

Ölmeyen Aşk (Eternal Love, Metin Erksan, 1966)

filmvisio

CINEMA JOURNAL

Sayı/Issue 5 • Yıl/Year 2025

Dizinler
Indexing & Abstracting

MLA (Modern Language Association)
Erih Plus
DOAJ
Gale Cengage
EBSCO Central & Eastern European Academic Source
Ulrichsweb



Sahibi Prof. Levent ŞAHİN

Owner

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Istanbul University, Faculty of Communication, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı

İşleri Müdürü

Responsible

Manager

Prof. Dr. Şükrü SİM

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye

Istanbul University, Faculty of Communication, Istanbul, Türkiye

Yazışma

Correspondence

İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı Başkanlığı

Istanbul University, Faculty of Communication, Department of Cinema

🏠 Besim Ömer Paşa Caddesi, No: 3 34116 Beyazıt, Fatih, İstanbul, Türkiye

☎ +90 (212) 440 00 00 / 12619

✉ filmvisio@istanbul.edu.tr

🌐 <https://filmvisio.istanbul.edu.tr/>

Yayıncı

Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi

Istanbul University Press

🏠 İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt/Fatih, İstanbul, Türkiye

☎ +90 (212) 440 00 00

✉ iupress@istanbul.edu.tr

🌐 <https://iupress.istanbul.edu.tr/>

Yayın Türü

Publication

Type

Yaygın Süreli

Periodical



Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

The publication languages of the journal are Turkish and English.

Haziran ve Aralık aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed and open-access journal published biannually in June and December.

Dergi Yazı Kurulu

Editorial Management

| | |
|--|---|
| Baş Editorler Editors-in-Chief | Prof. Dr. Şükrü SİM <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> sukrusim@istanbul.edu.tr |
| Baş Editor Yardımcısı Co-editor-in-Chief | Doç. Dr. Esra Gülay ER PASİN <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> eger@istanbul.edu.tr |
| Yazı Kurulu Üyeleri Editorial Management Board Members | Doç. Dr. Esra Gülay ER PASİN <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> eger@istanbul.edu.tr Doç. Dr. Berceste Gülçin ÖZDEMİR <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> gulcin.ozdemir@istanbul.edu.tr Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> msari@istanbul.edu.tr |
| Editöryal İlişkiler Yöneticisi Editorial Relations Manager | Dr. Öğr. Üyesi Mehmet SARI <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> msari@istanbul.edu.tr |
| Editöryal Asistan Editorial Assistant | Araş. Gör. Dr. Damlasu TEMİZEL <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> damlasu.temizel@istanbul.edu.tr Araş. Gör. Dr. Emre KOPARAN <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> emre.koparan@istanbul.edu.tr Araş. Gör. Erhan TÜRKÜM <i>Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> erhan.turkum@marmara.edu.tr |
| Tanıtım Yöneticisi Publicity Manager | Araş. Gör. Dr. Emre KOPARAN <i>İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye</i> emre.koparan@istanbul.edu.tr |
| Logo Tasarım Logo Design | Koray CENGİZ |
| Kapak Tasarım Cover Design | Araş. Gör. Dr. Emre KOPARAN |

Yayın Kurulu

Editorial Board Members

| | |
|---|--|
| Prof. Dr. Ali Murat YEL | Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye alimuratyel@marmara.edu.tr |
| Prof. Dr. Anneke SMELIK | (Emeritus Profesör), Radboud University, Nijmegen, Netherlands anneke.smelik@ru.nl |
| Prof. Dr. Cenk DEMİRKİRAN | Purdue University North West, Bayan College, Umman cenkdemirkiran@gmail.com |
| Prof. Dr. Erol NeziH ORHON | Anadolu Üniversitesi, Eskişehir, Türkiye enorhon@anadolu.edu.tr |
| Prof. Dr. Hüseyin KÖSE | Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye hkose@atauni.edu.tr |
| Prof. Dr. Mehmet ÖZTÜRK | Marmara Üniversitesi, İletişim Fakültesi, İstanbul, Türkiye m.ozturk@marmara.edu.tr |
| Prof. Dr. Nilay ULUSOY | Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul, Türkiye nilay.ulusoy@comm.bau.edu.tr |
| Prof. Dr. Serdar ÖZTÜRK | Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Ankara, Türkiye serdar.ozturk@hbv.edu.tr |
| Prof. Dr. Tevhide Serra GÖRPE | University Of Sharjah, Sharjah, United Arab Emirates tgorpe@sharjah.ac.ae |
| Prof. Dr. Yusuf YURDIGÜL | Atatürk Üniversitesi, Erzurum, Türkiye yurdigul@atauni.edu.tr |
| Doç. Dr. Diğdem SEZEN | Teesside University, Middlesbrough, UK D.Sezen@tees.ac.uk |
| Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK | Akdeniz Üniversitesi, Antalya, Türkiye gulyasarturk@yahoo.com |
| Doç. Dr. İlkay NİŞANCI | İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye ilkay.nisanci@istanbul.edu.tr |
| Doç. Dr. Nevenka POPOVIC SEVIC | University Business Academy in Novi Sad, Sırbistan nevenka.popovic.sevic@fsu.edu.r |
| Doç. Dr. Tonguç İbrahim SEZEN | Teesside University, Middlesbrough, UK T.Sezen@tees.ac.uk |
| Doç. Dr. Yusuf Ziya GÖKÇEK | Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye yusuf.gokcek@marmara.edu.tr |
| Dr. Niall KENNEDY | Trinity Collage Dublin, İrlanda nikenned@tcd.ie |
| Dr. Öğr. Üyesi Ebru Çiğdem THWAITES DİKEN | İstanbul Bilgi Üniversitesi, İstanbul, Türkiye ebru.diken@bilgi.edu.tr |
| Dr. Öğr. Üyesi Süleyman TÜRKOĞLU | İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye turkoglus@istanbul.edu.tr |
| Dr. Özgür AKGÜN | State University Of New York At Old Westbury, New York, USA akguno@oldwestbury.edu |

İçindekiler

Table of Contents

| | |
|---|------------|
| Araştırma Makalesi Research Article | |
| Two Tales, One Love: Metin Erksan's Harmonization of Eastern and Western Love | 1 |
| İki Öykü, Tek Aşk: Metin Erksan'ın Doğulu ve Batılı Aşk Anlatılarını Harmanlaması | |
| Belkıs Cığırım | |
| Araştırma Makalesi Research Article | |
| A Comparative Analysis of <i>Susuz Yaz</i> and <i>Kurak Günler</i> in the Context of Changing Socio-Political Symbolism of Water | 27 |
| Suyun Değişen Sosyo-Politik Sembolizmi Bağlamında <i>Susuz Yaz</i> ve <i>Kurak Günler</i> Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi | |
| Pınar Üzeltüzenci | |
| Araştırma Makalesi Research Article | |
| Audiovisual Narratives, Video Activism and Social Representations: Analyzing Rights-Based Digital Filmmaking in Türkiye | 46 |
| Görsel İşitsel Anlatılar, Video Aktivizm ve Toplumsal Temsiller: Türkiye'de Hak Temelli Film Yapımı | |
| İclal Can Gürbüz, Nihan Gider Işıkmın | |
| Araştırma Makalesi Research Article | |
| The Overlook Hotel as an Ontological Agent: Object-Oriented Ontology and Film Analysis | 66 |
| Ontolojik Bir Özne Olarak Overlook Oteli: Nesne Yönelimli Ontoloji ve Film Analizi | |
| Mustafa Türkan | |
| Araştırma Makalesi Research Article | |
| Lars von Trier Sinemasında Melankolinin Görünümleri: Hastalık, Günahkârlık ve Bilgelik Üçgeninde Bir Kadın – Justine | 87 |
| Appearances of Melancholy in Lars von Trier's Cinema: A Woman in the Triangle of Illness, Sinfulness and Wisdom – Justine | |
| Pınar Tınaz, Işık Eflân Tınaz | |
| Araştırma Makalesi Research Article | |
| Torino Atı: Nietzsche Felsefesinin Sinematografik Bir İfadesi | 115 |
| <i>The Turin Horse</i> : A Cinematographic Expression of Nietzsche's Philosophy | |
| Mert Belek | |

Film İncelemesi | Film Review

Dünya ve Piraye — İki Kadının Kişisel Devrimi: *Gönül Yarası* Filmi Kadın Karakterlerinin Feminist Yapısöküm ile Çözümlemesi

134

Dünya and Piraye — The Personal Revolution of Two Women: A Feminist Deconstruction of the Female Characters in *Lovelorn*

Damla Narcı

Kitap İncelemesi | Book Review

**Sinema: Kimin Kamusal Alanı ya da Deneyimi?
Cinema: Whose Public Sphere or Experience?**

149

Murat İri



Filmvisio'nun Beşinci Sayısından Merhaba

Sinema alanında nitelikli araştırmalara ve tartışmalara ev sahipliği yapma hedefiyle yayın hayatını sürdüren *Filmvisio*'nun beşinci sayısını sizlerle paylaşmanın heyecanını yaşıyoruz. Her yeni sayıyla birlikte genişleyen okuyucu kitlemiz, hem yurt içinden hem de yurt dışından aldığımız yoğun ilgi ve destek, gösterdiğimiz çabanın ne denli anlamlı olduğunu bizlere bir kez daha hatırlatıyor. Bu özel sayının ortaya çıkmasında emeği geçen tüm yazarlarımıza, titiz değerlendirmeleriyle katkı sunan hakemlerimize ve İstanbul Üniversitesi Yayınevi ekibine gönülden teşekkürlerimizi sunarız.

Filmvisio olarak, yayın hayatımıza adım attığımız ilk günden itibaren akademik titizliği ve sinema literatürüne değerli bir katkı sunmayı ilke edindik. Bu doğrultuda, dergimizin MLA International Bibliography, DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH Plus ve Gale Cengage gibi saygın indekslerdeki yerini sağlamlaştırmasının yanı sıra, yakın zamanda EBSCO Central & Eastern European Academic Source ve Ulrichsweb tarafından da taranmaya başlaması bizler için büyük bir gurur kaynağı oldu. Bu önemli adımlar, makalelerimizin uluslararası akademik camiada daha geniş bir kitleye ulaşmasını sağlarken, bizleri daha da büyük hedefler koymaya teşvik ediyor. Gelecekte, sinema araştırmalarına sunduğumuz katkıyı daha da artırmak adına, diğer prestijli indekslerde de yer almayı arzu ediyoruz.

Beşinci sayımızın ilk makalesi Belkis Cığırım'ın kaleme aldığı "Two Tales, One Love: Metin Erksan's Harmonization of Eastern and Western Love" başlıklı araştırma makalesidir. Makale, Türk sinemasının usta yönetmenlerinden Metin Erksan'ın aşk temasını işleyişini, *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Ölmeyen Aşk* (1966) filmleri üzerinden inceliyor. Çalışma, Erksan'ın Doğu'nun mistik aşk anlayışını temsil eden Fuzûlî'nin *Leylâ ile Mecnun* mesnevisi ile Batı'nın tutkulu ve yıkıcı aşkını yansıtan Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* romanını nasıl harmanladığını ortaya koyuyor. Makale, Erksan'ın kendine özgü sinematik dilini oluştururken, imgelere duyulan aşkın ve toplumsal kısıtlamaların aşk üzerindeki etkilerinin derinlemesine bir analizini sunarak, Doğu ve Batı kültürlerinin aşk kavramına dair bakış açılarını sinemada nasıl birleştirdiğini gözler önüne seriyor.

Ardından gelen, Pınar Üzeltüzenci tarafından kaleme alınan "A Comparative Analysis of *Susuz Yaz* and *Kurak Günler* in the Context of Changing Socio-Political Symbolism of Water" başlıklı çalışması, suyun Türk sinemasındaki çok katmanlı temsilini inceliyor. Makale, Metin Erksan'ın 1963 yapımı *Susuz Yaz* filmi ile Emin Alper'in 2022 tarihli *Kurak Günler* filmlerini karşılaştırarak, suyun zaman içinde nasıl hem yaşamın temel kaynağı hem de toplumsal yozlaşmanın, gücün ve çevresel kaygıların güçlü bir sembolü hâline geldiğini ele alıyor. Üzeltüzenci, suyun görsel ve işitsel kullanımının, Türkiye'nin tarımsal bir toplumdan siyasi krizlerle boğuşan neoliberal bir devlete geçişindeki ideolojik değişimleri nasıl yansıttığını psikanalitik, politik ekolojik ve film sesi teorileriyle zenginleştirilmiş disiplinlerarası bir yaklaşımla açıklıyor. Çalışma, *Susuz Yaz*'da umut ve toplumsal dönüşüm potansiyelini simgeleyen suyun, *Kurak Günler*'de ekolojik yıkım ve sistemsel çöküşün karamsar bir metaforuna dönüşümünü vurgulayarak, sinemanın toplumsal kaygıları ve değişen iktidar yapılarını yansıtmada oynadığı dinamik rolü gözler önüne seriyor.

İclal Can Gürbüz ve Nihan Gider Işıkmann'ın kaleme aldığı "Audiovisual Narratives, Video Activism and Social Representations: Analyzing Rights-Based Digital Filmmaking in Türkiye" başlıklı makale, dijital çağda görsel-işitsel anlatıların toplumsal gerçekliğin inşasındaki rolünü inceliyor. Makale, video aktivizmin adaletsizlikleri belgelemek, farkındalık yaratmak ve toplumsal değişimi teşvik etmek için nasıl güçlü bir araç olduğunu vurguluyor. Özellikle geleneksel medyanın aksine bağımsız ve kolektif anlatılar sunma potansiyeline odaklanan çalışma, Avrupa Birliği destekli Sivil Düşün programı kapsamında oluşturulan ve Mart 2020'den bu yana 22 farklı insan hakları alanında 143 filme ev sahipliği yapan CAM dijital platformunu mercek altına alıyor. Makale, CAM platformundaki filmlerin tematik içerik analizini yaparak Türkiye'deki hak temelli film yapımının mevcut durumunu haritalandırıyor, karakter temsillerini, ele alınan hak kategorilerini ve coğrafi dağılımı inceleyerek video aktivizmin medya savunuculuğu, tarihsel belgeleme ve insan hakları odaklı kamusal söyleme katkı potansiyelini değerlendiriyor.

Mustafa Türkan'ın "The Overlook Hotel as an Ontological Agent: Object-Oriented Ontology and Film Analysis" başlıklı makalesi, film analizlerindeki insan merkezli yaklaşımların ötesine geçerek nesnelerin önemini ve

failliğini inceliyor. Makale, nesne yönelimli ontoloji (NYO) çerçevesinde, Stanley Kubrick'in *The Shining* (1980) filmindeki Overlook Oteli'nin sadece bir mekân olmaktan öte, kendi başına yaşayan, tehditkâr bir varlık olarak nasıl işlediğini tartışıyor. Türkan, filmin görsel ve işitsel öğelerini NYO'nun nesne-nitelik gerilimi, metaforik asimetri ve dolaylı nedensellik gibi kavramlarıyla ilişkilendirerek, izleyicinin deneyiminin filmin ontolojisinin kurucu bir unsuru haline geldiğini savunuyor. Bu çerçevede, Overlook Oteli'nin kültürel kodlarla yüklü bağımsız bir özne olarak sinematik evrende nesnelerin ontolojik konumunu yeniden değerlendirmeyi teşvik ettiğini öne sürüyor.

Pınar Tınaz ve Işık Eflân Tınaz'ın "Lars von Trier Sinemasında Melankolinin Görünümleri: Hastalık, Günahkârlık ve Bilgelik Üçgeninde Bir Kadın – Justine" başlıklı makalesi, Lars von Trier'in 2011 yapımı *Melankoli* filmindeki Justine karakterini, melankolinin Antik Yunan'dan günümüze uzanan tarihsel ve felsefi dönüşümü bağlamında inceliyor. Makale, Justine'in film boyunca sergilediği davranışları ve ruh hallerini, melankolinin farklı dönemlerdeki 'hastalık', 'günahkarlık' ve 'bilgelik' tanımlarıyla ilişkilendirerek, karakterin çok boyutlu yapısını ortaya koyuyor. Üç boyutlu karakter analizi yöntemiyle Justine'in fiziksel, ruhsal, sosyal/kültürel özellikleri ile yönetmenin sinematografik tercihleri arasındaki etkileşimi derinlemesine ele alan çalışma, Trier'in melankoliye dair bakış açısını, varoluşun anlamı ve yok oluş karşısındaki kabulleniş temaları üzerinden yorumluyor.

Mert Belek'in "Torino Atı: Nietzsche Felsefesinin Sinematografik Bir İfadesi" başlıklı makalesi, Daniel Frampton'un Filmozofi yaklaşımını kullanarak Béla Tarr'ın *Torino Atı* (2011) filminin Nietzsche felsefesini sinematografik unsurlarla nasıl ifade ettiğini inceliyor. Çalışma, Tarr'ın "bengi dönüş" kavramındaki zamansal yapıyı yansıtmak için kullandığı uzun plan-sekanslar ve tekrar eden imgelerin, Deleuze'ün "kristal imge" tanımıyla nasıl örtüştüğünü ortaya koyuyor. Ayrıca, yönetmenin hareketli kamera, dışavurumcu ışık ve siyah-beyaz negatif film tercihleriyle film-dünyaya kattığı karanlık ve tekinsiz atmosferin, Nietzsche'nin "tanrı öldü" ve "güç istenci" gibi kavramlarını nasıl somutlaştırdığını analiz ediyor. Makale, filmin yalnızca görsel-işitsel bir yapıdan ibaret olmadığını, aynı zamanda film-zihin aracılığıyla felsefi bir düşünme alanı oluşturduğunu ve böylece sinemanın özgün bir felsefe yapma biçimi olabileceği tezini güçlü bir şekilde desteklediğini vurguluyor.

Bu sayıda bir film ve bir kitap incelemesi yer alıyor. Damla Narcı'nın "Dünya ve Piraye — İki Kadının Kişisel Devrimi: *Gönül Yarası* Filmi Kadın Karakterlerinin Feminist Yapısöküm ile Çözümlemesi" başlıklı film incelemesi, Yavuz Turgul'un 2005 yapımı *Gönül Yarası* filmindeki Dünya ve Piraye karakterlerini feminist film teorisi ve Jacques Derrida'nın yapısöküm kavramı üzerinden inceliyor. Çalışma, ana akım sinemanın kadın temsillerine yönelik heteronormatif bakış açısını sorgulayarak, filmin merkezine yerleştirdiği bu iki kadın karakterin toplumsal normlara karşı direnişlerini ve kişisel devrimlerini analiz ediyor. Dünya'nın hayatta kalma mücadelesi ve Piraye'nin annelik kavramına dair dönüşümü üzerinden, kadınların ataeril sistem içindeki konumlarını ve bu sınırlamaları aşma çabalarını sinematik kodlar ve anlatısal detaylarla ortaya koyan makale, filmin klasik kadın karakter imajını nasıl değiştirdiğini ve kadınların varoluş mücadelesine nasıl ütöpik bir ayna tuttuğunu vurguluyor.

Murat İri, Miriam Bratu Hansen'in *Sinema ve Deneyim: Kracauer, Benjamin, Adorno* adlı kitabını inceleyerek, sinemanın kamusal alan ve modernite ile ilişkisini ele alıyor. Hansen'in eseri, Frankfurt Okulu'nun sinemaya bakışını sergilerken, sinemanın popüler deneyim aracılığıyla modernitenin nasıl yeniden üretildiğini Kracauer, Benjamin ve Adorno'nun perspektiflerinden tartışıyor. Kitap incelemesi, Hansen'in teorik duruşunu ve sinema araştırmalarına getirdiği "kamular ve karşı-kamular" yaklaşımını vurgulayarak, sinemanın yalnızca bir eğlence aracı değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir deneyim olarak nasıl işlediğini ortaya koyuyor.

Makalelerimizin literatüre değerli bir katkı sunmasını, gelecek araştırmalara ilham kaynağı olmasını ve önemli bir referans noktası teşkil etmesini gönülden diliyoruz. Planlarımız kapsamında, Aralık ayında altıncı sayımızı yayımlamayı hedefliyoruz. Bu süreçte sizlerin kıymetli destekleriyle yayın yolculuğumuzu daha da ileriye taşımak için şimdiden heyecanlıyız.

Saygılarımızla,

Baş Editör

Prof. Dr. Şükrü Sim



Welcome to the Fifth Issue of *Filmvisio*

We are thrilled to present the fifth issue of *Filmvisio*, a journal dedicated to hosting high-quality research and discussions in the field of cinema. With each new issue, our expanding readership and the enthusiastic support we receive from both within Turkey and internationally reaffirm the significance of our efforts. We extend our sincere gratitude to all the authors who contributed to this special issue, the referees who provided meticulous evaluations, and the Istanbul University Press team.

At *Filmvisio*, our principle since our inception has been to uphold academic rigor and contribute valuable insights to cinema literature. In line with this, we are proud to announce that our journal, in addition to being indexed by prestigious databases such as MLA International Bibliography, DOAJ (Directory of Open Access Journals), ERIH Plus, and Gale Cengage, has recently begun to be indexed by EBSCO Central & Eastern European Academic Source and Ulrichsweb. These significant steps enable our articles to reach a broader international academic audience and encourage us to set even more ambitious goals. We aspire to be included in other prestigious indexes in the future, further strengthening our contribution to cinema research.

The first article in our fifth issue is Belkıs Cığgım's research paper, "Two Tales, One Love: Metin Erksan's Harmonization of Eastern and Western Love." This article examines how the master Turkish filmmaker Metin Erksan approaches the theme of love through his films *Time to Love* (1965) and *Eternal Love* (1966). The study reveals how Erksan blends the mystical understanding of love found in Eastern narratives, exemplified by Fuzûlî's *Leyli and Majnun*, with the passionate and destructive love depicted in Western works, such as Emily Brontë's *Wuthering Heights*. The article offers an in-depth analysis of the impact of love for images and societal constraints on love, demonstrating how Erksan unifies Eastern and Western cultural perspectives on love in his unique cinematic language.

Following this, Pınar Üzeltüzenci's "A Comparative Analysis of *Susuz Yaz* and *Kurak Gğnler* in the Context of Changing Socio-Political Symbolism of Water" explores the multifaceted representation of water in Turkish cinema. The article compares Metin Erksan's 1963 film *Dry Summer* with Emin Alper's 2022 film *Burning Days*, analyzing how water has evolved from being merely a vital resource to a powerful symbol of societal decay, power struggles, and environmental concerns. Üzeltüzenci employs an interdisciplinary approach, drawing from political ecology, psychoanalysis, and film sound theory, to explain how the visual and auditory use of water reflects ideological shifts during Turkey's transition from an agrarian society to a neoliberal state grappling with political crises. The study emphasizes that while water symbolizes hope and potential for social transformation in *Dry Summer*, it transforms into a pessimistic metaphor for ecological devastation and systemic collapse in *Burning Days*, revealing cinema's dynamic role in reflecting societal anxieties and shifting power structures.

İclal Can Gğrbğz and Nihan Gider Işıkmın's article, "Audiovisual Narratives, Video Activism and Social Representations: Analyzing Rights-Based Digital Filmmaking in Tğrkiye," examines the role of audiovisual narratives in constructing social reality in the digital age. The article highlights video activism as a powerful tool for documenting injustices, raising awareness, and fostering social change. Focusing on the potential for independent and collective narratives, unlike traditional media, the study scrutinizes the CAM digital platform. This platform, supported by the European Union's Sivil Dğşğn program, has hosted 143 rights-based films covering 22 different human rights areas since March 2020. The article maps the current state of rights-based filmmaking in Turkey through a thematic content analysis of CAM's films, evaluating video activism's contribution to media advocacy, historical documentation, and public discourse on human rights by examining character representations, rights categories, and geographical distribution.

Mustafa Tğrkan's article, "The Overlook Hotel as an Ontological Agent: Object-Oriented Ontology and Film Analysis," moves beyond human-centered approaches in film analysis to examine the significance and agency of objects. Within the framework of object-oriented ontology (OOO), the article argues that Stanley Kubrick's *The Shining* (1980) portrays the Overlook Hotel not merely as a setting, but as a living, menacing entity in its own right. Tğrkan connects the film's visual and auditory elements with OOO concepts such as the tension between an object and its qualities, metaphorical asymmetry, and vicarious causation, asserting that the



viewer's experience becomes a constitutive element of the film's ontology. In this context, he suggests that the culturally coded Overlook Hotel acts as an independent subject within the cinematic universe, prompting a comprehensive re-evaluation of the ontological position of objects.

Pınar Tınaz and Işık Eflân Tınaz's Turkish article, "Appearances of Melancholy in Lars von Trier's Cinema: A Woman in the Triangle of Illness, Sinfulness and Wisdom – Justine," examines the character of Justine in Lars von Trier's 2011 film *Melancholia* within the historical and philosophical evolution of melancholy from Ancient Greece to the present day. The article reveals Justine's multifaceted character structure by relating her behaviors and moods throughout the film to different historical definitions of melancholy, including "illness," "sinfulness," and "wisdom." Through a three-dimensional character analysis, the study deeply explores the interaction between Justine's physical, psychological, and socio-cultural attributes and the director's cinematographic choices, interpreting Trier's perspective on melancholy through the themes of the meaning of existence and acceptance in the face of annihilation.

Mert Belek's article, "*The Turin Horse*: A Cinematographic Expression of Nietzsche's Philosophy," analyzes how Béla Tarr's film *The Turin Horse* (2011) articulates Nietzschean philosophy through its cinematographic elements, using Daniel Frampton's Filmosophy approach. The study reveals how Tarr's use of long takes and recurring images to reflect the temporal structure of "eternal recurrence" aligns with Deleuze's concept of the "crystal-image." Furthermore, it analyzes how the director's choices of moving camera, expressionist lighting, and black-and-white cinematography contribute to the film-world's dark and unsettling atmosphere, embodying Nietzsche's concepts of the "death of God" and "will to power." The article emphasizes that the film is not merely an audiovisual construction but also generates a philosophical space for thought through the film-mind, strongly supporting the thesis that cinema can engage in philosophy in its unique way.

This issue also includes one film review and one book review. Damla Narci's film review, "Dünya and Piraye – The Personal Revolution of Two Women: A Feminist Deconstruction of the Female Characters in *Lovelorn*," examines the characters of Dünya and Piraye in Yavuz Turgul's 2005 film *Lovelorn* through the lens of feminist film theory and Jacques Derrida's concept of deconstruction. The study challenges the heteronormative gaze prevalent in mainstream cinema's portrayal of women, analyzing the two central female characters' resistance to societal norms and their personal revolutions. By exploring Dünya's struggle for survival and Piraye's transformation regarding motherhood, the article highlights how the film, through its cinematic codes and narrative details, reshapes the classic female character image and offers a utopian mirror to women's struggle for existence in societies that limit their right to breathe.

Murat İri reviews Miriam Bratu Hansen's book *Cinema and Experience: Kracauer, Benjamin, Adorno*, exploring cinema's relationship with the public sphere and modernity. Hansen's work showcases the Frankfurt School's approach to cinema, discussing how modernity is re-produced through popular experience from the perspectives of Kracauer, Benjamin, and Adorno. The book review emphasizes Hansen's theoretical stance and her "publics and counter-publics" approach to cinema studies, revealing how cinema functions not only as entertainment but also as a profound social and cultural experience.

We sincerely hope that our articles will make a valuable contribution to the literature, serving as an inspiration and a significant reference point for future research. In line with our plans, we aim to release our sixth issue in December. We eagerly anticipate enriching this journey further with your valuable contributions.

Sincerely,

Editor-in-Chief

Prof. Dr. Şükrü Şim





Filmvisio

Research Article | Araştırma Makalesi

Open Access | Açık Erişim

Two Tales, One Love: Metin Erksan's Harmonization of Eastern and Western Love

İki Öykü, Tek Aşk: Metin Erksan'ın Doğulu ve Batılı Aşk Anlatılarını Harmanlaması



Belkis Cigirim¹

¹ İstinye University, Foreign Languages, İstanbul, Türkiye

Abstract

This study explores the intertextual connections between Metin Erksan's films *Sevmek Zamanı* (*Time to Love*, 1965) and *Ölmeyen Aşk* (*Eternal Love*, 1966) and the literary works *Leyli and Majnun* by Fuzûlî and *Wuthering Heights* by Emily Brontë. By examining the thematic parallels and divergences in the portrayal of love, the study highlights how Erksan synthesizes Eastern and Western love narratives to develop his unique cinematic language. While *Leyli and Majnun* embodies the mystical and transcendental nature of love, *Wuthering Heights* presents love as a force of obsession and destruction. Erksan's films reflect both perspectives: *Sevmek Zamanı* explores the notion of love as an idealized image, deeply rooted in Eastern traditions, whereas *Ölmeyen Aşk* portrays love's destructive power, akin to the Western literary tradition. However, despite the apparent dominance of one cultural perspective in each film, traces of the other tradition remain present. Neither film embodies a single, pure tradition. Thus, through an intertextual and comparative analysis, this study reveals how Erksan's interpretation of love transcends cultural binaries and offers a rich, hybrid synthesis of both Eastern and Western narratives.

Öz

Bu çalışmada, Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanı* (1965) ve *Ölmeyen Aşk* (1966) filmleri ile Fuzûlî'nin *Leyla ile Mecnun*'u ve Emily Brontë'nin *Uğultulu Tepeler* adlı edebî eseri arasındaki metinlerarası bağlantıları incelenmiştir. Çalışmada, aşkın tasvirine dair tematik benzerlikler ve ayrılıklar ele alınmış; Erksan'ın Doğulu ve Batılı aşk anlatılarını nasıl sentezleyerek kendine özgü bir sinemasal dil geliştirdiği ortaya konmuştur. *Leyla ile Mecnun*, aşkın mistik yönünü ve ona atfedilen aşkınlığı yansıtırken, *Uğultulu Tepeler* aşkı bir saplantı ve yıkım gücü olarak sunar. Erksan'ın filmleri her iki bakış açısını da yansıtır: *Sevmek Zamanı*, Doğu geleneklerine derinlemesine kök salmış idealize edilmiş bir aşk imgesini sorgularken; *Ölmeyen Aşk*, Batı edebiyat geleneğine yakın biçimde aşkın yıkıcı gücünü tasvir eder. Ancak her filmde bir kültürel bakış açısı baskın gibi görünse de diğer geleneğin izleri de varlığını sürdürür. Filmlerin hiçbirisi tek ve saf bir geleneği bütünüyle yansıtmaz. Böylece, metinlerarası ve karşılaştırmalı bir çözümleme yoluyla bu çalışma, Erksan'ın aşk yorumunun kültürel ikilikleri aştığını ve Doğulu ve Batılı anlatılarını harmanlayan zengin, melez bir sentez sunduğunu ortaya koymaktadır.

Keywords

love • Metin Erksan • *Leyli and Majnun* • *Wuthering Heights* • intertextuality

Anahtar Kelimeler

aşk • Metin Erksan • *Leyla ve Mecnun* • *Uğultulu Tepeler* • metinlerarasılık



Citation | Atf: Cigirim, B. (2025). Two tales, one love: Metin Erksan's harmonization of Eastern and Western love. *Filmvisio*, (5), 1-26. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0004>

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Cigirim, B.

Corresponding author | Sorumlu Yazar: Belkis Cigirim belkisengul@gmail.com



Filmvisio

<https://filmvisio.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 2980-3101

Two Tales, One Love: Metin Erksan's Harmonization of Eastern and Western Love

“Aşk için ölmeli, aşk o zaman aşk.”¹

Metin Erksan was a pioneering figure in Turkish cinema and a quintessential example of an *auteur*, as he consistently infused his unique style into both the themes and the formal aspects of his films. Erksan distinguished himself from other directors of his time, as he was singularly devoted to cinema and deliberately chose the most relevant academic path to become a filmmaker. Since no formal cinema degrees were available at the time, he pursued a degree in art history at Istanbul University, which he considered the most suitable alternative. During his studies, he was taught by highly esteemed professors, many of European origin. His educational background enabled him to create multi-layered films rich in meaning.

Erksan pursued filmmaking without seeking awards or critical acclaim, either domestically or internationally, and criticized those who claimed to make films for the sake of society or art. Emphasizing his autonomy, he asserted, “I make films for myself.” However, this statement has often been misunderstood and misused in contexts that are not entirely relevant. What Erksan truly meant was that he chose to make films about subjects that mattered to him, rather than catering to a specific audience or aiming for recognition at international festivals. He said he did not imply that he was indifferent to public reception or that he created films solely for his own satisfaction, regardless of whether anyone watched them. Naturally, insisting on such autonomy brought various challenges. He struggled not only with securing funding for his films but also with distributing and screening them. The trusts and cartels dominating the Turkish cinema industry left little room for independent filmmakers. It was under such circumstances that he made one of his cult films, *Sevmek Zamanı* (*Time to Love*, 1965). Distributors and cinema halls refused to screen the film; however, Georges Sadoul, a French film critic, praised it for its depiction of class conflict after viewing it at the Carthage Film Festival (Sine-Göz, 2014).

Class conflict is a recurring theme in Erksan's both social realist films and those centered on love. While it is the central issue in some of his social realist works, it serves as a backdrop in his love-themed films. In *Sevmek Zamanı* (*Time to Love*, 1965), and *Ölmeyen Aşk* (*Eternal Love*, 1966) the

¹“One must die for love; only then is it truly love.”

protagonists are two lovers from different social classes, and this class disparity is the underlying reason for their separation.

As in his other adaptations, in *Ölmeyen Aşk* (1966)—an adaptation of the novel *Wuthering Heights*—Erksan extracted the core elements and reinterpreted them through his distinctive style rather than directly replicating or imitating them. He says his starting point in making a film is the main idea of it, which is later accompanied by an image that emerges in his mind. He shares his experience in making the TRT-sponsored TV film *Sazlık* (1975), which is also an adaptation, as an example. The main idea of the film is a protagonist who is an obsessive, mad lover again, and the image in Erksan's mind is that he climbs a wooden pole and searches day and night for his beloved, whom he thinks got lost in the lake (Lokomotif, 2024). Although *Kuyu* (*The Well*, 1968) was not adapted from a literary work, Erksan drew inspiration from a real-life incident that took place in a village in Anatolia. Upon reading about the event, he traveled to the village where it occurred. Following a thorough investigation, he crafted his own version of the story, remaining faithful to its core essence (Sim, 2020, p. 58). In *Susuz Yaz* (*Dry Summer*, 1963) and *Yılanların Öcü* (*Revenge of the Snakes*, 1961), Erksan again took the central idea(s) and developed his own versions of the stories. He was criticized by the authors of the novels for departing from their texts and making significant alterations. Upon closer examination, it becomes evident that Erksan employed the same approach in *Ölmeyen Aşk*: He distilled the central themes of *Wuthering Heights* and integrated them with the visual imagery in his mind. His statements about the film, which also reflect his perspective on love, are provided below:

“I also made a movie of this novel (*Wuthering Heights*)—though it remained somewhat incomplete—and I tried to take it to the level of madness. There is a film Buñuel made in Mexico called *Cumbres Barroscosas* (*Abismos de Pasión*). He made *Eternal Love*. It's about two lovers who cannot be united. Their love is symbolized by a rocky hill. The man takes the woman to that hill right in front of her husband's eyes. She dies on the way. Then, on that hill, the man cries, screams, and makes love to her corpse. He experiences a horrifying breakdown. That is love! Otherwise, it's just, “I admire you,” or some cliché like, “Do you know? I love you more than any man could ever love a woman.” Everyone says that to everyone; it means nothing. Only such a love as this can be called true love, in my opinion. For instance, at the end of my movie, I had the man beat the woman's corpse. While crying and screaming, “How could you leave me and die!” he also hit her. Later, quite understandably, the producer cut those scenes of violence. The Turkish audience would not have been able to handle it. But that is how real love should be” (Kirişçi, 2015).

In this passage, Metin Erksan appears to misremember the ending of Buñuel's film. In the film, Alejandro merely kisses his deceased lover, rather than engaging in more extreme actions (mfa, 2014). While the endings of Erksan's and Buñuel's films differ, the overall emotions they evoke are similar, as both intertwine love and rage. Similar to Buñuel's *Abismos de Pasión* (1954), Erksan's *Ölmeyen Aşk* (1966) excludes romantic scenes because both directors were aware that hatred, rather than love, lay at the core of the novel. In *Ölmeyen Aşk*, Ali and Yıldız do not explicitly express their love for each other. Instead, love and anger are deeply intertwined, as demonstrated even in the final scene where Yıldız dies, and Ali shouts, "I hate you."

In another interview, when asked, "Do you think love is pathological?", Erksan responds unequivocally: "Yes, love is madness! Can a sane person truly fall in love? It is something terrifying—you stop eating, stop drinking, sometimes losing thirty kilos at once. Terrible things happen. To me, that is love." In the continuation of the interview, Erksan elaborates on the idea that men and women were once a single entity but later became separated, forever yearning to reunite. He states: "In the beginning, man and woman were one body. Humans could self-reproduce. Hermaphrodites, androgynous beings... I have always wondered how they became separated. ... Men and women want to reunite again, they are constantly drawn to each other, an immense attraction. But of course, alongside love, there is also hostility." He further references Baudelaire, recalling the notion that love and hate coexist, citing: "I hate you as much as I love you." According to Erksan, this paradox is inherent to love; love cannot exist without its counterpart, conflict and tension (Erksan, 2017, pp. 27-28).

Erksan expressed his admiration for *Wuthering Heights*, particularly for its depiction of the relationship between Catherine and Heathcliff, which reconciles love and hatred, rage and compassion. He believed these conflicting emotions were the essence of the novel and aimed to center his own adaption on them (Erksan, 2017, pp. 28-29). He was also impressed by how the themes of love and class conflict were woven together. However, this novel was not his sole source of inspiration. He stated that in order to fully grasp *Sevmek Zamanı* (1965), one must be familiar with Eastern and Western folk tales on love, particularly Eastern tales, with Leyli and Majnun being the most influential (Erksan, 2017, p. 56). Through both its mise-en-scène and narrative structure, *Sevmek Zamanı* reflects the Eastern perspective on love, specifically the concept of falling in love with a semblance or an image, a motif frequently found in Eastern tales. Gemuhluoğlu (2013) asserts that with his film *Sevmek Zamanı*, Erksan wanted to compose a modern visual masnavi, and to ensure his vision was understood, he explicitly had his characters articulate it in the dialogues: "Do such loves still exist today?" "Just like in old tales, right?"

Erksan's cinematic vision was shaped by a deep appreciation for local culture while also drawing from Western artistic and intellectual traditions—an approach influenced by both his personal values and his academic background. His education in art history exposed him to European aesthetics and narrative structures, yet his films remain deeply rooted in Turkish and broader Eastern traditions. This dual influence is evident not only in his portrayal of love but in the overall themes, visual storytelling, and symbolic depth of his works. In films like *Sevmek Zamani* (1965), the concept of 'falling in love with an image' echoes motifs found in Ottoman and Persian literature, while his engagement with class conflict and existential struggles reflects Western literary sensibilities.

It can be asserted that Emily Brontë was exposed to influences both from Eastern and Western resources, just like Erksan, due to the literary movements of the late 18th and early 19th centuries. Towards the end of the eighteenth century, English literary world directed itself towards the East in search for some freshness in terms of imagery, subject matter and models, as they had exhausted the Greco-Roman culture. Through the works of diplomats and travelers, Orientalism spread in not only literature but also architecture, gardening, and art in general. One of the most prominent figures influential in creating the Oriental atmosphere in England was Sir William Jones, who influenced Emily Brontë, among other numerous authors of the period. He knew Persian and made translations into English (De Sola Pinto, 1946; Mamarasulova, 2020). In fact, just a few years after the first translation of Leyli and Majnun story by William Kirkpatrick under the title of *Mujnoon; or, the Distracted Lover. A Tale. From the Persian* (1785), Sir William Jones published Persian version of *Leyli and Majnun* by Abdullah Hatifi, but he only translated five couplets, and left the rest to other translators with a recommendation: the story should be translated into a prose form without adding a single image or thought. Isaac D'Israeli was presumably the first to follow Jones' recommendation, and he wrote the novel version, *The Loves of Mejnoun and Leila* in 1797. Nevertheless, although it displayed some features of Sufism, D'Israeli's work seemed to miss the essence, contrary to Jones, who wrote from an entirely Sufi perspective. As a result of Jones', D'Israeli's and subsequent authors' translations and works inspired by the story, contemporary Western readers became familiar with the conceptions of Sufism (Nilchian, 2016). In such an atmosphere, as it is evident, it became prevalent among the authors of the period to ornament their works with oriental features (Mamarasulova, 2020).

