da ilerler. Phillip, Per'in Profesör'den onay alması ve kızıyla nişanlanması hasebiyle projeye ön ayak olmaya karar verir. Phillip, projenin gerçekleşebilmesi için varlıklı insanlardan oluşan bir konsorsiyum toplar ancak konsorsiyumdan çıkacak son karar yine bakanlığa yani Albay'a bağlıdır. Konsorsiyum toplandıktan sonra bütün üyeler

Per'in, Albay'dan özür dilemesini ve geri adım atmasını talep eder. Per bu duruma karşı çıkar:

-Per: *Bana ders verilmesini kabul edemem. Projemi herhangi bir gözlem veya müdahale olmadan çizdim. Şimdi buna müsaade edemem.*

-Phillip: *Sanırım. Mühendis Albay'ın onayı olmadan projenin hayata geçemeyeceğini biliyorsunuzdur.*

-Per: *Mühendis Albay'ın bana hakaret ettiğini belirtmek isterim. Projemle alay etti! Kendisi benden özür dilemeli.*

-Phillip: *Özür dilemeyi ret mi ediyorsunuz?*

-Per: *Evet. Yaşlı, güç delisi bir zorbadan özür dilemeyi reddediyorum. Öngörüsü olmayan kural delisi adam!*

Yaşanan tartışmadan sonra konsorsiyum lağvedilir. Per, bu raddeden sonra hayal ettiği projesini hiçbir zaman gerçekleştiremez. Per, her ne kadar burjuva sınıfıyla belirli ilişkiler yürütmüş ve bir başarı elde etmiş olsa bile bürokratik tahakküm karşısında dik bir duruş sergileyerek hayatındaki gidişatı tersine çevirmiştir. Bu sahnede bürokrasi ve burjuvazi arasında belirgin bir ilişki olduğu görülür. Kapitalizmin olgunlaşmasıyla birlikte iktidar, siyasal ve ekonomik olarak ikiye ayrılır ancak bu ayrılık yalnızca biçimseldir (Braudel, 2017b, p. 543). Siyasal iktidar ve ekonomik iktidar sürekli olarak bürokrasi aracılığıyla birbirleriyle yakın temas halinde bulunmak zorunda kalmıştır. Gramsci'nin deyimıyla "bürokrasi en çok tehlike arz eden dar görüş ve muhafazakâr güçtür." Bu güç çoğu zaman sıkı bir yapı oluşturarak, insanları anakronizme doğru sürükler (2012, p. 268). Per, siyasal ve ekonomik iktidardan tam olarak bağımsız olmak istediği için kendi geliştirdiği projeye hiçbir emeği olmayan bir bürokratin dahil olmasını kabullenemez. Dolayısıyla onun Salomon ailesiyle ve bürokratlarla yaşadığı en büyük problemin özgürlük üzerine olduğu söylenebilir. Per, bu raddeden sonra Salomon ailesine olan borçlarını bir yük olarak görür ve yavaş yavaş hem aileden hem de Jakobe'dan uzaklaşmaya başlar. Per, tıpkı *ancien* rejimde olduğu gibi modern kapitalist hayatta da birçok bağımlılık ilişkisi olduğunu fark eder, bu anlamıyla onun hissettiği şey tam olarak hayal kırıklığıdır. Daniel Bell'in *İdeolojinin Sonu* kitabında yer verdiği bir mesel Per'in kafasındaki ideallerin nasıl yerle bir olduğunu anlatmak için elverişlidir:

Gençliğimde Tanrı aşkıyla yanarken, tüm dünyayı Tanrı'ya inandırabileceğimi sanmıştım. Ancak çok geçmeden sadece kendi şehrimde yaşayan insanları inandırabilmenin oldukça yeterli olduğunu fark ettim ve uzun zaman boyunca buna çabaladım fakat başarılı olamadım. O zaman planımın çok fazla iddialı olduğunun farkına vardım ve kendi hanemdeki kişiler üzerine yoğunlaştım. Fakat onları da inandıramadım. Sonunda anladım ki önce kendi üzerimde çabalamalıyım, böylece Tanrı'ya gerçek bir hizmet sunmuş olabilirdim. Ancak bunu bile başaramadım (2013, p. 309).

Per, yaşadığı umutsuzluk ve borçluluk hisleri üzerine annesinin ölüm haberini alır ve onu defnetmek için memleketine gider. Per, burada babasının yerine görev alan bir rahiple (Claus Flygare) ve onun kızı Inger'le (Sara Viktoria Bjerregaard) tanışır. Per, memleketine döndüğünde geçmişe dair bastırıldığı şeyler su üstüne çıkmaya başlar. Per'in rahip karşısında günah çıkartmaya çalışması bu durumun göstergesidir:

-Per: *Her şeyden önce kapana kapılmış hissediyorum. Aklımda kırk tilki döndüğü için uyuyamıyorum. Kafam karışık. Gerginim. Bu bir imtihan mı? Ceza mı? Yaşadığım hayatın cezası. Tanrı yaşama biçimi mi yargılıyor? O yüzden mi huzursuzum? Yoksa sıla hasreti mi? Ya da babamın bedduası yüzünden mi böyle huzursuzum? Lütfen kutsayın beni. Annemle babamı yüz üstü bıraktığım için affedin! Ve Ivan'ı ve Jakobe'u artık kimseye zarar vermek istemiyorum.*

Per, yaşadığı bu sinir harbinden sonra Inger'le evlenmeye karar verir ve Jakobe'la olan ilişkisini sonlandırır. Per, bu kararın ardından Salomon ailesine olan borçlarını ödeyebilmek

için konsorsiyumunun diğer üyeleriyle görüşerek projenin patentini satmak ister ancak çaldığı hiçbir kapıdan yanıt alamaz. Aynı şekilde kimse Per'e kredi vermek veya onun projesine finansman olmak istemez. Bütün burjuvazi birleşik bir cephe olarak Per'i karşısına alır. Per, uzun uğraşlar verdikten sonra memleketine döner ve tıpkı kendi ailesi gibi geleneksel bir yaşam tarzını benimser. Per, geçmişte karşı çıktığı ne varsa hepsini kabullenir, çocuklarını tıpkı babasının onu yetiştirdiği gibi yetiştirir ve en nihayetinde babasından ona hatıra kalan kundaklı saati kullanmaya başlar.¹¹ Per, karşı çıktığı dine de dramatik bir dönüş yapar ve pazar vaizlerinin hepsine katılır. Yönetmen Bille August filmde böyle bir yol izleyerek moderniteye ve kapitalizme bir eleştiri getirmiştir. Getirilen eleştirinin en barizi modern hayatın insanlara özgürlük ve eşitlik vaat ettiği ancak bunun yalnızca vatandaşlık düzleminde karşılık bulduğuna yöneliktir. Per, ekonomik olarak sürekli şekilde burjuvaziye ve bürokrasiye bağımlı olduğu için hiçbir zaman özgür olamamış ve projelerini gerçekleştirememiştir. Braudel'e göre özgürlüğün ve eşitliğin var olabilmesi için:

Tüm toplumsal hiyerarşileri yere çalmak gerekir; ve yalnızca para hiyerarşilerini değil,¹² aynı zamanda geçmişin ve kültürün dağılık ağırlıklarını da yerle bir etmek gerekir. [...] Ama bugünkü dünyanın hiçbir toplumu henüz gelenekten ve ayrıcalığın kullanımından vazgeçmiş değildir (2017c, p. 546).

Başka bir deyişle insanların ve toplumun, özgür ve eşit olması için tarihsiz (geçmişsiz) olması gerekir ancak bu durum hiçbir zaman gerçekleşmemiştir. İnsanlar, nereye giderlerse gitsinler geçmiş de onları takip etmektedir. Dolayısıyla filmde değişim, evrimci bir bakış açısı benimsenerek ele alınmıştır ve geçmişin asla geçmiş olmadığı gündelik hayatımızı sürekli şekilde etkilediği anlatılmaya çalışılmıştır.¹³ Filmde böyle bir gidişat izlenerek geçmişinden devrimsel bir kopuş yaşamak isteyen modern karakterin karşısına, geçmişiyile barışan, eski rejimi temsil eden bir karakter konulmuştur ve bu şekilde diyalektik bir süreç işletilmiştir. Böylece modernleşmenin, aydınlanmanın, bireyselleşmenin ve kapitalizmin tek yönlü ve yalnızca iyiye giden bir güzergâh olmadığı, tarihin bazen iki adım ileri, bir adım geri attığı gösterilmeye çalışılmıştır.

Bütün bunlara rağmen Per, dönüş yaptığı *ancien* rejime de yabancıdır. Per'in aileye ekonomik bir katkısı yoktur, evin bütün geçimi rahip tarafından karşılanmaktadır. Rahip, bir süre sonra Per'e para kazanmak için bir şeyler yapması gerektiğini söyler. Şehir hayatında olduğu gibi kır hayatında da maddi yükümlülükler Per'in yakasını bırakmaz. Per, belirli bir süreden sonra çocuklarına ve Inger'e yetersiz geldiğini düşünür ve onları da geride bırakarak küçük bir kulübede münzevi bir hayata başlar. Per, burada bütün yükümlülüklerinden kurtularak yoksul ama özgür bir şekilde hayatını sürdürür. Ayrıca Per, kanser hastalığına yakalanır. Per'le eş zamanlı olarak Jakobe'da hayatında değişikliklere gider. Per'in geçmişte yaşadığı yoksulluk durumundan etkilenen Jakobe, bütün hayatını bu türden insanlara yardım etmeye adanır ve onlar için bir okul açar. Per, hayatının son demlerindeyken Jakobe'a bir mektup yazar ve çift kulübede buluşur.

-Jakobe: *Demek artık böyle yaşıyorsun. Doğanın içinde.*

-Per: *Hayatım boyunca kendimi yabancı ve köksüz hissettim. Ama burada kim olduğumu anladım. Lanet olası yalnızlığında. O olmadan insan bile sayılmam. Bir Sidenius'a bu yakışır. Artık özgürüm... Sana bir şey sormak istiyordum. Okulunda projemi ve modellerimi sergiler misin? Çocuklar için ilham kaynağı olur.*

-Jakobe: *Evet Tabii. Ait oldukları yer orası... Kurduğum okul benim olduğu kadar senin de eserin. Bir nevi hepsi bizim çocuğumuz.*

¹¹ Per ilerleyen sahnelerde yalnız bir yaşam sürmeden önce bu saati babasının mezarına bırakır.

¹² Marx ve Engels'in teorilerine göre ekonomik eşitsizlik sınıfsal farklılığın asıl nedenidir. İki yazar bu durum ortadan kalktığında insanların özgürleşeceğini düşünmüştür.

¹³ "Diğer bir ifadeyle değişme, kesinti değil, süreklidir: *Natura non facit saltum* (doğa hiçbir zaman sıçramalar yapmaz)" (Üşür, 2021, p. 26-27).

Per, konuşmanın devamında bütün birikimini, projelerinin patentlerini ve vasiyetini Jakobe'un okuluna bağışlamak istediğini söyler ve Jakobe'da bu yardımı kabul eder. Görsel 10'da Per, bütün yükümlüklerinden kurtulmuş ve özgürleşmiş bir şekilde görüntülenir. Son sahnede böyle bir plan verilerek Caspar David Friedrich'in *Bulutların Üzerinde Yolculuk* resmine gönderme yapılmıştır (Görsel 11.).



Görsel 10: Per, ufka doğru bakar



Görsel 11: Bulutların Üzerinde Yolculuk tablosu

Yukarıda da bahsedildiği gibi Marx, her türlü emeği evrensel emek olarak görür. Filmin son sahnesinde Per'in bütün malvarlığını ve projelerini hiçbir karşılık gözetmeden yardıma muhtaç çocuklara vermesi evrensel emeğin tam olarak karşılığıdır. Per, böyle bir girişimde bulunarak toplumsal olarak kendisine verilen bütün yetileri yeniden topluma armağan etmiştir ve böylece tıpkı bir üstinsan gibi bulutların üzerine çıkmıştır.