Given this cultural and literary context, it is highly likely that Emily Brontë was exposed to different versions of the *Leyli and Majnun* story, as well as similar Eastern love narratives. The striking thematic parallels between *Wuthering Heights* and *Leyli and Majnun*—such as the portrayal of an all-consuming, almost mystical love, the presence of an insurmountable societal barrier, and the

intertwining of love and suffering—suggest that Brontë may have drawn inspiration, consciously or unconsciously, from these Eastern sources. When reading *Wuthering Heights*, Erksan likely perceived its thematic commonalities with *Leyli and Majnun* and other Eastern love narratives, particularly their shared emphasis on love as an all-consuming force intertwined with suffering, obsession, and transcendence. By blending Western literary traditions with the mystical and symbolic nature of Eastern love stories, he developed his own unique understanding of love—one that transcended mere artistic contrivance, grounded in genuine human emotions and enriched with depth and meaning.

Methodology

To analyze the web of literary and cinematic interrelations in Metin Erksan's films, this study adopts a comparative and intertextual methodology. While the term 'intertextuality' was first coined by Julia Kristeva, a more foundational understanding of the concept can be developed by first engaging with the work of Mikhail Bakhtin, whose ideas Kristeva herself frequently references. A central idea in Bakhtin's theory is that the author's intended meaning is not always expressed through direct authorial discourse, but often becomes clear through the careful use and arrangement of other voices in the text. This use of different voices can sometimes appear in the form of a narrator whose discourse seems singular, but still reflects the author's intention. As he states, "ultimate semantic authority—the author's intention—is realized not in his direct discourse but with the help of other people's words, created and distributed specifically as the words of others" (Bakhtin, 1984, p. 188).

Kristeva (1980) building her conceptualization of intertextuality upon Bakhtin's ideas, says that he was one of the first to suggest that a literary structure is created in relation to another. According to her, the "literary word" goes beyond the author's intention and gains meaning through a dialogic interaction among the author, the addressee (the character in the novel), and the broader cultural context—whether contemporary or historical. Kristeva positions the three dimensions of dialogue along two axes: the horizontal axis, which includes the author and the addressee, and the vertical axis, which represents the cultural context. Building on this idea, she argues that any text is formed through the incorporation and transformation of another, which she famously terms as 'intertextuality.'

There are always echoes of other words within any single word, and traces of other texts within any given text. Intertextuality suggests that we should not see texts as isolated or complete in themselves, but rather as shaped by difference and history. They carry remnants of otherness

because they are formed through the repetition and transformation of earlier textual forms. Instead of accepting the New Criticism view that texts are self-contained and autonomous, inter-textual theory asserts that no text stands alone or operates as a sealed-off system (Alfaro, 1996).

Kristeva (1980) argues that textual 'ambivalence' arises from the mutual insertion of history into the text and the text into history. Writing is not a closed system but a dialogic process where each text absorbs, reworks, and responds to prior discourses. She emphasizes that poetic language is inherently 'double,' not simply in terms of the signifier and the signified, but as a relational structure between the self and the other. This dialogism, based on Bakhtin's notions, reveals that meaning is generated through the intersection of multiple voices, temporalities, and social codes. Thus, the minimal unit of meaning is not singular but always dialogically constituted.

Similar to Bakhtin and Kristeva, Roland Barthes (1977) emphasizes that "...a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centers of culture." According to Barthes, contrary to the misconceptions of most critics, attributing an Author to a text is not an act of clarification but one of limitation; it imposes a singular, fixed meaning, the "final signified," that ultimately closes the openness of writing and restricts the plurality of interpretation. In Barthes's view, it is the reader, not the author, who ultimately becomes the site where meaning is constructed; only the reader is able to perceive the multiplicity of a text and grasp the ambiguity that escapes the characters themselves.

Building on this foundation, this study aims to investigate how Metin Erksan engages with the theme of love by drawing from both Eastern and Western literary traditions. Specifically, it explores how Erksan identifies, synthesizes, and reinterprets the similarities and differences between these traditions to construct his unique cinematic portrayal of love.

The research question guiding this study is: How does Metin Erksan incorporate and transform the shared and contrasting elements of love in Eastern and Western literary narratives, specifically *Leyli and Majnun* and *Wuthering Heights* by Emily Brontë, into his films? Although various interpretations of the story of Leyli and Majnun exist, this study focuses on Fuzulî's version, as it is considered the most significant and influential one written in Turkish. To address this question, the study will analyze the thematic echoes of these two works in Erksan's films *Sevmek Zamanı* (1965) and *Ölmeyen Aşk* (1966). Through this comparative approach, the study aims to illuminate the ways in which Erksan blends different cultural perspectives on love, ultimately shaping his own cinematic interpretation.

The intertextual relationships are examined through three primary criteria: (1) narrative structure, including the development of the love plot and character trajectories; (2) symbolic representation, such as visual motifs, dialogue patterns, and spatial design that resonate with literary sources; and (3) character dynamics, focusing on emotional expression, agency, and the nature of love-related conflict. Additionally, attention is given to *mise-en-scène* elements that serve as visual and thematic connectors between the films and their literary intertexts.

Throughout the analysis, several recurring themes emerged in the films and their literary counterparts. These include “falling in love with a semblance or image”; “social constraints on love: class, culture, and authority”; “the tension between divine and profane love”; “love as madness or obsession; love as transcendence / annihilation of the self through suffering.” The analysis will be grouped under these thematic categories. Some character functions or narrative devices did not fall neatly into the thematic categories outlined above. However, they also play an important role in facilitating the love story and illuminating the emotional journeys of the protagonists. Therefore, examples that do not directly align with any of these thematic categories are discussed under a separate ‘Other’ heading.

While Metin Erksan's filmography includes several works centered on love, this study focuses specifically on *Sevmek Zamanı* (1965) and *Ölmeyen Aşk* (1966) due to their explicit intertextual connections with *Leyli and Majnun* and *Wuthering Heights*. These films not only showcase Erksan's synthesis of Eastern and Western representations of love but also offer the clearest examples of his unique interpretative approach. Focusing on these two films allows for a more in-depth comparative analysis, ensuring that the discussion remains both thematically coherent and methodologically precise. While other films by Erksan explore similar themes, *Sevmek Zamanı* and *Ölmeyen Aşk* are the most relevant in terms of their direct engagement with literary sources and their reflection of the intertextual dialogue between different cultural traditions.

The Concept of Love in Eastern and Western Cultures

When truly understood, love has the potential to be the most powerful and transformative force both in the heavens and on earth. It serves as the driving motivation behind the most remarkable and elevated human accomplishments. In one way or another, true love always seeks to bring blessings to its beloved, regardless of the magnitude of sacrifice. The most profound works of literature, music, and religious thought have drawn their inspiration from love. In the realm of religion, Buddhism acknowledges that life is characterized by suffering, which stems from ego-driven desires and attachments. However, Buddhism also emphasizes that compassionate

love is vital for well-being and survival. The Dalai Lama highlights this by stating that love and compassion are fundamental necessities, not luxuries, as humanity cannot thrive without them. Similarly, Christianity teaches that God embodies love and that humans, created in God's image, inherently possess this quality. Love, therefore, is an intrinsic part of both human nature and spiritual fulfillment, as reflected in Galatians 5:22-23, which suggests that true joy is unattainable without love (Wong & Mayer, 2023).

Buğdaycı (2021) highlights the parallels between the Sufi concept of love, 'ashk,' and the Platonic notion of 'eros,' noting that in both frameworks, love is conceived as a "journey of the soul that starts from the lower stage of beauty and rises up to higher stages". In both Sufi ashk and eros, love is initially directed toward an earthly, material object, but especially in Sufi ashk, it transcends the profane through suffering and reaches a more spiritual and divine level. Buğdaycı claims that there are strong links between Greek philosophical thought and Sufism in Islamic tradition.

Similarly, Holbrook (2017) argues that Plato's *Symposium* and Şeyh Galib's *Hüsn ü Aşk* (*Beauty and Love*) depict a spiritual journey where love (aşk/eros) leads from the physical toward the metaphysical and eternal beauty. Through a method she calls "textual archaeology," Holbrook uncovers deep structural and thematic parallels between the two texts, highlighting how love serves as a transformative path toward wisdom and unity in both Eastern and Western traditions. In *Hüsn ü Aşk*, Aşk (Love), the male character, endures numerous trials on his journey to reunite with Hüsn (Beauty)—a process that leads to his maturation and spiritual elevation. Similarly, in *Symposium*, Plato—through the dialogue between Diotima and Socrates—depicts a comparable ascent, beginning with the love of a physical body and culminating in the contemplation of divine beauty.

Wong and Mayer (2023) put forward the concept of Golden Triad, which includes three key elements: aligning with our true self and life purpose, forming deep and meaningful connections with others through intimacy or communion, and attaining a sense of unity with nature and its Creator. The last element of this triad resonates with the concept of Wahdat al-Wujud in Sufi philosophy. Karandashev (2021) also discusses the universality of this notion of unity. The concept of love as a union of two individuals—whether temporary or lifelong—has been a persistent cultural model across societies for centuries. This conception entails an experience where two bodies, souls, or minds become one, leading to a sense of self-loss through an expansive merger with the beloved. Such unity may emerge through an equal fusion of partners or through an imbalance, where one partner is absorbed into the other via dominance or submission.

When love is unattainable or unfulfilled, or when lovers are forced apart, it often transforms into suffering. Many culture-specific notions of love emphasize pain and longing, highlighting the deep emotional intensity that defines the experience of love. Numerous scholars and writers have explored the intrinsic connection between love and suffering, asserting that no form of love exists without some degree of pain. Love, while associated with joy, fulfillment, and heightened consciousness, also renders individuals vulnerable to grief, sorrow, and disappointment. As Rollo May argues, to love is to open oneself to both the positive and negative dimensions of human experience. Similarly, Fyodor Dostoevsky asserts that suffering is inseparable from love, suggesting that the inability to love constitutes its own form of torment. Woody Allen echoes this sentiment in a more paradoxical manner, emphasizing that whether one chooses love or avoids it, suffering remains inevitable. These perspectives collectively reinforce the notion that love and suffering are deeply intertwined, making pain an inescapable aspect of profound emotional connections (Wong & Mayer, 2023).

Love can take different forms, one of which is obsessive love, referred to as *limerence* by Tennov (1979). Intense love can turn into obsession, filling the lover's mind with constant thoughts and a strong need to possess the beloved. This type of love feels urgent and overwhelming, making it hard for the lover to handle rejection or unfulfilled desires (Karandashev, 2021; Wong & Mayer, 2023).

Cross-cultural variations in emotional arousal levels have been consistently observed, particularly between Western and Eastern cultures. Western societies tend to emphasize high-arousal emotions, as these emotions align with the individualistic nature of their culture, where people seek to influence others. In contrast, Eastern cultures, which are more collectivist, prioritize low-arousal emotions, as they facilitate social harmony and adaptation to group expectations (Lim, 2016). These differences also influence passionate love, reflecting the general emotional patterns of each culture.

Eastern Representations of Love

In *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (Encyclopedic Dictionary of Divan Poetry), love (aşk) is defined as intense form of affection. The concept of love can be analyzed from two different perspectives: its spiritual dimension in Sufism and its literary expression in Divan poetry. In Sufism, love is considered the foundation of creation, as expressed in the hadith, "I was a hidden treasure; I desired to be known, so I created the world." The Wahdat al-Wujud philosophy sees love as the means to know and unite with God. To attain visāl-i haqq (union with truth), one must detach

from worldly attachments, master the self, and eliminate the ego. Only then can a Sufi reach fanā' fillāh (annihilation in God) and attain divine love. Love, as an attribute of God, holds His secret and manifestation. At its highest level, Sufi love leads to the loss of selfhood, where the individual dissolves into divine existence. This concept, known as "Becoming one with the Truth"², signifies transcending the self and attaining ultimate spiritual unity. In Divan literature, love is depicted in various dimensions, ranging from a simple desire to deep devotion. Although it may initially seem linked to physical attraction, it is primarily viewed as a platonic pleasure and spiritual attachment. Love is a central theme in this literary tradition, often carrying a spiritual orientation. Some poets experienced love as a deeply personal emotion, leading them to melancholy and even turning them into legendary figures in folk narratives. Gazels and masnavis explore love both as a representation of divine love and as a passion rooted in physical and sensory experiences. In literary works, love is portrayed as a profound feeling that dominates the lover's world, while the beloved often remains unaware of it. For the lover, love is eternal, growing in intensity, sometimes to the extent of embracing death. Divan poets emphasize both the joy and suffering that love brings, highlighting the idea that pain is an inseparable part of love. The wounds caused by love never heal; longing and sorrow coexist with passion. The deeper the love, the greater the suffering, making love both an exalted and painful experience (Pala, 2014, pp. 47-49).

The Concept of Falling in Love with a Semblance or Image

In classical literature, the theme of falling in love with a portrait or an image of the beloved is quite common. In *Hüsrev and Şirin*, Şirin falls in love with Hüsrev after seeing the portraits of him left in various places she had visited, and she starts to search for him. In narratives that turn into *Ferhat and Şirin* subsequently, Ferhat, who is a 'nakkaş' (miniature painter), gives his own portrait to Şirin, as Fuzuli states, without knowing that he actually carved a rival to himself. In *Vâmık and Azrâ*, Vâmık falls in love with Azrâ upon seeing her portrait, and Azra falls in love with him upon hearing about him. Similarly, in *Hümâ and Hümâyûn*, Hümâ sees Hümâyûn's portrait in a pavilion while hunting and falls in love. In *Hüsn ü Dil*, Hüsn becomes passionately attached to the owner of a portrait hidden in a treasury without knowing who it belongs to. In *Sihhat and Maraz*, Ruh falls in love with the beauty he sees in a mirror, unaware that it is his own reflection. Lastly, in *Yusuf and Züleyha* narratives, Züleyha fills her room with depictions (tasvirs) of herself to captivate him. In these stories, love is often not directed at the real presence of the beloved but rather at a depiction or image, making this theme an essential part of classical love narratives. The notion

²"Hakk ile Hak olmak" in Turkish.

of the beloved themselves being a 'sûret' (semblance) is present in Divan poetry and Sufi poetry, most prominently in Fuzûlî's *Leylâ and Mecnûn* (Gemuhluoğlu, 2013).

Fuzulî's *Leyli and Majnun*

Leyli and Majnun, originally an Arabic tale, was adopted into masnavi form by various poets first in Persian literature and then in Turkish literature, and was composed by various poets both before and after Fuzulî. There are differing claims and perspectives concerning the story's origins. One of those contend that the narrative is grounded in an actual historical event, whereas others maintain that it was conceived by a young man who loved his cousin but was only able to express his feelings through his poems, which he attributed to Kays b. Muvellâh Amiri (Majnun). However, it would be more plausible to consider the story as a combination of various incidents occurred at different periods into a unified narrative (Çapan, 2009; Levend, 1959, pp. 1-7). Despite some differences, the core events that form the essence of the story were preserved across various versions. For instance, Qays and Leyli meet during their childhood; Leyli's father refuses to allow Leyli's marriage to Qays and becomes the greatest obstacle to their love; Leyli is married to another man; Qays wanders into the desert and loses his sanity, becoming known as Majnun; and ultimately, both Leyli and Majnun die as a result of their desperate and unfulfilled love. Contributions from certain poets transform the story from merely a tale of impossible love into one imbued with Sufi meanings.

In Abdorrahman Jami (1414-1492)'s and Nezami Ganjavi (1141-1209)'s versions, Majnun refrains from seeing Leyli, or a physical union, as it will impact his path towards 'fana,' which means annihilation of the self and absolute union with the True Love. Majnun's love is diverted towards the 'source of everything,' to the Truth as a result of his long sufferings, and he is no longer interested in earthly world (Nilchian, 2015). In Fuzulî's version, when Leyli encounters Majnun in the desert by chance, he cannot recognize her, and even after she reminds him of herself, he refuses union because maturity in true love resides in the heart and does not require any sort of physical contact (Fuzulî, 2000).

The question of whether Fuzulî was influenced by earlier poets who wrote Leyli and Majnun narratives, and to what extent, remains a subject of debate. In some Western sources, Fuzulî is inaccurately described as a translator of Nezami's work. While Fuzulî pays homage to Nezami and Jami by mentioning their names at the beginning of his masnavi, the significant difference in length between their works disproves this claim. Nezami's masnavi comprises 4,600 couplets, whereas Fuzulî's version contains only 3,200. Evidently, the differences are not confined to the length alone;

there are also notable variations in the events of the story (Akalın, 2017). Moreover, Fuzuli made his own contributions to the Leyli and Majnun narrative by introducing elements such as the love between Zayd (Majnun's friend) and Zeyneb, the fairy tale Leyli told Ibn Salam to keep him away from herself, the death of Ibn Salam resulting from Majnun's curse, and the dream that Zayd had at the end of the story about Leyli and Majnun together in heaven (Çapan, 2009). In Fuzuli's version, Leyli's mother plays a significant role, whereas in earlier versions by other poets, her father is portrayed as the primary, and perhaps the sole, obstacle. While incorporating his unique style in both narrative features and story events, Fuzuli remained loyal to the Sufi essence.

Fuzuli's work also distinguishes itself from those of his predecessors, as his portrayal of characters and depiction of love interweave both realistic and mystical elements. In Nizami's masnavi, for instance, Majnun displays a greater degree of abnormal behavior and is accompanied by a few companions who share his plight. Nizami presents Majnun as a pitiable figure—a powerless man who, overwhelmed by his despair, avoids human interaction out of fear. By contrast, Fuzuli reduces Majnun's erratic actions to a minimum, portraying him instead as the epitome of the ideal lover (Özcan, 2010).

A comparatively more recent author who wrote a modernized version Leyli and Majnun story was Reşat Nuri Güntekin. In his version, there are two parts: one narrative framing the main story. The frame story consists of a group of friends discussing the matter of hopeless love and whether it can be cured or not, and if it can, what the ways are. While one suggests that the cure is union, another claims "The remedy for love is separation." As a hopeless love can never be cured, love can be increased by separation. However, Mazhar suggests a radically different cure: being around the beloved so that their flaws can be seen, which will eventually weaken the love. A lover attributes superior qualities to the beloved one, and by observing their weaknesses and flaws, love fades away, which means it is cured (Çeçen, 2015).

Western Representations of Love and *Wuthering Heights*

In Renaissance thought, love was often depicted as a destructive force, inflicting emotional and physical torment—it "pricks, wounds, scars, wrings, and ruins." The Renaissance lover of the sonnets experiences love as "suffering," marked by "sighs, pain, tears, and despair." While modern English culture has moved away from openly expressing such anguish over unrequited love, Turkish cultural expressions remain deeply connected to the medieval notion of voluntary suffering for love, a theme heavily influenced by Sufi ascetic ideologies (Aksan & Kantar, 2008).

Compassionate love is a form of love rooted in care, tenderness, and commitment, extending beyond romantic relationships. It plays a significant role in early childhood education, though its interpretation varies across cultures. In Hungary, love is openly discussed as part of educational philosophy, whereas in England, terms like care, support, and empathy are preferred instead. These differences illustrate how cultural norms shape the understanding and expression of compassionate love (Mayer, 2021).

Similarities and Differences Between the Two Stories

In both stories, the lovers are depicted as two bodies sharing a single soul, making their love an inseparable bond. "Their separate states became one; as if a single soul resided in two bodies. Whoever asked Qays about a secret, it was Leyli's voice that answered him." (Fuzuli, 2000, p. 129, couplets 598-599). When his father finds Majnun in the desert, he notices that his son's sleeve is filled with blood. Majnun says that Leyli is undergoing bloodletting, and Majnun experiences the same wound, symbolizing their deep, almost mystical connection. He reassures his astonished father that there is no duality between them, as their souls are intertwined. Majnun expresses that their emotions are inseparable—when Leyli rejoices, he rejoices; when she grieves, he grieves (Fuzuli, 2000, p. 389, couplets 2128-2136). In *Wuthering Heights*, it is Catherine who expresses a similar idea about love and unity of souls:

"... he shall never know how I love him: and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire. ...My great miseries in this world have been Heathcliff's miseries, and I watched and felt each from the beginning: my great thought in living is himself. If all else perished, and HE remained, I should still continue to be; and if all else remained, and he were annihilated, the universe would turn to a mighty stranger: I should not seem a part of it. ... My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I AM Heathcliff! He's always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being" (Brontë, 1847, pp. 102-104).

Another similarity in both stories is that both Catherine and Leyli are forced into marriage in the absence of their true love, yet they find no real happiness in these unions. Following their separation, Qays transforms into Majnun, a mystical and almost saint-like figure, while Heathcliff becomes wild and aggressive, exhibiting abnormal behavior. Heathcliff becomes obsessed with taking revenge from those who wronged him. Majnun, on the other hand, does not even wish for

Nawfal to win his battle against Leyli's tribe, as he cannot bear the thought of her or anyone from her tribe suffering.

In traditional societies, young people's autonomy in matters of love is often discouraged by families, driven by concerns about decision-making and preserving authority, wealth, and patriarchal values. While limited tolerance is shown when a young man expresses interest in a reputable family's daughter, it is considered shameful for a girl to reciprocate. Fuzuli's *Leyli and Majnun* reflects this sentiment, as Leyli's mother reprimands her for the rumors about Qays, emphasizing that love is inappropriate for girls (Özcan, 2010). "It is not strange for a boy to fall in love, / But does love suit a girl?" (Fuzuli, pp. 140-141). Leyli's actions to pursue her love are constrained by societal norms, where disobedience results in humiliation and a loss of honor for women. Thus, Leyli refrains from actions that would defy her family or her tribe, as she lacks the agency to determine even whom she will marry, embodying the modesty and passivity typical of Eastern traditions. In contrast, Catherine is bold, rebellious, and unafraid to express her emotions, and she exercises autonomy in such matters. However, she ultimately betrays her true feelings by marrying Edgar for social status, despite knowing she truly loves Heathcliff. Her choice shapes the novel's central conflict, as it introduces a romantic rival and, upon Heathcliff's return, she disregards criticism from those around her regarding her relationship with him. Furthermore, she experiences neither guilt nor shame for her interactions with Heathcliff, despite being married to another man, which would have severe consequences in Leyli's situation.

In *Leyli and Majnun*, Leyli's parents deem Majnun an unsuitable match due to his reputation as a mad lover, fearing the negative impact on their family's honor. Similarly, in *Wuthering Heights*, Catherine perceives Heathcliff as an unfit husband because of his low social status, blaming her brother for reducing him to such conditions by depriving him of education and financial sources. Her true intention in marrying Edgar Linton is to "aid Heathcliff to rise, and place him out of her brother's power." However, she acknowledges that if she were to marry Heathcliff, they would be left destitute, reduced to a life of poverty without financial security. She does not believe that Linton or her marriage can separate her from Heathcliff; in fact, she insists that nothing on earth ever could (Brontë, 1847, pp. 100-104). Therefore, we can say that in *Wuthering Heights*, class difference is the primary reason for separation. However, in *Leyli and Majnun*, no such class disparity exists, as Majnun's father is also a wealthy and influential figure. The cause of their separation in *Leyli and Majnun* lies in Majnun's state of mind and Leyli's family's belief that having him as a son-in-law would be unsuitable for both their daughter and their family's honor.

In *Leyli and Majnun*, the rival of Majnun is Ibn-Salam. Leyli's marriage remains unconsummated, due to the story she tells about a jinn that haunts whoever touches her. Her marriage is far from typical, and she weeps in secret due to her desperate love for Majnun. In contrast, Catherine leads a conventional married life, and even becomes pregnant during Heathcliff's absence, demonstrating a stark difference in their navigation of love and societal constraints.

In both narratives, the rival male characters (Edgar Linton and Ibn Salam) are portrayed as weaker figures, symbolizing earthly love, especially in *Leyli and Majnun*.

When all hope of reunion is lost, both Leyli and Catherine fall ill due to their love, gradually weakening and ultimately passing away. Their process of dying is strikingly similar; both are wasted away, physically deteriorating due to the suffering caused by their unfulfilled love.

One of the most defining aspects of their love is that neither Majnun nor Heathcliff can imagine life without their loved ones, deeming existence meaningless. Majnun expresses this sentiment by stating: "O life! Now you, too, must come to an end! For the world has become a prison to my eyes ... My beloved was present, and the world was beautiful. Since she is gone, then let everything that exists cease to be!" (Fuzûlî, 2000, pp. 529, 2969-2970)—revealing his inability to continue living without Leyli. Similarly, Heathcliff exclaims: "I know that *ghosts have* wandered on earth. Be with me always—take any form—drive me mad! Only *do not* leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I *cannot* live without my life! I *cannot* live without my soul!" (Brontë, 1847, p. 213)—expressing his inability to conceive of life without Catherine.

Metin Erksan's Interpretation of Love

Metin Erksan's cinematic approach to love is shaped by a synthesis of Eastern mysticism and Western literary intensity. In his films, love often transcends physical desire and instead becomes a space of existential longing, symbolic imagery, and psychological transformation. Rather than portraying love as a reciprocal connection between individuals, Erksan frequently emphasizes obsession, suffering, and the pursuit of an unattainable ideal. This section offers a comparative intertextual analysis of two of Erksan's films, *Sevmek Zamanı* (1965) and *Ölmeyen Aşk* (1966), in relation to their literary counterparts. Each subsection explores how narrative structure, character dynamics, and symbolic motifs reflect and reinterpret the tension between Eastern and Western conceptions of love.

Falling in Love with a Semblance of Image

Gemuhluoğlu (2013) claims that in *Sevmek Zamanı*, the concept of love is fundamentally different from the love depicted in classical masnavis (such as *Leyli and Majnun*). In traditional stories, love is seen as a journey—it begins with an attraction to outer beauty (sûret) but gradually transforms into an appreciation of inner meaning (mânâ). The lover matures through this process. However, in *Sevmek Zamanı*, love is not a journey but an idea. The protagonist, Halil, falls in love with a woman's photograph and never even considers searching for the real person. For him, love is already complete in his mind—unchanging and ideal. He does not need to experience a transformation or a relationship; his love exists as a fixed concept rather than a developing emotion. This idea of love creates dramatic tension throughout the film, leading to the tragic ending where the lovers are killed by a rival. In contrast, in classical masnavis, lovers typically do not perish due to an external force but rather because of internal suffering, such as heartbreak or the death of the beloved. Keskin (2019) disagrees with Gemuhluoğlu on her claim that Halil's not seeking the owner of the image (sûret) is incompatible with Sufism. This is a mistaken approach. In fact, Halil renounces the worldly, just as Sufism demands, and surrenders to the image (sûret), which signifies the divine. He is drawn into the state of spiritual unity and the ecstasy of becoming one with the beloved.

Halil is in love not with Meral herself at the beginning, but with her photograph and the idealized image he has created in his mind. Fearing that reality might disrupt this constructed love, he refuses to share it with Meral. When Meral insists on hearing his feelings directly from him, Halil responds, "Mustafa has already told you what you want to know." Meral, however, persists: "I want to hear it from you. Surely, I have the right to know something that concerns me." Halil rejects this notion, asserting that this matter is strictly between himself and the image, and that Meral is not involved. Halil's attitude is similar to that of Majnuns in Nezami's and Jami's masnavis, where he refuses to see Leyli.

In *Ölmeyen Aşk*, Ethem becomes vulnerable to Ali's calculated revenge after falling into debt due to gambling. In a high-stakes confrontation, Ali demands Yıldız as repayment. When Yıldız confronts him, he cruelly responds: "How foolish you are! I did not ask for a woman who is the leftover of a decayed system and a foolish husband. I asked for the Yıldız of the past—untouched, pure, and radiant. Can you be that young girl again?" Metin Erksan frequently explores the theme of an idealized lover preserved in memory, which is evident across his films. This motif closely resembles *Sevmek Zamanı*, where Halil falls in love with an image rather than the real person. Similarly, in *Leyli and Majnun*, Majnun clings to the memory of Leyli's past self, so much so that

when he finally encounters her in the desert, he fails to recognize her. Erksan revisits this idea of falling in love with an image from the past in *Acı Hayat (Bitter Life, 1962)* and *Sevenler Ölmez (1970)*, reinforcing his recurring exploration of idealized, unattainable love.

Social Constraints on Love: Class, Culture, and Authority

For Halil, the essence of love lies in loving itself, while for Meral, it is about hearing and confirming that she is loved. His emotions and perspective align with the Eastern philosophy of love, whereas Meral's expectations reflect a more Western understanding. Throughout the film, the cultural contrast between Halil and Meral, the duality between Eastern and Western cultures, is conveyed through various elements of *mise-en-scène*, such as music, costume, and location. Meral belongs to the modernized Western world, whereas Halil is more traditional and represents Eastern culture (Akser, 2001). Cultural difference along with the class disparity is the main reason for the separation of Halil and Meral.

Through Halil, she discovers the essence of love and its true meaning, ultimately recognizing the reasons for her dissatisfaction in her previous relationship with Başar. However, although Halil ultimately agrees to a union, his conversation with Meral's father—a wealthy businessman—leads him to realize their stark difference in social class. Meral's father emphasizes that, over time, this disparity could disrupt their love, as Meral might grow dissatisfied and unhappy due to the absence of the comfort and luxury she has always known. Although the film predominantly aligns with Eastern conceptions of love, it also incorporates elements that evoke *Wuthering Heights*. Character parallels are particularly evident; for instance, Meral's father resembles Catherine's kind and modest father more than Leyli's uncompromising and authoritarian father. Unlike *Leyli and Majnun*, where separation is not rooted in class conflict, *Wuthering Heights* presents class disparity as the central obstacle to love. Catherine's concerns about a life of poverty find a clear parallel in the warnings of Meral's father, reinforcing the theme of social status as a barrier to romantic union.

Although *Ölmeyen Aşk* is an adaptation of *Wuthering Heights*, traces of *Leyli and Majnun* can also be observed in the personalities of Ali and Yıldız, who embody a synthesis of Heathcliff and Majnun, and Catherine and Leyli. However, unlike Catherine, Yıldız directly fights for her love rather than hesitating due to societal expectations. She openly defends Ali and even confronts her brother, who mistreats him. Unlike Catherine, she does not see Ali as beneath her or consider him unworthy due to class differences. Nevertheless, class disparity is again the cause of the two lovers' separation. It does not stem from Yıldız viewing Ali as an unsuitable partner, but rather from Ali's overwhelming pride and obstinacy. Yıldız, in reality, seeks to overcome her brother's

opposition and bring Ali back home, yet Ali misinterprets her intentions. He takes offense at her question, “Why should I come to this hut?”, perceiving it as a slight to his dignity and assuming that Yıldız looks down on him. From that moment on, pride and stubbornness dominate their relationship, ultimately preventing reconciliation.

In *Wuthering Heights*, Hindley's descent into alcoholism and gambling is portrayed as the result of emotional loss, suggesting that he is still capable of grief. In contrast, Ethem is devoid of empathy, showing no concern for his wife or family. His cruelty appears innate, positioning him not just as a flawed individual but as a structural obstacle to love. Like Leyli's father, Ethem enforces the separation of the lovers, embodying the oppressive forces—familial, cultural, and moral—that stand in opposition to personal desire. In this way, Erksan highlights how love is not only challenged by internal conflict but also shaped and constrained by external authority.

The Tension Between Divine and Profane Love

The rival male figure present in both *Leyli and Majnun* and *Wuthering Heights* is reflected in the character of Başar in *Sevmek Zamanı*. A wealthy and spoiled young man, Başar embodies profane love, as his feelings appear more superficial and physically driven, whereas Halil's love carries a transcendent, almost divine quality. The stark contrast between Başar's and Halil's ways of loving Meral illustrates two distinct forms of love: ‘Hakiki’ (true, spiritual) love and ‘mecazi’ (metaphorical, earthly) love.

Yıldız's decision to marry Lütfü reflects not genuine affection but a desperate attempt to provoke Ali and test his love. While Catherine in *Wuthering Heights* marries Edgar for social security, Yıldız acts out of wounded pride, yet remains emotionally distant from her husband. She clings to the hope of reunion with Ali until the very end, never fully surrendering to her new role. This emotional detachment mirrors Leyli's rejection of Ibn Salam, suggesting that for both women, physical union without true love is meaningless. The contrast between their outward choices and inner loyalties reveals a deep tension between societal expectations and spiritual fidelity—a hallmark of the divide between profane and divine love.

Love as Madness or Obsession

In *Ölmeyen Aşk*, both Ali and Yıldız are deeply proud and stubborn, which prevents open emotional communication and leads to tragic misinterpretation. When Ali compares Yıldız to her oppressive brother, she avoids clarification and instead replies, “You love your pride and anger, not me. Refusing to come here does not mean I do not love you.” For Ali, however, words are

meaningless without action; he believes love must be proven through endurance and presence, stating, “The real issue is coming here.” Their relationship devolves into a struggle of pride and defiance. While diverging from the events of *Wuthering Heights*, the film preserves the emotional essence of doomed, passionate love. As highlighted in the introduction, Erksan sees love as something that demands passion, courage, and concrete action—mere words are never enough.

Upon learning about Yıldız's love for Ali, Ethem attacks Ali, accusing him of pursuing Yıldız for her family's wealth. After a violent confrontation, Ethem retrieves a rifle, but Yıldız stands against her brother to protect Ali. Later, Ali and Yıldız continue their relentless standoff, each refusing to admit their true feelings. This is visually reinforced in a scene where they walk on opposite sides of an irrigation canal, nearly meeting on a small bridge before turning away once again. Eventually, Yıldız, hoping to provoke Ali into action, accepts Lütfü's proposal, believing he will stop the wedding. However, both expect the other to make a move, and neither does, leading to Yıldız's marriage to Lütfü.

After leaving the farm in anger, Ali returns as a radically transformed man—wealthy, well-dressed, and emotionally hardened. Despite learning that Yıldız had searched for him and suffered heartbreak, he remains indifferent, consumed by resentment and pride. His emotional detachment marks a descent into a colder, almost delusional state, suggesting a loss of his former self. As Ali seeks ways to seize Ethem's property, Yusuf warns him about the dangers of wealth, emphasizing a recurring theme in Erksan's films: Greed and materialism ultimately destroy love.

The most striking element that reflects Erksan's unique interpretation is the way he portrays Ali as a man gradually losing his sanity. Toward the end of the film, Ali's behavior becomes increasingly erratic, and his gaze takes on a wild, unhinged quality. Erksan reinforces this transformation through camera angles and music, heightening the sense of psychological turmoil. Ali fully embodies Heathcliff's thirst for vengeance, yet, like Majnun, he also succumbs to madness through love. His descent into obsession closely aligns with the concept of 'limerence,' as he experiences intense emotional fixation, intrusive thoughts, and an inability to detach from his love for Yıldız.

Love as Transcendence / Annihilation of the Self Through Suffering

Sevmek Zamanı presents love not merely as a theme but as a reflection on form and imagery. In the film, Halil's love for Meral's photograph is conveyed through images, reflections, and frames, positioning the audience as external observers of this love. This narrative approach aligns with the concept of “falling in love with the image (sûret)” found in Divan poetry. On the other hand, Meral's love for Halil begins with seeing herself in his gaze. This dynamic evokes a reference to Ovid's

Narcissus myth, as Meral becomes enamored with her own reflection in Halil's eyes. If there is a concept of "a journey of love" in the film, it belongs to Meral rather than Halil. Initially captivated by Halil's gaze, Meral gradually undergoes a transformation alongside him. Before meeting Halil, Meral's life is marked by illusions, but through him, she discovers true love and a deeper sense of reality. Erksan captures this transformation with a powerful visual reference to Plato's Allegory of the Cave in the wedding scene. Meral stands alone and visibly unhappy, while shadows appear on the wall behind her. Now awakened to truth, she no longer finds meaning in these shadows, just as she no longer finds meaning in Başar, who belongs to that world of illusion. In the final scene, the photograph of Meral and the mannequin falling from the boat and dissolving into the water serve as a significant visual metaphor, reinforcing the film's exploration of love and imagery (Gemuhluoğlu, 2013). Meral reads Ovid's *Art of Love* (*Ars Amatoria*) and walks barefoot on a snowy and muddy road, symbolizing her journey of suffering and sacrifice for love.

Meral represents a synthesis of Catherine and Leyli, just as Halil embodies both Heathcliff and Majnun. Like Catherine, Meral is assertive and independent, resisting societal expectations; yet, like Leyli, she undergoes a transformation through suffering, ultimately reaching a deeper understanding of love. Halil, similar to Majnun in Fuzuli's narrative, is inherently capable of true love and accepts suffering as part of it. However, he must also transcend his earthly attachments to reach a spiritual state where the beloved's physical presence is no longer necessary. This parallels Majnun's journey toward 'fanā' fillāh.' In the final moments of the film, Meral discards her photograph and the mannequin, symbols of 'suret' (semblance), signaling the couple's renunciation of earthly representations. Their self-annihilation through love culminates in death, echoing the mystical union at the heart of Sufi tradition.

The film's locations, combined with Halil's solitude, evoke Majnun's isolation in the desert. Much like Majnun, Halil roams different parts of the island alone, always appearing deep in thought and melancholic.

The Other

Mustafa in *Sevmek Zamanı* and Zayd in *Leyli and Majnun* serve as mediators between the lovers, facilitating communication and offering insight into the protagonists' emotional struggles. In *Leyli and Majnun*, Zayd acts as a messenger, delivering letters between Majnun and Leyli, keeping their connection alive despite societal constraints. Similarly, Mustafa in *Sevmek Zamanı* introduces Meral to Halil's unconventional love, helping her understand the nature of his attachment. Both characters function as guiding figures, interpreting the protagonists' love; however, while Mustafa

remains detached from romantic passion himself, in Fuzuli's *Leyli and Majnun*, Zayd has a relationship with Zaynab. Moreover, both characters play a crucial role in witnessing the fate of the lovers—Zayd brings news of Leyli's death, leading Majnun to his final moment of despair at her grave, similarly, Mustafa brings news of Meral's wedding with Başar. While Zayd passively observes Majnun's suffering, Mustafa takes a more active role in interpreting Halil's emotions.

While the theme of "being one soul in two bodies" is never explicitly stated in either *Sevmek Zamanı* or *Ölmeyen Aşk*, it resonates implicitly through moments of emotional mirroring and visual symmetry. In *Sevmek Zamanı*, Halil and Meral rarely interact physically, yet their isolation is framed in parallel visual compositions—framed doorways, reflections, and long silences—that suggest a shared emotional space. In *Ölmeyen Aşk*, Ali and Yıldız repeatedly mirror each other's pride, suffering, and hesitation, culminating in the canal scene where they approach from opposite sides but never fully connect. These moments do not claim metaphysical unity, but they hint at an emotional synchronicity that transcends individual will, echoing the idea of love as a force that binds rather than merges.

Conclusion

Metin Erksan's exploration of love in *Sevmek Zamanı* and *Ölmeyen Aşk* demonstrates his ability to bridge Eastern and Western literary traditions, creating a distinct cinematic vision. By intertwining the mystical devotion of *Leyli and Majnun* with the passionate destructiveness of *Wuthering Heights*, Erksan not only reinterprets love but also challenges conventional representations of romance in cinema. His films move beyond simple adaptations, offering a complex, layered portrayal of love that reflects both the spiritual and the psychological dimensions of human emotion.

Through *Sevmek Zamanı*, Erksan introduces the Eastern concept of love as devotion to an image, a notion deeply embedded in Sufi and classical Ottoman poetry. Conversely, *Ölmeyen Aşk* aligns with the Western Gothic tradition, where love is entangled with suffering and vengeance. The comparative analysis of these films and their literary predecessors reveals Erksan's mastery in navigating cultural intersections and transforming established love narratives into something uniquely his own.

One limitation of this study is its focus on only two films by Metin Erksan, which, while deeply illustrative of his intertextual style and thematic concerns, do not encompass the full spectrum of his cinematic treatment of love. Additionally, the analysis centers primarily on two literary intertexts—*Leyli and Majnun* and *Wuthering Heights*—selected for their thematic resonance and


narrative parallels. However, other cultural and literary influences on Erksan's work, particularly within Turkish cinema and oral storytelling traditions, remain unexplored. Future research may expand the scope by incorporating a broader range of films, intertexts, and comparative frameworks.