Mevcut doktrine karşı çıkmak o çağda Ruskin, Nietzsche ve Melville gibi filozofların yaptığı bir şeydir (Mumford, 2017, p. 179). Per ve Tesla gibi birçok mucit tıpkı bu filozoflar gibi içerisinde bulunduğu yapıya karşı çıkmıştır, uyum sağlayamamıştır ve bunun sonucunda yabancılaşmıştır. Nitekim iki mucit de hayatlarının son demlerinde yalnız ve yoksul bir yaşam sürmüştür. *Tesla* filminde, Tesla karakterine (Ethan Hawke) yöneltilen felsefi sorular bu çağda yaşayan mucitlerin nelerle karşılaştığını açıklamak ve *Şanslı Per* filmi özetlemek açısından oldukça elverişlidir:

Sakin bir şekilde sevmenin, kolay olmadığını biliyorum. Korkusuz bir şekilde güvenmenin. Kendinizi sınırsız enerjiye gerçekten zor görevlere adanmanın. Haklı olmak mı yoksa sevmek mi daha iyi? İdealizm kapitalizmle el ele çalışmaz. Doğru mu? Yanlış mı? Hayaller ve zekâ dünyayı kurtarmak için yeterli mi? Artan yeteneğin, zekân bir lütuf mu yoksa lanet mi?

Sonuç

Mucitlerin kapitalizmle, burjuvaziyle, modern hayatla ve evrensel emekle ilişkisinin incelendiği bu çalışmada *Şanslı Per* filminin betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmesi yapılmıştır. Çözümlemeyle elde edilen bulgular neticesinde *Şanslı Per* filminin başta kapitalizm ve onun yarattığı üretim ilişkilerine, bürokrasiye, burjuvaziye doğrudan eleştiri getirdiği sonrasındaysa, modernitenin geçmişten devrimsel bir kopuş vaadine karşı çıktığı söylenebilir. Bu kapsamda filmin üst satırdaki sıralanan kavramlarla girdiği ilişkileri birkaç paragrafta özetlemek mümkündür.

Modernitede insanların geçmişteki yapılardan koptuğu zaman aydınlanacağı ve huzura kavuşacağı vaadi vardır. *Şanslı Per* filmi ise bu görüşe karşı başarısız olan bir mucidin hikayesine yer vererek toplumsal olarak yükselmenin ve geçmişten radikal bir kopuşun her zaman insanları huzura kavuşturan bir yasa olmadığını göstermeye çalışmıştır.

Kapitalizmin içerisinde bir kişinin kendinden ödün vermeden ideallerine ulaşması ve mutlak olarak özgür olabilmesi mümkün değildir, çünkü bu sistem sürekli şekilde borçlandırılmış insanı imal eder. Borçluluk ilişkisine girmek istemeyen birisinin böylesi bir sistemde "başarılı" olabilmesi olası değildir. Dolayısıyla *Per* karakteri, kendi özgürlüğünden taviz vermeyerek aslında bütün kapitalist sistemi ve onun temsilcilerini karşısına almıştır. *Per*, bu başkaldırıyla birlikte hayallerinin hepsini bir ukdeye hapsedmiştir ve ancak bu şekilde özgürleşebilmiştir. *Per*, 19. yy.'da batı toplumunda yaşayan insanların umutlarının sükutu hayale uğrayışını temsil eden bir karakterdir, onun yaşadığı her şey, hissettiği bütün duygular, geleceğe umutla bakan milyonlarca insanın makus talihini resmetmektedir.

Mucitler, daima çevresinden ve geçmişten kendilerine birikerek gelen şeyler neticesinde icatlarını ortaya koyabilmiştir. *Şanslı Per* filmi gündelik hayatta görmediğimiz bu aşamaları bize tarihselleştirerek ve görsel öğelerden yararlanarak sunmaktadır. Filmde böyle bir güzergâh izlenerek mucitlerin bir şeyi icat ederken yalnız olmadığı ve onları finanse eden burjuvaların icatların tek sahibi olmadığı gösterilmiştir. *Şanslı Per* izlediği bu yol sayesinde evrensel emek kavramını öne çıkartmıştır ve icat edilen her şeyin aslında insanlığa ait olduğunu göstermeye çalışmıştır. İşte bu yüzden *Şanslı Per* filminin evrimsel ve evrensel bir bakışına sahip olduğunu ve üretilen icatların aslında toplumsal bir birikimin sonucu olarak ortaya çıktığını göstermeye çalıştığı savunulabilir.

Mucitler, tarih sahnesinde belirlediği andan itibaren dünya hiçbir zaman eskisi gibi olmamıştır. Bazı mucitler kendi yeteneklerinden olağanüstü faydalar sağlarken bazıları yeteneklerini fırsata çevirememiştir. Bu çalışmada işi rast giden ve "şanslı" olarak nitelendirilebilecek mucitlerin hayatından ziyade dünyaya olumlu manada katkı sunan ancak bundan hiçbir fayda sağlamadan kaybolmuş mucitlerin sinema tarafından hatırlatılışına dikkat çekilmiştir ve böylece sinemanın unutulmuş, önemsenmeyi, görünmeyi gündeme getirdiği bulgulanmıştır.

Çıkar Çatışması Beyanı

Yazarlar makaleye eşit oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler.