As can be seen, Metin Erksan's films do not simply adapt literary works but actively engage in a dialogic process with them. The emotional and narrative structures of *Sevmek Zamanı* and *Ölmeyen Aşk* resonate with multiple textual layers, where meaning emerges not from a single authorial voice but through a web of cultural and textual references. In line with Kristeva's assertion that every text is a mosaic of quotations and Barthes's notion of the reader as the site of meaning-making, Erksan's films invite viewers to navigate between Eastern mysticism and Western romanticism, crafting new meanings through cinematic language. Through this intertextual layering, love is not presented as a fixed idea but as a dynamic construct shaped by historical, cultural, and artistic dialogue.



| | |
|----------------------|--|
| Peer Review | Externally peer-reviewed. |
| Conflict of Interest | The author has no conflict of interest to declare. |
| Grant Support | The author declared that this study has received no financial support. |

| | |
|-----------------------|--|
| Hakem Değerlendirmesi | Dış bağımsız. |
| Çıkar Çatışması | Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Finansal Destek | Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. |

| | |
|-----------------|--|
| Author Details | Belkıs Çiğirim |
| Yazar Bilgileri | ¹ İstinye University, Foreign Languages, İstanbul, Türkiye 0000-0001-7723-8007  belkisengul@gmail.com |

References | Kaynakça

- Akalın, N. (1997). Nizâmî-yî Gencevî ile Fuzûlî-yî Bağdadî'nin Leylî u Mecnun mesnevilerinin tartışmalı mukayesesî. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, (3), 201-217.
- Aksan, Y., & Kantar, D. (2008). No wellness feels better than this sickness: Love metaphors from a cross-cultural perspective. *Metaphor and Symbol*, 23(4), 262-291. <https://doi.org/10.1080/10926480802426795>
- Akser, M. (2001). Ulusallık arayışında bir yaratıcı: Metin Erksan'ın Sevmek Zamanı (1965). In D. Derman (Ed.), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 1* (pp. 95-109). Bağlam Yayınları.
- Alfaro, M. J. M. (1996). Intertextuality: Origins and development of the concept. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 18(1/2), 268-285.



- Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics* (C. Emerson, Ed. & Trans.). University of Minnesota Press.
- Barthes, R. (1977). *The death of the author* (S. Heath, Trans.). In *Image, music, text* (pp. 142–148). Fontana Press.
- Buğdaycı, Ç. (2021). Ashk: The Sufi concept for love. In C.-H. Mayer & E. Vanderheiden (Eds.), *International handbook of love* (pp. 209–222). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-45996-3_12
- Brontë, E. (1847). *Wuthering Heights*. Planet eBook. Retrieved from <https://www.planetebook.com/free-ebooks/wuthering-heights.pdf>
- Çapan, P. (2009). Fuzûlî'nin Leylâ vü Mecnun'unda tematik olarak aşk. *Turkish Studies: International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, 4(7), 221–238. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.906>
- Çeçen, M. K. (2015). Fuzûlî ile Reşat Nuri Güntekin'in Leylâ ve Mecnun hikâyelerinin mukayesesi. *Gaziantep University Journal of Social Sciences*, 14(1), 207–216. <https://doi.org/10.21547/jss.256788>
- De Sola Pinto, V. (1946). Sir William Jones and English literature. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 11(4), 686–694. <https://doi.org/10.1017/S0041977X00089758>
- Erksan, M. (2017). *Aştan Ölümünden Başka Bir Şey Kalmadı: Metin Erksan İle Söyleşiler*. Kırmızı Kedi Yayınevi.
- Fuzûlî. (2000). *Leylâ and Mecnun* (Ed. M. N. Doğan). Yapı Kredi Yayınları.
- Gemuhluoğlu, Z. (2013). Mesnevi'den sinemaya aşk, suret ve zaman. *Hayal Perdesi*, (32), 34–45. Retrieved from https://www.bisav.org.tr/userfiles/yayinlar/hayal_perdesi_185.pdf
- Holbrook, V. R. (2017). Hüsn ü Aşk'ın arkeolojisi – I. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(1), 41–50.
- Karandashev, V. (2021). Cultural diversity of romantic love experience. In C.-H. Mayer & E. Vanderheiden (Eds.), *International handbook of love: Transcultural and transdisciplinary perspectives* (pp. 59–79). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-45996-3>
- Keskin, S. (2019). Zatına Mir'ât Edindim Zatını: Sevmek Zamanı (1965) filminin anlatsal ve görsel yaklaşımının tasavvuf nazarından incelemesi. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, (13), 313–334. <https://doi.org/10.16947/fsmia.582373>
- Kirişçi, M. (2015, May 16). Metin Erksan'ın ölmeyen aşkı. *Öteki Sinema*. Retrieved from <https://www.otekinsinema.com/metin-erksanin-olmeyen-aski/>
- Kirişçi, M. (2016, January 1). Metin Erksan'ın Hicran Yarası. *Öteki Sinema*. Retrieved from <https://www.otekinsinema.com/metin-erksanin-hicran-yarasi/>
- Kristeva, J. (1980). *Word, dialogue, and novel* (T. Gora, A. Jardine, & L. S. Roudiez, Trans.). In L. S. Roudiez (Ed.), *Desire in language: A semiotic approach to literature and art* (pp. 64–91). Columbia University Press.
- Levend, A. S. (1959). *Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında Leylâ ve Mecnûn hikâyesi*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Lim N. (2016). Cultural differences in emotion: differences in emotional arousal level between the East and the West. *Integrative Medicine Research*, 5(2), 105–109. <http://dx.doi.org/10.1016/j.imr.2016.03.004>
- Lokomotif. (2024, January 20). *Metin Erksan 3. Bölüm – Türk Sinema Tarihi 14. Bölüm* [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=opDbvSvIKzs&t=1816s>
- Mamarasulova, G. A. (2020). English literary interest in exploring the romantic eastern world. *Mental Enlightenment Scientific-Methodological Journal*, 1(1), 139–148.
- Mayer, C.-H. (2021). Meaning-making through love stories in cultural perspectives: Expressions, rituals and symbols. In C.-H. Mayer & E. Vanderheiden (Eds.), *International handbook of love: Transcultural and transdisciplinary perspectives* (pp. 895–922). Springer. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-45996-3>
- mfa. (2014, August 20). Abismos de pasión, 1953–54. En torno a Luis Buñuel. <https://lbunuel.blogspot.com/2014/08/abismos-de-pasion-1953.html>
- Nilchian, E. (2016). Isaac D'Israeli's *Mejnoun and Leila*. *International Journal of Comparative Literature & Translation Studies*, 4(1), 43–49. <https://doi.org/10.7575/aiac.ijclts.v.4n.1p.43>
- Özcan, N. (2010). Fuzûlî'nin Leylâ İle Mecnun Mesnevisinde Aşk-Gelenek Çatışması. *Gazi Türkiyat*, 1(6), 225–260.
- Pala, İ. (2014). *Ansiklopedik Divân Şiiri Sözlüğü*. Kapı Yayınları.
- Sine-Göz. (2014, October 5). *Metin Erksan ile Türk sineması üzerine* [Video]. YouTube. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=gXRSOWYqKBM&t=7s>
- Sim, Ş. (2020). *Türk sinemasında öncüler*. Kriter Yayınları.
- Wong, P. T. P., & Mayer, C.-H. (2023). The meaning of love and its bittersweet nature. *International Review of Psychiatry*. <https://doi.org/10.1080/09540261.2023.2173001>



Appendix | Ek

Summary of *Leyli and Majnun* by Fuzuli

A wealthy Arab emir, after fervently praying to God, is granted a son named Qays. At the age of ten, Qays begins attending school, where he meets Leyli, and a profound love blossoms between them. As their love becomes known, Leyli's mother initially warns her daughter and later withdraws her from school. Devastated upon learning that Leyli will no longer be attending, Qays abandons school as well and begins wandering aimlessly in the desert. Concerned for his son's well-being, Qays's father realizes that advice will be of no use and, along with the elders of his tribe, formally asks for Leyli's hand in marriage. However, Leyli's father refuses, arguing that Qays—now known as Majnun (meaning “madman”)—has lost his sanity, making marriage impossible unless he regains his mental stability. Despite the efforts of physicians, Majnun cannot be cured. As a last resort, his father takes him to the Kaaba, urging him to pray for healing, but instead, Majnun prays for his suffering to intensify. Accepting that his son will never recover from the affliction of love, his father returns with him.

Majnun continues to roam the desert, befriending animals, while Leyli, in her sorrow, falls into despair. Hoping that marriage will help his daughter forget this love, Leyli's father arranges her marriage to Ibn Salam, a suitor eager to wed her. Meanwhile, Ibn Nawfal, a renowned Arab emir known for his bravery and warrior spirit, hears Majnun's poetry and becomes deeply moved by his tragic love. Determined to help him, Nawfal writes to Leyli's father, demanding that he allow the marriage or face war. When his request is denied, a battle erupts between Leyli's tribe and Nawfal's forces. However, during the conflict, Majnun prays for Leyli's tribe to be victorious. Upon realizing this, Nawfal loses his motivation to fight. Although he emerges victorious, he withdraws without forcing the marriage.

Leyli's father proceeds with her arranged marriage to Ibn Salam. On their wedding night, Leyli deceives Ibn Salam by claiming that a supernatural being (jinn) has been in love with her since childhood and threatens to kill them both if he touches her. Afraid, Ibn Salam refrains from approaching her. Following a curse (beddua) from Majnun, Ibn Salam dies. Contrary to expectations, his death does not bring Majnun joy but rather sorrow. After Ibn Salam's passing, Leyli returns to her father's home, using her widowhood as a pretext to grieve for Majnun. Hoping that a change of scenery might help his daughter, Leyli's father decides to relocate. On their journey, Leyli unknowingly encounters Majnun, who reveals his identity through his story. However, for Majnun, Leyli has transcended physical existence and has become an ethereal, divine figure. Realizing his spiritual transformation, Leyli withdraws. Understanding that there is no longer any possibility of union in this world, she prays to God for death, which is soon granted.

When Zayd, who had helped facilitate communication between Leyli and Majnun, brings news of Leyli's passing, Majnun rushes to her grave, where he soon dies. He is buried beside her. One day, Zayd visits their graves and falls asleep, dreaming of Leyli and Majnun together in paradise (Fuzuli, 2000).



Summary of *Wuthering Heights*

In 1801, Lockwood, a man seeking solitude, rents Thrushcross Grange, a remote estate in the English moors. He soon meets his landlord, Heathcliff, a wealthy yet brooding man who resides at Wuthering Heights, a nearby manor. Intrigued by the eerie atmosphere and Heathcliff's somber demeanor, Lockwood persuades his housekeeper, Nelly Dean, to share the history of Wuthering Heights. Her recollections, which he records in his diary, form the central narrative of Wuthering Heights.

Nelly recalls her childhood as a servant at Wuthering Heights, where she worked for Mr. Earnshaw and his family. One day, Mr. Earnshaw brings home an orphaned boy, Heathcliff, whom he decides to raise alongside his own children, Hindley and Catherine. While Hindley despises Heathcliff, Catherine quickly forms a deep bond with him. Over time, Mr. Earnshaw favors Heathcliff over Hindley, causing resentment between the two boys. When Hindley's mistreatment of Heathcliff worsens, Mr. Earnshaw sends Hindley away to school, keeping Heathcliff close.

After Mr. Earnshaw's death, Hindley returns home with his new wife, Frances, and inherits Wuthering Heights. Seeking revenge, he reduces Heathcliff to a servant and forces him to work in the fields. Despite this, Heathcliff and Catherine remain close. One evening, they sneak to Thrushcross Grange to mock the Linton children, Edgar and Isabella, but Catherine is injured by a dog. She stays at the Grange for five weeks, during which Mrs. Linton transforms her into a refined young lady. By the time she returns, Catherine has developed feelings for Edgar, straining her relationship with Heathcliff.

Meanwhile, Frances dies giving birth to Hindley's son, Hareton, causing Hindley to spiral into alcoholism and cruelty. Seeking status, Catherine chooses to marry Edgar Linton, despite her deep love for Heathcliff. Heartbroken, Heathcliff disappears for three years, only to return wealthy and determined to take revenge.

With his newfound fortune, Heathcliff manipulates Hindley into deep debt, eventually seizing Wuthering Heights after Hindley's death. He further strengthens his control over Thrushcross Grange by marrying Isabella Linton, whom he treats with brutality. Meanwhile, Catherine becomes gravely ill, gives birth to a daughter, and dies. Devastated, Heathcliff begs Catherine's spirit to haunt him, unable to bear the loss. Soon after, Isabella flees to London, where she gives birth to Heathcliff's son, Linton Heathcliff, raising him away from his father.

After thirteen years, young Cathy meets Linton Heathcliff and is manipulated into marrying him by Heathcliff, who seeks revenge and control over Thrushcross Grange. Following a series of deaths, Heathcliff becomes consumed by Catherine's memory and eventually dies, leaving Cathy and Hareton to inherit both estates and plan their marriage, bringing an end to the cycle of revenge (Brontë, 1847).

Filmvisio



Research Article | Araştırma Makalesi

Open Access | Açık Erişim

A Comparative Analysis of *Susuz Yaz* and *Kurak Günler* in the Context of Changing Socio-Political Symbolism of Water

Suyun Değişen Sosyo-Politik Sembolizmi Bağlamında Susuz Yaz ve Kurak Günler Filmlerinin Karşılaştırmalı Analizi



Pınar Üzeltüzenci¹  

¹ Bahçeşehir University, Cinema and Media Research, İstanbul, Türkiye

Abstract

This study examines the similarities and differences in the representations of water between two Turkish films, Metin Erksan's *Susuz Yaz* (1963) and Emin Alper's *Kurak Günler* (2022), produced in different historical periods and political contexts. Water in these films is used as a semiotic intersection where social dynamics, power relations, and ecological crises converge. However, the specific constructions of this common theme in each film reflect the socioeconomic and ideological conditions of their respective periods. In this context, water functions both as a metaphor reflecting the spirit of the times and as a lens through which to analyze the country's political and social transformation. Hence, this article explores the relationship between water and decay, sovereignty, and systemic crises through its visual and sonic representations, using an interdisciplinary methodology informed by political ecology, psychoanalytic film theory, and film sound theory. Through a close reading of the narrative function of water, its visual aesthetics, and its use in film sound, this study aims to reveal how water has become a carrier of meaning in Türkiye's transition from a social structure based on agricultural production to a new political-economic plane shaped by neoliberal crises. The study proposes considering cinema as a multilayered narrative field that incorporates not only visual but also psycho-political and ecological dimensions. Ultimately, this research highlights the role of water symbolism in cinema as a dynamic force that embodies both cultural anxieties and shifting power structures.

Öz

Bu çalışma, farklı tarihsel dönemlerde ve politik bağlamlarda üretilmiş iki Türk filmi olan Metin Erksan'ın *Susuz Yaz* (1963) ile Emin Alper'in *Kurak Günler*'deki (2022) su temsillerindeki benzerlikleri ve farklılıkları incelemektedir. Bu filmlerde su, toplumsal dinamiklerin, iktidar ilişkilerinin ve ekolojik krizlerin keşiştiği göstergebilimsel bir kavşak olarak kullanılmaktadır. Ancak, her iki filmde ortak olan bu temanın özgün inşaları, ait oldukları dönemlerin sosyoekonomik ve ideolojik koşullarını yansıtmaktadır. Bu bağlamda su, hem dönemin ruhunu yansıtan bir metafor hem de ülkenin politik ve toplumsal dönüşümünü analiz etmeye imkân tanıyan bir merceğe işlevi görmektedir. Bu nedenle makale, su ve çürüme ile egemenlik ve sistemsel krizler arasındaki ilişkiyi, görsel ve işitsel temsilleri üzerinden, politik ekoloji, psikanalitik film kuramı ve sinemada ses kuramından beslenen disiplinlerarası bir metodolojiyle ele almaktadır. Suyu dair anlatısal işlevin, görsel estetiğin ve ses kullanımının yakından incelenmesi yoluyla bu çalışma, Türkiye'nin tarımsal üretime dayalı bir toplumsal yapıdan, neoliberal krizlerle şekillenmiş yeni bir politik-ekonomik düzleme geçişinde suyun nasıl bir anlam taşıyıcısına dönüştüğünü ortaya koymayı amaçlamaktadır. Çalışma, sinemayı yalnızca görsel değil, aynı zamanda psiko-politik ve ekolojik katmanlara sahip çoklu bir anlatı alanı olarak ele almayı önermektedir. Nihayetinde bu araştırma, sinemada su sembolizminin hem kültürel kaygıları hem de değişen iktidar yapılarının tezahürünü içeren dinamik bir güç olduğunu vurgulamaktadır.

Keywords

symbolism · water · Jung · Cinema of Türkiye · corruption

Anahtar Kelimeler

sembolizm · su · Jung · Türkiye sineması · yozlaşma



“ Citation | Atıf: Üzeltüzenci, P. (2025). A comparative analysis of *Susuz Yaz* and *Kurak Günler* in the context of changing socio-political symbolism of water. *Filmvisio*, (5), 27-45. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0001>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Üzeltüzenci, P.

✉ Corresponding author | Sorumlu Yazar: Pınar Üzeltüzenci pinaruzeltuzenci@gmail.com



Filmvisio

<https://filmvisio.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 2980-3101

A Comparative Analysis of *Susuz Yaz* and *Kurak Günler* in the Context of Changing Socio-Political Symbolism of Water

Water is a frequently used motif in cinema due to its symbolic potency and is commonly encountered in Turkish cinema. This article focuses on how the meanings attributed to water have changed over time by conducting a comparative analysis of the films *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) and *Kurak Günler* (Emin Alper, 2022), which were produced in two different historical periods in Turkey and place particular emphasis on the metaphor of water. The study argues that it is possible to analyze the changing socio-political values of society through the differences observed at the thematic and aesthetic levels of water representations in these films, thereby revealing the flexible character of water's symbolic richness in representing shifting political atmospheres, conflicting identities, and cultural contradictions. The thematic and esthetic treatment of water in these films offers a rich lens through which to examine changing sociopolitical and ecological narratives in Turkish cinema over time. Both films place water at the center of their stories but apply the theme differently, which reflects the changing anxieties, from hope and conflict to crisis and systemic failure, through the symbol of water.

Susuz Yaz, a foundational film from the Yeşilçam era, can be seen as coming from a hopeful and determined period, particularly within the “köy filmleri”¹ tradition, where the village is typically portrayed as a space of potential transformation, innocence, and morality in line with the newly constructed Republic's aspirations for progress and modernization. Depicting water as a scarce and precious resource in a rural village facing the risk of drought, the film criticizes feudal domination, seen as an outdated system from the Ottoman rule that needed to be altered and reformed, and class conflict, while also delivering a moral message by underlining the destructive consequences of greed and unchecked authority (Arslan, 2011; Suner, 2010). In doing so, *Susuz Yaz* aligns with the broader Republican vision of dismantling residual Ottoman power structures, positioning water as a catalyst for moral, social, and political renewal (Dönmez-Colin, 2008).

¹“Village films” (Köy filmleri) is a genre in the cinematic tradition of Türkiye from the 1960s and 1970s that depicts rural life and critiques feudal structures, which at the same time intends to create bridges from rural to urban, reminding the innocent “roots” of the society that was going through a harsh process of modernization. In addition, village films were sometimes used as government-sanctioned tools to promote state-led modernization and project an idealized vision of a reformed rural society in line with Kemalist principles (Yarar Aksoy, 2023).

A contemporary film from the era of “New Cinema of Türkiye”, *Kurak Günler* also focuses on drought in a rural village but avoids conveying a single, central message. Rather, the film explores the intersection of environmental destruction and political corruption, where water scarcity becomes a symptom of systemic failure and social and moral decay. In contrast to *Susuz Yaz*’s overt moral messages, *Kurak Günler* adopts a more fragmentary and ambiguous approach, using water scarcity as a symptom of systemic decay rather than a central point for a unifying moral perspective. In this contemporary setting, environmental destruction and political corruption come together to underscore how scarcity can reflect deeper social and ethical failures, which can be read as a modern take on the earlier film’s exploration of communal and moral decay.

This study explores the cinematic representation of water and how it has transformed over time by analyzing these films’ narrative structures, sound design, and visual esthetics. It also examines whether these cinematic changes reflect broader ideological shifts. Adopting a comparative and interdisciplinary approach, this study draws on theoretical frameworks from political ecology, psychology, and film sound studies to contextualize water symbolism in Türkiye’s changing socio-political environment. With a particular focus on neoliberalism, environmental politics, and cultural representation, this paper aims to reveal how water is treated as a tool of struggle, control, and meaning-making.

The analysis positions water as a dynamic symbol with changing connotations that functions as a cinematic bridge between different political and cultural timelines. By examining water’s symbolism, which shifts between survival, morality, control, and liberation in various historical contexts, this study contributes to discussions on cinema’s role in both environmental and political critique.

Theoretical Framework

Psychoanalytic Aspects of the Symbolism of Water

Water has long been recognized as a powerful symbol in both psychoanalytic and archetypal traditions that study the human psyche because it provides a rich source for exploring unconscious desires, fears, and emotions. Gaston Bachelard explored the psychological and symbolic functions of water in his seminal work *Water and Dreams* (1942). Emphasizing water’s powerful associations with the unconscious, memory, and transformation, Bachelard argues that water represents both maternal qualities and dreams; hence, it symbolizes the potential transformations that the self may undergo. Following a phenomenological approach, Bachelard provides a basic framework for analyzing how water functions as a way to encode and decode personal and

collective meanings in films. Thus, the use of water as the main motif in *Susuz Yaz* and *Kurak Günler* functions as metaphors for memory, loss, or personal awakening, not just a mere environmental element but also an emotional and ideological force.

Carl Jung's theories further contribute to this understanding. In *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1959/1969), Jung argues that human experiences are shaped by universal images and patterns present in our shared collective unconscious. According to Jung, these archetypal symbols inform psychology, cultural narratives, and artistic expression across time and societies, and water is an archetype of transformation and regeneration. He calls the archetype of water "the anima," which represents the feminine aspects of the unconscious and psychological change. Anima symbolizes rebirth and the union of opposites: the unconscious feminine aspect of the psyche, which functions as a mediator between the conscious and the unconscious. Jung identified four stages of anima development: Eve (biological), Helen (romantic), Mary (spiritual), and Sophia (wisdom). Psychological growth involves the integration of the anima to achieve individuation, that is, the process of becoming a whole, balanced self (Jung, 1964).

However, Jung's conceptualization, reflecting early 20th-century normative assumptions, is highly gendered. Identifying the anima with what is traditionally deemed "feminine" (for instance emotions, intuition and creativity) reinforces a binary framework that associates femininity with passivity, maternity, and mystery. On the other hand, "the animus" (the masculine aspect of the psyche) is linked to rationality, logic, and assertiveness (Jung, 1964). Feminist scholars have criticized this dichotomy for perpetuating stereotypical notions of gender roles and for positioning women primarily as reflections of men's needs rather than autonomous subjects (Goldenberg, 1979). This is because the four-stage anima progression (Eve to Sophia) also suggests a hierarchy that privileges certain types of femininity (Rowland, 2002).

Additionally, Jung's archetypal concept of the anima historically resembles and overlaps with Western notions that link women and racialized people to the natural realm and animality. By attributing qualities widely associated with the wild to women and nonwhite populations, such as birth, creativity, and nurturance, these frameworks risk dehumanizing or pushing them into a "primitive" realm; a realm that does not accepted as showing progress like rationality but is cyclical, hence fixed. Critics emphasize that if these assumptions are not critically examined, Jung's archetypes will contribute to the essentialization of gender and race under the guise of universality (Spillers, 1987; Wynter, 2003).

Still, contemporary interpretations have questioned and deconstructed the gendered aspects of Jung's anima and animus concepts. While Samuels (1985) reframed these archetypes as psycho-

logical potentials accessible to all, moving beyond binary associations, Rowland (2002) critiqued their hierarchical nature but at the same time suggested seeing them as dynamic aspects of creativity and rationality. Young-Eisendrath (1997), on the other hand, emphasized their role in reflecting diverse human experiences rather than fixed gender roles. These perspectives reject essentialist notions and adopt a more fluid and inclusive approach to Jungian archetypes. They emphasize that these archetypes should not be restricted to one's biological sex; instead, they can be appropriated to represent the range of character potentials in all individuals (Samuels, 1985).

Water as a Politicized Resource

Apart from its psychoanalytic connotations, water is also a very potent political symbol with its ability to stand in for power, control and exploitation relationships. In the last 50 years, discussions around the commodification and privatization of water have become central in both political and environmental circles. For instance, highlighting how access to or prevention of water has been instrumentalized as a controlling mechanism, particularly over the less privileged communities, Campos Johnson (2020) argues that water should be considered not just as a natural resource but also as a site of geopolitical and economic negotiation. This multilayered value of water shapes the narratives and ideological backgrounds of both *Susuz Yaz* and *Kurak Günler*. In both films, the prevention of access to water represents not just scarcity but also a sign of social, political and moral decadence.

In *Susuz Yaz*, the conflict over a vital water resource that sustains the whole village functions as a microcosm of broader dynamics of exploitation and gendered greed, reflecting tensions between individual gains and collective well-being. At the same time, the film conveys a message for an evolving society: the village, viewed as fundamentally pure, risks losing its innocence because of unchecked ambition. Consequently, *Susuz Yaz* can also be read as forwarding a normative directive, one that prompts viewers to believe that to preserve the village's purity, it must resist both modernization and the pursuit of ever-greater profit. Yet, while suggesting the need to protect rural innocence from exploitative economic forces, *Susuz Yaz* also leaves room for the possibility of constructive transformation. In the film, water is used to symbolize the fundamental purity of the village, and it is implied that the political changes and economic expansions brought by the Republican regime will not spoil the internal integrity of society. Instead, water serves as a channel through which a process of modernization can be imagined in which rural values remain intact, as it implies that progress and traditional virtues can coexist without losing the moral foundation of village life.

Similarly, *Kurak Günler* uses the metaphor of water and its absence to refer to systemic injustices and how ecological crises are intertwined with the structural abuse of power. Both films demonstrate the connection between ecological devastation and political corruption by highlighting how the extinction of natural resources, especially water, can symbolize a broader phenomenon related to social justice and equality.

Sensory Dimensions: Enwaterment and Cinematic Soundscapes

Apart from its symbolic and political dimensions, water also has the power to influence the sensory and immersive experience of the viewer. Using a phenomenological lens, Adriano D'Aloia explains how water in cinema creates a multi-sensory environment that engages both sight and sound with her concept of “enwaterment” (2012). According to this concept, water’s flowing nature can envelop the viewer in a sensory experience that blurs the lines between the cinematic space and the audience’s own embodied experience. In *Susuz Yaz*, water flows through the narrative as a source of both tranquility and tension. This contrast evokes a sense of deprivation and longing, as the film uses water (and water sounds) to heighten the emotional intensity of the characters’ struggles. On the other hand, *Kurak Günler* emphasizes the absence of water not only as a physical and environmental void but also as a profound metaphorical absence, captured through the auditory and visual soundscape. The heavy silence and distant mechanical noises in the village replace the expected natural soundscapes and intensify the residents’ alienation and disconnection. This sonic void aligns with D'Aloia’s framework, which proposes that auditory and visual representations of water do more than depict the environment; they evoke emotional and ideological resonance. At times, the film omits the sound of water from the soundscapes and creates a sudden sensory void that reflects the psychological and sociopolitical drought in the village, leaving the viewer to grapple with this fragmented social and ideological landscape.

In both films, the absence or presence of water signifies more than ecological conditions and they represent the larger emotional and political implications that shape the characters’ worlds. This symbolic dimension of water provides fertile ground for examining the characters and themes in the films, where water is used as both a symbol of moral crisis and social conflict.

Bringing together these psychoanalytical, political and emotional approaches within a theoretical framework, this study aims to analyze water as a multilayered symbol that carries both political weight and psychological depth in Turkish cinema. This interdisciplinary framework enables an analysis of how water is positioned in films as a tool for both transformation and political negotiation, as well as ecological destruction, resource control and moral failure. Theoretical lenses

provided by thinkers such as Bachelard, Jung, Johnson and D'Aloia approach water as a means of expression that has the power to both represent and critique the turbulent political and ecological landscapes in contemporary Türkiye.

Water as Hope and Idealized Rural Innocence

Directed by Metin Erksan, *Susuz Yaz* (*Dry Summer*, 1963) is set in a village in the Aegean part of Türkiye. It focuses on the relationship between two brothers and explores themes of greed, power, and social justice by using water as the main anchor motif. The elder brother, Osman, who is also the main landowner in the village, attempts to gain full and sole ownership of the village's water source since it runs through his land. His denial of access to water to other residents results in conflicts since the village is going through a difficult drought. This creates tensions within the community as well as between the brothers, when the younger brother, Hasan, opposes Osman's plans. The film uses the life-giving quality of water as a powerful symbol, contrasting it with its commodification and the resulting human suffering.

Figure 1

Encountering water early in Susuz Yaz (1963), at 02:11, underscores its role as the main actor in the film, shaping both the narrative and thematic focus from the very beginning



Water in *Susuz Yaz* operates as a versatile symbol of binaries, with oppositions that frame the film's central conflict: it stands for both hope and pessimism, life and death, and war and peace. From the opening scene, the juxtaposition of dry, cracked earth next to close-up shots of trickling water immediately establishes water's dual role as a life-sustaining resource and a source of struggle. The water well, as a contested site, becomes a microcosm of broader social tensions where survival, desire, and domination come together. The film's narrative and sound

design intertwine to transform water into thematic, visual, and auditory unity around which power and justice revolve. The antagonist Osman's blockade of villagers' access to water is a powerful move that reflects the dynamics of privatization, which normalize the use of natural resources as property. In this sense, *Susuz Yaz* also stands out as a film that anticipates contemporary debates on environmental justice by framing water not only as a natural element but also as a contested political entity.

Susuz Yaz frames water as a contested political entity that is shaped by the disputes over private property, power, and justice. The central character of the film, Osman's attempt at preventing the villagers from accessing water can be seen as an allegory of early privatization regimes that normalized the subjection of natural resources to private ownership. In this regard, the film foreshadows contemporary eco-social discussions about class domination, environmental justice, and the appropriation of common resources. The contrast between the presence and absence of water forms a powerful metaphorical structure in both the visual and sonic realms. While the images of water flowing refer to the villagers' dreams of the prosperity and fertility of the land, the images of the dry landscapes become signs of social backwardness, deprivation, and ethical collapse. The sound dimension also supports this duality: the tension between the sounds of dripping or flowing water and dry soil and wind recalls that access to water has become a threshold between life and death, hope and despair. The lack of water sounds in the scenes where the conflict escalates creates a sense of physical and social scarcity, making the echoes of the struggle for survival audible. However, when water is present, the mood is marked by a sonic resolution that aligns with the narrative's stance on moral justice and implies that the missing harmony is restored.

Karen J. Bakker's work (2004) also provides a critical framework for understanding *Susuz Yaz*'s use of water as an ecological and ideological symbol. Johnson's conceptualization of water as an "uncooperative commodity" underlines its innate quality that resists control and commodification. She argues that with its liquid, fluid, and mutable qualities, water defies the imposed extractivism regulations. In *Susuz Yaz*, Osman's failed attempts at controlling water resources is an example of the aforementioned quality of water as an "uncooperative commodity." Osman's vile intentions are also reflective of the violence and inequalities inherent in capitalism, which is mirrored in the broader political critiques embedded in the film's rural setting. By presenting water as both a locus of life and a medium of domination, *Susuz Yaz* foreshadows global ecological struggles where access to clean water becomes a broader geopolitical issue (Bakker, 2004).

The film's sound design supports these arguments in how water is used as a dynamic sonic metaphor representing conflict and potential transformation. For instance, the absence of water

sounds during the scenes of dry landscapes creates a sensory emptiness that underscores the vulnerability of life and resources. This auditory strategy provokes critiques of sensory hierarchies, particularly the argument that visual abstraction often dominates spatial and ideological frameworks, thereby overshadowing other sensory dimensions (Lefebvre, 1991; Schafer, 1994; Chion, 1994). By weaving ecological commentary into a tangible, immersive soundscape, *Susuz Yaz* guides audiences into an embodied experience of environmental and social collapse.

D'Aloia (2012) argued that the use of water imagery in cinema opens up the possibility of an immersive experience in which the viewer is drawn into the sensory world of the film through water-related metaphors and soundscapes. The intense aural presence and absence of water in *Susuz Yaz* creates a bond between the audience and the characters of the film, as it is used to reflect both the tension of drought and the relief of the return of water. D'Aloia's concept of "enwaterment," which refers to the bodily experience of being submerged in water, can be extended to the film's use of diegetic and non-diegetic water sounds. The film's final scenes, in which the heavy soundscape of silence and the atonal music fade out and the calm flow of water enters, illustrates how water brings a symbolic resolution to tension. Through these techniques, *Susuz Yaz* manages to make water tangible as both a visual and sonic element, and in this way, the film is able to draw the viewer into the materiality of the narrative world. This sonic shift symbolizes the restoration of natural and social order, echoing D'Aloia's exploration of water's dual function as a space of fear and protection (D'Aloia, 2012).

Susuz Yaz can also be analyzed through a Jungian reading. Jung's archetypes, especially those related to the duality of water as life-giving and life-taking, overlap with the narrative structure of the movie. Osman's attempt to dominate the water represents an attempt at social domination, while the release of water at the end represents liberation, harmony and renewal. The return of water marks a collective catharsis that mirrors Jung's vision of the unconscious as a force that cannot be permanently subdued. The film thus uses water to navigate the psychological tension between repression and freedom, casting the struggle for resource control as both a political and existential crisis.

Through a Jungian interpretation of gender, we can say that the film's female protagonist, Bahar, is positioned as both a source of life and beauty as well as a victim of male desire and control. In a Jungian perspective, she is nurturing, emotional, loyal, and connected, almost to the degree of identification, to the fertility of the land. Osman's selfish plans of controlling the water resource parallel his desire to control Bahar's body and independence as well. This implies that,

just like access to water, feminine agency in the film is also prone to be monopolized by Osman's patriarchal power.

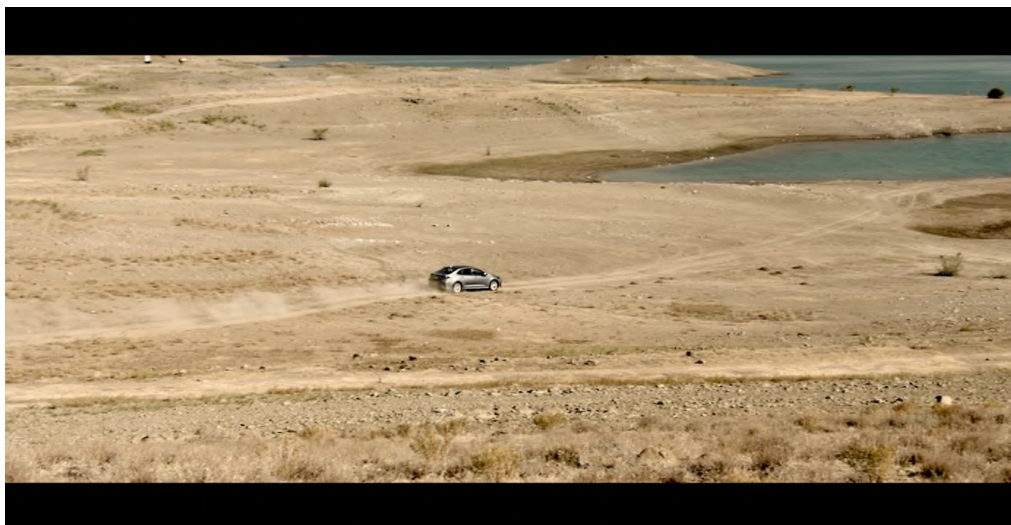
The connections and similarities between Bahar and the water in the plot reinforce the binary view of gender. While men control and manipulate water resources, women are symbolically and literally subjected to its scarcity. The imagery of Bahar's suffering aligns with feminist critiques of Jung's hierarchical anima progression, in which the biological and sensory aspects of femininity are subordinated to more intellectual or spiritual ideals (Rowland, 2002). *Susuz Yaz* illustrates the dangers of this framework: Bahar's value is linked to her reproductive capacity and vulnerability rather than her agency and/or rational capacity (Özen, 2021).

Water as a Symbol of Ecological and Social Breakdown

Kurak Günler (2022), directed by Emin Alper, is a political thriller set in a fictional town named Yanıklar in Türkiye that is suffering from drought and political intrigues. The story follows Emre, an idealistic young prosecutor who is newly appointed to the town and quickly becomes entangled in its web of complex power relations, including political corruption and other hidden tensions. As Emre investigates the suspicious events around the town's water resources, he encounters resistance from powerful local figures. Like *Susuz Yaz*, the film uses the absence of water as a central metaphor for moral and social decay and highlights the convergence of themes like environmental exploitation, political authoritarianism, and collective complicity. With its haunting audio-visual atmosphere and layered narrative, *Kurak Günler* subtly deals with the dynamics of power relations and justice in contemporary Türkiye.

Figure 2

The visual domination of dry landscapes in Kurak Günler (2022) highlights the underlying tension between scarcity vs. fertility and moral purity vs. decadence



In the film, water represents power, and the villagers' obsession with water, hence power is also reflected in their treatment of women, particularly of the mute Roma girl called Pekmez. The connection made between women and water is striking in this film as well. In one particular scene, two of the men who are represented as shady figures in the competition in controlling the water resource, pour water over Pekmez generously, in a cruel performance that emphasizes the commodification of both water and women. Even though water is scarce in town, these men do not hesitate to use it as a tool to show off and establish dominance. The movie presents Pekmez as marginalized in multiple layers at once, as a Roma person, as a mute individual and as a woman. Here, she is stripped of her voice and agency and reduced to a simple resource that, like water, must be controlled by men and owned by them in a spectacle of power. Water in the film, when it does appear, is almost always misused. In this particular scene, water, typically associated with purity and renewal is weaponized, amplifying the sense that the very elements meant to sustain life and wash away sins have become instruments of degradation in a town corrupted to its core. In both films, water represents states of femininity under patriarchal systems, and the control over water reflects patriarchal impulses to dominate nature, fluidity, and life itself, which are perceived as feminine. These films demonstrate how such control leads to the commodification and subjugation of both women and natural resources.

The dry visual settings of both films highlight the moral state of their societies driven by authoritarianism and resentment. In *Susuz Yaz*, Osman's hoarding of water reveals his material greed and patriarchal tendency to dominance and turns water into a contested symbol of power. Similarly, in *Kurak Günler*, the control over water mirrors broader systems of corruption and social decay, where women and minorities bear the greatest burden of patriarchal violence.

Both *Susuz Yaz* and *Kurak Günler* expose the still gendered representations of water in cinema by association with water and femininity, and continue to establish the Jungian tradition. Hence, while they show how women are exploited under patriarchal power, they also contribute to reinforcing this distinction by identifying femininity with these ancient normative qualities.

In both films, the scarcity of water also evokes themes of pollution, sin and uncleanness in a sense that it signifies not only physical absence but also moral, social and spiritual decadence that reflects the characters' environments and souls. In *Susuz Yaz*, Osman's control of water creates not only a physical drought but also a metaphorical one, where greed and exploitation lead to the moral decay of the community. The dry landscape and the villagers' inability to cleanse themselves because of lack of water highlight the association of water with purity and its absence

with dirtiness and sin. Osman's monopolization of water transforms him into a figure of moral corruption and is used to prove how his selfishness contaminates the social fabric of the village.

The absence of water in Muslim contexts (these villages are supposedly of Muslim religion as with many rural towns in Türkiye) also brings to mind "cenabet" a concept in which physical impurity symbolizes a state of spiritual disconnection. Osman's actions fit the notion of uncleanness, not just in the literal sense that signals hygiene, but also as a reflection of his corrupt intentions and the harm he causes to the village's harmony. At the same time, the villagers, being deprived of this life-giving resource, are kept spiritually distant from ideals of justice and collective well-being, further reinforcing the association of water with both physical and moral purification.

This is particularly important in the context of early Republican Türkiye, where the village was idealized as the epitome of innocence and moral purity, a space free from the corruption and decadence associated with urban life and the newly introduced modernism. The purifier aspect of water is closely linked to the pastoral vision of rurality, which symbolized the vitality of the land and the morality of the villagers. This idealized vision is crushed by the moral decay brought by the drought exposing how exploitation and greed can erode the village's presumed purity. Osman's actions disrupt the community's social and physical harmony and cast a shadow on the understanding of the village as the epitome of power and pureness. In this context, the movie reveals the fragility of the ideological frameworks that encompass rural landscape and personal greed.