Araştırmacıların Katkı Oranı Beyan Özeti

Yazarlar makaleye %50 ve %50 oranda katkı sağlamış olduklarını beyan ederler

Kaynakça

- Anders, G. (2018). *İnsanın Eskimişliği-1*. (H. Belen ve H. Ertürk, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Attali, J. (2022). *Yahudiler, Dünya ve Para Yahudi Halkının Ekonomik Tarihi*. (Berna Günen, Çev.). İstanbul: Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Bell, D. (2013). *İdeolojinin Sonu. Ellilerdeki Siyasi Fikirlerin Tükenişine Dair*. (V. Hacıoğlu, Çev.). Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Bernal, J. D. (2009). *Tarihte Bilim I*. (T. Ok, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.
- Braudel, F. (2014). *Kapitalizmin Kısa Tarihi*. (İ. Yergüz, Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Braudel, F. (2017a). *Maddi Uygarlık-1*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Braudel, F. (2017b). *Maddi Uygarlık-2*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Braudel, F. (2017c). *Maddi Uygarlık-3*. (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.
- Braverman, H. (2008). *Emek ve Tekelci Sermaye*. (Ç. Çıdanlı, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Cleaver, H. & Angelis, M. (2005). Otonomist Marksizm ve Sınıf Mücadelesi. S. Göbelez, & S. Özer (Dü) içinde, *İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika* (p. 79-109). İstanbul: Otonom Yayınları.
- Dobb, M. (1992). *Kapitalizmin Gelişimi Üzerine İncelemeler*. (F. Akar, Çev.). İstanbul: Belge Yayınları.
- Frevert, U. (2015). Onur ve Orta Sınıf Kültürü: İngiltere ve Almanya'da Düellonun Tarihi. J. Kocka, & A. Mitchell (Dü) içinde, *19. Yüzyıl Avrupası'nda Burjuva Toplumu* (U. Kocabaşoğlu, Çev. p. 205-237). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Freyer, H. (2018). *Sanayi Çağı*. (Çev. Bedia Akarsu ve Hüseyin Batuhan). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Fukuyama, F. (2003). *İnsan Ötesi Geleceğimiz*. (Ç. A. Fromm, Çev.). Ankara: ODTÜ Yayıncılık.
- Gramsci, A. (2012). *Gramsci Kitabı*. (İ. Yıldız, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.
- Harari, Y. (2021). *Homo Deus Yarımın Kısa Bir Tarihi*. (P. N. Taneli, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Hirschman, A. O. (2007). *Tutkular ve Çıkarlar, Kapitalizm Zaferini İlan Etmeden Önce Nasıl Savunuluyordu?* (B. Cezar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2002). *Sıradışı İnsan*. (I. Gündüz, Çev.). İstanbul: Bulut Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2003a). *Devrim Çağı*. (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2003b). *Sermaye Çağı*. (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Hobsbawm, E. (2003c). *İmparatorluk Çağı*. (B. S. Şener, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kocka, J. (2015). Avrupa Modeli ve Almanya'da Durum. J. Kocka, & A. Mitchell (Dü) içinde, *19. Yüzyıl Avrupası'nda Burjuva Toplumu* (U. Kocabaşoğlu, Çev. p. 13-47). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Lefebvre, H. (2019). *Günderlik Hayatın Eleştirisi-3*. (Çev. Işık Ergüden), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Marx, K. (2003). *Kapital-1*. İstanbul: Eriş Yayınları.
- Marx, K. (2020). *Kapital-3*. (M. Selik ve E. Özalp, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

- Mumford, L. (2017). *Teknik ve Uygarlık*. (E. C. Ercan, Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.
- Scott, C, J. (2020). *Devlet Gibi Görmek: Bazı Toplumsal Kalkınma Planlarının Başarısızlık Hikayeleri*. (Çev. Ozan Karakaş), İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Sennett, R. & Cobb, J. (2021). *Sınıfın Gizli Yaraları*. (M. K. Coşkun, Çev.), Ankara: Heretik Yayınları.
- Sombart, W. (2017). *Burjuva*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Tronti, M. (2021). *İşçiler ve Sermaye*. (E. Eser, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Üşür, İ. (2021). *Sanayi Sanayileşme ve Teknoloji*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Weber, M. (1997). *Protestan Ahlak ve Kapitalizmin Ruhu*. (Z. Gürata, Çev.), Ankara: Ayraç Yayınevi.
- Wolf, E. (2019). *Avrupa ve Tarihsiz Halklar*. (H. Çalışkan, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Yıldırım, A. & Şişek, H. (2021). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Filmler

- Almercyda, M. (2020). *Tesla*. ABD: Millennium Media & Passage Pictures.
- Gomez-Rejon, A. (2019). *The Current War*. ABD: 101 Studios.

-Invited Paper-

Dialectical Images: Two Films from Chile, ...A Valparaíso (Joris Ivens, 1963) and The Settlers (Felipe Gálvez Haberle, 2023)¹

Michael Wayne*

The title of my talk is Dialectical Images. First, I'm going to talk about what that means and why it's important. And then I'm going to illustrate those issues in relation to two films from Chile: ...A Valparaíso (1963) by Joris Ivens and The Settlers (Los Colonos) by Felipe Gálvez Haberle in 2023 made 60 years later. And I'm told that both these films are on Turkish MUBI, so I'm hoping many of you will have seen them.

OK, so the aims of the talk are, firstly, to recover dialectical thought as a weapon against the breakdown in social and historical thinking which results from reification, a term I will come back to explain. I want to make the case that dialectical images help nourish and revivify dialectical thought and vice versa the other way, dialectical thought helps nourish dialectical images. I'm going to talk a little bit about what dialectical images look like, what their strategies are and how dialectical images emerged out of political modernism in the first decades of the 20th century. I want to show that dialectical images not in opposition to narrative storytelling. Because that's one of the legacies of political modernism, the sense that dialectical images are anti-narrative. And I want to say that that's not necessarily the case. And as I said, I'm going to look at two films to help us think about these issues.

Reification means literally turning social relationships into things.

¹ This article is a revised version of the keynote speech delivered by Prof. Dr. Michael Wayne, moderated by Ertan Tunç, at the 7th International Cinema and Philosophy Symposium, organized by SineFilozofi Journal and the Cinema and Philosophy Association, held at CerModern in Ankara on December 7-8, 2024.

Bu makale, 7-8 Aralık 2024 tarihlerinde SineFilozofi Dergisi ile Sinema ve Felsefe Derneği tarafından Ankara CerModern'de gerçekleştirilen 7. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu'nda Prof. Dr. Michael Wayne'in Ertan Tunç moderatörlüğünde yaptığı davetli konuşmanın gözden geçirilmiş versiyonudur.