In *Kurak Günler*, the absence of water is similarly heavy with symbolic weight, but this time, it has a darker, more pessimistic tone. Here, the Yanıklar village as a whole is depicted as a place of systemic corruption, where the lack of water symbolizes not only environmental degradation but also social rot. The concept of *cenabet* resonates in a broader social context in this film as well: the town's inability to sustain its natural resources reflects its spiritual and ethical impurity. This becomes literally evident when Emre, the protagonist, goes to the lake to take a shower because running water is simply unavailable in the houses.

The idealized image of an innocent villager is inverted in *Kurak Günler*. The town reflects not only the environmental consequences of neglect and exploitation but also a broader social decline where the purity once attributed to rural life has been replaced by decadence and decay. Unlike *Susuz Yaz*, in which the moral and economic imbalance caused by Osman is ultimately resolved in the end with the release of water, signifying redemption and the restoration of harmony, *Kurak Günler* offers no such resolution. The water dispute is unresolved, and the possibility of salvation is irreversible. Hence, the absence of water symbolizes the complete loss of ethical and social

integrity. This unresolved crisis underscores the film's critique of the sociopolitical realities of contemporary Türkiye, suggesting that the ideals of purity and salvation, once associated with rural life, have eroded, leaving behind a barren landscape of systemic failure and division.

In both of these films, drought serves as a mirror for broader social failures. The concept of pollution extends beyond physical pollution to include the ethical and emotional degradation that results from the exploitation of natural resources and people. Furthermore, the theme of drought can be linked to the cultural concept of 'cenabet', in which pollution is both an individual and collective condition. In *Susuz Yaz*, this pollution results from Osman's monopolization of water and its consequences for society. In *Kurak Günler*, it is linked to broader systemic corruption and exploitation, suggesting that the lack of water, both literally and symbolically, reflects a society that has not been cleansed of its sins and has not reconciled with its humanity.

In *Kurak Günler*'s world, the lack of water and sinkholes are first a literal symbol of ecological collapse. On the other hand, on a more metaphorical level, the shortage of water is also a reference to moral decadence within the community (important to note that the word decadence, "çürümüşlük" in Turkish, has increasingly become popular recently in describing the latest state of society of Türkiye). The sinkholes in the film are the direct result of unsustainable resource management and function as a metaphor for the loss of trust and the destruction of reliable social structures. Unlike *Susuz Yaz*, where water scarcity causes conflict but holds the possibility of redemption, the water in *Kurak Günler* is irreversibly contaminated and symbolizes permanent decline. The Jungian approach to myths and symbols, in which they expose the inner workings of the psyche (Jung, 1981), helps us to understand *Kurak Günler* as a cinematic exploration of collective unconscious anxieties, ecological breakdown, political corruption, and social disintegration. The sinkhole in the film represents an archetypal open "wound" ready to swallow the town.

In *Kurak Günler*, the sound design amplifies this crisis. The absence of natural water sounds is juxtaposed with the discordant noises of urbanization and an unsettling silence. This creates a soundscape that reflects the loss of harmony in both the natural world and human society. The film subverts Adriano D'Aloia's concept of "enwaterment," where water typically immerses viewers in a cinematic experience. Instead, the toxic and depleted use of water alienates the audience through what can be called "dewaterment," since it associates its absence with moral decay.²

Jung's archetypal interpretation of water as a symbol of the unconscious, transformation, and life cycle (Jung, 1981) offers a stark contrast between the two films. In *Susuz Yaz*, the ultimate

²A term I introduce here in contrast to D'Aloia's "enwaterment," referring to the alienation caused by the sonic and symbolic absence of water.

salvation of water signifies moral and social renewal, which is in line with Jung's concept of rebirth. Hasan's victory over Osman represents a restoration of balance in which water symbolizes justice and the cyclical nature of life. However, *Kurak Günler* implies that water no longer has this redemptive potential. Its stained state reflects psychological and social stagnation, where transformation is no longer possible and decay persists.

Water, in the neoliberal context, represents the adaptability demanded by neoliberal policies owing to its fluidity. Neoliberalism is said to thrive on flexibility, deregulation, and the continuous reshaping of economic and social structures according to the needs of the market. Just as water flows freely, changing its own shape depending on the container it occupies, neoliberalism encourages fluidity that shapeshifts depending on the conditions and weakens community bonds and established boundaries. *Kurak Günler's* portrayal of a society in which the collective good is disregarded in favor of individual profit parallels the erosion of social systems under neoliberalism, where public resources like water are spared for the benefit of a few (Harvey, 2005; Brown, 2015).

Furthermore, the film taps into the concept of water as a symbol of instability and insecurity, themes that resonate with neoliberalism's sense of uncertainty (Bauman, 2000). In the same way that water in *Kurak Günler* is both vital and elusive, the economic and social conditions in a neoliberal system are marked by constant volatility and risk (Brown, 2015). The water crisis in the film serves as a powerful metaphor for the broader deterioration of stability in a society governed by these values. When natural life-giving resources become scarce and essential services are privatized, communities face not only environmental collapse but also social and political alienation. The fluidity of water, in this context, represents the uncertainty and precariousness that endangers every aspect of life under neoliberal frameworks (Shiva, 2002).

The dry and brown landscape of *Kurak Günler* functions as an appropriate visual representation of the consequences of political power networks' environmental neglect. The drought is not just a natural disaster; it is also a manifestation of the larger crisis caused by the absence of justice, morality, and sustainable governance. In a neoliberal context, water's absence symbolizes the moral and political dryness that dominates when the logic of profit dominates. The characters in the film, much like the water they compete over, are trapped in a struggle for survival, but the real danger is the way the system fails to provide a long-term solution, which in the end leaves them in a perpetual state of crisis. The film portrays a society in which water, like other resources, becomes a commodity that is weaponized to control those in need. This mirrors the rise of individualism

and competition in neoliberal systems, where an individualistic survivalist mentality replaces collective care and solidarity.

In this way, the film can also be evaluated as a commentary on a neoliberal governance model that prioritizes economic gain over ecological balance, social welfare, and ethical responsibility. The image of water, once a symbol of life and regeneration, becomes a reflection of the consequences of environmental exploitation. *Kurak Günler* thus uses the symbol of water to critique the transformation of natural resources into financial assets and to question the long-term viability of a system that thrives on the commodification and privatization of everything, from water, land, to human relationships. The film's water crisis, then, becomes a multilayered metaphor, not only for environmental collapse but also for the failures of neoliberal policies to provide sustainable, just solutions.

From Redemption to Neoliberal Fatalism: Changing Rural Portrayals

In *Susuz Yaz*, water's fluidity signals potential for change and reflects the transformative aspirations of early Republican Türkiye. Water, often symbolizing life and fertility, is central to the narrative, representing not only the physical survival of the villagers but also the ideological promise of a modernized, progressive Türkiye. The protagonist, who struggles to manage the water crisis in the village, is faced with ethical dilemmas that mirror Türkiye's larger moral struggle as it transitioned from the Ottoman Empire to the newly established Republic.

In this context, the fluidity of water in *Susuz Yaz* works as a symbol of both the challenges and possibilities that the Turkish Republic aimed to address, namely, the modernization of rural areas, the democratization of resources, and the promise of a new social order. This is why water in the film holds the potential for renewal and justice, since it reflects the ideal of the transformation of the Republican vision. The film's treatment of water as a resource that can foster unity and social progress speaks to the nation-building project of the early Republic, where the fluidity of water metaphorically aligns with the fluid social changes the Republic aimed to realize, particularly in rural areas that were seen as the core of the country's agrarian economy.

In contrast, *Kurak Günler* presents water's fluidity in a very different way which reflects the neoliberal realities of contemporary Türkiye. The film, set in a town facing a long drought, depicts water as caught between the complex forces wielded by shady figures with the intentions of commodification and exploitation. Water, much like the lack of other natural resources under neoliberalism, is manipulated by local elites and politicians and is being employed as a tool for power and control rather than a symbol of renewal or collective welfare. Water, in *Kurak*

Günler, reflects the endless capacity of neoliberal capitalism to absorb and commodify everything, including natural resources and human relations. The once-idealized concept of water as a life-giving force is now co-opted and drained of its regenerative potential, and reduced to another commodity that can be bought, sold, and controlled.

This shift in the symbolism of water from *Susuz Yaz* to *Kurak Günler* highlights the broader changes in Türkiye's political and economic landscape, from the early Republican ideals of modernization and social justice to the fluid, exploitative systems of the neoliberal mentality. In *Susuz Yaz*, although the scarcity of water poses a serious obstacle in building a collective future, it is presented as a part of a communal apprehension in which justice and renewal are still possible. Water is imagined as a resource that can realize the idea of labor-based solidarity and redistribution. In this respect, the fluidity of water points to a hopeful vision that implies the socio-economic backwardness of the country can be improved with new reforms. In contrast, the fluidity of water in *Kurak Günler*, represents the relentless nature of neoliberal capitalism which has infiltrated every aspect of life, commodified everything and deepened inequalities. Here, water is no longer a resource that signifies hope but an object of capital that only a few can access and the majority are excluded from. Hence fluidity does not represent solely water, it underlines capitalism's capacity to adopt any condition. *Kurak Günler* demonstrates a political atmosphere in which collective transformation has become impossible and the dark reality of a new regime that prevents the redistribution of wealth through the manipulation of fundamental resources of life.

The way the rural populations are represented in *Susuz Yaz* and *Kurak Günler*, reveals how the socio-political transformations in Türkiye have been reflected in cinema. Despite its contradictory structure, *Susuz Yaz* portrays rurality as a possibility for liberation and transformation. Osman's possessive and monopolistic intentions are balanced out by Hasan's ethical stance. Hence, the film presents an image of the potent rural, which still embodies a reformist hope and cultural authenticity. This representation carries the traces of the ideals of the early reform movements and the optimistic modernist vision of the rural that dominated the 1960s. In contrast, *Kurak Günler* draws a pessimistic framework of rural life. The characters in the movie are surrounded by corruption, and they are also positioned as the active or passive agents of this decay. Hence, the film argues that under neoliberal policies, the rural is sucked into not only an economic but also ethical and ecological exhaustion. This ideological rupture echoes on the film's sound dimension as well. The natural environmental ambience of *Susuz Yaz* emphasized the material reality and transformability of the rural but the mechanical and industrial sound design of *Kurak Günler* suggest that the rural has become a consuming, unproductive space. As argued by Johnson (2020)

sound and image in the films also mediate the political and sensory meaning of water. In this context the lack of water creates not only a natural crisis but it also emerges as a sonic symptom of systemic fragmentation.

The distance between the contradictory but hopeful plot of *Susuz Yaz* and the depiction of ecological crisis and social decadence of *Kurak Günler* is indicative of larger changes in the political and cultural landscape of Türkiye. Hence, the transformation of water's symbolic meaning from a lifegiving notion to a dirty, corrupt one can be read as a trajectory from the country's post-war optimism to a neoliberal disappointment.



Conclusion: Water as a Mirror of Power, Decay, and Potential Change

This paper demonstrated how water has been used as an ideological symbol in the cinema of Türkiye at different historical periods through the films *Susuz Yaz* (1963) and *Kurak Günler* (2022). Through a comparative analysis, the evolution of water's meaning from vitality, social justice, and collective solidarity to darker notions of ecological exhaustion, moral disintegration, and institutional bankruptcy is mapped. In *Susuz Yaz*, water is used as a symbol of survival and the resilience of the rural community in the process of modernization. While the scarcity of water triggers ethical tensions and class conflicts, the film offers a hopeful horizon reflecting the developmentalist imagination of the period's state of mind. On the other hand, *Kurak Günler*, codes water as an already contaminated and missed resource. Lack of water in the film implies the collapse of trust in the law and the imagination of common life, as well as the rise of a new form of authoritarianism. The transformation in the representations of water, from purity to decay and from fertility to drought, reflects Türkiye's trajectory from republican ideals to neoliberal corruption. The film's dry landscapes and carefully crafted sound design create an atmosphere in which ecological disaster is inseparable from political crisis. Here, the absence of water functions not only as a physical but also as an ethical and ideological void. In particular, *Kurak Günler* uses sound to indicate tension and uneasiness, which places an important role on the sound design as much as the visual narrative. Water functions as both a thematic motif and a sensory mapping tool in these two films, reflecting the hegemonic structure of the films' respective times. Using a theoretical framework based on psychoanalytic, environmental, and ideological interpretation, this article has demonstrated how the representation of water in the films reflects Türkiye's socio-political changes. In conclusion, this study has shown how water is positioned as an active and ideologically charged element in the cinema of Türkiye through these films in which water is used as a tool that makes power, decay, and possible forms of resistance visible and audible.



| | |
|----------------------|--|
| Peer Review | Externally peer-reviewed. |
| Conflict of Interest | The author has no conflict of interest to declare. |
| Grant Support | The author declared that this study has received no financial support. |

| | |
|-----------------------|--|
| Hakem Değerlendirmesi | Dış bağımsız. |
| Çıkar Çatışması | Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Finansal Destek | Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. |

| | |
|-----------------|--|
| Author Details | Pınar Üzeltüzenci (Ph.D.) |
| Yazar Bilgileri | ¹ Bahçeşehir University, Cinema and Media Research, İstanbul, Türkiye  0009-0003-0767-7997  pinaruzeltuzenci@gmail.com |

References | Kaynakça

- Alper, E. (Director). (2022). *Kurak Günler* [Film]. Ay Yapım & Liman Film.
- Arslan, S. (2011). *Cinema in Turkey: A new critical history*. Oxford University Press.
- Bachelard, G. (1942/1999). *Water and dreams: An essay on the imagination of matter* (E.Roth, Trans.). Pegasus Foundation.
- Bakker, K. J. (2004). *An uncooperative commodity: Privatizing water in England and Wales*. Oxford University Press.
- Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity*. Polity Press.
- Brown, W. (2015). *Undoing the demos: Neoliberalism's stealth revolution*. Zone Books.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on screen* (C. Gorbman, Trans.). Columbia University Press.
- D'Aloia, A. (2012). Film in depth: Water and immersivity in the contemporary film experience. *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, 5, 87–106.
- Dönmez-Colin, G. (2008). *Turkish cinema: Identity, distance and belonging*. Reaktion Books.
- Erksan, M. (Director). (1963). *Susuz Yaz* [Film]. Hitit.
- Goldenberg, N. R. (1979). *Changing of the gods: Feminism and the end of traditional religions*. Beacon Press.
- Harvey, D. (2005). *A brief history of neoliberalism*. Oxford University Press.
- Harvey, D. (2007). Neoliberalism as creative destruction. *The Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 610(1), 22–44.
- Johnson, A. M. C. (2020). An expanse of water: How to know water through film. In L. Blackmore & L. Gómez (Eds.), *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean art* (pp. 54–69). Routledge.
- Jung, C. G. (1964). *Man and his symbols* (M.-L. von Franz, Ed.). Doubleday.
- Jung, C. G. (1969). *The archetypes and the collective unconscious* (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 1959).
- Jung, C. G. (1981). *Memories, dreams, reflections* (A. Jaffé, Ed.; R. Winston & C. Winston, Trans.). Vintage Books.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Blackwell.
- Özen, F. (2021). Changes in women's representations in Turkish cinema from the 1980s to the early 1990s. *Cinej Cinema Journal*, 7(2), 58-73.
- Rowland, S. (2002). *Jung: A feminist revision*. Blackwell.
- Rowland, S. (2005). *Jung as a writer*. Routledge.
- Samuels, A. (1985). *Jung and the post-Jungians*. Routledge.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books.





- Shiva, V. (2002). *Water wars: Privatization, pollution, and profit*. South End Press.
- Spillers, H. J. (1987). Mama's baby, papa's maybe: An American grammar book. *Diacritics*, 17(2), 64–81.
- Suner, A. (2010). *New Turkish cinema: Belonging, identity, and memory*. I.B. Tauris.
- Wynter, S. (2003). Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom. *CR: The New Centennial Review*, 3(3), 257–337.
- Yarar Aksoy, F. N. (2023). Transformation of political discourse in Turkish cinema from the 1960s to the 1990s. *Third Text*, 37(1), 87–98.
- Young-Eisendrath, P. (1997). Jung and the feminine: The anima in women's lives. In P. Young-Eisendrath & T. S. Stein (Eds.), *The Cambridge companion to Jung* (pp.257–274). Cambridge University Press.



Filmvisio

Research Article | Araştırma Makalesi

Open Access | Açık Erişim

Audiovisual Narratives, Video Activism and Social Representations: Analyzing Rights-Based Digital Filmmaking in Türkiye

Görsel İşitsel Anlatılar, Video Aktivizm ve Toplumsal Temsiller: Türkiye’de Hak Temelli Film Yapımı



İclal Can Gürbüz¹ & Nihan Gider Işıkmann¹

¹ Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Program of Film Design and Directing, Ankara, Türkiye

Abstract

The construction of social reality is closely related to ideological structures and cultural representations, which determine how individuals see the world. Ideology works through discourse, media, and symbolic systems, serving to legitimize established narratives or provide opportunities for counter-discourses. Audiovisual narratives are a crucial part of media culture and representation, as they both embed and circulate representations that enter public consciousness. Regardless of the particular form this representation takes –whether it be cinema production, documentary filmmaking, or digitally based storytelling, such narratives are central in mediating social experience. They may help in preserving the existing power distribution but may also be used to limit and challenge power, as well as to focus on producing and reproducing the knowledge of marginalized voices. Therefore, video activism is a powerful method of social issue advocacy that employs audio visual means of storytelling for documenting injustices, raising awareness, and producing change. Since video activism is less susceptible to commercial and political manipulation than traditional mass media, it gives an opportunity to offer more independent and collective narratives, democratizing the production and circulation of social issues. The potential of such initiatives is recognized by the European Union’s Sivil Düşün program, which has for many years supported rights-based action in Türkiye, providing resources and expertise to people and collectives striving for justice and equality. Since March 2020, Sivil Düşün-funded CAM broadcasting platform archived 143 films, which implemented 22 human rights subject areas, and provided the communities with more engaging means for interacting with social issues. This study seeks to explore these phenomena by means of thematic content analysis of a CAM film sample to assess the film production around the rights in Türkiye. By mapping these trends, the study provides a framework for social-purpose filmmaking, assessing its potential to contribute to media activism, historical documentation, and public discourse on human rights.

Öz

Toplumsal gerçeğin inşası, bireylerin dünyayı algılama biçimlerini şekillendiren ideolojik yapılar ve kültürel temsiller ile yakından ilişkilidir. İdeoloji, söylem, medya ve sembolik sistemler aracılığıyla işleyerek egemen anlatıları pekiştirmekte veya alternatif bakış açılarına alan açmaktadır. Medya kültürünün temel unsurlarından biri olan görsel-işitsel anlatılar, toplumsal bilinç üzerinde belirleyici bir rol oynar; bu anlatılar, sinema, belgesel film yapımı ve dijital hikâye anlatıcılığı yoluyla bireylerin deneyimlerini şekillendirir. Bu süreç, mevcut güç yapılarını sürdürebileceği gibi, marjinalleştirilen sesleri görünür kılarak mevcut ideolojik çerçevelere meydan okuyabilir. Bu bağlamda, video aktivizm, adaletsizlikleri belgelemek, toplumsal farkındalığı artırmak ve olumlu değişimi teşvik etmek amacıyla görsel-işitsel hikâye anlatıcılığını kullanan stratejik bir savunuculuk aracı olarak öne çıkmaktadır. Siyasi ve ticari çıkarlarla şekillenen geleneksel kitle iletişim araçlarının aksine, video aktivizm daha bağımsız ve taban örgütlenmesine dayalı anlatılar üreterek toplumsal meselelerin üretim ve yayılma süreçlerini demokratikleştirmektedir. Bu tür girişimlerin gücünü kabul eden Sivil Düşün, Avrupa Birliği tarafından desteklenen bir program olarak uzun yıllardır Türkiye’de adalet ve eşitlik savunusunu amaçlayan birey ve kuruluşlara kaynak ve uzmanlık desteği sunmaktadır. Mart 2020’den itibaren Sivil Düşün’ün dijital yayın platformu CAM, bu destekle üretilen 143 hak temelli filme ev sahipliği yaparak 22 farklı insan hakları alanını görünür kılmakta ve toplumsal meseleler üzerine kamusal katılımı derinleştirmektedir. Bu çalışma, Türkiye’de video aktivizmin rolünü CAM platformundaki film örnekleri



“ Citation | Atıf: Can Gürbüz, İ. & Gider Işıkmann, N. (2025). Audiovisual narratives, video activism and social representations: Analyzing Rights-Based digital filmmaking in Türkiye. *Filmvisio*, (5), 46–65. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0005>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. ©

© 2025. Can Gürbüz, İ. & Gider Işıkmann, N.

✉ Corresponding author | Sorumlu Yazar: İclal Can Gürbüz icangurbuz@baskent.edu.tr



Filmvisio

<https://filmvisio.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 2980-3101

üzerinden tematik içerik analizi yöntemleriyle incelemektedir. Araştırma, karakter temsilleri, tematik dağılım ve coğrafi kapsam gibi unsurlara odaklanarak hangi hak alanlarının ön plana çıktığını ve hangi alanlarda temsil boşluklarının bulunduğunu ortaya koymaktadır. Bu eğilimleri haritalandırarak çalışma, toplumsal amaçlı film yapımı için bir çerçeve sunmakta ve video aktivizmin medya savunuculuğu, tarihsel belgeleme ve insan hakları odaklı kamusal söyleme katkı potansiyelini değerlendirmektedir.

Keywords audiovisual narratives • video activism • social representations • cultural ideology • digital video platforms

Anahtar Kelimeler görsel-işitsel anlatılar • video aktivizm • toplumsal temsil • kültürel ideoloji • dijital video platformları

Audiovisual Narratives, Video Activism and Social Representations: Analyzing Rights-Based Digital Filmmaking in Türkiye

The increasing accessibility of digital media has significantly altered the landscape of audiovisual narratives, particularly in the context of rights-based filmmaking and video activism. Since media representations play a critical role in constructing the public discourse in Türkiye, digital platforms offer an additional communicative space for voices that are underrepresented in the mainstream media. This study is focused on the convergence between audiovisual narratives, video activism, and social representations while exploring why and how digital filmmaking functions as an advocacy tool for human rights and social justice.

The structural basis of the social reality is inevitably supported by the power relations communicated through ideological apparatuses such as the media. In their turn, mainstream media, driven by politics and capital, are inclined to reproduce the dominant ideologies by silencing alternative perspectives. Video activism, on the contrary, introduces the counter-narrative framework that places demand for media production in the hands of grassroots movements to document devastating cases of injustice, raise awareness, and advocate for change. This study thus aims to research how video activism functions in Türkiye by analyzing the films available on the CAM digital platform, which supports rights-based filmmaking as one of the European Union-funded initiatives. The thematic content analysis of these films will help to evaluate how different social groups defined in terms of gender, class, ethnicity, migration, sexual orientation, the environment, violence, health, and education are represented. The thematic distribution and location-wise spread of video activism will help to identify the existing patterns of representation and the existing gaps that need to be filled in the future.

The theoretical framework discusses media and representation as a part of academic studies of media. This approach highlights the role of audiovisual narratives in the construction and

reinforcement of ideological aspects. Van Dijk (2003) and Sartori (2004) argue that the media serves as a gatekeeper that decides which social realities to keep on the cutting edge or obscure. Also, Castells (1997) explains the “network society,” which has been creating by digital technologies of information flow and civic engagement. The concept of video activism, as defined by Harding (2001), underscores the use of audiovisual media as a political tool, challenging power structures and promoting social change. While numerous studies explore video activism in global contexts, limited research focuses on its application in Türkiye. Existing scholarship on digital platforms as alternative archives (Uricchio, 1995; Fossati, 2012) suggests that online video-sharing spaces allow for a broader spectrum of representation, yet challenges such as sustainability, digital security, and censorship persist. Christie (2023) emphasizes the evolving role of film archives in preserving and democratizing access to audiovisual materials, highlighting the necessity for adaptive archival practices that accommodate diverse narratives, including those emerging from grassroots video activism. Building on these studies, this research aims to provide an empirical analysis of Türkiye’s digital video activism landscape.

The study employs a qualitative thematic content analysis methodology to examine a sample of films from the CAM platform. The analysis has three main dimensions. First, the study investigates the character representation in video activism through the identification of the social groups most often depicted and an assessment of the implications of their presence or absence in the films. Second, it explores the distribution of the themes covered in the selected works of video activism and tries to systemize them within defined rights themes, including gender equality, environmental justice, refugee rights, and freedom of expression. The third dimension is the mapping of the regional distribution of video activism in Türkiye to conclude whether some areas are overrepresented while others remain absent. Taken together, these three dimensions would allow for coding the films according to these parameters in order to identify the patterns of rights-based storytelling and evaluate the contribution of digital filmmaking to shaping public discourse about human rights. In summary, the study decodes the films based on those criteria to uncover patterns in rights-based storytelling and evaluate the impact of digital filmmaking on the shaping of public discourses surrounding human rights. The study has the goals to explore the role of video activism in generating alternative media representation in Türkiye; discuss the extent to which digital filmmaking serves as a human rights advocacy tool; determine the gaps in the representation of rights-based audio-visual narratives and propose a future research agenda regarding the influence of digital media on activism and social justice. By mapping trends in rights-based filmmaking, the study offers valuable insights for scholars, filmmakers, and activists seeking to understand and expand the role of digital platforms in advocacy and representation. Ultimately,

it contributes to the broader discourse on media democratization and highlights the potential of digital storytelling as a tool for social transformation.

Ideology and Representation

In the communication environment of the digital age, societies that become acquainted with each other through mass media can only obtain information within boundaries determined by ideological discourses. Due to the ideological nature of discourse, the topics it selects or avoids, which information is obscured or explicitly stated, which meanings are foregrounded, or backgrounded, and which details are defined or left undefined, become decisive. Having control over the production of cultural representations is critically important for the preservation and continuation of social power. Individuals are continuously shaped by ideology throughout their lives, as their perception of the world is influenced from an early age through their native language and modes of interaction. This ideological influence extends across their social relationships, the objects that surround them, societal institutions, different types of media and communication channels and educational narratives (Van Dijk, 2003, p. 22).

Representation helps individuals define the boundaries between themselves and the social structure in which they exist. Representations inherited from the culture of the society individuals belong to are internalized and become integral components of the self. In this way, individuals are shaped through representations related to the world they belong to, and their lives become definable through the figures or forms that dominate that culture and surround social life. It is precisely at this point that the critical ideological significance of the dominant representations of a culture emerges. They play a crucial role in determining how social reality will be constructed—specifically, which figures, and boundaries will dominate in shaping social life and institutions. As Sartori (2004, p. 10) famously states, “The one who sees is at the mercy of the one who shows.” This highlights the inherently manipulative nature of visual media, where the power to shape perception lies not only in the hands of the creator but also within the broader social and cultural frameworks that influence how an audience interprets an image. The way visuals are framed, edited, and presented can significantly alter meaning, reinforcing certain narratives while suppressing others. Additionally, the viewer's understanding is shaped by pre-existing social codes, ideological structures, and cultural conditioning, which mediate their interpretation of what they see. These dynamics underscore the influential role of visual media in shaping public discourse, reinforcing dominant ideologies, and even constructing historical and political realities.

Cultural products, including cinematic narratives and video, function like language and other symbolic systems by guiding thought and imprinting themselves on the representations of reality constructed by individuals. Audiovisual narratives incorporate the discourses present in social life, shaping them through cinematographic elements. In doing so, they manifest as one of the cultural representations that, within certain ideological frameworks, actively contribute to the construction of social reality, societal norms, and over time, social memory. The modern world has increasingly become a phenomenon that is primarily "seen" (Jenks, 1995, p. 2).

Video can be utilized for a wide range of audiovisual narratives with varying forms, lengths, and purposes, from feature-length documentaries, short films, and music videos to public service announcements, raw footage, and vlogs.

Video activism, in its broadest definition, involves utilizing the camera with a focus on social benefit, aiming to raise public awareness through the visuals it creates and to contribute to positive social change. Thomas Harding defines a video activist as someone who uses video as a tactical tool to achieve social justice and protect the environment. Harding (2001, p. 1) emphasizes that in the hands of a video activist, a camera can become a powerful political tool to deter police violence, an editing suite can be a mechanism for setting a political agenda, and a video projector can turn into a device for generating mass awareness.

Alongside traditional mass media, the alternative platforms emerging in the digital age have facilitated a transition towards digitally active citizenship, offering new formats for the exchange of information and ideas through video activism. Regardless of their purpose, every internet user contributes to the continuous accumulation of information. For this reason, the internet has rapidly transformed into a social technology that enhances access to information (Hartley, 2008, pp. 6–7).

The transformation of technical equipment in video production, coupled with increased access to widespread and efficient usage, has enabled digital storytelling. As a result, audiovisual narratives uploaded to video platforms have started to become part of representational strategies, not only contributing to grand and official narratives but also diversifying the field of representation. Manuel Castells (1997, p. 15) defines a society shaped by the cultural impact of information technologies as a network society. According to Castells, the network society prioritizes the flow of information and constitutes a global social structure built upon information networks and driven by digital technologies. This structure not only facilitates cultural interactions among individuals but also reshapes the dynamics of consumption and power. When we interpret internet users' participation—driven by their own initiative—as an expression of their desire to represent them-

selves, make their voices heard, and actively contribute to the transformation of traditional media representations, the internet can be seen not merely as a technological advancement but as a social revolution (Bloom, 2013, p. 117).

In the production of meaning in audiovisual narratives, as well as in the reception of messages through codes, ideology plays a crucial role. In this context, the archives formed on video platforms where visual narratives are housed become significant arenas for the conduct of ideological struggles and video activism.

Archives that represent subcultures are shaped by widely used archiving methods, including video, rather than being dictated by political choices, as is the case with official archives. This distinction highlights the advantage of video platforms as archival spaces. Berkhofer (1995, pp. 263–283) argues that diverse perspectives, contradictions, disagreements, and fragmentations allow historical analysis to be approached through multiple explanatory frameworks. Similarly, LeCompte (1981, p. 53) asserts that history belongs to those who write it, emphasizing that modern techniques, including audiovisual records, offer more inclusive and dynamic methods for documenting history.

Historical Roots and Conceptual Approaches to Video Activism

The origins of video activism can be traced back to early forms of political cinema, particularly the practices of Soviet filmmaker Dziga Vertov and the Kinok collective. Vertov's revolutionary vision positioned the camera as an active political agent rather than a passive recording device (Depeli, 2017, pp. 111–114). He disrupted the industrial logic of filmmaking by placing cameras in the hands of workers and peasants emphasizing collective image production without professional mediation (Berensel, 2017, p. 122; Şener, 2018, p. 87). This democratizing gesture anticipated the ethos of contemporary video activism, wherein the production of visual content becomes a form of direct political engagement.

Historically, video activism emerged as a distinct communicative strategy in the 1960s and 1970s, when lightweight video technologies such as the Sony Portapak enabled grassroots movements to document protests and disseminate counter-narratives (Şener & Emre, 2019, p. 205). Movements involving environmentalists, feminists, labor activists, and anti-war protesters integrated video as part of their advocacy and identity-building strategies. The second wave in the 1980s–1990s was marked by the popularization of handheld video cameras and the appearance of landmark events such as the Rodney King incident in 1991, which signaled a turning point in public witnessing and the visual documentation of human rights violations (Widgington, 2015, p. 113;

Şener, 2018, p. 100). The circulation of the 81-second amateur footage catalyzed mass mobilizations and judicial proceedings, indicating the growing political power of citizen-filmed content.

The next wave of video activism coincided with the rise of the internet and social media, transforming practices of production, distribution, and reception. Sousa (2019, p. 190) identifies the 1999 Seattle protests as a pivotal moment when video and online platforms converged, launching “video activism 2.0.” In this phase, the ubiquity of mobile technologies, digital editing tools, and streaming platforms enabled broader participation in audiovisual storytelling, leading to new formats such as livestreamed protests, political mash-ups, and collaborative montage videos (Şener, 2018, pp. 88–97).

While there is no universal definition of video activism, several conceptual frameworks offer insight into its communicative and political dimensions. Harding (2001, pp. 1–2) defines it as the tactical use of video for the purposes of social justice and environmental protection. Askanius (2012) emphasizes its counter-hegemonic potential, describing it as a communicative practice that can empower marginalized groups, expose human rights violations, and offer alternative representations. Similarly, Mateos and Gaona (2015, p. 2) conceptualize video activism as a form of audiovisual discourse conducted outside dominant power structures, aimed at resisting discursive oppression. Typologies of video activism further illustrate its diversity. Askanius (2012, 2013) identifies categories such as mobilization videos, testimony videos, documentation videos, archival radical video, and political remix video. Martin and Pisonero (2015, p. 6) offer an alternative schema that includes witness, action, interpretation, identity, and empowerment videos—each reflecting distinct strategies of engagement. These typologies help differentiate between spontaneous documentation and more curated, interpretive content, which may include collaged footage from multiple sources (Michael, 2011).

In the Turkish context, video activism has gained traction particularly after the 2013 Gezi Park protests, which catalyzed a surge in academic interest (Doğanay & Kara, 2014; Özdüzen, 2020; Kotaman & Şener, 2023). Early examples from the 1990s focused on guerrilla television and human rights documentation (Berensel, 2012), while recent scholarship highlights feminist video activism, digital counter-surveillance, and intersectional struggles (Akmeşe & Deniz, 2016; Şener & Işıkman, 2018).¹

¹The mapping of representation patterns in rights-based video activism in Türkiye is the main goal of this study: For this reason, the theoretical literature review has been kept constrained. Yet, for those social scientists desiring a deeper theoretical, ethical, legal, technical and practical examination of video activism, the edited volume by Şener and Işıkman (2018), *Video Aktivizmde Kavramlar, Sorunlar ve Uygulamalar (Concepts, Challenges, and Practices in Video Activism)* will likely be a useful resource. The book is among the limited few providing a wide range of topics of crucial significance to the Turkish context with comparable practices from Türkiye and the rest of the world, including but not limited to alternative media, ethical responsibilities, legal frameworks, verification practices and civil society-oriented interventions.

Video activism thus emerges as a hybrid practice rooted in political cinema, experimental art, and social movement media. Its power lies not only in representation but in enabling collective agency, constructing alternative archives, and reshaping the public sphere. By foregrounding lived experience and subaltern narratives, it offers a critical intervention into dominant media discourses and contributes to a democratization of audiovisual culture. All through these, in this study, video activism is approached not only as a mode of visual resistance but also as a tool for documenting grassroots human rights struggles and mapping underrepresented social realities in Türkiye. By focusing on rights-based digital filmmaking through the CAM platform, the research emphasizes video activism's dual role as both a narrative and archival mechanism that amplifies marginalized voices within local socio-political contexts. Drawing from critical media theory and cultural studies, the study conceptualizes video activism as a counter-hegemonic communicative practice that enables subaltern expression, challenges dominant ideologies, and democratizes the means of audiovisual production. Methodologically, this research situates video activism at the intersection of discourse, representation, and advocacy, using thematic content analysis to reveal how digital storytelling facilitates both civic engagement and the formation of alternative public memory. The study highlights video activism not only as a media practice but also as a socially transformative process with the potential to influence public discourse, foster collective agency, and contribute to long-term cultural and political change.

Digital Video Platforms as Archives

The digital age has transformed the ways in which information is stored, managed, and accessed. Digital video platforms enable convenient long-term storage of films and other audiovisual materials in formats that can be accessed, retrieved, and searched effortlessly with computers and other digital devices. By using metadata to systematically organize and search these materials, these platforms improve the discoverability of millions of hours of visual content. Their introduction and development have been pivotal steps towards the preservation and accessibility of millions of hours of audiovisual material, ensuring that the records of culture and history can be accessed and viewed in the future. Serving as digital archives, these platforms eliminate the risk of deterioration and loss of material that traditional film storage often entails. They also eliminate the geographical barrier, allowing people from all over the world to engage with the centuries-old heritage and stories from history that would otherwise be inaccessible. Moreover, with the development of artificial intelligence and machine learning technology, these platforms have become increasingly sophisticated in terms of indexing, tagging and recommending content for individual users. Given their ability to safeguard, organize, and democratize access to audio-

visual content, digital video platforms are poised to play an increasingly crucial role in cultural preservation, education, and historical documentation in the digital age. Their growing influence underscores the need for sustainable digital archiving strategies and continued investment in technological infrastructure to ensure long-term accessibility and integrity of stored materials. Beyond traditional categories such as fictional feature films and documentaries, digital video platforms collect a diverse range of materials, including amateur formats, local television content, amateur videos, and even historical visual archives. As Christie (2023, p. 29) remarks despite often being underfunded and operating under more precarious conditions than national archives, their broader scope allows them to serve as a crucial resource for new forms of visual narratives.

As Uricchio (1995, pp. 256, 260) explains, the recordings of marginalized groups are often excluded from the archival processes of official film and television institutions, while materials reinforcing the dominant narrative are systematically preserved. He draws a parallel between the selective choices made in official history writing and those in archiving. In this context, he underscores the advantages of video-sharing platforms such as YouTube as alternative archives. Unlike official archives shaped by political decisions, these platforms facilitate the representation of subcultures through popular forms of archiving, such as video.

Digital video platforms offer significant advantages over traditional film mediums, particularly in preservation, accessibility, cost efficiency, interactivity, and participatory culture. First and foremost, the above issue applies to secure storage. Physical film is prone to deterioration and loss, while even if not burglary-proof, digital files can be safely stored online or backed up in different ways. This ensures that the materials are preserved and stable for a long time. Digital platforms are also accessible. While physical archives require direct access to them, online files can be accessed from any place globally. This removes territorial restrictions for researchers, filmmakers, and audiences. There is also an option to quickly find video clips using the “search” option, where it is also possible to search by metadata, through keywords, or using the filter tool to narrow a whole range of materials to find a specific one. Looking at the economic aspect, digital is also much cheaper. Physical archives take up space, need to be air-conditioned, and need special treatment. There is less need for this online, and in digital archives, several people can use the same content at the same time. There is no need to distribute anything or duplicate, which is also impractical both physically and financially. Finally, digitized collections, in addition to being more entertaining, engage the user. It is possible to index metadata, make their annotations, features, or incorporated subtitles, and also comfortable recommendation algorithms that anticipate the viewer’s use. Users can also upload their content, chat, or create forums. The user is not just

fed with content, but his activity is encouraged. All in all, this democratization of film access and production diversifies access to media archives and allows people to participate in producing cultural heritage and history. With the development of artificial intelligence, machine learning, and cloud computing, digital video will be preserved, sorted, and shared even more effectively. Combining secure storage, continuous access, and user resource, digital video platforms are not only archival or film culture equivalents but also dynamic places such as they alter the way people think about films and record cultural history (Fossati, 2012, pp. 177–184).

Unfortunately, in addition to its advantages, the use of digital video platforms as archives presents a number of challenges. One of the biggest concerns is that the archives will need to be maintained constantly. This will also help avoid the risk of losing archive data in case of technical disruptions or hacker attacks. Sustainable long-term access will require regular updates and secure storage, including regular backup copies to preserve the integrity and originality of digital material. In addition, the digitization process is resource-consumption. These include the high costs for specialized equipment and qualified personnel, which are necessary to process and convert audio-visual materials for preservation and cataloging in the highest quality possible. Thus, these issues require environmentally friendly digital archiving and financial resource strategies to address them (Wengström, 2013, pp. 125-137).

CAM by Sivil Düşün

Sivil Düşün is a program of the European Union available, which supports civil society organizations and activists, by offering in-kind contributions and expert support to rights-based initiatives, and empowering its beneficiaries to implement them efficiently. The program aims to ensure the availability of resources, strengthen the advocacy capacities of individuals and organizations, support the beneficiaries' capacity to act when rights violations are detected, and promote a vibrant and inclusive civil society that can engage with all aspects of political and social life.

Sivil Düşün has been providing this necessary support for years to individual and collective efforts to awareness-raising about rights, documentation of violations, accountability, and community mobilization. Including in-kind support and expert guidance, civil society actors can effectively advocate for various rights-related claims. Since March 2020, CAM, has put these films, produced with the support of Sivil Düşün, into play (CAM, n.d.). In total, films have been produced based on 22 areas of rights. These films lead to more in-depth reflection and demonstrate how these rights are reflected in daily life. At the moment, there are 143 films stored on CAM. This

platform contributes valuable work to the film archive by offering the chance to discover various human rights narratives and amplifying the voice of those who would otherwise be silenced.