* Prof., Brunel University, Güzel Sanatlar Fakültesi, London

E-mail: michael.wayne@brunel.ac.uk

ORCID : 0000-0002-1285-5976

DOI:10.31122/sinefilozofi.1605590

Wayne, M., (2024). Dialectical Images: Two Films from Chile, ...A Valparaíso (Joris Ivens, 1963) and The Settlers (Felipe Gálvez Haberle, 2023). Sinefilozofi Dergisi, Sayı:18, Cilt:9, 360-368, DOI: 10.31122/sinefilozofi.1605590

Received: 22.12.2024

Accepted: 22.12.2024

‘A commodity appears, at first sight, a very trivial thing, and easily understood...it is, in reality...abounding in metaphysical subtleties...A commodity is therefore a mysterious thing, simply because in it the social character of men’s labour appears to them as an objective character stamped upon the product of that labour...a social relation, existing not between themselves, but the products of their labour...social things whose qualities are at the same time perceptible and imperceptible by the senses.’

This passage, which I’m sure you’re probably familiar with, is from Karl Marx’s *Capital* Volume 1. The word “reification” is not from Marx, it comes from (Max) Weber and (Georg) Lukács, but it’s rooted in commodity fetishism, and in this section, Marx is talking about commodity fetishism. And interestingly, he makes sight, the visual sense a problem, an issue. Because at first sight the commodity appears easily comprehensible, easily apprehended and easily known, but in fact it is, as he puts it, abounding in metaphysical subtleties. It is, in fact, a mysterious thing, because in the commodity, the social relationships out of which the commodity emerges have disappeared. They’ve been bracketed off. They’ve been eclipsed. And as a result, the social world appears to be made-up of things that are moving according to their own laws, their own dynamics of pure objectivity. And that’s why Marx uses the metaphor of a stamp. The social character of our productive output, you know, our capacities, have an objective character stamped upon them. This objectivity is ‘stamped’ upon activities because it has an outcome like purely objective quality where agency has disappeared, so it is a false objectivity to that extent. Against this ‘pure’ objectivity without agency we also have a pure agency without any objective conditions or context. Such antinomies are typical under capitalism and there are others: For example, a reified capitalist social order is changing constantly, but it’s unchanging. It’s fragmented, but it’s also a world of totalizing power that touches every aspect of our lives. Confronted with this, the visual sense or images might seem like an odd ally because here is Marx saying that the visual is a limited form of knowledge, and if you look at French philosophy, there is an epistemic horror of the visual image. Think of (Jacques) Lacan’s mirror stage in the imaginary or (Michel) Foucault’s panopticon or Guy Debord’s society of the spectacle. In all these cases, the image is the enemy. It is the place where people become oppressed, manipulated, it is the site of self delusion. So how can images be something else? How can they be liberatory? How can they be cognitively rewarding? This is the question that we need to address, and I want to kind of make an argument about. It’s not a new argument, but it’s worth having again.

There are some sources for dialectical thought. Obviously, Darwinian materialism is one source. Marx wanted to dedicate (his book) *Capital* to Charles Darwin. Darwin declined the offer. But Darwin’s idea that material nature is a place of conflict and struggle, an open-ended non-teleological process where there is no divine presence is important for dialectical thinking Epicurus, the ancient Greek philosopher. was the subject of Marx’s doctoral thesis. Epicurus looked to nature as a site for stimulating dialectical thought. He observed how nature is transforming all the time, and he was particularly interested in death and decomposition because that showed that nature never reduced to zero, but was always transforming itself, transforming the forms, if you like. And death and decomposition were important motifs in the work of Siegfried Kracauer and Walter Benjamin. They used death and decay as a way of puncturing the self-confidence of the commodity world in their own time, that sense of the commodity being an eternally youthful and permanent phenomena.

Then there is (Immanuel) Kant. Kant began the development of the idea that the subject is not just a passive receiver of external stimuli but actively works on sense perception synthesising that material in time and space and drawing it into or under concepts. This was the kind of transcendental machinery of consciousness that he was developing in the *Critique of Pure Reason*. But sense perception was a problem for Kant, because it is rooted in time and space and doesn’t seem to offer the universality that he was looking for in for cognitive thought.

So, he's subordinated sense perception under this ahistorical conceptual machinery of this transcendental consciousness. What's important about Kant is that you can't have dialectical images unless you've got a subject that is doing some work on the sense-perception material and connecting that to concepts of cognition. His model begins to develop that. Hegel then takes that further. In the *Phenomenology of Spirit* (Geist), he writes about 'sense certainty' being an inadequate form of truth that has to be situated within enlarged contexts, in other words, the idea of mediation, that you mediate sense perception into larger contexts. And you can see how that idea would be a weapon against the decontextualizing process of commodification or reification. And then Marx, if you like historicises and materialises this idea of mediation further via social-class relations He notes that for Hegel the main point is that the object of consciousness is nothing else but self-consciousness, that the object is only objectified self-consciousness. So, Hegel doesn't actually escape the limits of an idealist current.

So how do we link Marx who historicises and materialises this emerging dialectical thinking to political modernism in the 20th century? We cannot do it by looking at Marx's preferences for the 19th century novel. He was a big fan of Charles Dickens. The link between Marx and political modernism is there in Marx's 6th Thesis on Feuerbach where he says that the human essence is not an abstraction in each individual but is in the *ensemble of social relationships*. This idea of the ensemble of social relationships is what links Marx to, if you like, a constructivist philosophy that really emerges in the 20th century and becomes the cornerstone really of modernism and political modernism, because this is a philosophy that understands that the world is a construct. It is made. It can be re made and unmade. But not only the world is a construct, but how we comprehend and apprehend the world, how we make the world intelligible to us, is also a construct, and it can be made and remade in different ways. There are choices and selections to be had which have political significance. This all flows into the political modernism of the 20th century.

So, we can start with Kuleshov in Russia with his experiments in the ensemble of film relations. He starts off with his famous experiment where he notes that the meaning of a shot of what an actor's face might mean, for example, whether it means desire or hunger, depends on the image that it is cut with. So here we see very clearly something specific about the semantic formal structure of the aesthetic, *it can create its own context of meaning*. And this is very important because if you can create your own context of meaning, you can change the meanings that are in circulation outside that context, in the world beyond the aesthetic artifact, you can subvert them. You can begin to do some dialectical work on them.

For Eisenstein, the dialectical image is about the organisation of the language of film into tensions and conflicts. The semantic-formal orchestration of the elements of film language produce what he called "a montage of attractions". These are shocking stimuli that impact on one's cognitive or emotional understandings as in the famous Odessa Steps sequences in *Battleship Potempkin*, where from sensuous shocks are generated non-sensuous moral and political ideas about the meaning of Czarism in Russia. So, this link between the sensuous-particular and non-sensuous ideas that have a kind of critical cognitive, emotional cut through, that can help dismantle the kind of reification (of monarchy for example) outside the artistic work is what I'm trying to convey.

John Heartfield is trying to escape with his photo montages the limitations of the single image, the single photograph through juxtaposition. Again like Eisenstein he creating tensions and conflicts at a formal level in order to generate non-sensuous ideas. For example, about Hitler's big business backers or the way Hitler Nazism appropriated certain Marxist ideas and language to try and kind of win over the masses. So, at the same time that this the dialectical image is being practised and developed you've got a mass industry, a mass culture industry producing a gargantuan volume of images to sell, to seduce, to propagandise, to normalise and desensitise. This is the mass culture industries that produced what Walter Benjamin called

the phantasmagoria. And the First World War was a watershed moment that revealed to states, to propagandists, to communication experts, journalists, public relations people and so forth just how powerful communication is as a means of persuasion.



So here we have a First World War propaganda image and literally you can see this sort of Althusserian concept of interpellation, of addressing the subject and fitting them into the social apparatus. Here literally it says, you know this is your space, enter this slot in the war machine. Are you fit (healthy) will you fit? ? Yes, is the answer! So, it's against this kind of mass culture being generated by the corporate and state apparatus, that the dialectical image is trying to combat.

And at the same time, critical thought is feeding into the dialectical image.. So, Siegfried Kracauer's 1927 article "The Mass Ornament" is really the foundation for the subsequent study of mass culture. And in that essay, he talks about the Tiller girls The Tiller girls were a popular troupe of synchronised dancing in the early 20th century, and he saw this as an allegory or a metaphor for regimentation and standardisation demanded by industrial production. And then the Busby Berkeley movies in Hollywood that developed this further and you can see from this image that once the women are pulled into the machinery of cinematographic apparatus, the body becomes even more rarefied, turn into pure geometry. And Kracauer talked about aerial photographs as a way of trying to imagine reification, through a visual metaphor.. He said the ornament resembles aerial photographs of landscapes and cities, the image does not emerge out of the interior of the given conditions but rather rises above them, so the aerial photograph conveys that sense that our own products don't emerge out of us but are imposed upon us by these rarefied relations. Visuality's is the way of either internalising that or critiquing it.

Walter Benjamin talked about dialectics at a standstill, so here we get that sense of the dialectical image freezing linear time, disrupting the flow of time to study and to inspect what's going on. As he says, thinking involves not only the flow of thoughts, but their arrest as well, in a configuration pregnant with tensions. So again, that sense of stopping the flow of time so you can analyse the tensions and conflicts within it. Dialectical images have a spatialising dimension in order to disrupt time.. And here, in this collage by Brecht you've got three different times colliding, you've got a sort of fitness and leisure time, you've got work time and you've got wartime, all coming together in the same image.



Collage by Brecht.

The dialectical image can be traced back further to the work of Kant, especially the Critique of Judgment. So, in the Critique of Judgment, Kant is trying to actually escape the effects of his own philosophy in the Critique of Pure Reason. I said that Kant develops a model where the subject has some activity. Kant doesn't just accept an empiricist model that the senses passively receive external stimuli. He talks about synthesising sense perception and then, if you like, drawing that sense perception under a concept that makes sense of it. But the Critique of Pure Reason is a very reified model. In fact, it is very automated, there's very little for the individual (as opposed to the transcendental) subject to do and there is very little space for moral judgment, for example, and Kant recognised this in his own philosophy, he recognised the contradiction. So, he tried to address it in the Critique of Judgment and tried to bring back in some individual ability to make a moral-political judgment. He wouldn't have called it a judgment, but morals and politics are closely connected. So, he develops what he calls "reflective judgment" and you can see here the origin of the dialectical image. "To reflect (or consider [überlegen]) is to hold given presentations up to, and compare them with, either other presentations or one's cognitive power [itself], in reference to a concept that this [comparison] makes possible.", says Kant. So, he's talking about comparisons. He's talking

about juxtapositions. He's talking about bringing these presentations together just as they are, in the work of Eisenstein, Heartfield, Benjamin and Brecht, in order to generate an idea that it was not possible to think of before. When he talks about comparing a presentation to one's own cognitive power, he's really alluding to the sublime where raging nature shakes our concepts so much that they begin to breakdown. But that stimulates our thinking for non-sensuous concepts, non-sensuous ideas. So, in Kant's philosophy it might be a metaphysical concept like infinity, but for us, it might be globalised capitalism. That's a very non-sensuous phenomenon, but somehow, we've got to try and find a way of glimpsing it through the visual sense. So, it might be, for example, that looking at a city, we might be able to find a comparison between a city and our cognitive power in the form of an aesthetic artwork the aesthetic as a totality, a miniature totality. So, that brings us on to ...A Valparaíso (1963).