The primary research method used in the study is thematic content analysis, which enables the exploration of the audiovisual narratives offered on the CAM platform. To accomplish this, a systematic review is conducted to determine the filmmaking and coding data, which is based on identification of a number of key themes, characters, rights categories, and filming locations. Thematic content analysis is the most suitable instrument to collect the latent and manifest content of the films to detect the common social problems and interpret the subtextual simulation of the ideological framework assumed by the narratives.

This methodological decision is underlain by the research question of the necessity to chart the general representation tendencies that manifest in the broad spectrum of audiovisual material. While on the one hand, the discourse analysis allows for delving deeper into the nuances of each text, a more fitting framework for searching for connections between them might be thematic content analysis. Through the number and variety of films that this research covers, thematic analysis allows a more structured approach to coding, cross-comparing, and generalization of the main patterns. Furthermore, although the conducted analysis is not formal discourse analysis, the coding always remains sufficiently sensitive to the markers of ideology such as representation, subjectivity, or exclusion, which means that it can uncover the hidden discursive links between the narratives.

In conclusion, the methodological approach functions as a tool for a systematic analysis of how video activism from Türkiye deals with a wide range of social issues, as well as dominant and sparse narratives. Based on coding, the content analysis systematically examines the manner in which digital video platforms support rights-focused narratives and offers empirical observations about the interaction between media, activism, and representation. The findings do not only disclose the principal subject of activism and the groups of society portrayed in the films but also serve a valuable insight into the different spatial aspects of video activism. Specifically, the geographic dispersion of this type of video makers underscores the significance of documenting several rights fighting stemming from diverse locations across the country.

Coding was done manually using the qualitative content analysis framework. All the films available in the CAM platform were reviewed, and data were extracted in categories that had been developed a priori, such as character representation, human rights categories, and the geographic distribution of cases. Also, a coding sheet was developed to keep track of recurrent patterns, and multiple codes were assigned to each film when necessary. An inductive approach was used to

identify new themes during the analysis. This manual procedure was highly tailored to the content of audiovisual narratives and allowed for a deeper context-rich understanding of their content; it was also indispensable to catch the nuances of representation in various social and geographic contexts.

Table 1

Number of Films by Character

| | Character | Number of Films |
|----|-------------------------|-----------------|
| 1 | Women | 21 |
| 2 | Civil Society Activists | 20 |
| 3 | Environmental Activists | 15 |
| 4 | Workers | 13 |
| 5 | Agricultural Workers | 9 |
| 6 | Ethnic Minorities | 12 |
| 7 | Earthquake Victims | 8 |
| 8 | Refugees | 7 |
| 9 | Children | 6 |
| 10 | LGBTQ+ Individuals | 5 |

These areas emphatically help identify certain communities and show which human rights activist receives the most and which the least attention through the characters' frequency representation. The portrayal of different characters does not only put different struggles into the picture for different people but also positions them differently on the activist field.

The most frequently represented character groups in the sample are women and civil society activists. Films that show women are more in number -21- but not far are those that portray civil society activists. This high level of representation suggests an extreme focus on gender in video activism.

The fact that environmental activists (15/20) hold a large place among civil society activists in Türkiye's video activism is an essential fact-based component reflecting the environmental and ecological problems of the country. There are many environmental and ecological issues Türkiye struggles with, such as deforestation, pollution, impact of industrialization, and transformative climatic change. Massive infrastructure projects like dams, mining explorations or developments, and large-scale urbanization have been popular among the public resistances that are usually led by rural communities and supported by environmental activists. Moreover, it is also pertinent to note that the general and global rise of environmental activist movements based on climate change and general sustainability and brought Türkiye activists within the global context. In other

words, environmental concerns in Türkiye are similar for the global planet developments and how activist groups have been emerging for environmental protection causes.

Workers, especially agricultural workers (9/13), also receive considerable representation, which indicates attention to ecological and labor-related concerns. Agricultural workers are often directly affected by environmental changes and policies, such as droughts, deforestation, and industrial farming practices. As environmental activism grows, there is increasing awareness of how ecological issues intersect with the livelihoods of agricultural workers. This overlap between environmental and labor concerns makes agricultural workers key figures in activism focused on sustainability, environmental justice, and rural development. Also, we have to mention that agricultural workers, especially seasonal laborers, often belong to vulnerable groups such as ethnic minorities or migrant workers who face significant socio-economic discrimination. Their marginalization makes them a focus of advocacy and activism aimed at improving labor conditions and addressing structural inequalities.

There is relatively less representation of vulnerable groups such as refugees, children, and LGBTQ+ individuals, with only 5 to 7 films featuring these groups. This could point to the need for more advocacy and visibility for these communities in video activism.

Table 2

Number of Films by Rights Categories

| | Rights Category | Number of Films |
|----|---|------------------------|
| 1 | Environmental and Ecological Rights | 34 |
| 2 | Women's Rights and Gender Equality | 19 |
| 3 | Refugee and Asylum Seeker Rights | 14 |
| 4 | Right to Housing | 8 |
| 5 | Cultural Rights | 7 |
| 6 | Right to the City | 7 |
| 7 | Anti-Discrimination and Equality | 6 |
| 8 | Right to Health | 5 |
| 9 | Business and Human Rights | 5 |
| 10 | LGBTQI+ Rights | 5 |
| 11 | Animal Rights | 5 |
| 12 | Children's Rights | 4 |
| 13 | Right to Work, Fair Income, and Union Formation | 4 |
| 14 | Sustainable Rural and Human Development | 4 |
| 15 | Youth Rights | 3 |
| 16 | Disability Rights | 2 |
| 17 | Elderly Rights | 2 |
| 18 | Freedom of Thought, Conscience, and Religion | 2 |

| | Rights Category | Number of Films |
|----|---|------------------------|
| 19 | Right to Education and Learning | 1 |
| 20 | Right to Development | 1 |
| 21 | Right to Communication, Freedom of Expression, Media, and Press | 1 |
| 22 | Transparency and Right to Access Information | 1 |

The subjects addressed in video activism reflect the socio-political priorities and human rights struggles within Türkiye. Certain rights categories receive extensive attention, while others remain underrepresented, indicating disparities in advocacy focus and public awareness. The distribution of films across different rights categories provides insight into which issues are most frequently documented and which areas may require greater visibility and activism.

Films focusing on environmental and ecological rights (34 films) and women's rights and gender equality (19 films) dominate the landscape of video activism in Türkiye. This indicates that issues of environmental justice and gender equality are central concerns within the activist community.

Refugee and asylum seeker rights (14 films) also garner significant attention, likely due to Türkiye's geopolitical position and the ongoing refugee crisis.

Other categories, such as health rights, LGBTQ+ rights, animal rights, and anti-discrimination, have relatively lower representation, with 5 or fewer films each. This might suggest that these areas, while recognized, have yet to become major focal points in the broader spectrum of video activism.

Table 3

Number of Films by Region and City

| | Region | City | Number of Films | Regional Total |
|---|-----------------------|---------------|------------------------|-----------------------|
| 1 | Southeastern Anatolia | Diyarbakır | 7 | 32 |
| | | Kahramanmaraş | 7 | |
| | | Adıyaman | 6 | |
| | | Mardin | 4 | |
| | | Gaziantep | 3 | |
| | | Malatya | 3 | |
| | | Siirt | 1 | |
| | | Batman | 1 | |
| 2 | Eastern Anatolia | Tunceli | 7 | 24 |
| | | Van | 6 | |
| | | Bingöl | 3 | |
| | | Iğdır | 2 | |
| | | Ağrı | 2 | |

| | Region | City | Number of Films | Regional Total |
|---|------------------|------------|-----------------|----------------|
| | | Kars | 2 | |
| | | Bitlis | 1 | |
| | | Erzurum | 1 | |
| 3 | Mediterranean | Hatay | 7 | |
| | | Adana | 4 | |
| | | Antalya | 3 | 17 |
| | | Muğla | 2 | |
| | | Osmaniye | 1 | |
| 4 | Aegean | İzmir | 4 | |
| | | Muğla | 4 | |
| | | Aydın | 3 | 16 |
| | | Manisa | 3 | |
| | | Afyon | 2 | |
| 5 | Marmara | İstanbul | 9 | |
| | | Kırklareli | 1 | 11 |
| | | Çanakkale | 1 | |
| 6 | Black Sea | Samsun | 3 | |
| | | Ordu | 2 | |
| | | Rize | 2 | |
| | | Artvin | 2 | 11 |
| | | Karabük | 1 | |
| | | Düzce | 1 | |
| 7 | Central Anatolia | Ankara | 3 | |
| | | Eskişehir | 2 | 6 |
| | | Konya | 1 | |

The distribution of video activism across Türkiye reflects the socio-political and environmental challenges faced by different regions. The production of rights-based films is not evenly spread across the country, as certain areas with ongoing struggles, historical tensions, or major crises tend to receive greater attention. This uneven distribution highlights both the potential and the limitations of video activism in capturing diverse social realities.

Southeastern Anatolia and Eastern Anatolia lead in terms of film production, with 32 and 24 films respectively. Cities like Diyarbakır (7 films), Tunceli (7 films), and Van (6 films) are prominent, reflecting a focus on regions that experience significant social, political, and environmental challenges.

The February 6th Earthquake significantly shaped the distribution of films in Türkiye's video activism scene, with provinces such as Kahramanmaraş, Hatay, Adıyaman, Gaziantep, and Malatya being central to the narratives of earthquake victims. These regions, already facing socio-economic

challenges, became the focal point for documenting the human impact of the disaster, illustrating the importance of video activism in capturing the stories of survival, resilience, and the long-term process of recovery.

Alongside the Earthquake, the intersection of ethnic identity with broader issues of human rights, cultural preservation, and political advocacy makes Diyarbakır a focal point for films that aim to not only reflect the local experience but also contribute to the global discourse on minority rights and social justice.

Marmara, especially Istanbul (9 films), also plays a key role, which is unsurprising given its status as Türkiye's cultural and media hub. Other regions like Central Anatolia and the Black Sea have lower overall film production, suggesting either fewer activist initiatives in these areas or less representation in video activism narratives.

Concluding Remarks

In the realm of audiovisual narratives, video activism, social representations, cultural ideology, and digital video platforms, media emerges as a powerful force in shaping and transforming social discourse. The correlation between image and reality retained in the narratives studied above allows for the production of deeper meaning, question the status quo of dominant cultural ideologies, and articulates a voice for the marginalized. The very nature of the digital facilitates enables the documentation of movies, fostering more diverse narratives and countering mainstream media representations that are often selective and influenced by political ideologies. Consistent with previous findings, the highlighted cases demonstrate the importance of feminist movements and environmental struggles that have profoundly influenced video activism in Türkiye, especially in the context of post-Gezi Park protests (Kotaman & Şener, 2023; Şener & Emre, 2019). Furthermore, Fossati (2012) and Uricchio (1995) reading of digital platforms as participatory archives where overlooked archives are brought back to life to shape alternative historical memories is supported by the analysis of such sites as CAM. First, the video activism of LGBTQ+ persons and refugees revealed the importance of such an alternative platform, proving that Askanus (2012), Doğanay & Kara (2014) conclusions as even the media explicitly oriented on alternative topics such as CAM may and do marginalize certain themes. Moreover, the regional concentration of the number of works focused on Southeastern and Eastern Anatolia corresponds with the past of Türkiye, in which the combination of ethnic awareness, activism, and visual medium was frequently observed (Berensel, 2012; Akmeşe & Deniz, 2016).

The ability to document human rights struggles, environmental movements, and social justice issues is one of the most important contributions of video activism. This is because these dimensions of social life are not often captured by traditional media or are simply ignored, negating their existence. Video platforms create an epistemic alternative – a counter-memory, which provides an opportunity to resist socially dominant discourses, drawing strength in the non-represented. Based on the findings of this study and the CAM platform analysis, the study found that women, environmental activists, and civil society movements remain central to the legalization landscape in Türkiye. Thus, the subject of the emerging consciousness from the presented data is that gender equality and ecological struggle remain crucial.

The study also underlines the potential role of digital platforms as extensive archives that contribute to the long-term preservation of archival material. It is noteworthy that platforms such as CAM, as a repository of rights-based filmmaking, contribute not only to media activism but also historical documentation. In this way, current and future generations will have access to human rights narratives. However, the use of digital archives also implies certain risks, including questions of sustainability, digital data security, and the risk of censorship. The underrepresentation of specific groups, solemnizing refugees, LGBTQ+ people, or children and young people, proves certain opportunities for expanding the scope of video activism.

The general practice of the regional distribution of video activism content was another key finding of the study. The regional consolidation of films in the Southeastern and Eastern Anatolia regions, which, among other things, have historically been associated with social and political resistance, is a vivid example of how ethnic identity and economic vulnerability are closely linked with rights issues. The case of the February 6th Earthquake demonstrates how video activism can document the crisis and demonstrate human rights abuse and struggle. At the same time, the limited production of films in such regions as the Black Sea and Central Anatolia suggests potential inequalities in the access to video activism content and representation.

As it may be seen from the examples of Türkiye, there is considerable room for further diversification, both thematically and geographically, of rights-based video activism. It should be improved, for more content should be covering topics such as disability rights, freedom of expression, and labor rights. Production in underrepresented regions should increase to boost the impact of video activism further. As digital technologies develop, video activism should evolve as well, incorporating new media tools such as artificial intelligence, interactive storytelling, and immersive experiences to increase its efficacy and reach.

To develop further in the context of Türkiye, rights-based video activism needs a prioritized focus on multidisciplinary strategies that bridge academic research, civil society promotion, and policy advocacy. From an academic perspective, more interdisciplinary research integrating human rights law and communication studies, sociology, digital archiving studies, affecting theory, discourse analysis, and digital ethnography will be needed. Additionally, film, media, and communication departments at universities should be encouraged to promote rights-based filmmaking in their curriculum to foster media literacy and knowledge of production among their students.

The continued success of video activism from the civil society and policy perspectives demands specialized and lifelong support including enriched training programs, technical support systems, and funding channels for ant experts of various grassroots activists. Responsible organizations need to develop teaching materials on efficient and ethically sound video narratives, digital freedoms and abuse, and stakeholder representation for this area, particularly for activists who work with predisposed groups. Besides, open access to inexpensive software and secure digital spaces would make it simpler to enter the public sphere. Policy should also tackle concerns like editing and monitoring so that digital sites remain secure forums for advocacy. Through cross-functional integration between academia, civil society, and public institutions, Türkiye would create a more efficient and representative ecosystem.

In conclusion, this study centers on the digital video platforms' transformative possibility to document, preserve, and enlarge human rights activities. As digital activism grows, distant and independent open media places would play an essential role in allowing diverse voices – most crucially, the minorities' voices – to structure public influences. Further inquiries could look at the many films' impact on audiences and comparative previews with video activism in other systems, providing an increase insensitive and understanding of the global consequences of digital rights-specific filmmaking.



| | |
|----------------------|--|
| Peer Review | Externally peer-reviewed. |
| Conflict of Interest | The author has no conflict of interest to declare. |
| Grant Support | The author declared that this study has received no financial support. |

| | |
|-----------------------|--|
| Hakem Değerlendirmesi | Dış bağımsız. |
| Çıkar Çatışması | Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Finansal Destek | Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. |





Author Details

İclal Can Gürbüz (Res. Asst., Ph.D.)

Yazar Bilgileri

¹ Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Program of Film Design and Directing,

Ankara, Türkiye

0000-0002-8970-9651

✉ icangurbuz@baskent.edu.tr

Nihan Gider Işıkman (Prof. Dr.)

¹ Başkent University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Program of Film Design and Directing,

Ankara, Türkiye

0000-0002-3332-3784

References | Kaynakça

- Akmeşe, Z., & Deniz, K. (2016). Dijital aktivizm olarak video aktivizm: Redhack belgeselleri. *Yeni Medya Çalışmaları II. Ulusal Kongre Dijital Aktivizm* (pp. 496–511).
- Askanius, T. (2012). *Radical online video: YouTube, video activism and social movement media practices* [Doctoral dissertation, Lund University]. Retrieved from <https://lup.lub.lu.se/search/files/3670802/3727996.pdf>
- Askanius, T. (2013). Online video activism and political mash-up genres. *JOMEC Journal*, (4), 1–17. <https://doi.org/10.18573/j.2013.10257>
- Berensel, E. (2017). Gerilla televizyonundan video-aktivizme, şahit videosundan medya-aktivizme: Video ile nasıl direnilir? In E. Berensel (Ed.), *Videonun eylemi* (pp. 121–126). Alef Yayınevi.
- Berkhofer, R. F. (1997). *Beyond the great story: History as text and discourse*. Harvard University Press.
- Bloom, K., & Johnston, K. M. (2013). Digging into YouTube videos: Using media literacy and participatory culture to promote cross-cultural understanding. *Journal of Media Literacy Education*, 2(2), 113–123. <https://doi.org/10.23860/jmle-2-2-3>
- CAM. (n.d.). Sivil Düşün. Retrieved February 27, 2025 from <https://cam.sivildusun.net/>
- Christie, I. (2023). What are film archives for? (and why we need them to change) or: Adventures in the archive world. In N. Erdoğan, & E. Kayalp (Eds.), *Exploring past images in a digital age: Reinventing the archive* (pp. 23–38). Amsterdam University Press.
- Castells, M. (1997). An introduction to the information age. *City*, 2(7), 6–16. <https://doi.org/10.1080/13604819708900050>
- Depeli, G. (2017). Temsilin ötesine geçmek. In E. Berensel (Ed.), *Videonun eylemi* (pp. 95–119). Alef Yayınevi.
- Doğanay, Ü., & Kara, İ. (2014). Video activism in Turkey as a case of alternative media practice: Gezi resistance in focus. In D. B. Kejanlioğlu & S. Scifo (Eds.), *Alternative media and participation*. Retrieved March 26, 2025 from <http://www.cost-transforming-audiences.eu/system/files/alternative%20media%20and%20participation-19-02-14.pdf>
- Fossati, G. (2012). Found footage filmmaking, film archiving and new participatory platforms. In M. Bloemheugel, G. Fossati, & J. Guldmond (Eds.), *Found footage: Cinema exposed* (pp. 177–184). Amsterdam University Press.
- Harding, T. (2001). *The video activist's handbook*. Pluto Press.
- Hartley, J. (2008). YouTube, digital literacy, and the growth of knowledge. In *Media communication and humanity conference 2008* at LSE, 21–23 September 2008, London.
- Jenks, C. (1995). The centrality of the eye in western culture: An introduction. In C. Jenks (Ed.), *Visual culture* (pp. 1–12). Routledge.
- Kotaman, A., & Şener, G. (2023). Video activism in feminist movements in Turkey. *Feminist Media Studies*, 24(7), 1582–1597. <https://doi.org/10.1080/14680777.2023.2258292>
- LeCompte, E. (1981). Who owns history? *Performing Arts Journal*, 6(1), 50–53.
- Martin, C. M., & Pisonero, C. G. (2015). Video activism: A descriptive typology. *Global Media Journal: Special Issue*, 13(24), 1–8.
- Mateos, C., & Gaona, C. (2015). Video activism: A descriptive typology. *Global Media Journal: American Edition*, 13(25), 1–7.
- Michael, C. (2011). *Top 10 tips for filming #occupy protests, arrests & police conduct*. WITNESS Blog. Retrieved March 26, 2025 from <https://blog.witness.org/2011/11/top-10-tips-for-filming-occupy-protests-arrests-police-conduct/>
- Özdüzen, Ö. (2020). Bearing witness to authoritarianism and commoning through video activism and political film-making after the Gezi protests. In A. McGarry, I. Erhart, & H. Eslen-Ziya (Eds.), *The aesthetics of global protest: Visual culture and communication* (pp. 191–210). Amsterdam University Press. <https://doi.org/10.1515/9789048544509-013>
- Sartori, G. (2004). *Görmenin iktidarı: Homo idens - gören insan* (G. Batuş, & B. Ulukan, Trans.). Karakutu Yayınları.





- Sousa, A. L. N. D. (2019). Video-activism and small-scale resistance: The visual rhetoric of YouTube videos by the Greek anarchist group Rouvikonas. *Revista Mídia e Cotidiano*, 13(3), 187–205.
- Şener, G. (2018). Sosyal ağlarda video aktivizm. In G. Şener, & N. Gider Işıkman (Eds.), *Video aktivizmde kavramlar, sorunlar, uygulamalar* (pp. 87–105). um:ag Yayınları.
- Şener, G., & Emre, P. E. (2019). Resisting through images: Video activism in the Gezi Park movement. In M. Akser, & V. McCollum (Eds.), *Alternative media in contemporary Turkey: Sustainability, activism and resistance* (pp. 203–232). Rowman & Littlefield.
- Şener, G., & Işıkman, N. (2018). *Video aktivizmde kavramlar, sorunlar ve uygulamalar*. um:ag Yayınları.
- Uricchio, W. (1995). Archives and absences. *Film History*, (7), 256–263.
- Van Dijk, T. A. (2003). Söylem ve ideoloji: Çok alanlı bir yaklaşım. In B. Çoban & Z. Özarslan (Eds.), *Söylem ve ideoloji* (pp. 13–113). Su Yayınları.
- Wengström, J. (2013). Access to film heritage in the digital era – Challenges and opportunities. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 16(1), 125–137.
- Widginton, D. (2015). Devrimi izlettirmek: Video aktivizmiyle ilgili sıkça sorulan sorular. In A. Langlois, & F. Dubois (Eds.), *Otonom medya: Direnişi ve muhalefeti canlandırmak* (pp. 108–128) (G. Şener, Trans.). Epsilon Yayıncılık.



Filmvisio

Research Article | Araştırma Makalesi

Open Access | Açık Erişim

The Overlook Hotel as an Ontological Agent: Object-Oriented Ontology and Film Analysis

Ontolojik Bir Özne Olarak Overlook Oteli: Nesne Yönelimli Ontoloji ve Film Analizi



Mustafa Türkan¹  

¹ Bahçeşehir University, Cinema and Media Research, İstanbul, Türkiye

Abstract

In this article, I move beyond the usual human-centred perspectives that so often possess film analysis, directing attention instead to the significance and agency of objects themselves. By anchoring this discussion in the framework of object-oriented ontology (OOO), I argue that every object in a film can act not merely as part of the backdrop but also as an agentic presence in its own right. I propose conceptualising the object as an ontological unit existing beyond its outward attributes, independent of human experience. Focusing on Stanley Kubrick's *The Shining* (1980), I contend that the Overlook Hotel is depicted as an almost living, ominous entity, enveloping the audience in a way that aesthetically reveals the film's phenomenal-noumenal duality. I then connect OOO's ideas—such as the tension between object and its qualities, the asymmetry of metaphor, and vicarious causation—to the film's visual and auditory components. I summarise this approach as the film's process of reframing itself as a new object and thereby making the viewer's experience a constitutive element of its ontology. Therefore, in the case of *The Shining*, I argue that the Overlook Hotel—laden with cultural codes—operates as an independent subject within the cinematic universe, thereby prompting a thorough re-evaluation of the ontological position of objects.

Öz

Bu makalede, film analizini sıklıkla egemenliği altına alan alışıldık insan merkezli bakış açılarının ötesine geçiyor ve bunun yerine nesnelerin kendilerinin önemine ve failliğine dikkat çekiyorum. Tartışma nesne-yönelimli ontoloji (NYO) çerçevesine yerleştirildiğinde, bir filmdeki her nesnenin yalnızca dekorun bir parçası olmakla kalmayıp aynı zamanda kendi başına faal bir varlık olarak hareket edebilir. Bu yüzden nesneyi dış niteliklerinin ötesinde, insan deneyiminden bağımsız olarak var olan ontolojik bir birim şeklinde kavramsallaştırmayı öneriyorum. Stanley Kubrick'in *The Shining* (1980) filmi üzerinde, Overlook Oteli'nin neredeyse yaşayan varlık gibi yansıtıldığını ve filmin "fenomen-numen" ilişkisini estetik açıdan ortaya koyacak şekilde izleyiciyi kuşattığını savunuyorum. Ardından, NYO'nun nesne-nitelik arasındaki gerilim, metaforik asimetri ve dolaylı nedensellik gibi kavramlarını filmin görsel ve işitsel öğeleriyle ilişkilendiriyorum. Bu yaklaşımı, filmin kendisini yeni bir nesne olarak yeniden konumlandırması ve izleyicinin deneyimini onun ontolojisinin kurucu bir unsuru haline getirmesi süreci olarak tanımlıyorum. Dolayısıyla *The Shining* örneğinde, kültürel kodlarla yüklü Overlook Oteli'nin, sinematik evrende bağımsız bir özne gibi davranarak nesnelerin ontolojik konumuna dair kapsamlı bir yeniden değerlendirme yapılmasını teşvik ettiğini iddia ediyorum.

Keywords

object-oriented ontology · film criticism · *The Shining* · metaphor · metaphysics

Anahtar Kelimeler

nesne-yönelimli ontoloji · film eleştirisi · *The Shining* · metafor · metafizik



“ Citation | Atıf: Türkan, M. (2025). The Overlook Hotel as an ontological agent: Object-oriented ontology and film analysis. *Filmvisio*, (5), 66–86. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0007>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Türkan, M.

✉ Corresponding author | Sorumlu Yazar: Mustafa Türkan mustafa.turkan@bahcesehir.edu.tr



The Overlook Hotel as an Ontological Agent: Object-Oriented Ontology and Film Analysis

Agency is closely associated with human beings, largely due to our inherently anthropocentric tendencies. At first glance, talking about the agency of objects in film analysis may strike one as rather far-fetched.¹ Indeed, as the concept of object agency has not been widely recognised as a topic of philosophical inquiry, it might seem all the more unexpected to consider it in the context of film studies. Yet in this article, I propose that object agency not only deserves our attention but also fits fruitfully within the theoretical framework of object-oriented ontology (OOO) applied to film studies. When we factor object agency into our consideration of film, cinema itself becomes a metaphorical lens that draws our focus to various cinematic techniques—vibrant colour palettes, lighting, make-up, and other elements. Infusing a scene with agency is a way of highlighting and clarifying it. Thus, the presumed disjunction between object agency and film studies actually opens the door to rich metaphysical speculation, especially if we are willing to re-examine what cinema does best: animate objects and endow them with a sense of presence. Filmmakers achieve this through techniques such as dynamic camera movements, evocative lighting, or meticulous mise en scène. Take Stanley Kubrick's *The Shining* (1980), in which the Overlook Hotel comes across as a living, almost breathing entity marked by an unsettling, malevolent agency (Olivier, 2020). Kubrick's use of sinister symmetry, haunting soundtrack, and shifting spatial dynamics invests the hotel with a palpable life of its own—showing us how film can extend beyond conventional representation to touch upon the essence of agency.

This is, of course, not simply a question of foregrounding objects. Research focusing on objects in cinema has already been carried out. Siegfried Kracauer (1960) underlined film's documentary function, noting that the frame confers no special privilege on human beings over inanimate things (p. 218). Likewise, André Bazin's idea of ontological realism is founded on the conviction that the cinematic image directly captures the very existence of objects. Bazin especially praised deep focus and the long take, arguing that these techniques allow objects and characters to appear simultaneously and with equal weight in a single shot. Erwin Panofsky (1947) similarly maintained that one of cinema's core traits is the 'dynamisation of space', whereby sets and props cease to

¹Object-Oriented Ontology (OOO) first took root in architectural discourse, yet its reach is edging ever further afield. Take Zora Poposki's reading of Hans Holbein's *The Ambassadors*: Though the painting seems to crystallise the Renaissance's unapologetically human-centred outlook, Poposki contends that it also gestures towards the autonomy of things and, more broadly, to a ramifying network of objects in which people are but one node (Poposki, 2024, p. 15). In a similar vein, Andrzej Marzec (2020) argues that the films of directors such as Quentin Dupieux and Peter Strickland cultivate a fresh cinematic idiom—one that allows objects to speak for their own modes of being rather than merely propping up human drama.



be a static backdrop and instead acquire movement and meaning. Yet none of these approaches tackles Jean Epstein's (2012) claim that cinema brings forth the feeling inherent in objects, granting them a reality that transcends everyday life—nor do they suggest that an object's essence can ever be fully revealed.

By placing objects as vital entities at the centre of film readings, I aim to transform object-oriented ontology into a theory of cinema. Although OOO has yet to engage film theory in any sustained conversation, Levi R. Bryant (2023) argues that science-fiction cinema is tailor-made for the job: few genres expose the independence—and the capacity for surprise—of things so vividly. Approaching a film through an OOO's methodology invites us to ask “What do the things do? How do they redraw the web of relations, and which unexpected communications spring from their presence?” Such questions, Bryant suggests, help audience and critics grasp the dramatic weight objects carry on-screen. In *The Mist* (2007), a creeping fog—and the creatures concealed within it—shatters the town's social bonds, forcing the survivors to rebuild their moral universe from scratch. Steven Spielberg's *Minority Report* (2002) strands John Anderton in a mesh of surveillance devices—iris scanners, advertising screens, spider-like drones—that repeatedly shuts down any avenue of escape. Jan Švankmajer's short film *Byt [The Flat]* (1968) prises open a drab apartment to reveal cutlery that revolts, doors that refuse to open, and physics gone delightfully awry; the everyday objects we normally *overlook* suddenly dictate the rules of the game. Yet, for all its insight, Bryant's brief essay stops short of tying these ontological claims to concrete questions of cinematic form—camera movement, framing, sound design, and so on. In that respect, Kubrick's Overlook Hotel would be an ideal test case: a building whose very architecture seems to think, remember, and scheme. Tracking how the hotel's corridors, carpets, and typewriters commandeer the film's grammar could push the dialogue between OOO and cinema further than a purely thematic reading ever could.

In this article, I adopt a concept-driven, fine-grained formal analysis whose theoretical pedigree lies in Graham Harman's object-oriented ontology and Levi R. Bryant's onticology. In my exposition, I focus on OOO's key terms—the divide between real and sensual objects, the notion of withdrawal, and the mechanism of vicarious causation. I begin by breaking *The Shining* into semantically meaningful sequences and, for each one, I systematically code camera movement, lens or focal length, diegetic and extra-diegetic sound layers, spatial layout, and editing transitions. Throughout the analysis I relate both the actions of the human characters—Jack, Wendy, and Danny—and the ways the hotel, the carpet, the typewriter, and even the doors become quasi-subjects to the theoretical vocabulary. When probing the interplay between objects—for instance, the relationship

the Overlook Hotel forges with Danny's "shine"—I ask how each object preserves its withdrawn aspect and which of its sensual qualities it brings to the table in the act of interaction. All the while, the discussion keeps up a dialogue with more established approaches in film studies. By briefly setting OOO alongside neo-formalist phenomenological film theory, and new materialist readings, I demonstrate how OOO can meaningfully enrich these perspectives. Finally, I read the findings in parallel with the theoretical framework to explore how the objects' withdrawn essences on screen are completed by a third object's (audience) ontological presence.

Approaches such as formalism and neo-formalism, which accord greater importance to objects in order to foreground their agency, are no longer sufficient in terms of objects; ontology, too, must be brought into the discussion. My central claim is that the *mise en scène* and metaphors of *The Shining* secure its theatrical impact only when the real object—initially withdrawn in the *mise en scène*—is completed by another real object: the audience. The Overlook, the carpets and the ever-present typewriter withdraw into what object-oriented ontology calls their *real* status: they withhold the plenitude of their being, offering instead a set of shifting, merely *sensual* façades. Those façades, however, are fragile. They flicker into coherence only when a second real object, the audience, appropriates them, organises them, and, crucially, bears the excess that the film itself cannot stage. In this sense, the spectator is neither an external interpreter nor a passive recipient, but the very locus where Kubrick's metaphors complete their detour from the withdrawn to the manifest. The spectacle, then, is doubly theatrical: first in the meticulous arrangement of halls, mirrors and Steadicam glides, and again in the darkened auditorium where those elements are re-animated, vicariously, by the audience's own ontological heft.

More Than Just a Setting

The Overlook Hotel stands out as a memorable icon in our memory, having been featured in countless moments of popular culture, myths, and conspiracy theories alike. In fact, film critic Dale Schneck (1980) famously remarked: "The real star of *The Shining* is the set of the Overlook Hotel" (p. 49). Indeed, the carefully designed sets and haunting visuals of *The Shining* have imprinted themselves on the hearts and minds of horror film lovers worldwide. From the very start, the film repeatedly shows us these establishing shots culminate in the first on-screen character or object: the Overlook Hotel itself. Understanding how space is presented in a scene offers vital context for the audience. In this instance, each shot in the opening sequence employs a panning movement, making it difficult for the audience to perceive the film's broader meaning so early (Luckhurst, 2013, p. 7). Yet one way the film hints at its horror leanings is via its non-diegetic soundtrack, which contributes a palpable air of mystery and a terrifying vitality that may even

seem incongruous with the otherwise scenic shots (McQuiston, 2013, p. 72).² For instance, you can hear a motif reminiscent of an Indigenous rallying cry woven into the soundtrack—an element that, although peculiar at first, serves the film’s underlying narrative, pointing to the notion that the story’s antagonistic forces are only revealed gradually, and that the hotel’s isolation is doubly emphasised by its remoteness.

Since the film is now an instant classic, I give a very short summary for those who have not seen it yet. The narrative of the film mostly follows Jack Torrance, an aspiring writer and recovering alcoholic, who takes a job as the winter caretaker of the Overlook Hotel. He settles in with his wife, Wendy, and his young son, Danny—who possesses a psychic ability known as ‘shining.’ Tensions rise as the hotel’s haunting legacy collides with Jack’s unravelling sanity, culminating in a notorious, chilling finale. At one point, Danny asks Tony (an embodiment of his psychic power or imaginary friend) about the Overlook Hotel, and a grisly vision unfolds: a river of blood flows onto the screen, directly towards the audience. Though we are all inundated with myriad images day in and day out, some images nourish us differently, functioning as instruments of memory and generating layered narratives. Thus, if every object is believed to carry its own notion or symbolise its own concept, even a simple story can be remembered and retold through unexpected twists. The key is placing these images in familiar spaces—a mnemonic approach also known as memory placement. Cinema’s power lies in making the invisible visible through the tangible presence of objects on the screen. As Hallorann tells Danny, “When something happens, it can leave a trace of itself behind, say, like, if someone burns toast. Well, maybe things that happened leave other kind of traces behind—not things that anyone can notice, but things that people who shine can see.”

Right from the beginning, Danny sees frightening visions, and the overhead shots that follow the road to the hotel give the film a gloomy, unsettling feel. He experiences an uncanny dread and a speechless terror that lurk behind day-to-day life with his family—emotions that he cannot easily tell. Forced to bear psychic sensations well beyond his years, Danny is acutely aware of the sinister past of the Overlook, long before he treads its spectral corridors. In fact, the imposing hotel can be seen as a monument to shame, saturated with violent acts that underpin the foundations of a nation. Acknowledging such horrors is no small feat. Thus, we might regard *The Shining* not only as a landmark horror film but also as a deeper critique of history that resonates with half-forgotten,

²Jane Bennett defines vitality as follows: “By *vitality* I mean the capacity of things edibles, commodities, storms, metals—not only to impede or block the will and designs of humans but also to act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own” (Bennett, 2009, p. 8). The hotel clings to entities that interact with it, especially those that *shine*. Timothy Morton (2013) quotes William Wordsworth to describe this sensation as follows: “As he rows away from a mountain, it seems for a while to loom ever larger in his field of vision, as if it were pursuing him, due to a strange parallax effect in which more of a suitably massive object is revealed as one goes farther away from it” (Morton, 2013, p. 52). The more the Torrance family tries to distance themselves emotionally or physically from the hotel’s sinister aura, the more intense and insistent its grip becomes.



silent memories, echoing like a ‘hive of angry bees.’ Even from the outset, when Jack steps into the manager’s office, we spot a Native American image on the left (03:29–03:37). Similar symbols adorn the curtains, the coffee mug on the principal’s desk, and various artefacts. As Bill Blakemore (1987) argues, *The Shining* openly critiques the genocide of Native Americans, embedding their imagery into nearly every shot, line, or sound (p. 58). Blakemore also emphasises that the hotel’s name implies the way the United States has ‘overlooked’ these atrocities. Herein lies the puzzle: the past is often an enigma, invisible and mislaid, which is precisely why the hotel is called the ‘Overlook.’ A tapestry and the blood spilling from the elevator both convey a disturbing reality—a narrative of devastation and a dire warning to those who dare inhabit this place.

However, the film is not solely a critique of consumer society or an indictment of genocide. By ascribing overly human emotions and psychological states to images, one risks ‘overlooking’ their concrete, material, or ontological features. Despite what you might think, psychic abilities (were they to exist)—including telepathy, telekinesis, and precognition—are morally neutral. They can be used for good or ill. This is something Hallorann clarifies for Danny, stressing that ‘shining’ can serve benevolent ends. Yet in Danny’s case, shining exposes him to dark emotions, latent family tensions, and the lingering energies of horrific episodes at the Overlook. Moreover, some locations may indeed harbour their own form of life—a vitality not necessarily equivalent to human consciousness (Trigg, 2015). In Stephen King’s fictional universe, *Rose Red* (2002) is just such a place. It is described as ‘born bad,’ and many suspect that certain lands themselves—like that under *Rose Red*—are inherently tainted, driving individuals to the brink. The Overlook belongs to that same class. If a malign consciousness exists, it was present even before construction began; it was in the land. The presence of characters like Danny, who effectively provide the psychic electricity, animates such haunted locations, a bit like sending currents through a deceased frog’s muscles and seeing them twitch. Here, the Overlook, half-alive already, leaps far beyond a mere twitch. It devours Danny’s energy.

Overlook Hotel and Object-Oriented Ontology

Before we dive into how this relationship might be addressed in a film analysis, let’s first consider how it is even possible in the first place. Object-oriented ontology is a philosophical stance that attributes equal ontological status to all objects. Elsaesser and Hagener (2015) introduce OOO as a “return to things,” saying that: “Inspired by [Martin] Heidegger and staunchly anti-Kantian in its thrust, these schools of thought try to take seriously the objects, the matter, the entities that surround us in their diversity” (p. 210). Meanwhile, Jeffrey Jerome Cohen (2012) describes OOO as a non-anthropocentric philosophy in which “things possess agency, autonomy,

and ultimate mystery” (p. 407). For Harman, an object is something that cannot be entirely reduced to its components or to its effects on other entities (Harman, 2017, p. 43). One can also glean the following from this definition: anything that can be considered on its own counts as an object. After all, if we don’t reduce a thing to its components or its effects, we either end up with nothing whatsoever or we’re left with something—and that ‘something’ is what we call an object; in other words, it’s a thing that can stand on its own. A primary motivation is to avoid correlationism, which, in brief, is the idea that we cannot speak about the world without referring to humans, nor can we speak about humans without referring to the world, so that we can only ever discuss the correlation between the two (Meillassoux, 2008, pp. 9–10; Young, 2020, p. 43; Birks, 2021, p. 71).

According to Graham Harman, there is a profound tension between an object and its qualities. The bundle theory—which views an object as merely the sum of its qualities—proves inadequate for explaining this tension. Harman suggests that an object cannot simply be reduced to its qualities and that there is a ‘fixed’ essence in the mix (Harman, 2017, p. 76). Departing from the traditional Husserlian interpretation and taking inspiration from José Ortega y Gasset, Harman turns his attention to Immanuel Kant’s distinction between the phenomenal and the noumenal. According to Harman, José Ortega y Gasset takes Kant’s well-known distinction between the phenomenal and the noumenal, traditionally confined to ethics, and extends it intriguingly into the domain of aesthetics. Starting from Kant’s ethical imperative—that one should treat others as ends in themselves rather than mere means—Gasset expands this principle to aesthetic experience. In his view, the interiority of things is their noumenal side, what he terms the self, which does not have to be conscious or personal but simply an inward essence. Thus, the self can apply to any entity, not just human beings. Instrumentalising or reducing objects merely to their external, phenomenal properties is to overlook this inwardness. Gasset argues that metaphor provides a glimpse into this inner aspect—not by direct access, but by offering a tantalising suggestion of its existence. Harman appreciates Gasset’s effort but criticises him for assuming that metaphorical relationships are symmetrical, whereas Harman insists these relationships are inherently asymmetrical, marked by a tension between an object’s withdrawn reality and its apparent qualities (Harman, 2017, p. 78). In a metaphorical context, the statement “A is like B” does not convey the same meaning as “B is like A”. For instance, there is a clear difference between saying “The blue in my eyes is the sea’s tears.” and “The sea’s tears is the blue in my eyes.” According to Harman, this difference shows that metaphor does not set up a symmetrical relation but instead creates a new object—a new domain of meaning. Therefore, although Harman largely adopts Gasset’s expansion, he highlights the asymmetry at play in metaphor, carving out his own distinct stance in the process.

If the metaphor were symmetrical, objects would lose their autonomy and be reduced solely to mutual referential relations or interchangeable perceptions. Instead, the inherent imbalance between the metaphor's components suggests that each object has a withdrawn reality that resists complete capture by perception or language. Therefore, what Harman implicitly emphasises by stressing this asymmetry is the independence and irreducibility of objects themselves. Objects do not merely exist as reflections of one another; they persist independently, each with a unique, irreducible reality (Harman, 2017, p. 43). Metaphor, then, is not simply a poetic flourish but a mechanism by which aesthetic discourse resists reductionism, maintaining the tension between objects and their qualities, and thereby preserving their ontological autonomy. This move is crucial because it allows the film critic to regard the elements of *mise en scène* not just as passive reflections of narrative or symbolic meaning, but as autonomous entities with their own independent existence, significance, and influence. It calls attention to the limits of traditional cinematic interpretation, where props, settings, and cinematographic elements are often subordinated entirely to narrative or characterisation. Harman's concept of objects as having withdrawn realities, which exceed or escape immediate perception, suggests that films—particularly those that rely on ambiguity, such as Stanley Kubrick's *The Shining*—deliberately exploit this ontological tension. The film's objects (such as Overlook Hotel, its hallways, carpets, and typewriter) resist complete interpretation, continually withdrawing into their own hidden essences. Audiences engage precisely because they sense that there is something deeper to these objects, something that remains beyond their grasp. Therefore, the tension between visible appearances and hidden meanings, between the film's surface and its elusive depth, can be better comprehended through Harman's ontological lens.

If we allow that an object's untranslatable dimension is akin to a parapsychic capacity, why not consider the audience as also possessing a psychic side of sorts? In Danny's vision, the blood pours out of the screen, as though flooding towards the audience. Since no physical entity in the *mise en scène* represents the violent history of the hotel, the audience stands in its place. We get the impression that we are stealing a quick peek at its internal side. The recurring vision of an elevator gushing blood can be seen as one of the key appearances of real American ghosts—the suppressed past bursting forth (Hill, 2021, p. 530; Naremore, 2007, p. 193). The red torrent breaches tightly shut elevator doors framed by Native American motifs, silently spattering its crimson tide. It is a horrifying reminder of the bloodshed upon which the nation, and the Overlook itself, were founded. From the elevator's perspective, it's almost as though the past, long buried and glossed over, cannot be contained any longer and is now seeping back into our present. Consequently, the elevator's flood of blood metamorphoses into something more than mere fake gore. It symbolises

real events. It has become a real object, with sensual properties that are simultaneously supported by another real object: the audience. Indeed, when the film shows us the river of blood, it is offering an analogy brimming with infinite sensual qualities. The blood is thereby transformed into a 'sensual object' existing in tension with its underlying reality. In Harman's words, all objects possess infinite qualities, and we interact with only a subset in our immediate experience:

"It follows from the insights of phenomenology that for every object there is always a tension between that object and its own qualities: "tension" meaning that the object both has and does not have those qualities, since within certain vaguely defined limits the object can exchange its current qualities for others. In the normal case of sensual objects, a tree can have countless different properties depending on how and from what angle and distance we confront it, and both the sensual tree and its sensual qualities are confronted directly in experience." (Harman, 2020, p. 68)

When this object in the film withdraws, the only real object still present is the audience, which steps in to host its qualities. In that sense, we—the audience—complete the metaphor, bridging the gap left by the filmic object's inaccessibility. One might say that it's impossible to speak of art without an audience, because art demands that its perceivers do the work of the absent object. In short, film is teeming with metaphors and *mise en scène*, generating new objects in the minds of its audience. Because these objects exceed the purely literal, film criticism must accept that objects are steeped in mystery, and we can only engage indirectly with what they truly are. In summary, Harman's theory develops into a broader aesthetic philosophy. Within OOO, the Overlook Hotel is both a real object and a sensual one. Real objects persist independently, even if they are not acting upon anything right now (just as a rock still exists outside the Overlook's immediate influence). By contrast, sensual objects spring forth from interactions between real objects, which is especially pertinent to the Overlook. How, though, do real objects interact with one another if, per OOO, they never make direct contact? Vicarious mediation steps in, which is what Harman terms "vicarious causation" (Bryant, 2010; Harman, 2012, p. 188). We only grasp any object with the help of another mediator. Hence, in this case, the Overlook Hotel's interactions are mediated by certain visitors or staff with 'the shining.' Those are the people upon whom it feeds.

During an aesthetic experience, the real object vanishes, its qualities scatter, and the audience organises them into a new object. This is somewhat analogous to endosymbiosis in biology, whereby evolution emerges from the fusing of two previously independent organisms that merge into a single new living entity. Within the cells of every human being, there are components that originally began as external intruders but have become indispensable to our survival (Harman,

2017, p. 112). The reason for this parallel is that human experience is always sensual rather than sensible: we sense, rather than rationally deduce, the full reality of things. And within the sensual realm, OOO emphasises two distinctions. The first is between objects and their qualities; the second is between medium and mediator. Our medium might be a particular historical era or a specific technological environment. Our mediators are the objects we interact with in order to establish contact with the real. The aesthetic experience, whether found in painting or cinema, plays with this scenario by revealing the gap between an object's presence and its qualities:

"Either we encounter a mere object with literal qualities, in which case it is simply not something aesthetic, or we are made to perform the work of an absent object that we have been convinced is missing, in which case we do have an aesthetic experience." (Harman, 2020, p. 140)

To illustrate, consider one of Harman's examples from *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*: Homer's metaphor of the "wine-dark sea." According to Harman, this metaphor is not merely saying that the sea is as dark as wine. It suggests that the sea also carries some of wine's other qualities—its capacity for intoxication, danger, and that sense of losing control (Harman, 2017, p. 83). By employing "wine-dark" rather than "dark blue," Homer imbues the sea with qualities it normally doesn't have. All metaphors, as Harman notes, split an object from its usual attributes and relocate those attributes into an unexpected context. And such metaphors are not reversible: "wine-dark sea" and "sea-dark wine" are completely different, each forging separate tensions between objects and qualities. In short, the usual representation of "sea" is suspended and made strange. The real object "sea" withdraws, requiring the only real object left—the perceiver—to step in and hold onto the sea's new qualities (Harman, 2017, p. 82–83). Another feature that highlights the Overlook's agency is the presence of so-called ghosts, all of which cast reflections on doors, mirrors, or on floors. But are not these reflections ghosts as well? And if not, what on earth might they be? Consider how Danny, in the Games Room, sees the twins' reflections on the door (14:30). Kubrick is famous for his precision and symmetry, so this is very unlikely to be a casual oversight. These apparitions may be read as manifestations of the Overlook's presence. Their emergence after Danny arrives underscores how he provides the psychic energy the hotel is hungry for—an invisible but very real kind of life force.

Yet there is an additional detail that underscores the Overlook's liveliness and its deceptive maze-like character. When Wendy, Danny, and Hallorann are touring the kitchen, they step into the freezer that houses the meat (16:08). We see a special area for cooks near the door they enter. Hallorann promptly lists the enormous stocks of food—dozens of turkeys, steaks, roasts, and so on. However, the moment they exit (16:39), the background has changed completely. Rather than



emerging back into the cook's area, they stand at the exit structure. Even if this were a continuity error, it fosters a distinct impression that the hotel is toying with spatial consistency, growing ever more labyrinthine and untrustworthy. Meanwhile, Ullman explains that the hotel was constructed on what was once believed to be a Native American burial ground, requiring builders to fight off the occasional attack. Immediately after this, the film introduces the snowcat (15:30)—a vehicle crucial to Wendy and Danny's eventual escape. During these scenes, lateral tracking shots give the feeling that the hotel itself is watching the newcomers. Kubrick masterfully translated onto the screen those fleeting instances where an object or an experience suddenly takes the reins and propels the action. Another vital secret behind his success is the deft use of editing—indeed, Vsevolod Pudovkin's approach to editing remains one of Kubrick's golden rules:

“The foundation of film art is editing. [...] The film is not shot, but built, built up from the separate strips of celluloid that are its raw material. Things recorded by the camera, Pudovkin said, were only so many dead objects: The man photographed is only raw material for the future composition of his image in the film, arranged in editing.” (Luckhurst, 2013, p. 37)

Kubrick's particular liking for wide-angle lenses amplifies that sense of the Overlook's watchfulness, though he had to hold the camera perfectly level to avoid distortion. His famously painstaking approach is reminiscent of a medieval craftsman labouring over every detail until the image matches his imagination. Moreover, Kubrick demanded a shooting ratio of 102-to-1 (whereas a typical film might use 5:1 or 15:1), and he emphasised low camera angles when filming Danny on his bicycle so that we would inhabit the child's point of view (Mather, p. 209).³ He also embraced the then-new Steadicam technology, remarking, “It's like a magic carpet. The fast, flowing camera movements in the maze would have been impossible to do without the Steadicam” (Gallese and Guerra, 2020, p. 101). In effect, the Steadicam shots, the wide angles, the careful mise en scène, the seamless editing, and the unnerving soundtrack all conspire to help viewers construct dazzling “artful objects” (Warner, 2019, p. 129). Although some early critics were a bit sceptical, *The Shining* aged like a fine wine, maturing in the cultural memory. As The New York Times succinctly put it in 1993: “In some eerie fashion, it gets better every year” (Luckhurst, 2013, p. 8). These stylistic elements vividly convey Harman's notion of objects as entities with independent existence, whose deeper qualities always elude complete comprehension. Indeed, through these techniques, Kubrick transforms cinematic objects into powerful actors in their own right, entities capable of exerting influence beyond their immediate qualities.

³Since the camera is positioned as a technological subject in the film, it becomes an eye that guides the audience around the hotel (Sunderland, 2013).

Objects, Forms, and Experiences

OOO is, of course, hardly the first theoretical approach to insist that form and object matter; yet it nudges the debate a decisive step further. Earlier schools, neo-formalism and Herbert Zettl's applied media aesthetics chief among them, already scrutinise how a film's formal elements mould the audience's experience, opening the door to the thought that objects might count as autonomous entities. At this point the two camps converge and both fix their gaze on the film's concrete, material side, stressing the significance of objects ranging from props and décor to lighting and sound. Neo-formalism, however, tends to treat these constituents as devices that steer perception, whereas OOO maintains that each possesses its own ontological heft. Here the paths begin to diverge. Neo-formalists ask, in effect, 'What does this element do to the audience?'; OOO retorts, 'What does it do full stop, not only to viewers but also to the other objects with which it interacts?' Put differently, OOO displaces Bordwell and Thompson's familiar paradigm of "contribution to narrative" by foregrounding the object's withdrawn, in-itself dimension—an aspect that eludes any merely human accounting. For OOO, the chandelier does not exist merely to cast an ominous glow over the ballroom; it also enters into alliances and stand-offs with dust, gravity, and passing drafts, weaving networks that do not terminate at the spectator's retina. A similar tension surfaces when Zettl's emphasis on sensuous experience meets OOO's principles of withdrawal and self-sufficiency. Zettl, in the last analysis, grants priority to the perceiving subject: the shot's colour palette works because it elicits emotional resonance (Zettl, 2011, pp. 74–76). OOO, by contrast, levels the playing field, insisting that every component (camera, curtain, cigarette smoke) enjoys an existence that is meaningful even when no one is looking. This is a bracing reminder, if one were needed, that cinema is not just a mirror held up to the human condition but a menagerie of recalcitrant things, each carrying on in its own obstinate fashion.

On the other hand, phenomenological film theory treats the cinematic encounter as a bodily lived experience and, up to a point, finds common ground with OOO, for both schools ultimately urge us to pull the camera back and broaden the frame. Drawing on Maurice Merleau-Ponty's notion of the 'living body,' Vivian Sobchack (2004) recasts the audience as a subject who thinks and feels through flesh, rather than a disembodied mind merely housed in it. For her, movie-going is a two-way exchange: the eyes operate like fingertips, so that the screen is at once something that touches and is touched (p. 63). The viewing body is therefore both sensible and sentient—what Sobchack (2004) calls an "embodied intelligence" in which cognition and sensation dovetail (p. 84). This stance flies in the face of older film theory, which tended to seat the audience passively in front of an image stripped down to the purely optical. Laura Marks advances almost an erotic

idea with her notion of *haptic visibility*, an aesthetic in which sight bleeds into touch. Blurred, grainy shots without a clear subject make us feel the picture instead of just looking at it. In such moments, Marks suggests, viewers half-imagine a picture's texture, warmth, or weight; the very blur or blank space on screen reaches out to other senses, summoning memories and associations that conventional, sharply defined imagery would leave dormant (Marks, 2000, pp. 162–163). Phenomenological theorists frequently note that cinema smudges the line between thinking and feeling. Tarja Laine makes a similar point. Watching a film, she argues, is an unpremeditated act of meaning-making carried out through emotion. In *Feeling Cinema* she proposes a shift in method: instead of standing outside the work and assigning it significance, we forge meaning with the film (Laine, 2011, p. 7). To understand a picture, then, is not to parse it as a neutral text but to enter into an affective dialogue—sharing its pulse, breathing its atmosphere, participating in a lived encounter.

Both OOO and phenomenological affect theory offer an alternative to approaches that treat cinema as nothing more than a system of signs and messages. By foregrounding film's material, sensuous dimension, each line of thought draws attention to what actually enriches the viewing experience. Yet crucial philosophical differences remain—chiefly over the status of subject and object. For phenomenological theorists, meaning arises in the encounter between spectator–subject and film–object; a film acquires significance only insofar as it is lived within the spectator's field of consciousness. OOO, by contrast, treats meaning itself as part of ontology and refuses to accord any special status to the subject–object split. From this angle, audience and film are simply two distinct entities—one a human object, the other a cinematic object—entering into interaction while retaining their own autonomous realities. The audience apprehends certain sensory qualities, the film impresses various affects upon the viewer, yet the film continues to exist whether or not anyone is watching. Phenomenology thus regards a film's being as inseparable from its appearance in lived experience, whereas OOO rejects that correlationist stance and insists on the film's independence from the audience. In short, phenomenology focuses on how a film shows itself; OOO on the fact that it *is*—and remains—regardless of who looks.

Another point of divergence lies in how the two camps treat representation and meaning. Some phenomenological theorists, reacting against the abstractions of semiotic-psychoanalytic film theory, seek meaning not in systems of signs but in bodily intuition and intersubjective encounter. OOO creates a deeper critique because every act of representation reveals only one face of an object and can never grasp it in full. Accordingly, an OOO turns to a film's intrinsic properties and to the relations it strikes up with other things. In this respect it converges with Marks's and Sobchack's

insistence on colour, texture and camera movement—all concrete features that register first of all in the body. OOO, however, tries to consider those features without falling back on human experience as the final court of appeal. Even so, a fruitful middle ground is emerging where phenomenology and OOO can converse—namely in new materialism and relational aesthetics. Recent work in film theory often brings body-centred phenomenology into dialogue with post-human thought, expanding the notion of body to include technological extensions and environmental forces as well as flesh-and-blood humanity. Hermeneutically, the stance is synthetic rather than adversarial. Neo-formalism and phenomenological affect theory are treated not as straw targets but as interlocutors; their insights are retained wherever they illuminate the film’s sensuous textures or perceptual rhythms. Nonetheless, by insisting on the autonomy of cinematic things, the present approach seeks to press beyond interpretations that ultimately yoke every prop and palette to human meaning-making alone. The argument may be falsified empirically (if the formal evidence contradicts the proposed object relations) or conceptually, should OOO’s tenets prove inapposite to questions of cinematic agency.

The Limits and Possibilities of Object-Oriented Film Philosophy

Object-oriented philosophy widens the scope of what we call a figure, inviting us to treat everything that appears on screen as a figure in its own right and, in so doing, to sidestep the familiar subject-object split that has long haunted film theory. Conventional approaches still home in on the human protagonist, pushing chairs, lamps, or camera rigs to the margins as mere scenery or tools. OOO, by contrast, insists that we venture beyond the plane of expression—language, meaning, signs—and give equal weight to whatever lies outside the frame (Bolšakovas, 2024). Where semiotics tracks chains of signification, machinic assemblages ask how entities rub up against one another. Think, for instance, of the opening of *The Shining*: the camera drifts over mountains and forest as though it were Nature itself doing the looking (Bryant, 2010). The sequence flatly contradicts Edmund Husserl’s and Merleau-Ponty’s body-bound models of perception. More generally, cinema can leap from the yawning vastness of the cosmos to the crawl-space of the microscopic in a single cut, unsettling any body-centred sense of experience. From an OOO standpoint, such moments oblige us to foreground not only the vistas on display but also the kit that makes them possible—the helicopter rig, the motorised mount, the lens that bends light just so. These things, once switched on, conjure a vantage point that owes nothing to flesh and bone. The film’s inhuman gaze, then, arises precisely because its machines are up and running.

Recent scholarship, however, often skates over the blind spots of OOO, especially when the object of study is cinema—a medium stitched together through human choices at every stage.

The foremost sticking-point is the role of human agency: a film's framing, cutting and colour grading all hinge on people. Do objects truly see? Can a camera possess its own viewpoint, or does every perspective ultimately belong to the person wielding it? And when OOO speaks of relations between objects and their qualities, is that relation assessed from the outside, or from within the very nexus that is doing the relating? (Taxier, 2020, p. 601). Even Graham Harman, at present, suggests that film is a hot medium because each scene's framing is predetermined: there are no truly autonomous objects or multiple angles for us to freely choose. Every time we see Humphrey Bogart, we see him from the same vantage, with no variation (Harman, 2020, p. 178). Answering such questions means returning to OOO's founding premises. For Harman, human experience is not the privileged perch from which the universe is surveyed; indeed, no relation—whether between persons, rocks or radio signals—ever exhausts the object it encounters (Harman, 2002, p. 5; 2017, p. 181; 2020, p. 68). Likewise, when the Overlook Hotel resurrects ghosts of the past, it does not apprehend them in their full complexity. The colour of the walls, the smell of visitors, the feel of the carpet, even the hotel's room rates—all these traits are surplus to what the building notices. In any exchange, an object discloses only those facets another entity can register, offering a local, selective manifestation of itself (Bryant, 2011, p. 31). Perspective, then, is not a uniquely human state of consciousness; it is a structural feature of reality. Every encounter reduces the partners to caricatures of their deeper essence (Harman, 2017, p. 9). Rather than positing a yawning ontological distance between people and things, OOO contends that both labour under the same built-in limitation whenever they grapple with the world.

An object, Levi R. Bryant argues, is not simply the sum of its external ties; it harbours a virtual proper being—a store of latent capacities—that surfaces only as local manifestations when it collides with other things (Bryant, 2011, pp. 30–31; 2014, p. 40). The claim parallels Graham Harman's notion of withdrawal: in every encounter a thing discloses some traits while holding others in reserve, so no single gaze can exhaust its reality. Bryant illustrates the idea with a polystyrene coffee cup. Lower the cup several hundred metres into the ocean and the pressure crushes it. Under those conditions the cup unveils a property—compressibility—that everyday use keeps hidden. The same artefact, in short, presents different faces in different milieus (Bryant, 2010). In ontological terms, perspective means that each entity reveals a selective profile to whatever it meets, concealing the rest (Bryant, 2011, p. 31). Every encounter is therefore an exchange of partial caricatures (Harman, 2017, p. 100). This is relational ontology—but only up to a point, because Bryant also insists on an irreducible core that persists beyond any relation (Bryant, 2011, pp. 170–71). The rainbow of perspectives is possible precisely because each object carries a reservoir of potential qualities that need no witness to exist. Bryant's ontological stance is therefore clear:



perspectives are local, plural and shaped by the internal make-up of each entity. One need not posit a human-style subject to speak of them; anything that both affects and is affected within a web of relations fashions a world of its own (Bryant, 2011, pp. 170–71). OOO thus redefines viewpoint as relational yet non-subjective: an event of interaction rather than a privilege of consciousness.

Dziga Vertov's (1984) *Kino-Eye* manifesto already lionised the camera as an autonomous eye—an optical device that vaults over the limits of ordinary sight. By treating the lens as a stand-in for the human eye, Vertov implied that the camera is itself a perceptual agent, it can roam through space at will, warp time through slow and fast motion, and in doing so disclose a world we could never grasp unaided. Lens distortion, film-stock (or sensor) sensitivity and the fixed cadence of the shutter all mean the machine sees in ways our retinas cannot. Brenton J. Malin (2021) makes a similar claim, arguing that unusual camera placements embody an object-oriented aesthetics.⁴ The Catalan director Albert Serra goes further: he wants the camera to reveal what the naked eye misses, and he dismisses film-makers who watch the monitor during a take—treating the lens as a mere prosthesis of their own vision—as guilty of “tautology” (Goi, 2023). For Serra, once the camera is forced to overlap with human sight, it squanders its singular power. Yet it is a human hand that chooses the footage the camera has captured, splices it together and turns it into a coherent viewpoint. Does that fact mean a truly subject-free perspective is impossible?

Object-oriented ontology offers a two-part answer. First, the raw image the camera records is produced, in part, independently of anyone's intentions. Set the camera on the ground, press record, walk away, and it will keep registering whatever drifts across its frame, bound only by its own optical and mechanical limits. It sees and leaves an inscription even when no one is looking. Second, when that raw material is shaped into something an audience can watch, a human intelligence certainly steps in—but the resulting perspective is a joint creation of person and machine. The striking angles in Vertov's films, for example, owe as much to cranes, lenses and film stock as to creative inspiration. OOO therefore counts the camera and its attendant gear as full-fledged actants. To speak of a camera's point of view is, from this angle, a legitimate shorthand, because a viewpoint is never the emanation of a lone consciousness; it crystallises out of an entire network of relations. Graham Harman and Levi R. Bryant emphasise that, although objects remain closed boxes, the instant they interact they throw off fleeting, phenomenal façades of one another. Those façades are, in effect, their viewpoints: to fire, cotton shows up as nothing but fuel (Harman, 2020, p. 20); to a bat, the world resolves into echo-maps; to a camera, it dissolves into pixels framed by

⁴Bob Ryan and Alison Price (2022) likewise argue that the camera, unlike the typical forms of human perception, freezes the continuous flow of time into a single instant, translates three-dimensional experience onto a two-dimensional surface, and carries no a priori intention or interpretive layer (pp. 137–38). In their view, then, the camera is more than a mimesis device: by minimising the space-time schema, it discreetly offers us hidden noumenal clues.

glass. At no stage do OOO thinkers simply anthropomorphise things; on the contrary, they treat human consciousness as a highly specialised—perhaps baroque—variation on the same relational business that binds every entity to every other. Even so, the question of how OOO might finally dissolve the subject–object divide in debates over cinematic perspective remains open—and calls for further work.

At the centre of film theory, the dialectical relationship between reality and appearance—interwoven with the moving image’s temporal and spatial dimensions—confines any strictly ontological approach (Arsenjuk, 2016). OOO’s notion of the withdrawal of objects does not so much exclude transformation and historicity as call on us to grasp them in a different key. Because an object is never wholly exhausted by its relations, each new encounter can activate hitherto unseen aspects. Shielded by this withdrawn depth, an object may register only superficial alterations through minor interactions, while deeper, structural forces can effect lasting transformations in its reality. Moreover, objects generate their own temporality. Classical film theory has generally centred on the problem of the image’s relation to reality. André Bazin, for instance, claimed that the photographic image leaves a trace of the real, whereas formalist theorists viewed the image as essentially constructed and illusory (Bazin, 2004, p. 10). Yet the cinematic image possesses an ontological density that exceeds its visible properties. Alongside the image’s bodily or phenomenological impact, the audience also touches a reality that the image itself cannot fully capture but nonetheless intimates. Thus the relation between cinema and visible reality operates on more than the familiar axis of representation versus illusion; the image functions with at least two strata, the manifest and the withdrawn. In this sense, certain qualities of the object can be lifted from their customary unity and reassembled on another plane, and this new constellation hints at the object’s hidden dimension.

Conclusion

OOO provides a potent framework for understanding how objects—both animate and inanimate—relate to one another within a cinematic frame. This perspective expands our appreciation for how agency is attributed to objects in a film, not solely because humans interact with them, but because these objects possess their own inherent qualities, existing in relational networks with other objects and with the audience. If we grant the central claim of object-oriented ontology—that each entity harbours a withdrawn core irreducible to its relations—then anything that slips into the film frame, whether a sliver of light or the sweep of a Steadicam, warrants the same ontological gravity as Jack Torrance and his family. When you look at cameras, sets, metaphors, and so on, it becomes clear that they are more than inert props waiting for human intention; they transform,

manipulate, and reinterpret meaning on their own terms. Nonetheless, a persistent assumption in some strains of film criticism is that objects do not speak unless we interpret them as a kind of meta-language. An essential premise in an object-oriented reading of film is that aesthetic language creates new objects. Indeed, even the audience occupies the position of a mediating object, since it is never fully in control. Cinema, by its very nature, links audience to the aesthetic object, forging a novel composite entity—one that overcomes our inability to access the object's core by compensating for the object's partial withdrawal. When we watch a film, we effectively become part of the aesthetic object, standing in for whatever has receded in Heideggerian fashion. Objects emerge from the interplay of their roles as parts of a coherent structure and the potential qualities they hold. As I worked through *The Shining* scene by scene, I hunted for that withdrawn core not in the overt drama but along the fault-lines of the *mise en scène* itself; in the process, I spliced neo-formalism's device-function logic with OOO's real/sensual object divide.

To begin with, the idea that the Overlook Hotel slips its role as mere backdrop and behaves like an active agent gives cinematic flesh to OOO's principle of object autonomy. No thing ever lays itself completely bare; hence the Overlook offers only a set of sensuous, metaphor-laden qualities while keeping its substance in reserve. Film analysis—and, by extension, the audience's encounter—steps in at this gap, fleshing out the hotel with the attributes it stubbornly withholds. The aesthetic objects in the film function as intermediaries, conveying the sensory qualities of real objects to the audience (Bolšakovas, 2024, p. 3–4). In this sense, the audience effectively replaces the withdrawn real object in the *mise en scène*, thereby forming a third object. Consequently, metaphors and *mise en scènes* acquire a two-stage structure through this reciprocal interaction between the intra-diegetic objects and the viewer: in the first stage, the production team's technical choices render the objects sensuously salient; in the second, the spectator relates these sensory data to their own cognitive schemata, thereby unveiling the objects' latent ontological dimension. The film foregrounds the ontological weight of objects by exposing this tension through Steadicam drifts, lens choices, spatial discontinuities, and auditory motifs. In doing so, it unsettles cinema's anthropocentric frame of perception.

However, bringing this ontological expansion into film theory does more than place objects at the centre of the scene; it also opens a critical dialogue with neo-formalism, phenomenological film theory and new materialist readings. Whereas neo-formalism (Bordwell and Thompson) treats objects as devices that steer perception, object-oriented ontology underscores that these devices persist as withdrawn wholes beyond human experience. In a similar vein, Vivian Sobchack's and Laura Marks's body- and affect-centred approaches echo OOO's principle of object autonomy,

yet they may not fully overcome the object–subject divide, for in OOO meaning is rooted not in the subject’s experience but in the ontological fabric of being. Accordingly, this study proposes an intermediate, perhaps shifting yet fertile, space between object phenomenology and object ontology. Of course, removing human agency entirely is neither possible nor desirable; editing decisions, montage, and perceptual emphases still arise from human hands. Even so, the filmic world that emerges results from the joint labour of apparatuses—lenses, cranes, Steadicams—and extra-diegetic forces such as light, air currents, and gravity. At this point object-oriented ontology classifies the camera, the loudspeaker, and even empty spaces as autonomous actors, freeing perspective from its status as an exclusive privilege of human consciousness. Cinema therefore renders perceptible a mesh of more-than-human relations, as new materialist discourse also observes, yet OOO’s distinctive contribution is to frame these relations not as fleeting perceptual effects but as enduring ontological tensions.

In light of these findings, a three-pronged research programme could deepen the debate on object agency within film studies: (1) broadening the formal itinerary by investigating how cinematic languages, from long takes to colour palettes, modulate the objective existence of things; (2) encouraging theoretical plurality by cross-reading object-oriented ontology with phenomenological film approaches and new materialism in order to develop a shared conceptual toolkit; and (3) providing historical contextualisation by relating the ontological claims of object-centred readings to production circumstances, technological shifts and audience practices. OOO gains an empirical foothold, while film scholarship inherits a fresh sense of ontological depth. Naturally, new questions crop up. In a post-cinema landscape where AI-driven virtual cameras roam digital sets, do objects still retain a hidden core, or does simulation flatten everything into code? And how does vicarious causation operate when viewers experience a work through telepresence rather than bodily immersion? In the end every corridor of the Overlook doubles as a passage into theory: the film is no mere phantom projected on a screen, but a thing that insists on its own ontological heft.



| | |
|----------------------|--|
| Peer Review | Externally peer-reviewed. |
| Conflict of Interest | The author has no conflict of interest to declare. |
| Grant Support | The author declared that this study has received no financial support. |

| | |
|-----------------------|--|
| Hakem Değerlendirmesi | Dış bağımsız. |
| Çıkar Çatışması | Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Finansal Destek | Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. |



Author Details

Mustafa Türkân (Ph.D. Candidate)

Yazar Bilgileri

¹ Bahçeşehir University, Cinema and Media Research, İstanbul, Türkiye 0000-0003-2990-2887 mustafa.turkan@bahcesehir.edu.tr

References | Kaynakça

- Arsenjuk, L. (2016). On the impossibility of object-oriented film theory. *Discourse*, 38(2), 197–214. <https://doi.org/10.13110/discourse.38.2.0197>
- Bazin, A. (2004). The ontology of the photographic image (H. Gray, Trans.). In H. Gray (Ed.), *What is cinema?* (Vol. 1, pp. 9–16). University of California Press (Original work published 1945).
- Blackmore, B. (1987, August 7). Genocide of Indians: Kubrick's "Shining" secret. *The Shreveport Journal*.
- Birks, C. (2021). *Limit cinema: Transgression and the nonhuman in contemporary global film*. Bloomsbury.
- Bolšakovas, E. (2024). The Possibility of Object-Oriented Film Philosophy. *Open Philosophy*, 7(1), 1–10. <https://doi.org/10.1515/opphil-2024-0031>
- Bryant, L. R. (2010, 30 April). The mug blues. *Larval Subjects*. Retrieved from <https://larvalsubjects.wordpress.com/2010/04/30/the-mug-blues/>
- Bryant, L. R. (2010, 3 May). Cinema and object-oriented ontology. *Larval Subjects*. Retrieved from <https://larvalsubjects.wordpress.com/2010/05/03/cinema-and-object-oriented-ontology/>
- Bryant, L. R. (2010, December 24). Vicarious causation. *Larval Subjects*. Retrieved February 15, 2025, from <https://larvalsubjects.wordpress.com/2010/12/24/vicarious-causation-2/>
- Bryant, L. R. (2011). *The democracy of objects*. Open Humanities Press.
- Bryant, L. R. (2014). *Onto-cartography: An ontology of machines and media*. Edinburgh University Press.
- Bryant, L. R. (2023). Object-oriented ontology and science fiction cinema. In J. P. Telotte (Ed.), *The Oxford handbook of new science fiction cinemas* (pp. 249–264). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197557723.013.16>
- Coëgnarts, M. (2019). *Film as embodied art: Bodily meaning in the cinema of Stanley Kubrick*. Academic Studies Press.
- Cohen, J. J. (2012). Undead (a zombie oriented ontology). *Journal of the Fantastic in the Arts*, 23(3), 397–412.
- Darabont, F. (Director). (2007). *The mist* [Film]. Dimension Films, Darkwoods Productions.
- Elsaesser, T., & Hagener, M. (2015). *Film theory: An introduction through the senses* (2nd ed.). Routledge.
- Epstein, J. (2012). Seeing and hearing thinking (F. Le Gac, Trans.). In S. Keller & J. N. Paul (Eds.), *Jean Epstein: Critical essays and new translations* (pp. 359–364). Amsterdam University Press (Original work published 1955).
- Gallese, V., & Guerra, M. (2020). *The empathic screen: Cinema and neuroscience* (F. Anderson, Trans.). Oxford University Press (Original work published 2015).
- Goi, L. (2023, February 16). Albert Serra on Pacifiction. *Reverse Shot*. https://reverseshot.org/interviews/entry/2990/serra_int
- Harman, G. (2002). *Tool-being: Heidegger and the metaphysics of objects*. Open Court.
- Harman, G. (2007). On vicarious causation. In R. Mackay (Ed.), *Collapse: Philosophical research and development* (Vol. 2, pp. 171–205). Urbanomic.
- Harman, G. (2017). *Object-oriented ontology: A new theory of everything*. Pelican.
- Harman, G. (2020). *Art and objects*. Polity.
- Hill, R. (2021). The Shining (1980). In A. Castle (Ed.), *The Stanley Kubrick archives* (P. Snowdon, Trans., pp. 504–556). Taschen (Original work published 2005).
- Hyland, A., & Wilson, K. (2018). *The maze: A labyrinthine compendium*. Laurence King.
- Kracauer, S. (1960). *Theory of film: The redemption of physical reality*. Oxford University Press.
- Kubrick, S. (Director). (1980). *The shining* [Film]. Warner Bros.
- Laine, T. (2011). *Feeling cinema: Emotional dynamics in film studies*. Continuum.
- Luckhurst, R. (2013). *The shining*. Bloomsbury.



- Malin, J. B. (2020). Intimate objects: Post-network television and the object-oriented aesthetics of *Breaking Bad*. *Quarterly Review of Film and Video*, 38(4), 331–353. <https://doi.org/10.1080/10509208.2020.1769413>
- Mather, P. (2013). *Stanley Kubrick at Look magazine: Authorship and genre in photojournalism and film*. Intellect.
- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marzec, A. (2020). Kino zorientowane ku przedmiotom [Object-oriented cinema]. *Kwartalnik Filmowy*, (110), 80–99. <https://doi.org/10.36744/kf.340>
- McQuiston, K. (2013). *We'll meet again: Musical design in the films of Stanley Kubrick*. Oxford University Press.
- Meillassoux, Q. (2008). *After finitude: An essay on the necessity of contingency* (R. Brassier, Trans.). Continuum.
- Morton, T. (2013). *Hyperobjects: Philosophy and ecology after the end of the world*. University of Minnesota Press.
- Naremore, J. (2007). *On Kubrick*. British Film Institute.
- Nelson, T. A. (1982). *Kubrick: Inside a film artist's maze*. Indiana University Press.
- Olivier, M. (2020). *Household horror: Cinematic fear and the secret life of everyday objects*. Indiana University Press.
- Panofsky, E. (1947). Style and medium in the motion pictures. *Critique: A Review of Contemporary Art*, (3), 5–28.
- Phillips, R. F. (Executive Producer). (2002). *Rose red* [Television miniseries]. Greengrass Productions; American Broadcasting Company.
- Poposki, Z. (2024). Knowing Holbein's objects: An object-oriented-ontology analysis of *The Ambassadors*. *Open Philosophy*, 7(1), 1–15. <https://doi.org/10.1515/opphil-2024-0032>
- Ryan, B., & Price, A. (2022). Object-oriented photography: A speculative essay on the photography of essence. *Philosophy of Photography*, 12(1–2), 129–147. https://doi.org/10.1386/pop_00051_1
- Schneck, D. (1980, June 13). Kubrick's "Shining" – Was it worth the wait? *The Morning Call*.
- Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.
- Spielberg, S. (Director). (2002). *Minority report* [Film]. 20th Century Fox, DreamWorks Pictures, Amblin Entertainment.
- Sunderland, P. (2013). The autonomous camera in Stanley Kubrick's 'The Shining'. *Sydney Studies in English*, (39), 58–85.
- Švankmajer, J. (Director). (1968). *Byt [The flat]* [Short film]. Krátký film Praha.
- Taxier, E. (2020). Two ambiguities in object-oriented aesthetic interpretation. *Open Philosophy*, 3(1), 599–610. <https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0139>
- Trigg, D. (2015). Archaeologies of hauntings: Phenomenology and psychoanalysis in *The Shining*. In D. Olson (Ed.), *Studies in the horror film: Stanley Kubrick's The Shining* (pp. 273–292). Centipede Press.
- Vertov, D. (1984). *Kino-eye: The writings of Dziga Vertov* (K. O'Brien, Trans.; A. Michelson, Ed.). University of California Press.
- Young, N. (2020). On correlationism and the philosophy of (human) access: Meillassoux and Harman. *Open Philosophy*, 3(1), 42–52. <https://doi.org/10.1515/opphil-2020-0003>
- Zettl, H. (2011). *Sight, sound, motion: Applied media aesthetics*. Wadsworth Cengage Learning.





Filmvisio

Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

Lars von Trier Sinemasında Melankolinin Görünümleri: Hastalık, Günahkârlık ve Bilgelik Üçgeninde Bir Kadın – Justine

Appearances of Melancholy in Lars von Trier's Cinema: A Woman in the Triangle of Illness, Sinfulness and Wisdom – Justine



Pınar Tınaz¹ & Işık Eflân Tınaz²

¹ Fenerbahçe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

² İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi, İstanbul, Türkiye

Öz

Melankoli, ilk kez Antik Yunan filozofları tarafından ele alınmış, kişinin dünyadan kopması ve karamsar bir ruh hâline bürünmesi durumu vücutta kara safranın artışına bağlanmış ve tedavi yöntemleri araştırılmıştır. Erken Orta Çağ'da kişiyi yedi büyük günahtan biri olan tembelliğe ('acedia') ittiği düşünülen ve olumsuzlanan melankoli, Geç Orta Çağ'da, Rönesans'ın da etkisiyle ayrıcalıklı bir konuma yükselmiş, melankoliklerin ilahi düzeni ve doğayı anlamaya çalışan dâhiler oldukları düşünülmüştür. Aydınlanma Çağı ve sonrasında toplumların dinsel inançlar yerine rasyonel ilkeler ile yönetilmeye başlanması ve buna paralel olarak tıp biliminin hızla gelişmesi sonucunda melankolinin kişiyi üretime katılmaktan alıkoyan bir hastalık olarak görülme eğilimi artmıştır. Bugüne dek uzanan süreçte, melankoliyi depresyonun bir çeşidi olarak kabul eden görüş başat olmakla birlikte, bu ruh durumunu deha ve yaratıcılık ile ilişkilendirmeye devam eden düşünürler ve bilim insanları da bulunmaktadır. Lars von Trier'in 2011 yapımı filmi *Melankoli* (*Melancholia*) birbirine zıt karakterdeki iki kız kardeşin öyküsünü anlatmakta, karakterleri bir kıyamet atmosferi içine yerleştirerek, dünyanın yok oluşuna verdikleri tepkileri analiz etmektedir. Kız kardeşlerden biri olan ve melankolik bir karakter olarak tanımlanan Justine, bu çalışmanın ana konusudur. Trier, Justine'i melankolinin tarihsel süreç içerisinde var olan tüm tanımlarını kendinde barındıran bir karakter olarak kurgulamış, onu kimi zaman hasta, kimi zaman günahkâr ve nihayetinde bilge bir kadın olarak resmetmiştir. Çalışma sırasında dramatik çözümlemenin önemli bir parçası olan üç boyutlu karakter analizi yöntemi kullanılarak, Justine'in fiziksel/biyolojik, ruhsal ve sosyal/kültürel özellikleri, kendisine özgü duygu, davranış ve tepkileri, diğer karakterlerle ilişkileri, yönetmenin karakteri betimlemede rol oynayan sinematografik seçimleri ve başvurduğu referanslar incelenmiştir. Çalışmanın amacı Trier'nin melankoliye bakış açısını ortaya koymaktır.