...A Valparaíso (1963)

The film was a Franco-Chilean co-production. It came out of some work that was being done at the University of Santiago. They were inviting Western filmmakers and cineastes over to Chile. Joris Ivens went there in 1962 for a retrospective of his work and then he returned a year later to make ...A Valparaíso. He might have been attracted to that city because it's a port city and therefore, it has these connections well beyond Chile and connections to the whole trading system of international capitalism, the whole colonial history. Chris Marker wrote the commentary, a very surrealist commentary. And Patricio Guzmán was also part of the production team. Guzmán, a Chilean, who would later, not much later, be making *Battle of Chile* (La batalla de Chile) about Salvador Allende's Popular Unity movement which was overthrown by Augusto Pinochet's fascist coup. So, watching ...A Valparaíso, there is a dialectics of history there because you can't really watch that film without thinking about the subsequent history just a few years later. The Spanish conquistadors discovered the Bay of Valparaíso in 1536. Valparaíso means paradise in Spanish. And that colonial legacy is still evident when Joris Ivens was making his film. The layout of the city is reminiscent of Franz Fanon talking about the colonial city as a world cut in two between the native world and the colonial world, divided into compartments, divided between those with full bellies and those with empty stomachs and so forth.

So, in the film, the dialectical image emerges really around the cable cars and the stairs. The cable cars and the stairs connect the poor in the hills, in the barriers with the centre of the port, connect them with food, with water, with work. And they feature constantly throughout the film, which is a nonlinear collage and mosaic of images clustered around certain themes or visual similarities. For example, you see a shot of seagulls flying and then that cuts to human bodies in the air as they're jumping into the sea. So, you have these kinds of visual associations. It is a film built around the life of the city, people working, people going up and down the stairs, people flying kites, people putting out their washing lines, workers loading fish, everyday life, but it always comes back to this class fissure in the city which is represented by the stairs, people trudging up, people going down and the cable cars. It's got this surrealist commentary. 'All women of Valparaíso bring out their parasols to walk all the penguins of Valparaíso, all the bridges just into mid-air, all the homes are triangle. For each one of those statements, the film finds an image that seems to correspond with this. So, there is indeed, bizarrely, a woman walking a penguin! But of course, he's being playful with the image here because not everyone is walking penguins. He finds a bridge that sort of is cut off, but of course not all the bridges are cut off. He finds a home that looks like it's kind of has a triangle wedge-like structure, but of course, not all the homes are shaped like triangles, so Marker's playfully trying to undermine the way the image usually works in a documentary. The image usually stands for a general truth, and he's kind of playing with that by making absurd statements. There's a lot of lists in the film, in the voiceover, because surrealists like lists. 'climbs, panting, it's funny, it's tiring, it's abominable, joyful, inhuman, solemn, ridiculous and strange.' And the voice-over asks pointed questions like 'what price the white blouses, the clean faces when water arrives in barrels.'

The film has a structure, although it's a collage, it does have structure, and it gradually moves higher and higher into the barriers. The higher you go, the poorer the people become and right at the top, the poorest of the poor. Right at the top is where we see the first forms of political organisation, a people's assembly, talking about their problems and what they can do about them. That is an anticipation of the kind of politics that will flower less than 10 years later under Allende. And then we moved to a dancehall, they are dancing to Chilean music and Western music. And you wonder what happens to those people in a few years time. They'll be in the middle of a socialist revolution and then they will be facing a fascist takeover. The film seems very prophetic because it is set in Valparaíso, which is where the CIA sponsored coup was launched in 1973. In Costa Gavras' film *Missing* (1982), that's where the character who goes missing, Charlie Horman, meets the military CIA attaché in Valparaíso, and that's what seals his fate because he sees too much.

The film ruptures out of the black and white social portraiture style towards the end, turning to colour film stock and using drawings, maps, paintings, cartoons, and so forth. We are plunged into a world of fiction, myth, adventure, allegory and storytelling, but also a history which the immediacy of the social portraiture form cannot access. A naval map whirls around and the voice over introduces us into the 'blood' history of Valparaíso, the history of colonialism as depicted often by images of a ideologically questionable kind, but here recontextualised to serve a new purpose of critique. When we return to the documentary footage of the city in 1962, the colour film stock is retained. The very final shot of the film is the shot of a bride with her bridal crown flowing out of the one of the cable cars and that crown that's flowing it, it has a kind of association with some seaweed that we saw earlier on. A voice over at that moment is talking about the Sirens who 'have not ceased to be singing in the port of Valparaíso'. And of course, the Sirens were a sign of danger, shipwrecking unwary sailors. So, the film kind of ends on a sort of optimistic note about the future, but also a sign of foreboding. Because very prophetically, the film understands the dangers of a new kind of adventure in social justice, which is what the film ends calling for. The subsequent history accentuates further our sense of the dangers and risks of social change.

The Settlers (Los Colonos, 2023)

I am going to speed on and go to *The Settlers*. So, this is a narrative fiction film. We can apply the idea of dialectical images to this story, and there are five layers if you like to this dialectical structure. 1) The British Empire versus the American Empire, 2) the expectations of a revolt versus the fact that revolt never happens in the film despite the expectation that it will, it never happens. 3) There's a dialectic between the violence that we see and the violence that we don't see. 4) There's a dialectic between the exterior setting where we see all this violence and the bourgeois interior which is a place of culture. 5) There's a final dialectic at the end of the film between the fictional story that we've seen and the end credits, which uses real archive documentary footage. So, I'm going to quickly go through these five layers.

The film starts with an act of violence. A worker loses half his arm putting up a fence, a private fence significantly, and the British Lieutenant arrives, the overseer, and just simply shoots the man dead because he's now useless to the employer. And this is the first act of violence witnessed by the character mestizo character Segundo. He witnesses violence all the way through, there are constant reaction shots of him witnessing violence and we expect him in the end to act. The lieutenant's boss Menéndez arrives and gives the British lieutenant MacLennan a new job. He's to go to another part of this remote territory where Indians have cut down the fences and killed his sheep, and his task is to clear them out the way. So, the Lieutenant takes Segundo who is a good shot, but Menéndez also insists that he takes an American mercenary that he's also hired, called Bill.