Abstract

Melancholia was first discussed by Ancient Greek philosophers, as a state of detachment from the world and a pessimistic mood, attributed to the increase in black bile in the body, and treatment methods were investigated. Melancholia, initially viewed as a condition that led to laziness (acedia), one of the seven deadly sins, and was negated in the Early Medieval period. However, it gained a privileged status in the Late Medieval period—under the influence of the Renaissance—when melancholics came to be seen as geniuses seeking to understand divine order and nature. During and after the Age of Enlightenment, societies began to be governed by rational principles instead of religious beliefs, and as a result of the rapid development of medical science, melancholia tended to be seen as a disease that prevented people from participating in production. Although the view that accepts melancholia as a type of depression has been dominant throughout the period to date, there are also philosophers and scientists who continue to associate this mood with genius and creativity. Lars von Trier's 2011 film *Melancholia* tells the story of two sisters with opposite characters, placing them in an apocalyptic setting to explore their psychological responses to the end of the world. Justine, one of the sisters and described as a melancholic character, is the main subject of this study. Trier constructs Justine as a character who embodies historical conceptions of melancholia—depicting her at various points as a sick woman, a sinner, and ultimately a figure of wisdom. Employing the three-dimensional character analysis method, the study examines Justine's physical/biological, spiritual, and socio-cultural



“ Atıf | Citation: Tınaz, P. & Tınaz, I. E. (2025). Lars von Trier sinemasında melankolinin görünümüleri: Hastalık, günahkârlık ve bilgelik üçgeninde bir kadın – Justine. *Filmvisio*, (5), 87-114. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0003>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Tınaz, P. & Tınaz, I. E.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Pınar Tınaz pınartınaz@fbu.edu.tr



traits; her emotions, behaviors, and relationships; and the director's cinematographic choices and intertextual references that contribute to her characterization. The aim of the study is to reveal Trier's perspective on melancholy.

Anahtar Kelimeler

Lars von Trier · melankoli · Depresyon Üçlemesi · Avrupa Sineması · kadın karakterler

Keywords

Lars von Trier · melancholia · Depression Trilogy · European Cinema · female characters

Extended Summary

Melancholia has been studied by many different philosophers and scientists from Ancient Greece to the present day and is generally defined as a mental state characterized by emotions and behaviors such as pessimism, introversion, and isolation from society. Melancholia, which was first discussed by Ancient Greek philosophers, was thought to be a symptom caused by an increase in black bile in the body, and attempts were made to cure it with purifying physical treatments. In the Early Medieval Period, melancholy—associated with laziness, one of the seven major sins in the Christian faith—was defined as a demonic delusion that prevented a person from working. In the Late Medieval Period, with the influence of the Renaissance movement, completely different attributes were added to melancholy. Melancholics who turned inward and meditated were thought to be geniuses who had the ability to connect with the divine. After the Age of Enlightenment, melancholics who isolated themselves from society and were reluctant to participate in the workforce were again classified as an undesirable group. Although the view that accepts melancholia as a type of depression has been dominant in modern psychiatry to date, there are also philosophers and scientists who continue to associate this mood with genius.

Lars von Trier's 2011 film *Melancholia* presents the story of two sisters, one of whom is tightly attached to the world, and the other is a melancholic character who has had problems with adaptation since her early years, in a pre-apocalyptic atmosphere. While Claire tries to add meaning to her life by fulfilling the requirements of bourgeois life, Justine is in deep melancholy. Trier constructed Justine as a "timeless" character who embodies all known definitions of melancholy. Thanks to this fiction, the film presents not only a state of emotion but also an existential state of consciousness to its audience.

The audience, who has information about different periods of Justine's life, first recognizes her as a woman in love who is about to get married. The venue where the wedding takes place, the profile of the guests, and the table rules expected to be followed reveal that she grew up in a bourgeois family and belongs to the upper-middle economic class. In parallel, it is also stated that she works as a copywriter in an advertising company and that she is a successful and creative personality. However, from the first moments of the wedding, it becomes clear that Justine is not very comfortable in this perfect picture and is making an extreme effort to adapt to her surroundings. Justine first presents a profile corresponding to the definition of melancholia in Ancient Greece. She doesn't like crowds and noise, finds the rules to be followed annoying, and tries to calm herself down by being alone in nature, sleeping, and taking a bath with hot water. Her sister and brother-in-law think that she is sick, but her mother believes that Justine has had this adaptation problem since her early years and that it is not an illness but her nature. While most philosophers in Ancient Greece defined melancholy as a disease, philosophers such as Aristotle and Plato associated this mood with genius and saw it as a blessing that led a person to superior understanding.

While Justine's melancholy initially manifests itself through silence and introspection, it evolves into a state compatible with Medieval melancholia later during the wedding. Justine, who begins to express the anger and lust accumulated inside her, argues with her boss and has sex with someone else, knowing that her husband might see it.

The third aspect of melancholy experienced by Justine is a state of ecstasy that allows one to grasp the universal truth through intuition and to reach divine knowledge, which belongs to the Late Medieval Period. As the planet Melancholia approaches Earth, it is seen that Justine first gets rid of the "disease," then leaves behind the "sinfulness" presented by anger and lust, and becomes calm and even finds peace. Extinction is not a terrible end for her. As much as it is painful to exist, it is also comforting to disappear. Moreover, it is not possible to understand what is the end and what is the beginning in the universal plan. She calmly watches her sister's desperate struggle and her

nephew's uneasiness and builds the Magic Cave, the most concrete symbol of her wisdom. Of course, the Magic Cave, which refers to Plato's allegory of the cave, will not be able to save anyone from the apocalypse, but for her sister and nephew, who have never left the cave and have been dealing with shadows throughout their lives, the action that will minimize the pain of facing extinction is to return to the cave.

While Lars von Trier presents all aspects of melancholy with the character of Justine, in the finale he takes her to the highest level of wisdom in a Baroque manner and reveals his perspective on this state of mind. For Trier, melancholy is neither just darkness, nor just indifference, nor just despair. For him, melancholy is the courage to face the most naked state of existence, beyond all these appearances. The pain of extinction can only be relieved by feeling the meaninglessness of existence in one's bones. Moreover, the person who attributes meaning to existence and nonexistence in her own way must also accept her helplessness in the face of divine knowledge and surrender to this mysterious flow—like Ophelia, who threw herself into the water singing songs at the moment of death, or Justine, who met the moment of the collision of two planets without blinking her eyes.

Lars von Trier Sinemasında Melankolinin Görünümleri: Hastalık, Günahkârlık ve Bilgelik Üçgeninde Bir Kadın – Justine

Antik Yunan filozofları tarafından beden-doğa-karakter bağlamında ele alınan melankolinin; bedende kara safra olarak adlandırılan salgının fazlalaşması ile ortaya çıktığı düşünülmüş ve fiziksel yöntemler ile tedavi edilmeye çalışılmıştır (Akın, 2014, s. 115). Erken Orta Çağ'da kişiyi yedi büyük günahtan biri olan tembelliğe (acedia) ittiği düşünülen melankoli hâli, 16. yüzyıl ve sonrasında, Aziz Pavlus'un dünyanın acılarıyla karşılaşmanın insanı Tanrı'ya yaklaştıracacağı inancına yaslanan kutlu bir hüzne evrilmiş ve vecde geçişin tek yolu olarak tanımlanmıştır (Huizinga, 2019, s. 41). Geç Orta Çağ'da, Rönesans'ın da etkisiyle melankoliklere bambaşka özellikler atfedilmiş, ilahi düzeni ve doğayı anlamaya çalışan seçkin karakterler oldukları fikri ağır basmış; Aristotelesçi bir tavır ile melankoliklere saygı duyulmuştur (Huizinga, 2019, s. 43). Aydınlanma Çağı ile birlikte, toplumlar dinsel inançlardan ziyade, rasyonel ilkeler ile yönetilmeye başlanmış ve bu noktada melankoliklerin tanımlanmasında da radikal değişimler yaşanmıştır. Topluma uyum sağlamakta zorlanan, iş gücüne katılmayan bu insanlar, düzeni bozan, kaynakları boşa tüketen 'anormal' kişiler olarak görülmüşlerdir. Önce İngiltere'de, daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde melankoliklerin de içinde bulunduğu ruh sağlığını yitirmiş kişilerin yatırıldığı hastaneler, bakımevleri açılmaya başlanmıştır. Delilik artık bireysel bir hastalık, günahkârlık veya dahilik ile ilişkili değildir; başlı başına toplumsal bir sorundur (Teber, 2009, s. 222). Psikiyatri bilimi, Aydınlanma Çağı'nın sonlarında hızla gelişmiş, ruh ve beden ayrışması tamamen ortadan kalkmış, ruhsal hastalıkların mutlaka bedensel bir nedeni olacağı görüşü hâkim olmuştur. Depresyona evrilmeye başlayan melankolinin nedeni beynin yapısal veya işlevsel bozukluklarına veya kansız kalmasına bağlanmıştır (Teber, 2009, s. 231). Sigmund Freud, 1917 tarihli *Yas ve Melankoli* adlı makalesinde, belirtiler açısından benzerlik

gösteren ancak farklı oluşum dinamiklerine sahip bu iki durumu karşılaştırmış, her ikisinde de bir kaybın acısı söz konusuysa, bu acıyla başa çıkma süreçlerinin farklı işlediğini ifade etmiştir (Freud, 2021, s. 10). Yası bir kayıp karşısında yaşanan normal bir süreç olarak tanımlayan Freud, melankolinin patolojik bir durum olduğu görüşündedir (Özkan ve Baltacı, 2020, s. 323).

Aydınlanma Çağı sonrasında melankoliyi ilham ve deha ile ilişkilendiren düşünür ve bilim insanları da bulunmaktadır. 19. yüzyılın önemli düşünürlerinden Søren Kierkegaard melankoliyi “Ruhun histerisi” olarak tanımlarken, Freud ile benzer şekilde, yasta neyin kaybedildiği açıkça ortadayken, melankolide bu kaybın ne olduğunun tam olarak anlaşılamadığı üzerinde durur. Bu durumda acının sürekliliği söz konusudur (Kierkegaard, 2013, s. 34). Ancak Kierkegaard için bu dinmeyen acı ve umutsuzluk, insanı hayvanın üzerinde bir konuma yerleştiren ayrıcalıklı bir zihinsel durumdur (Kierkegaard, 1997, s. 27). Walter Benjamin için de melankoli iyileştirilmesi gereken bir hastalık değildir. Melankoli dünyaya yönelik bir ruh hâli, bir algılayış biçimidir (Ferber, 2016, s. 3). Melankoliyi anne kaybı ile ilişkilendiren ve bireysel olmanın ötesinde, sosyal ve kültürel dinamiklerin bir yansıması olarak gören Julia Kristeva, *Kara Güneş* adlı eserinde melankoliyi “Görünmez ve ağır ışınlarıyla kim bilir hangi yolunu kaybetmiş gezegenden gelip insanı yere, yatağa, dilsizliğe, vazgeçişe saptıran kara bir güneş” olarak tanımlar. Ancak bu güneş, hâla güneştir ve kişiyi yaratıcı kılan bir gücü vardır (Kristeva, 2009, s. 11). Konuyu toplumsal cinsiyet bağlamında ele alan Judith Butler ise melankoliyi kişinin içinde yaşadığı toplumun normlarına uyma zorunluluğu ve saklı kalan arzularının yarattığı çatışma ekseninde ele alır (Seven, 2024, s. 153).

Sinema alanındaki ayrıkçı çalışmaları ile dikkat çeken, hatta çoğu zaman provokatif tavrı nedeniyle eleştirilere maruz kalan Danimarkalı yönetmen Lars von Trier, Endüstri Devrimi sonrasında yeniden şekillenen modern dünyanın handikaplarını sert bir üslupla ele alır ve seyircisine görmekten pek de haz almayacağı aynalar tutar. Öncülük ettiği *Dogma 95* akımı manifestosu¹ ile şekillenen biçimi de, içerik kadar sıra dışı ve harekete geçiricidir. 2011 yapımı *Melankoli (Melancholia)*, Lars von Trier’in “Depresyon Üçlemesi”nin ikinci filmidir. İlk film *Deccal (Antichrist)* 2008’de, üçlemenin son eseri olan ve iki bölümden oluşan *İtiraf (Nymphomaniac)* ise 2013’te çekilmiştir. Yönetmen bu üçlemede, ölümlü olduğunun bilincinde olan insanın yaşamın anlamsızlığı karşısındaki çaresizliğini ele almış, depresyonun dünyevi ve ruhani katmanlarını oldukça geniş referanslar ile donatarak irdelemiştir.

¹Manifesto, Lars von Trier ve Thomas Vinterberg tarafından yazılan “The Vow of Chastity” (Erdem Yemini) başlığı altındaki on maddeden oluşmaktadır. 1. Çekimler stüdyo dışında yapılmalıdır. Sahne donanımı ve setler içeri taşınmamalıdır. 2. Ses, kesinlikle görüntülerden ayrı olarak üretilmemelidir ya da tersi. 3. Kamera, elde taşınmalı. Elde taşınan kamera ile elde edilecek hareketlilik ya da hareketsizlikler serbesttir. 4. Film, renkli olmalıdır. Özel ışıklandırma kullanılamaz. 5. Optik numaralar ve filtreler kesinlikle yasaktır. 6. Film, gelişigüzel aksiyon içermemelidir. 7. Zamansal ve coğrafi yabancılaştırmalar yasaktır. 8. Tür filmleri kabul edilemez. 9. Film formatı 35 mm olmalıdır. 10. Yönetmen, jenerikte belirtilmemelidir (Stevenson, 2005, s. 100).

Bu çalışmaya konu olan *Melankoli* birbirinden farklı karakter özelliklerine sahip iki kız kardeşin ilişkisi üzerine kuruludur. Film, kardeşlerin isimlerini taşıyan (Justine ve Claire) iki ana epizoda bölünmüş, prolog kısmında ise filmde ele alınacak temel fikirler, görsel düzenlemeler ve müzik aracılığı ile seyirciye sunulmuştur. Film evreni, dünyanın tahmin edilemez bir gök olayı ile yok oluş arifesini betimler ve Justine ile Claire'in bu yok oluş karşısında verdikleri tepkilere odaklanır. Küçük yaşlardan beri içinde yaşadığı topluma uyum sağlayamayan, bu uğurda gösterdiği her çabada daha da yorgun düşen ve melankolinin derinliklerine gömülen Justine ve burjuva düzeninin kendisinden beklentilerini yerine getirerek fiziksel dünyaya sıkı sıkıya bağlanan ablası Claire'in öyküsü, gezegen sona yaklaştıkça tamamen zıt yönde ilerlemeye başlar. Justine için dünya, arkasından ağlanması gereken bir yer değildir; insan tarafından çoktan tahrip edilmiş, can çekişen bir gezegendir ve ölüm hiç kuşkusuz tüm acıları sonlandıracaktır. Başından beri dünyanın ruhu (anima mundi)² ile bağlantı hâlinde olan, dünyanın acısını içinde duyumsayan Justine, bu yok oluşu git gide artan bir coşkuyla karşılar. Claire içinse durum çok farklıdır. İnsanı evrenin merkezine yerleştiren tavrı ile Claire, dünyanın acılarını duyumsamaktan çok uzaktır. Başlangıçta topluma uyumu zorlaştıran bir hastalık olarak sunulan melankoli, dengeler değiştikçe arınmanın sancılı bir evresine, hatta mutlak olanla yoklukta birleşmenin vecdine dönüşür.

Bu çalışmanın amacı, Justine karakterini inceleyerek, bir auteur yönetmen olarak Lars von Trier'nin melankoliye bakış açısını çözümlemektir. Öncelikle melankolinin farklı dönemlerde nasıl tanımlandığı araştırılmıştır. Tarihsel süreç, bu çalışmaya özel olarak; Antik Yunan, Orta Çağ, Geç Orta Çağ, Aydınlanma Çağı ve Sonrası olarak dört ana başlıkta incelenmiştir. Çalışma sırasında, dramatik çözümlemenin önemli bir parçası olan üç boyutlu karakter analizi yönteminden faydalanılmıştır (Foss, 2016, s. 128-129). Yöntem dahilinde karakter, fiziksel/biyolojik, ruhsal ve sosyal/kültürel özellikleri, kendisine özgü duygu, davranış ve tepkileri ve diğer karakterlerle ilişkileri çerçevesinde analiz edilmektedir (Yanat Bağcı, 2021, 153). Çalışmada yönetmenin karakteri tanımlamaya yönelik sinematografik seçimlerine (çekim açısı, ölçek, hareket, mizansen vb.) ve esere yerleştirdiği sanat tarihi ve felsefe referanslarına da değinilmiştir.

Antik Yunan'da Melankoli ve Kara Safra

Bugün genel çerçevede depresif bir duygu durumunu ifade etmek amacıyla kullanılan 'melankoli' kelimesi, Yunanca Melan-Mélan (kara, koyu, iç karartıcı, uğursuz) ve Holi - Χολή (öfke, kin, safra) anlamına gelen tıbbi bir tanımlamayı işaret etmektedir (Çelgin, 2010, s. 420). Kelimenin bütünleşik anlamı kara safradır ve ilk defa Hipokrates tarafından oluşturulmuş, *Corpus*

²Anima Mundi, dünyanın üzerindeki canlı-cansız tüm varlıklardan bağımsız olarak, kendi başına yaşayan bir organizma olduğu fikrini ifade eder. Platon'dan bu yana tartışılan bu fikir, teozofide de kendisine yer bulmuştur (Gökhan, 2013, s. 25).

Hippocratism'un en erken derlemesi olarak kabul edilen, M.Ö. 5. yüzyıl tarihli *De Aeribus Aquis Locis* (Hava, Su ve Yerler Üzerine) başlıklı kitapta kullanılmıştır (Akın, 2014, s. 115). Hipokrates'e göre kara safra, salya, kan ve sarı safra ile birlikte bedeni yöneten dört ana sıvıdan biridir (Teber, 2009, s. 102). Endişe bozukluğu ve hüznün ile belirginleşen melankoli, bedenin günlük işlevlerinde yavaşlama, toplumdan izole olma isteği, konuşma yitimi, dalgınlık, korku nöbetleri gibi belirtiler ile tanımlanmaktadır ve bedendeki kara safra üretiminin dengesiz boyutlarda olması ile bağlantılıdır. Vücutta anormal biçimde çoğalan kara safra kurumakta, acılaşmakta ve zehirli hâle gelmekte, bu da hastanın mizacında negatif bir etki yaratarak onun "kara safralı" yani melankolik olmasına neden olmaktadır (Teber, 2009, s. 100-101). Antik Yunan'da melankoli Asklepios Kültü ile iyileştirilmeye çalışılır.³

Aristoteles *Mizaçlar* öğretisinde, temel elementler olarak tanımlanan ateş, su, toprak ve havayı niteliklerine göre sınıflandırmış buna göre, ateşi sıcak ve kuru, havayı sıcak ve nemli, suyu soğuk ve nemli, toprağı ise soğuk ve kuru olarak belirlemiştir. Bu sınıflandırma Aristoteles sonrasında Efesli Rufus ve Arateus tarafından geliştirilmiş, Bergamalı Galenus da insan vücudundaki temel salgıları benzer şekilde sınıflandırmıştır. Ona göre kan sıcak ve nemli, sarı safra sıcak ve kuru, kara safra soğuk ve kuru, salya ise soğuk ve nemlidir. Yaptığı çalışmalar sonucunda melankoli ile ilişkili görülen kara safranın dengede kaldığı sürece faydalı, dengesi bozulduğu noktada ise yıkıcı bir hâl alacağını vurgulamıştır (Akın, 2014, s. 95).

Bu dönemde melankolinin bir hastalık olarak görüldüğü açıktır ancak bu hastalığın yaratıcılık ve deha ile ilişkisi üzerinde de durulmuştur. Aristoteles tarafından doğrudan melankoliden yana acı çeken kişi olarak işaret edilen Herakles, Hera'nın kendisine verdiği bir ceza ile mani krizleri geçirmeye başlamış, bu krizler sırasında ailesini öldürmüş ve pişmanlığından kurtulmak, arınmak için uzun bir mücadele vermiş ancak sonunda intiharı seçmiş melankolik bir yarı tanrıdır (Cömert, 2010, s. 106-114). Benzer şekilde Antik Yunan tragedyaları içindeki Bellerophones, Aias, Agamemnon gibi hezeyanlar yaşayan, çalkantılı ruh durumları olan, kaygılı, öfkeli, dik dik bakan ve her an saldırıya hazırlıklı tedirgin duruşları ile tasvir edilen güçlü karakterler, Aristoteles'in melankolik yapı hakkındaki olumlu yaklaşımına zemin hazırlamıştır (Akın, 2014, s. 156). Platon ise melankolik karakterlerin yaşadığı mani ataklarının tanrılar tarafından verilmiş bir durum olduğunu savunmuş ve melankoliyi saf delilikten ayıştırmıştır (Akın, 2014, s. 146).

³Asklepios kültü içinde, özellikle termal su kaynaklarına yakın bölgelerde inşa edilen Asklepieion tapınaklarında, bedensel ve ruhsal temizlik ve arınma hedeflenmektedir. Burada en dikkat çeken uygulamalar, oruç yahut diyet uygulamak, yağ ile bedeni ovma ve derin uyku hâline geçmektir. İnsanların uykudayken tanrılardan şifa alacağına inanılmaktadır. Görülen rüyaların istenen şifa adına birer öneri niteliğinde olduğu kabul edilmektedir (Alakuş, 2021, s. 569).

Acedia Günahı ve Erken Orta Çağ'da Melankoli

Melankoliyi bedensel bir hastalık olarak Antik dünyadan miras alan Orta Çağ için, ana şekillendirici olan Hristiyanlık, beden ve ruhun iki farklı kavram olarak ele alındığı bir temele dayanmaktadır. Platoncu bir yaklaşımla beden dünyaya, ruh Tanrı'ya aittir (Kaya, 2013, s. 173). Bedenin hastalanması normal karşılanır. Hatta hastalığın Tanrı'nın uygun gördüğü bir sınav olduğu düşünülür. Ancak ruhun hastalanması doğrudan Şeytan'ın işi olarak yorumlanır (Düzgüner, 2013, s. 257). Hristiyanlık, İsa'yı örnek alan bir hayat sürmek üzerine inşa edilmiştir. İsa'nın dünyevilikten uzak, ilahiliğe yakın olma doktrini, günaha dair yorumların şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. İlahi doğrulara (aversio) tutunmak ve dünya malından (conversio) uzaklaşmak makbuldür ve inançlı bir kişinin özgür iradesi ile doğru kararı vermesi beklenir (Casagrande, 2012, s. 317). Hristiyanlıkta Platon'un ideal hayat anlayışı ve meditasyona verdiği değer miras alınarak şekillenen dua yöntemleri ile tefekkür başat öğe hâline gelmiş, ruhun ancak tefekkür yoluyla dünyevi düşüncelerden arınıp kurtuluşa ereceği yorumu yapılmıştır (Tural, 2017, s. 259). Böylelikle Doğu'da hâkim olan asketizm⁴ ve çilecilik formundaki ibadet şekli ortaya çıkmıştır. Kendisini Tanrı'ya adanmak üzere yola çıkan keşişin, dünyadan tamamen uzaklaşıp, günahattan uzak durmayı hedefleyen asketik yaşam şekli içinde, yedi büyük günahattan biri olan acedia (tembellik) ile yüz yüze kalması olasıdır. Çok katmanlı bir kavram olan acedia, tembelliğin yanı sıra, ihmal, savsaklama, önem vermeme, kayıtsızlık, duyarsızlık, üzüntü, acı gibi anlamları da içerisinde barındırmaktadır (Çelgin, 2010, s. 32).

Antik Yunan'dan Orta Çağ Hristiyanlık anlayışına doğru ilerleyen süreç içinde melankolinin tedavi edilebilir bedensel bir hastalık olmakla başlayan, zaman zaman dâhilere özgü bir ruh hâli olarak kabul gören, sonrasında ise şeytani bir günaha evrilen yolculuğu oldukça ilginçtir (Starobinski, 2007, s. 224). Starobinski, acediayı tarif ederken şu ifadeleri kullanmaktadır: "Acedia, bedensel bir ağırlık, yavaşlama, hiçbir şey yapmama, kurtuluşa dair tam bir umutsuzluktur... Acedia, içsel konuşma ve ibadet yetimizi yok eder. Varlık dilsizleşir, içine kapanır ve dış dünyayla iletişimi reddeder" (Starobinski, 2007, s. 225).

Johannes Cassianus ise iç sıkıntısının gün içinde hep aynı saatte gelen bir ateşlenme hâli ile ortaya çıktığını, kişinin bir kaçma arzusu içine girmesine, karanlığa, uyumaya ve yalnız kalmaya eğilimli olmasına sebebiyet verdiğini açıklamaktadır (Akın, 2014, s. 190). Benzer biçimde Evagrios Ponticus çileci münzevilerin güneşin yükseldiği öğle saatlerinde içine düştükleri acedia hâinden,

⁴Asketizm, ruhun manevi kötülüklerden arındırılması amacıyla, meşru şeylerden dahi feragat edilip, dünyadan el etek çekerek günahlardan uzak durma hedefini ifade eder. Cinsel yönden iffeti koruma, perhiz, mal edinmeme, meditasyon ve sürekli ibadet hâinde olma yoluyla Tanrı'nın sevgisine ulaşmayı gaye edinen bir çaba olarak kabul edilir (Çetin, 2020, s. 317).

başlarına musallat olan öğle şeytanını sorumlu tutmuş, bu ifade teolojik literatüre ‘acedia demonu’ kavramını yerleştirmiştir (Akın, 2014, s. 180).

Orta Çağ Avrupa manastır sisteminin kurucusu olarak kabul edilen Aziz Benedikt, 516 yılında yazdığı ve Avrupa manastırlarının neredeyse tamamında kullanılan *Regula Benedicti* (Benedikt Kuralları) metni ile asketik ibadet şekline yeni bir yorum getirmiştir. Temel anlamda “Ora et Labora / Dua et ve çalış” düsturu üzerine inşa edilmiş olan bu manastır sistemi, çalışmayı da bir ibadet olarak yorumlamakta, aylıklığa izin vermemektedir (Taşpınar ve Güzeldal, 2020, s. 40). Bu aşamada artık keşişlerin acedia demonlarının tuzağına düşerek melankolik olma riskleri en aza indirgenmiştir. Bu dönemden sonra çöl, orman, kayalık gibi toplumdan uzak yerlerde, tek başına yaşayan keşiş formu, istisnalar olmakla birlikte, yavaş yavaş yerini manastıra bağlı keşişliğe bırakmıştır.

Orta Çağ’da yedi günahın biri olan acedia ile ilişkilendirilen melankolinin, yine yedi sakramentten⁵ biri ile çözüme ulaştırılabileceği düşüncesi hakimdir. Bu da melankoliyi, şeytanın alt edilmesi için bir vesileye dönüştürmüş, melankoliklere özel bir konum kazandırmıştır.

Papa Gregorius, Latin dünyası içinde dinî yapıyı oluştururken, Hieronymus tarafından Yunan-cadan Latinceye yapılan İncil çevirisinde acedia kelimesi yerine “taedium” tercih edilmiştir. Acedia daha çok bıkkınlık, yoksunluk anlamlarını ifade eden bir kavramken, taedium hüznün, keder anlamını da taşımaktadır. Bu tercihin nedeni, acedia günahının artık sadece münzevi keşişlere musallat olan bir öğle demonu değil, daha geniş çerçevede her inançlı kişinin karşılaşılabileceği bir durum hâline gelmiş olması olarak yorumlanmıştır (Akın, 2014, s. 199). Burada elbette ki yaşanan siyasi olayların etkisi büyüktür. Batı Roma İmparatorluğunun siyasi bütünlüğünün bozulması, halkların göçleri gibi hareketlilikler nedeniyle Latin dünya insanı kendisini buhranlı, korku içinde ve hayatı sorgulayan bir durumda bulmaktadır. Dünyevi bir melankoliye karşı ilahi bir savaşı öngören Pavlus için yaşanan hüznün, bir noktada ayrıştırılmış ve üzerine Aristoteles benzeri bir olumlama yüklenmiştir. Bu durumda Hristiyanlığın ilk yılları ile erken Orta Çağ insanı, acı ve hüznün ortak paydasında buluşur. Öte taraftan, Orta Çağ insanı için melankolik durumun sadece din ile ilişkilendirilen karakteri zayıflamış, yerini dünyeviliğe duyulan kuşkulu ve kederli bir bakışa bırakmıştır (Huizinga, 2019, s. 44).

⁵Hristiyanlıkta Yedi Kutsal Ayin: Vaftiz (Kutsal su ile takdis), Evharistiya (Ekmek – şarap ayini), Krizmasyon (Kutsal yağ ile kuvvetlendirme), Tövbe (Günahları itiraf etme, pişmanlık gösterme, af dileme), Ruhbanlık (Kendini Kilise’ye hizmete adama), Son Yağlama (Ölüm anında kutsal yağ ile takdis) ve Evlilik (Tanrı adıyla birleşme) (Seyfeli, 2021, s. 333)

Geç Orta Çağ: Melankolinin Deha ile İlişkisi

Robert Burton, 1621 yılında yazdığı *Anatomy of Melancholy (Melankolinin Anatomisi)* adlı eserde, melankoliyi tarihsel süreç içerisinde inceledikten sonra, eleştirel bir bakış açısıyla aşk melankolisi ve dinsel melankoli olarak ikiye ayırmaktadır. Ona göre, zorunlu yalnızlık ile seçilmiş bilinçli yalnızlık arasında da önemli bir ayrım vardır. Seçilmiş bir yalnızlık içinde, Tanrı vergisi olan hayal gücünün olağanüstü sonuçlar yaratabilecek olduğunu savunmuş, melankoliklerin de bu hayal gücüne sahip olduğunu belirtmiştir (Burton, 2009, s. 157).

Ficino (1433-1499), *Yaşam Üzerine Üç Kitap* (1489) adlı temel eserinin giriş paragraflarında, melankolinin kara safrası ile ilham, yüce ruh hâli ve dehanın başardıkları arasında bir bağlantı kurmuş (Karbay, 2015, s. 70), bilgiye ulaşmak için içe dönmenin önemini vurgulamış, kişinin dışsal her şeyden soyutlanarak kendi merkezine, dolayısıyla evrenin merkezine odaklanması gerektiğini belirtmiştir (Ficino, 2007, s. 146). Ficino, insanı ilahi akla katılan ve bir bedeni kullanan rasyonel ruh olarak tanımlamakta, insanı Tanrı ile dünya arasındaki bağlantı halkası konumuna yerleştirmektedir. Bu aşamada insan evrenin merkezi olmuştur (Panofsky, 2012, s. 225). Kara safranın verdiği sıkıntıya en çok maruz kalanların filozoflar olduğunu ifade eden Ficino, Aristoteles'in melankolik deha yorumunu yinelemektedir. "Kendini sürekli ve yoğun bir biçimde ilahi olanı incelemeye veren ruh bununla öylesine beslenir ve güçlenir ki, bedeninden ayrılır ve geride kalan beden çözülür" diyerek, melankolik hâlin ruhta yarattığı yükselişe dikkat çekmektedir (Ficino, 2007, s. 147).

1510 yılından itibaren hümanist düşün literatürüne girmeye başlayan Agrippa imzalı *Occulta Philosophia (Gizli Felsefe)* metinlerinde melankoli, homojen bir karışım olarak yorumlanmış; mikro kozmik olan bu karışımın, makro kozmik olaylara göre şekillenerek üç büyük kümede yoğunlaştığı ifade edilmiştir (Teber, 2009, s. 40). Söz konusu kümeler, hiyerarşik düzen içinde şu şekilde sıralanmaktadır:

1. Grup (Melancholia Imaginationis): Bu gruptaki melankoliklerin imgelem güçleri yüksektir ve yaratıcı etkinlikler içindedirler (resim, mimari, teknik yaratım vb).
2. Grup (Melancholia Rationis): Bu gruptaki melankolikler doğa bilimleri, biyoloji, tıp ve politikaya eğilimlidir. Doğayı ve evrenin düzenini anlamak isterler.
3. Grup (Melancholia Mentis): Bu gruptaki melankolikler tanrısal gizemi anlamaya, sezinlemeye odaklanırlar. Din ve felsefe ile ilgilenirler (Teber, 2009, s. 40).

Bu ayırım, melankolinin getirdiği hüznün ve derin düşüncelere dalma eylemini tamamen meşrulaştırmış, bir günah olmaktan çıkartmış ve üretime hizmet eden bir seçim olarak tanımlamıştır.

Orta Çağ boyunca eylemde bulunarak üstesinden gelinebileceğine inanılan melankoli ya da acedia günahı, artık eylemin yaratıcısı, bilginin kaynağına ulaşmanın en belirgin yolu olarak görülmeye başlanmıştır.

Dengesiz, hastalıklı, hatta deli olarak tanımlanan melankolik kişiliklerin 16. yüzyıl yazınında sıklıkla başkarakter olarak ortaya çıkması, Barok döneme özgü yeni bir melankoli kurgusunun doğmasına neden olmuştur. Geleneksel melankoli kavramından kopuş gerçekleşmiş, yaşamın fani ve nafile oluşunu anlatan “vanitas” tanımı, melankoli ile birlikte anılmaya başlanmıştır (Akın, 2014, s. 457). Shakespeare’in Prenses Hamlet karakteri, meşhur sorgulayışı olan “Olmak ya da olmamak işte mesele tam da bu” cümlesi ile bilge ve melankolik bir filozof portresi çizmektedir. Melankolinin, 16. yüzyılın son çeyreğinden itibaren, kişiyi var oluşu sorgulamaya yönlendiren bir içe dönüş olarak görüldüğü, bu noktada intihar eyleminin de yaşamdan kaçış değil, yaşamın bilinçli reddi olarak algılandığı belirginleşmektedir (Akın, 2014, s. 462).

Aydınlanma Çağı ve Sonrası: Toplumun Safrası Deliler

18. yüzyıla gelindiğinde, toplumların artık dinsel inançlara değil, rasyonel ilkelere bağlı kalınarak yönetilmeye başlandığı görülmektedir. Pozitif bilimin hızla gelişmesi, kentlerde nüfusun artması, dinsel otoritenin ve monarşinin sorgulanmaya başlanması Avrupa toplumlarını hızla dönüştürmektedir. Bu yeni düzen içinde topluma uyum sağlamayan ve üretime katılmayanlar dışlanmaya; önce genel hastanelerde, daha sonra ise psikiyatri kliniklerinde toplanmaya başlanmıştır (Foucault, 2017, s. 554). Önce İngiltere’de kabul gören, ardından çoğu Avrupa ülkesine yayılan bu anlayış, sadece ruh sağlığı bozuk olanları değil, dilencileri, alkolikleri, evsizleri, işsizleri, isyankarları; her anlamda uyum sorunu yaşayanları da kapsamaktadır. Deli sınıfında görülen melankolikler, artık toplumun safraları arasındadır.

18. yüzyılda ruhsal ve zihinsel hastalıklar ‘delilik’ başlığı altında, tek kalemde incelenirken, 19. yüzyılda, çıkış noktası aynı olsa bile görünüşleri ve tedavi yöntemleri farklı olan rahatsızlıklar olarak görülmeye başlanmış, bu anlamda ilk kategorizasyonlar psikiyatri biliminin öncülerinden Philippe Pinel ve öğrencisi Jean-Étienne Esquirol tarafından gerçekleştirilmiştir. 20. Yüzyılın başlarında ise ruhsal ve zihinsel hastalıklar, sebebi ve görünüşleri farklı olan ana kategorilere ve bu kategorilere bağlı alt başlıklara ayrılmaya başlanmıştır. Melankoliyi Manik Depresif Psikoz başlığı altında değerlendiren Emil Kraepelin, ruhsal rahatsızlıkların beyinde meydana gelen patolojiler ile bağlantılı olabileceğini savunmuştur (Hochmann, 2013, s. 63).

Bu dönemde melankoliyi bir hastalık olarak görmeyen, Geç Orta Çağ anlayışını koruyarak, bu ruhsal durumu yaratıcılık, deha ve ahlak ile ilişkilendiren Kierkegaard, Kant, Schopenhauer,

Benjamin gibi düşünürler de bulunmakla birlikte, melankolinin patolojik bir durum olduğu fikri başattır. Freud, 1917 tarihli *Yas ve Melankoli* adlı makalesinde, yasın sevilen bir kişinin ya da bir idealin kaybına verilen normal bir tepki olduğunu ifade eder (Freud, 2021, s. 10). Yas sürecinde ego, kaybı deneyimledikçe, libido yavaş yavaş bu nesneyle olan bağlarını çözer ve başka nesnelere yönelebilecek şekilde özgürleşir (Freud, 2021, s. 11). Melankolide ise benzer bir kayıp yaşanmasına rağmen, kişi neyi kaybettiğini tam olarak bilemeyebilir ya da bu kaybın kendisinde yarattığı eksikliği kavrayamayabilir (Freud, 2021, s. 11). Bu durumda libido, kayıp nesnenin yerini alacak başka bir nesneye yönelmek yerine, egoya geri çekilir. Ego, vazgeçilen nesneyle özdeşleşir; böylece kaybedilen nesneyle birlikte ego da yara alır (Freud, 2021, s. 15). Freud’a göre melankolik kişi, egosunu değersiz, yetersiz, ahlaken aşağılık olarak görür ve kendini acımasızca eleştirir. Freud bu durumu şöyle açıklar: “Yasta dünya fakir ve boş olmuştur. Melankolide ise böyle olan egonun kendisidir” (Freud, 2021, s. 12). Freud melankolinin ayırıcı özelliklerini şöyle sıralamaktadır; “Acı veren derin bir keyifsizlik, dış dünyaya yönelik ilginin kaybolması, sevmeye becerisinin yitirilmesi, her türlü etkinliğin ketlenmesi ve benlik saygısının, özgüvenin zayıflaması. Bu zayıflama kendini suçlama, kötüleme ve azarlama şeklinde dışa vurulur ve hezeyanlı cezalandırılma beklentisine kadar varır” (Freud, 2021, s. 10).

Kişinin kendisini değersizleştirmesi, onun gibi birine sevgi ve ilgi gösterdikleri için yakınlarına; eşi, arkadaşlara, aile bireylerine acımasına ve zaman zaman düşmanca davranmasına neden olabilir. Ayrıca uykusuzluk, yemeden içmeden kesilme, zararlı davranışlara yönelme ve hayatta kalma güdüsünün zayıflaması gibi bedensel sağlığı tehdit eden durumlara yol açabilir (Freud, 2021, s. 12).

Melankoli üzerine çalışan bir başka bilim insanı olan Julia Kristeva, *Kara Güneş Melankoli ve Depresyon* adlı eserinde melankolinin tedavi edilmesi gereken bir hastalık olup olmadığını sorgulamaktadır. Freud’un kayıp nesnenin ardından tutulan yas ve nesnenin yerine yenisi konmadığında libidonun egoya geri çekilmesi dinamiğini kabul etmiş ancak toplumsal cinsiyet bağlamında tekrar ele almıştır. Kristeva’ya göre melankoli, bireyin ilk kaybı olan anne memesi ya da kucağına duyulan yası, bu kaybın ardından kendiliğini de yitirmiş olmanın hüznünü ve acısını ifade eder (Seven, 2024, s. 169). Kristeva bu kopuşun ve yerine yeni bir erotik nesne yerleştirme sürecinin kız çocuklarda, erkek çocuklara göre çok daha zorlu olduğunu düşünmekte, bu noktada melankoli ve kadın arasında daha sıkı bir bağ kurmaktadır (Kristeva, 2009, s. 43-45). Melankolinin açıklanamayan hüznünü ise bu kaybın, çocuğun henüz sembolleştirme ve dile dökme kapasitesine sahip olmadığı çok erken bir dönemde, yani bebeklikte yaşanmasına bağlar. Kristeva, melankoliyi

tanımlarken şu ifadeyi kullanır: “Kendini anlamlandırmayı başaramayan ve anlamını yitirdiği için yaşamı yitiren dipsiz bir ıstırap” (Kristeva, 2009, s. 227).

Kristeva gibi, Judith Butler’ın çalışmaları da melankoliye sadece bireysel değil, toplumsal bir perspektif ile yaklaşılmasını sağlamıştır. Butler melankoliyi toplumsal cinsiyet bağlamında ele almış, kimlik oluşumu sırasında toplumsal cinsiyet normlarına uymayan yasaklanmış arzuların bastırılması ve içselleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan, kişinin hem kendisi hem de çevresi ile ilişkilerini belirleyen bir durum olarak tanımlamıştır (Butler, 2014, s. 124).