So, here we have two characters, Bill the cowboy and MacLennan the British lieutenant, usually they're in separate genres, the western and a kind of colonial adventure story. The fact that they are brought together here in the same story is a kind of dialectical image, because what we see here are these two empires which they represent, the British Empire which dominated Latin America in the last part of the 19th century through trade and investments and the American Empire that will dominate Latin America in the 20th century. Their partnership and the tensions between them seem to speak to this and again you can see in this still Segundo in the background witnessing all this. Bill is constantly telling the Lieutenant that Segundo is going to turn on them, that he's got a weapon and he's going to fire on them. So, the viewer is primed to expect that to happen. They ride and they find some Indians on the land and at dawn in a very brutal scene, they just simply gun them down. And Segundo is seen here in these three stills, he's watching this slaughter and he is supposed to participate. He sees Bill killing the Indians and you can see in these shots him going through this process of trauma. Then apparently determination as he puts the gun to his shoulder, it looks like he's going to turn on the colonisers, but in the end, he can't take that final Fanonian step. He can't turn the violence on them. And then you see in that final shot, his anguish when he realises that he cannot pull the trigger. His revolt is stillborn.

Then they meet a mysterious figure, a British officer called Colonel Martin who has a very large armed group with him and Colonel Martin invites them, he really forces them to dinner. And here we find out more about the Lieutenant MacLennan. We find out that he's actually not a lieutenant, he's just an ordinary soldier. When Bill finds this out, he's outraged at this kind of class masquerade. Bill calls him an English Red Pig even though MacLennan is Scottish. And at that point Colonel Martin shoots Bill and makes an offer to MacLennan. He will give MacLennan an Indian woman from his camp if he allows MacLennan, who is also a former officer in the British Army, to satisfy his cravings. And so, we then get another act of violence. A lot of sexual violence has been alluded to in the film, towards the Indians – although we actually do not see it, but it is very casually inferred. . Now the violence is turned on the coloniser not from Segundo (as we had expected) but from another coloniser, the British officer. So, it has an interesting class dimension as well as Martin satisfies his cravings and rapes MacLennan. And this violence we do see.

The next morning the party leave. Again, you see the Indian woman who has joined Segundo and MacLennan give Segundo a sharp stone. You think that is going to be the weapon that he will use against MacLennan, but it doesn't happen. Instead you see them riding off and then very unexpectedly, the film cuts to seven years later, a temporal ellipsis... And after seven years, after that ellipses we find out that what we've seen so far is just a prelude to the real violence. MacLennan went on to commit violence and murder against the Indians on a vast scale. Violence on such a scale is almost unrepresentable, it is sort of a hole, an absence, a silence which the film constructs itself around. But somehow this violence on this scale must be reckoned with, has to be remembered in some way. But again, it's interesting that that larger violence happens after MacLennan has himself being violated. So, you have this kind of cycle of violence expanding outwards from class violence to colonial violence and back again.

The scene that we cut to is the bourgeois interior of Menéndez's house. His daughter is playing on the piano, and her daughters are singing in their frilly dresses. They are singing a lullaby, 'All the Pretty Horses' whose meaning I will come back to, A Monsignor, always a reliable class ally for the bourgeoisie is listening to the performance and Menéndez is there as well, falling asleep, a bit older, a bit less vital. So, this is a Bourdieusian space and culture which is being built on all this violence. Interior, exterior, another dialectical image. And into this space of culture is also politics. Mr. Vicuña arrives from the capital where the stories of the violence have floated back to and he's there to try and persuade Menéndez to make peace with the remaining Mapuche Indians. Why? Because the centenary of the nation is coming up soon and they want to construct a mythology of the nation as a unified modern nation where

everyone has a place. So then in the final scenes, Vicuña goes and finds Segundo and Rosa, the woman that was given to MacLennan, presumably as a sexual object. He finds them on a remote island off the coast of Chile. He goes there and he records what happened. This is where we find out the scale of the violence. But he's not recording this for the public, it's not for public consumption, it's not for social justice. What is it for? Maybe some more leverage over Menéndez. What he is really there for is to collect some footage of the happy Indians who are now part of the modern nation. He's become a film director, and you can see him here in this image directing the camera man. He's got Segundo and Rosa all dressed up in their best clothes, they are drinking tea. And this is a little attempt to construct this kind of nice anthropological image. And the very final shot of the film is Rosa staring directly into the camera and Vicuña is saying "Rosa, drink the tea. Do you want to be or not want to be part of the nation?" and she is just staring into the image. Staring into the camera might be the one act of defiance, but we don't know for sure. Maybe she probably did drink the tea. And the point is I think that there is a narrative expectation and perhaps too a historical expectation that people will revolt, that people will resist, and the film cunningly cultivatea our expectation the Segundo will revolt, but he never does. He always just remains a witness and participant to the violence. And in a way I think the film is teaching us that when people are ringed by, circled by superior force, revolt is actually less common, actually it's more common for people to submit. And so, I think it's kind of deconstructing an expectation we may have. And I think it therefore fits with our historical circumstances because the film is a kind of third cinema film, but in a very un-third-cinema context.

But in the very final images of the film there is another dialectic between the film that we've watched, a fictional film, that has uncovered all this violence and archive documentary footage -including footage of Menéndez's shipping Empire because Menéndez was a real person and so was MacLennan. This documentary archive footage is tinted all red, blood red and we have the lullaby song on the soundtrack: "Hush-a-bye, don't you cry, go to sleep my little baby / When you wake, you shall have all the pretty little horses". It was Segundo's dream to own a horse, and the lullaby is attempting to sing someone to sleep. In the aesthetic context which is being constructed here, of course the lull-a-bye function exactly the opposite to its usual form and function – it is a warning: "Don't go to sleep!". It's a warning to awake from a sleep that shields us from the nightmare of history and look it fully in the face.

Films

Ivens, J. (Director). (1963). *...A Valparaíso* [Film]. Argos Films; Cine Experimental de la Universidad de Chile; Universidad de Chile.

Galvez Haberle, F. (Director). (2023). *Los Colonos* [Film]. Quijote Films; Rei Cine; Quiddity Films; Volos Films; Cinema Inutile.

Conflict of Interest Statement

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