Psikiyatrik rahatsızlıkların teşhis ve tedavisinde öncü bir kurum olan Amerikan Psikiyatri Birliği (APA), melankoliye ilk kez 1968 yılında yayınlanan DSM-2’de⁶ yer vermiş, rahatsızlığı depresyon başlığı altında, involüsyonel melankoli olarak adlandırmıştır. 1980’de yayınlanan DSM-3’te ise melankolinin majör depresyonun üç alt başlığından biri olduğu görülmektedir. Modern psikiyatri, melankolik depresyonun teşhisinde bazı duygu ve davranışların sıklık, süreklilik ve yoğunluğunu belirleyen ölçekler kullanmaktadır. Hamilton Depresyon Ölçeği (Max Hamilton, 1960), New Castle Ölçeği (M. Roth, 1983), Tanısal Melankoli Ölçeği (Aaron T. Beck, 1988) bu ölçeklerden bazılarıdır. DSM-3’te melankolinin bedensel belirtilerle karakterize olduğuna ve özellikle farmakoterapiye ve elektrokonvülsif tedaviye cevap verdiğine dair bilgiler de bulunmaktadır (Türkçapar, 2004, s. 21).

Tüm Zamanların Melankoliği Justine

Trier, *Melankoli*’nin iki ana karakterinden biri olan Justine’i melankoli kavrayışının tüm katmanlarını içerecek şekilde kurgulamış ve beraberinde, Ficino merkezli bir Yeni Platoncu okuyuş ile iki kız kardeşi, hakikate ulaşmanın iki ayrı yolu olarak işaret etmiştir. Öyle ki, kız kardeşlerin hem kendi iç dinamikleri hem de birbirleri ile olan iletişimlerinde ortaya çıkan çatışmalar, Yeni Platonculuğun önerdiği melankoli kavrayışının görsel temsili niteliğindedir.

Görsel 1

Melankoli (2011), zaman kodu: 00:03:30



⁶DSM (The Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders): Mental Bozuklukların Tanısal ve İstatistiksel El Kitabı.

Görsel 2*Kutsal ve Profan Aşk (Tiziano, 1514)*

Prolog bölümünde kullanılan kız kardeşlerin iki yanda ve oğlan çocuğunun merkezde yer aldığı sahne, Tiziano'nun *Kutsal ve Profan Aşk* tablosunu referans almaktadır. Tablo, çok katmanlı bir anlamsal bütünlük içinde Yeni Platoncu düşüncede aşkın tanımını ve hakikate giden yolun yöntemini sunmaktadır. Platon *Şölen* adlı eserinde Ourania'nın temsil ettiği göksel aşk ile Polymnia'nın temsil ettiği dünyevi hazlara yönelik aşkın karşılaştırmasını yapmakta ve her ikisine de değer atfetmektedir (Platon, 2005b, s. 29). Ficino'ya göre de, her iki aşk biçimi de saygın ve takdire değerlidir (Ficino, 2007, s. 231). İlahi ve beşeri sevgi olarak adlandırılan bu ikili durum içinde kişi yollardan birini araç olarak kullanarak hakikate ulaşmayı amaçlar. Bu aşamada tabloda yer alan giyinik ve çıplak olarak farklı görünümde temsil edilmiş ikiz Venüsleri işaret etmektedir. İki kadın arasındaki Eros figürü ise hakikate ulaşmadaki aracı, yol gösterici olarak yorumlanmaktadır (Öndin, 2020, s. 76). Filmde göksel aşk ve melankoli, her ne kadar Justine'in şahsında yüceltilmiş olsa da, dünyevi kaygılara tutunarak hayatta kalmayı başaran bir karakter olarak Claire de takdir edilmektedir.

Görsel 3*Melankoli (2011), zaman kodu: 00:04:58*

Görsel 4

Melankoli (2011), zaman kodu: 00:04:18



Prologda yer alan bu iki görselde de Justine'in göksel aşkı temsil eden doğası belirgindir. Düğünden kaçan gelinin ağaç köklerine dolanması, onun asıl evliliği doğa ile yaptığı (yapması gerektiği) yönünde yorumlanabilirken, gökyüzünden dünyaya inen elektrik akımını kendi bedeninde hissettiği ikinci sahne, dünyeviliğin çok ötesinde; ilahi olanla direkt bağlantı hâlinde olduğunu işaret eder.

Görsel 5

Melankoli (2011), zaman kodu: 00:06:19



Görsel 6*Ophelia (J. E. Millais, 1881)*

Prolog bölümünün en önemli görsellerinden biri ise W. Shakespeare'in *Hamlet* eserinde yer alan Ophelia karakteri ile Justine arasında kurulan bağı içermektedir. Görsel olarak Millais'ın eserini referans alan sahnede Justine, üzerinde gelinliği ve göğsünde tuttuğu buket ile ölüme teslim olmuş şekilde resmedilmektedir. Oyunda Hamlet'e duyduğu kara sevdanın şiddeti ile akli dengesini kaybeden bir erotoman⁷ olarak çizilen Ophelia için Horatio şöyle der: "Oyunlar dönüyor bu dünyada, Hımmm! Duyuyorum" diyor. Bağrını dövüyor, hınçla otları tekmeliyor. Belirsiz, yarı anlaşılır şeyler söylüyor, saçmalıyor. Ama parça bölük konuşmasını duyanlar, parçaları birleştirip anlam çıkarıyor sözlerinden" (Shakespeare, 2007, s. 164).

Bu ifadeler, kadının zihninin dağınık oluşuna, konuşma bozukluğu yaşadığına, gizli bir takım bilgilere sahip olduğunu düşündüğüne, aydınlanma ve öfke hâli arasında gidip geldiğine işaret etmektedir. Ophelia derenin akıntısına kapıldığında da beklenen tepkileri vermez; şarkılar söylemeye devam ederek ölüm karşısındaki aldırmazlığını ortaya koyar. Hamlet'in annesi Gertrude, Ophelia'nın ölümünü şu sözlerle anlatmaktadır:

"Çeşit çeşit çelenkler yapmış kızcağzı kendine orda. Sarkan dallara çelenklerini asmaya çabalarken, hain bir dal kırılıvermiş. O da çiçekten andaçlarıyla birlikte ağlayan dereye kapılmış. Yanlara açılan etekleri bir süre denizkızı gibi su yüzünde taşımış onu. Eski ezgilerden parçalar okuyormuş hep. Başına gelenden habersiz gibiymiş. Suda hiç yabancılık çekmiyormuş. Ama uzun sürememiş bu durum; Suyu içtikçe ağırlaşan giysileri zavallı kızcağzı tatlı nağmelerinden koparıp, ölümün balçığına çekmiş" (Shakespeare, 2007, s. 184).

⁷ Erotomani, hastanın bir başka kişinin kendisini tutkuyla sevdiğine ilişkin sanrılar geliştirdiği bir sendrom olarak tanımlanmaktadır (Topçuoğlu vd., 1997, s. 61).

Ophelia'nın dengesiz ruh hâli; Antik Dönem melankolisi ile uyumludur. Genellikle karamsardır, kendini toplumdan izole etmekte, günlük işlere adapte olamamaktadır. Zaman zaman karamsarlığı öfkeye dönüşmekte ve mani atakları geçirmektedir. Üstelik ölüme karşı kayıtsız tavrı ile Ophelia, Antik Dönem melankoliklerinin intihara eğilimli doğası ile de uyumludur. Onun ruh hâli, Justine'in filmin ilk epizodunda sergilediği davranışlar ile örtüşür. "Justine" adını taşıyan ilk epizot, Claire ve eşi John'un malikanesinde düzenlenen düğün sekansını içermektedir. Beyaz gelinliği içinde oldukça güzel görünen Justine, ona âşık olduğu her hâlden belli olan nişanlısı Michael ile dünya evine girmektedir. İlk bakışta mükemmel görünen düğün, gelinin tuhaf davranışları ile bir felakete doğru evrilir. Justine, bir neşeli, bir hüzünlü, bir öfkeli. Yeğenini yatırmaya gittiğinde onun yanında uyuyakalır, kendisini rahatlatmak için sıcak küvette zaman geçirir, golf sahasında amaçsızca dolaşır, çimenlere işer ve gelinliğinin yırtılmasına neden olur. Öfkesini veya karamsarlığını yendiği anlarda düğüne kaldığı yerden devam etmek için aşırı çaba gösterir. Davetliler durumun tuhaflığını ilk sahnelerde anlamasa da Claire, John ve kız kardeşlerin annesi Gaby için Justine'in dengesiz ruh hâli tanıdık. Bu evliliğin büyük bir hata olduğunu düşünen Gaby, Justine'in çocukluğundan beri huzursuz ve tahmin edilemez bir ruh olduğundan bahseder. Her zaman çevresine uyum sağlamakta zorlanmıştır. Ona göre Justine'in gerçekliği budur ve kendisini burjuva yaşamının gerekliliklerine sığdırma çabası boşunadır. Claire, kardeşinin mutlu olması için elinden geleni ortaya koymakta, ancak mutluluğun tanımını Justine'e değil, kendisine göre yapmaktadır. Yakışıklı ve başarılı bir eş, güzel bir düğün, parlak bir gelecek dilemiştir. Ancak tüm bunlar hem fiziksel hem de ruhsal olarak acı çekmekte olan Justine için anlamsız, yorucu ve can sıkıcıdır. Justine ablasına çok çabaladığını söyler. Mutlu olmaya çabalamış, çok dua etmiş ama kendi deyimiyle ayaklarına dolanan bu korkunç ağırlık ile baş etmeye çalışmaktan yorgun düşmüştür. Justine'in çaresizliği sahte normallik ile çevrelenmiş bir aleksitimi⁸ tablosunu çağırıştırır. İçinde kıvrınmakta olduğu acının nedenini, nasıl sona ereceğini, sona ererse elinde ne kalacağını bilmemektedir. Belki de sırf bu belirsizliği göğüslemekten korktuğu için kendisini ait olmadığı bir yerde var olmaya zorlamaktadır. Claire, rahatsız edici duygularını Michael'a açmamasını söylediğinde Justine "Beni aptal mı sanıyorsun?" der. Melankolik ruh hâlinin modern dünyada bir hastalık olarak etiketleneceğinin, kesinlikle kabul görmeyeceğinin kendisi de farkındadır.

Justine'in melankolisi, düğünün erken saatlerinde içine kapanma, uyku isteği, su ile sakinleşmeye çalışma, doğada yalnız kalma gibi Antik Dönemde tanımlanan semptomlar ile uyumludur. Bu aşamada ablasından, annesinden ve babasından ilgi beklediği ama ihtiyacı olan desteği alamadığı görülür. Ablası melankoliyi görmezden gelmekte, John onun "zırdeli" olduğunu düşünmekte, babası

⁸Aleksitimi, kişinin duygularını ifade edecek sözleri yitirmesi olarak özetlenebilir. Aleksitimik hastalar, ilk bakışta toplumla uyum içinde görünmekle birlikte otomatikleşmiş bir düzene bağlı olarak yaşarlar. Kendilerini rahatsız eden duyguları tanımlayamazlar. Aleksitimiye, psikosomatik hastalıklara sahip kişilerde sıkça rastlanır (Sayar, 2017, s. 42).

kendi bencil istekleri ile daha fazla ilgilenmektedir. Justine en zorlu deneyimi annesi ile yaşar. Sert bir mizaca sahip olan Gaby, evliliği saçma bulmakta, sonu gelmeyen burjuva törenlerine katlanamamakta, Justine'i olmadık hayallere kapıldığı için suçlamaktadır. Soğuk, mesafeli ve hatta öfkeli tavrı ile Gaby, Kristeva'nın işaret ettiği anne – bebek kopuşunu hatırlatır. Bebeğini memesinden kopartan anne, tavizsiz yaklaşımı ile melankolik ruh durumunu körükler (Kristeva, 2009, s. 14).

Zaman ilerledikçe öfkesini dışa vurmaya başlayan Justine, düğüne çok büyük para harcadığını söyleyerek bir rezalet çıkartmamasını isteyen John'un çalışma odasını dağıtır. John'un kütüphaneye seçerek yerleştirdiği Malevich tablolarını Caravaggio, Bruegel, Millais ve Hill tabloları ile değiştirir.

Görsel 7

Melankoli (2011), zaman kodu: 00:43:02



Görsel 8

Karda Avcılar (P. Bruegel, 1565)



Görsel 9

Golyat'ın Kafası ile Davut (Caravaggio, 1610)



Görsel 10

Kükreyen Kızıl Geyik (C. F. Hill, 1883-1911)



Bu eylemi ile Justine, hem melankolinin deha ile ilişkilendirildiği Barok döneme geri dönme arzusunu ortaya koymakta, hem de Hill özelinde modern dünyada delilik sanılanın başka tür bir bilgelik olarak okunabileceğini ima etmektedir.⁹ Malevich'in içinde yer aldığı Süpermatizm akımı, hikayeci öğeleri resmin dışında tutar, bilinçli aklın kavramlarını değersizleştirir ve saf bir duygu dünyasının inşasını ifade eder (Antmen, 2008, s. 90). Justine bu anlayışın alternatifi olarak dosdoğru ele geçirmek ve boyun eğdirmek için coşkunun gücüne çağrıda bulunan, şaşkınlığa, esrimeye ve sarhoşluğa yol açan Barok anlayışını görmektedir (Wölfflin, 2019, s. 47). Geç Orta Çağ'ın melankolikleri ilahi olanı kavramaya çalışan, bilim ve sanatta ilham dolu kişiler olarak görmesi, onun Barok sanatı yeğlemesinin ana sebebidir. Caravaggio'nun *Golyat'ın Kafası ile Davut* tablosu, dini bir öyküye atıfta bulunur. Davut, ömrü boyunca çobanlık yapmış ve sürüye yaklaşan kurtları taş atarak kovmuştur. Yenilmez bir savaşçı olan Golyat ile karşı karşıya geldiğinde, bildiği en iyi şeyi yapar ve ona sapanı ile bir taş fırlatır. Alnının ortasından vurulan Golyat yere yığıldığında ise başını keserek, herkesi korkutan bu savaşçıyı öldürür (Tercanlı, 2022, s. 112). Justine'in bu seçimi, seyirciye onunla ilgili bir ipucu verir. Çevresine uyum sağlamakta zorlanan ve hasta olarak etiketlenen bu kadının, herkesin görmediği bir gücü vardır. Yıllardır içinde debelendiği melankolik ruh hâli, gün gelecek onu kıyamet karşısında en güçlü kişi yapacaktır. Millais'ten seçtiği iki tablo da benzer şekilde karakterin iç dünyasını yansıtır. Ophelia ile hâlihazırda güçlü bir özdeşlik kurulmuştur. Buna ek olarak ressamın *Oduncunun Kızı* tablosu, bir toprak ağasının oğlu ile yoksul köylü kızının felakete dönüşen aşkını anlatır. Justine'in yeni adım attığı evliliği de hüsrana dönüşmeye mahkumdur. Justine'in bir diğer seçimi olan Bruegel, sıradan görünenin içine gizlenmiş tuhaflığı ve eşikte bekleyen tehlikeleri ele alması bağlamında anlamlıdır. *Karda Avcılar* tablosu, köye eli boş dönen avcılar ve yeni başlamış bir yangını resmederken, henüz her iki felaketten de haberdar olmayan köylülerin gündelik yaşamına odaklanır. Bu şatafatlı burjuva düğününde eğlenen insanlar da yakında kopacak olan kıyametten habersizdir.

Gece ilerledikçe, Justine'in öfkesi başka hedeflere yönelir. Düğün boyunca yeni reklam kampanyası için slogan üretmesini isteyen patronuna kin kusar ve işinden istifa eder. Michael'ın sığ hayalleri ve anlamsız beklentilerine bir son vermek ister ve onun görebileceği şekilde genç stajyer Tim ile birlikte olur. Justine'in hem kariyerini hem de evliliğini sabote ettiği bu bölüm Orta Çağ melankolisi ile uyumludur. Melankoli ile günahkârlık arasında bağ kuran, bu tekinsiz ruh hâlini şeytani varlıkların kişiye musallat oluşu ile ilişkilendiren Orta Çağ anlayışına göre Justine, akli melekelerini yitirmiş olmalıdır! Ancak o, bu deliliği özgürleştirici bulur; tıpkı Ophelia'nın ölümüne aldırmaıyışı gibi, o da yaklaşan kaosa gözlerini kapatır.

⁹İsveçli ressam C. F. Hill, özellikle peyzajları ile ünlenmiş, ekspresyonizmin öncül örneklerini vermiştir. Yaşamı boyunca ruhsal sorunlar ile boğuşan ve zaman zaman yatarak tedavi gören sanatçı, yaşamının son yıllarında ruhsal dengesini tamamen yitirmiştir.

“Claire” adını taşıyan ikinci epizotta Melankoli adlı dev bir gezegenin, beklenmedik şekilde Dünya’ya yaklaştığı görülmektedir. Bazı bilim insanları bir çarpışma olacağından endişe ederken, bazıları da Melankoli’nin Dünya’ya teğet geçeceğini iddia eder. Claire endişelidir. John ise çarpışma olmayacağına, sadece muhteşem bir gök olayına tanıklık edeceklerine inanır. Oğulları Leo ile birlikte teleskopla gözlem yapar, heyecanla yaklaşan Melankoli’yi izler. Ruhsal bir çöküntü yaşamakta olan Justine ise bir süre ablasının yanına sığınmıştır. Günlük rutinlerini yerine getirme, öz bakımını yapma, karar verme gibi yetilerini büyük ölçüde kaybetmiş olan Justine, neredeyse katatonik¹⁰ bir hâldedir. Yüzü bembeyazdır, hayli kilo kaybetmiş, uzun sarı saçlarını kesmiştir. Sürekli uyumak istemektedir. Banyo yapmaktan kaçınır zira suyun tenine temas etmesine dayanamaz. Çevresinde olup bitenlere karşı kayıtsızdır. İştahsızlık yaşamaktadır; hatta yiyeceklerin tadını alamamaktadır. Ağız tadındaki değişimin özellikle vurgulandığı görülmektedir. En sevdiği yemeği bile yiyemez; etin tadının kül gibi olduğunu söyler. Tat değişimi, melankolinin Antik Dönemdeki karşılığı olan kara safra salgısının dengesizliğini akla getirmektedir. Paraguzi olarak adlandırılan tat yitimi, karaciğer problemlerine, bazen de tiroid bezlerindeki düzensizliğe bağlı olarak ortaya çıkmakta, bozukluğun psikosomatik görünümüne de rastlanmaktadır (Kurtuldu vd., 2016, s. 279).

Zaman ilerledikçe, Melankoli gezegeninin Dünya’ya yaklaşması filmin ana konusu hâline gelir. Claire’in endişeleri korkuya ve hatta paniğe dönüşürken, John’un heyecanı yükselir. Justine ise bambaşka bir yöne doğru ilerleyerek, Antik Çağ’dan Orta Çağ melankolisine yaklaşır. Hâlâ hâlsizdir ama yavaş yavaş hayata karışmaya başlamıştır. Claire, kardeşinin ruh hâlini kötü etkileyeceğini düşünerek, onun yanında olası çarpışmadan bahsetmemeye çalışır. Justine ise “Gezegenden korktuğumu sanıyorsan aptalsın” diyerek cevap verir. Dünyanın sonunun geleceği düşüncesi onu rahatsız etmemektedir. Dünya çoktan çürümüş, kötü bir yerdir ve yok oluşuna üzölmeye değmez. Aksine bu yok oluş, belki de acıların sona ereceği bir kurtuluş olarak görölebilir. Claire, oğlu Leo’nun geleceğinden endişe ederken, başka gezegenlerde hayat olup olmadığını sorgular. Justine, olmadığından emindir. İnsan evrende yapayalnızdır. Onun bu düşüncesi Dünya’yı evrenin merkezine yerleştiren Orta Çağ düşüncesi ile uyumlu olmasının yanı sıra dönemin melankoli anlayışının bir parçası olan umutsuzluk hissi ile de örtüşür.

Justine, Melankoli Dünya’ya yaklaştıkça onun etkisini daha derinden hissetmeye başlar. Melankolinin deha ve bilgelik ile birlikte düşünüldüğü Geç Orta Çağ’a özgü belirtileri göstermeye, nihayet ilk epizotta özlem duyduğu Barok anlayışa yaklaşmaya başlar. Bu dönemde melankolinin

¹⁰Katatoninin genel kabul görmüş fizyopatolojik bir tanımlaması yoktur. Yaklaşık 60 civarında katatonik belirti tarif edilmiştir DSMIV-TR katatonik şizofreni tanısındaki belirtileri; katelepsi ile ortaya çıkan motor hareketsizlik, aşırı motor aktivite, ileri derecede negativizm, hiç konuşmama (mutizm), belirli bir duruş (postur) alma, kalıplaşmış (stereotipik) hareketler, tekrarlanan garip hareketler (mannerizm), yineleyici yüz buruşturma (grimas), karşının söz ve davranışlarının tekrarı (ekolali ve ekopraksi) olarak tanımlamıştır (Virit vd. 2009, s. 52).

insana sunduğu en temel hediye olan bilgiyi edinme aşamasına gelir. Artık gelecek hakkında kehanetlerde bulunmakta, doğanın ona sunduklarını değerlendirirken insani beklentiler ile değil, evrensel bir kavrayışla hareket etmektedir. Doğa ile bütünleşme durumu, Justine'in Melankoli'nin ışığı altında çıplaklığına ulaşması, bahçeden topladığı ahududuları afiyetle yemesi ve ahırdaki atlara karşı daha duyarlı hâle gelmesi ile pekiştirilir. Bu noktada akıl ile kazanılan bilginin yerini sezgiler yoluyla edinilmiş ilahi bilgi alır. Justine'in Melankoli'nin ışığı altında çıplak uzandığı sahne, belirgin biçimde Gian Lorenzo Bernini'nin 1647 tarihli *Azize Ludovica* heykeli referans alınarak kurgulanmıştır.

Görsel 11

Melankoli (2011), zaman kodu: 01:24:05



Görsel 12

Azize Ludovica (G. L. Bernini, 1647)



Azizenin vecd ile kendisinden geçerken göğsüne dokunuş hareketini Justine de tekrarlar. Barok dönemde vecd hâli, ilahi bilgiye ulaşmak, bu aktarım sırasında doğaüstü bir deneyim yaşamak olarak yorumlanmakta, kişiyi üstün bir pozisyona taşımaktadır. Vecd durumundaki melankolik kişi, artık bir günahkâr değildir. O herkesin bilmediğini bilen, ayrıcalıklı bir varlıktır. Justine Claire'e düşün sırasında oynanan kavanozdaki fasulye tanelerini tahmin etme oyunundan bahseder. "678 fasulye" der. "Kavanozda 678 fasulye vardı. Kimse tahmin edemedi ama ben başından beri biliyordum." Claire bu iddiayı anlamsız bulur. "Neyi ispatlar bu?" diye sorar. Justine aynı ciddiyetle yanıt verir "Bir şeyleri bildiğimi..." Bilgiye haiz olma durumu, Justine'i hem Geç Orta Çağ'ın, hem de Antik Çağ'ın melankolik dâhileri ile ilişkilendirmektedir. Aristoteles *Problemata*'da melankoli aracılığıyla bazı insanların geleceği okuyan sibyllalar (kadın kahinler) gibi ilahi varlıklar hâline geldiğini belirtmekte, herhangi bir bilgi dalında seçkinlik kazanmış bütün insanların genellikle melankolik olduklarına vurgu yapmaktadır (Yates, 2007, s. 174).

Justine, kıyametin yaklaştığının bilincindedir. Ancak yok oluş karşısında sonsuz bir kayıtsızlık sergiler. Onun rahatlamasının paralelinde Claire'in korkuları artar. Melankoli'nin Dünya'ya çarpacağını anlayan John, bir şişe uyku hâpi içerek sessizce intihar eder. Oğlunun sorumluluğunu taşıyan Claire içinse intihar bir çözüm değildir. Son ana kadar, bir fayda sağlamayacağını bile bile kurtuluş yolu aramaya devam eder. Oğlunu kucağında taşıyarak kasabaya inmeye çalıştığı, ancak golf sahasının balçığa dönüşmüş zeminini aşamadığı sahne, boşa çabalayışının en etkili göstergesidir.

Bu aşamada iki kız kardeşin rol değiştirdiği gözlemlenir. Justine'in bilgece kabullenişine karşılık, Claire Dante'nin cehennem tasviri içinde yer alan ve melankolik insanların cezalandırıldığı beşinci çemberin çamurlu suları ve insanı dibe çeken balçığı içindedir (Alighieri, 2011, s. 427).

Görsel 13

Melankoli (2011), zaman kodu 00:02:44



Görsel 14*Melankoli (2011), zaman kodu 02:09:50*

Final sekansında Justine, yeğenin korkusunu yatıştırmak amacıyla kaçınılmaz olan yok oluşu bir ritüele dönüştürmeye çalışır. Eğer kendilerine sihirli bir mağara yapar ve içine girerlerse, kıyamet onlara dokunmayacaktır. Birkaç ağaç dalını yontarak yaptıkları bu mağara, elbette fiziksel bir koruma sağlamaktan uzaktır. Ancak Justine, inancın ve ritüellere tutunmanın insanlar üzerindeki rahatlatıcı etkisinin farkındadır. Leo, çocuk olmanın saflığı ile gerçekten kurtulacaklarına inanır, Claire içinse bu oyuna katılmaktan başka çare kalmamıştır. Sihirli mağara, başka bir açıdan bakıldığında Platon'un mağara alegorisini çağırıştırır. Justine melankolisinin getirdiği bilgelik ile uzun zamandır mağaranın dışında yaşamaktadır ve gerçek ile yüzleşmiştir. Ancak Claire ve Leo için mağaranın dışında olmak korku ve acı vericidir. Platon'un deyişiyle, karanlık alandan çıkıp aydınlığa geçen ve nesnelerin gerçek görünüşleri ile yüzleşenlerin gözleri acır (Platon, 2005a, s. 172). Justine, ablası ve yeğeni için sihirli bir mağara inşa ederek onların acısına son vermek istemiştir. Zira gerçeği görmeleri, algılamaları ve nihayetinde kabul etmeleri için artık vakitleri yoktur.

Görsel 15*Melankoli (2011), zaman kodu 02:03:35*

Final sekansında melankolik bilgelik, dünyadaki yaşamın sınırlarını aşmış, evrensel bir bilince dönüşmüştür. Dünya yaşamı, evrenin sonsuzluğu içinde okyanustaki bir damla kadar bile yer kaplamamaktadır. Yok oluş anında insanların yarattığı ve adına 'gerçek' dediği bu yaşamın pamuk ipliğine bağlı ciddiyeti bir anda tuzla buz olmuştur. Claire, üzerine anlam inşa ettiği her şeyin yitişi karşısında dehşet içindedir. Justine içinse bu çarpışma, bir yok oluştan ziyade, yeni bir birleşmeyi, başkalaşımı ve belki de ilahi kavrayışı içinde barındırır. Prolog bölümünde yer alan çarpışma görseli, Dünya'nın boyut olarak kendisinden çok büyük olan Melankoli'nin içinde eriyişini ifade eder. Spermin yumurta içinde kaybolmasını çağrıştıran bu görsel, şüphesiz daha üstün bir başlangıcın habercisidir. Bu noktada Dünya'yı yok eden gezegenin adının Melankoli olması da anlam kazanır. Melankoli, bir hastalık, bir lanet, istenmeyen bir anomali olarak görülebileceği gibi, yeni bir bilinç düzeyi ve üstün bir kavrayış olarak da algılanabilir.

Görsel 16

Melankoli (2011), zaman kodu 00:07:40



Sonuç

Melankoli, tarihsel süreç içinde farklı düşünürler ve bilim insanları tarafından incelenmiştir ve genellikle karamsarlık, içe kapanma, toplumdaki izole olma gibi duygu ve davranışlarla karakterize olan ruhsal bir durumu işaret eder. Melankoli hâli, ilk kez Antik Yunan filozofları tarafından ele alınmış, vücutta kara safranın yoğunlaşmasına bağlı fiziksel bir sorun olarak görülmüş, arındırıcı bedensel tedaviler ile iyileştirilmeye çalışılmıştır. Orta Çağ'a geçişte Hristiyanlığın başatlığı neticesinde yedi büyük günahın biri olan tembellik (acedia) ile ilişkilendirilen melankoli, bedensel bir araz olmaktan öte şeytani bir vesvese olarak değerlendirilmiştir. Orta Çağ'ın son dönemlerinde Rönesans'ın da etkisiyle bambaşka bir perspektifte ele alınan melankolikler, bu kez ilahi planı anlama, üstün bir kavrayışa sahip olma gibi yeteneklerle donanmış seçkin bireyler; başka bir deyişle dâhiler olarak konumlandırılmış, onların içe dönen zihinlerinin evrensel olanı anlama

gücüne ulaştığı düşünülmüştür. Aydınlanma Çağı sonrasında ise melankoliyi yaratıcılık ve deha ile ilişkilendiren görüşler olsa bile, başat olan kendilerini toplumdan soyutlayan, iş gücüne katılma konusunda isteksiz olan melankoliklerin tekrar hasta olarak sınıflandırılmasıdır. Psikiyatri biliminin gelişimine paralel olarak depresyon ana başlığı altında değerlendirilen melankoliyi toplumsal cinsiyet bağlamında ele alan farklı görüşler de mevcuttur.

Lars von Trier'nin 2011 yapımı filmi *Melankoli*, biri dünyaya sıkı sıkıya bağlı, diğeri küçük yaşlardan beri uyum sorunları yaşayan melankolik bir karakter olan iki kız kardeşin öyküsünü, kıyamet öncesi bir atmosfer içinde sunar ve odak noktaya melankolik Justine'i yerleştirir. Trier, Justine'i melankolinin bilinen tüm tanımlamalarını özünde barındıran 'zamansız' bir karakter olarak kurgulamıştır. Bu kurgu sayesinde sadece bir duygu durumunu değil, varoluşsal bir bilinç hâlini seyircisine sunmaktadır.

Justine, topluma uyumsuzluğu, izole olma isteği, kalabalıktan ve gürültüden kaçma eğilimi, kendisini doğada tek başına kalarak, uyuyarak ve suyla temas ederek sakinleştirme çabası ile Antik Çağ melankolisinin özelliklerini sergiler. Tat alma duyusunun körelmesi, hareket etme güçlüğü yaşamayı, konuşmaya mecali olmaması gibi detaylar da bu 'hastalık' görüntüsünü tamamlar. Sergilediği tablo, modern psikiyatri için de bir hastalığa işaret etmektedir. Ablası, kardeşinin 'hastalığı' için eşi John'dan anlayış beklerken, John, Justine'in 'zırdeli' olduğuna kanaat getirmiştir ve bunu yüksek sesle söylemekten çekinmez.

Orta Çağ melankolisinin odak noktasında bulunan günahkârlık, özellikle düğün sekansında karaktere eklenmektedir. Sosyal normlara uymak istemeyen, hatta başkaldıran Justine, hem evliliğini hem de kariyerini sabote eden bir dizi davranış sergilemekte, arzularına ve öfkesine ket vurmayı reddetmektedir. Önce patronunun sömürücü tavrına isyan ederek onu düğünden kovar, ardından o gece tanıştığı genç stajyer Tim ile birlikte olarak Michael'ın sunduğu güven dolu yuva hayalini yerle bir eder. Bu iki eylemin ardından gözle görünür biçimde rahatlama, şarap içip dans etmesi, yaptıklarından pişmanlık duymadığı, başka bir deyişle günaha teslim olduğu şeklinde yorumlanabilir.

Justine'in şahsında deneyimlenen üçüncü melankoli görünümü ise Geç Orta Çağ'a ait olan evrensel hakikati sezgiler yoluyla kavrama ve ilahi bilgiye ulaşmayı sağlayan bir vecd hâline geçme durumudur. Melankoli gezegeni Dünya'ya yaklaştıkça Justine'in önce 'hastalıktan' sıyrıldığı, ardından öfke ve şehvet ile sunulan 'günahkârlığı' geride bıraktığı, dinginleştiği, hatta huzur bulduğu görülür. Yok oluş, onun için korkunç bir son değildir. Var olmak ne kadar acı vericiyse, yok olmak da o kadar rahatlatıcıdır. Ayrıca evrensel plan içinde neyin son neyin başlangıç olduğunu anlamak mümkün değildir. Ablasının çaresizce çırpınışını, yeğeninin tedirginliğini sükûnetle izler

ve bilgeliğinin en somut sembolü olan Sihirli Mağara'yı inşa eder. Sihirli Mağara elbette kimseyi kıyametten kurtaramayacaktır ama mağaradan hiç çıkmamış, ömrü boyunca gölgeler ile haşır neşir olmuş ablası ve yeğeni için yok oluşla yüzleşmenin acısını en aza indirgeyecek eylem mağaraya geri dönmektir.

Lars von Trier, Justine karakteri ile melankolinin tüm görünümünü sunarken, finalde Barok bir tavırla onu bilgeliğin en üst mertebesine taşır ve bu ruh durumuna karşı bakış açısını da ortaya koyar. Melankoli Trier için ne sadece karanlık, ne sadece kayıtsızlık, ne de sadece çaresizliktir. Onun için melankoli tüm bu görünümün ötesinde, var oluşun en çıplak hâli ile yüzleşme cesaretidir. Yok olmanın acısı, ancak var olmanın anlamsızlığını iliklerine kadar hissetmekle dinebilir. Üstelik varlığa ve yokluğa kendince anlam yükleyen insan, ilahi bilgi karşısındaki acizliğini de kabullenmeli, bu gizemli akışa teslim olmalıdır; ölüm anında kendisini şarkılar söyleyerek suya bırakan Ophelia veya iki gezegenin çarpışma anını gözlerini kırpmadan karşılayan Justine gibi.



| | |
|-----------------------|---|
| Hakem Değerlendirmesi | Dış bağımsız. |
| Çıkar Çatışması | Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Finansal Destek | Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. |

| | |
|----------------------|---|
| Peer Review | Externally peer-reviewed. |
| Conflict of Interest | The authors have no conflict of interest to declare. |
| Grant Support | The authors declared that this study has received no financial support. |

Yazar Bilgileri
Author Details

Pınar Tınaz (Dr. Öğr. Üyesi)
1 Fenerbahçe Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye
id 0000-0002-2169-4051 ✉ pinar.tinaz@fbu.edu.tr

Işık Eflân Tınaz (Doktora Öğrencisi)
2 İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi, İstanbul, Türkiye
id 0000-0002-9755-3140

Kaynakça | References

- Akın, H. (2014). *Antikçağ'dan Yeniçağ'a delilik, melankoli, ve cinlenme: Avrupa'da aykırı olma hâlleri üzerine tarihsel bir inceleme* (Tez No. 354735) [Doktora Tezi, Hacettepe Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Alakuş, A. (2021). Eski Yunan'da din ve şifa ilişkisi üzerine bir araştırma. *Erciyes Akademi Dergisi*, Özel Sayı, 561-576.
- Alighieri, D. (2011). *İlahi komedya* (R. Teksoy, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). *20. Yüzyıl sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.



- Burton, R. (2009). *The anatomy of melancholy*. Ex Classics Project.
- Casagrande, C. (2012). Günah ve felsefe. U. Eco (Ed.), *Orta Çağ; katedraller, şövalyeler, şehirler* içinde (s. 317-323). Alfa Yayınları.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. De Ki Basım Yayım.
- Çelgin, G. (2010). *Eski Yunanca-Türkçe sözlük*. Kabalcı Yayınları.
- Çetin, G. Y. (2020). Sosyal bir olgu olarak Hristiyanlık ve Hinduizmde asketizm. *Mecmua Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi*, (10), 369-394.
- Butler, J. (2014). *Cinsiyet belası* (B. Ertür, Çev.). Metis Yayınları.
- Düzgüner S. (2013). Ruh-beden ve insan-aşkın varlık ilişkisine yönelik psikolojik yaklaşımın tarihi serüveni. *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (45), 253-284.
- Ferber, I. (2016). *Melankoli felsefesi: Sigmund Freud-Walter Benjamin* (B. Denizci, Çev.). Sub Yayıncılık.
- Ficino, M. (2007). Âlimlerin melankolik olmalarının nedenleri ve bu hâle nasıl geldikleri. *Cogito*, (51), 146-155.
- Foucault, M. (2017). *Deliliğin tarihi* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İmge Kitabevi.
- Foss, B. (2016). *Sinema ve televizyon anlatım teknikleri ve dramaturji* (M. Gerçeker, Çev.). Hayalperest Yayıncılık.
- Freud, S. (2021). *Yas ve melankoli* (L. Uslu, Çev.). Cem Yayınevi.
- Gökhan, H. (2013). *100 terimde bütün felsefe*. Kafe Kültür Yayıncılık.
- Hochmann, J. (2013). *Psikiyatri tarihi* (I. Ergüden, Çev.). Dost Yayınevi.
- Huizinga, J. (2019). *Ortaçağın sonbaharı 14. ve 15. Yüzyıllarda Fransa ve Hollanda'da yaşam, düşünce ve sanat formlarına dair bir inceleme* (O. Düz, Çev.). Alfa Yayınları.
- Karbay, M. (2015). *Deha ile yas arasında melankoli: antikiteden günümüze melankolinin muhtevaları, başkalaşimleri ve politik işlevleri*. (Tez No. 393429) [Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Kaya, M. (2013). Platon'un ruh kuramı. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(1), 171-182.
- Kierkegaard, S. (1997). *Ölümçül hastalık umutsuzluk* (M. M. Yakupoğlu, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Kierkegaard, S. (2013). *Kişiliğin gelişiminde etik-estetik dengesi* (İ. Kapaklıkaya, Çev.). Araf Yayınları.
- Kristeva, J. (2009). *Kara güneş depresyon ve melankoli* (N. Demiryontan, Çev.). Bağlam Yayınları.
- Kurtuldu, E., Derindağ G., Miloğlu Ö., & Özdoğan, A. (2016). Tat duyu bozukluklarına genel bakış. *Atatürk Üniversitesi Diş Hekimliği Fakültesi Dergisi*, 28(2), 277-283.
- Öndin, N. (2020). *Rönesans düşüncesi ve resim sanatı*. Hayalperest Yayınları.
- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları Rönesans sanatında insancıl temalar* (O. Düz, Çev.). Pinhan Yayınları.
- Platon (2005a). *Devlet* (C. Saraçoğlu, Çev.). Bordo Siyah Yayınları
- Platon (2005b). *Şölen* (C. Çetinkaya, Çev.). Bordo Siyah Yayınları
- Sayar, K. (2017). *Hüzün hastalığı*. Kapı Yayınları.
- Seven, R. (2024). Melankoli üzerine psikanalitik perspektifler: Freud'dan Butler'a. *Disiplinlerarası Sosyal Bilimler Dergisi*, (16), 153-186.
- Seyfeli, C. (2021). Mesih sırrı: Sakramentler fikrinin kutsal kitaptaki dayanağı (Pavlus). *Ortadoğu ve Göç Dergisi*, 11(2), 332-375.
- Shakespeare, W. (2007). *Hamlet* (B. Bozkurt, Çev.). Remzi Kitabevi.
- Starobinski J. (2007). *Aynada melankoli* (M. E. Özcan, Çev.). Dost Kitabevi.
- Stevenson, J. (2005). *Lars von Trier* (S. Özgül, Çev.). Agora Kitaplığı.
- Taşpınar, İ., & Güzelal, Y. (2020). Batı manastır geleneğinin babası Aziz Benedikt ve asketik öğretileri. *Akademik Dergisi*, (8), 11-45.
- Teber, S. (2009). *Melankoli: Normal bir anomali*. Say Yayınları.
- Tercanlı, A. (2022). Kral Davut ile Golyat ikonografisi üzerine karşılaştırmalı bir analiz. *Ortadoğu ve Göç Dergisi*, 12(1), 111-142.
- Topçuoğlu V., Sarıbeyoğlu S., & Göktepe, E. (1997). Bir olgu dolayısıyla erotomani kavramının gözden geçirilmesi. *Düşünen Adam Psikiyatri ve Nörolojik Bilimler Dergisi*, 10(3), 61-64.
- Tural, M. (2017). Geç antik çağ'da Hristiyan eğitiminin ruhu ve manastırlarda eğitim anlayışı. *International Journal of Humanities and Education*, 3(2), 253-277.
- Türkçapar, H. (2004). Melankolili depresyon. *Klinik Psikiyatri Dergisi*, 7(1), 20-31.
- Vırrı, O., Kökayça, M. H., Kalenderoğlu, A., Altındağ A., & Savaş, H. A. (2009). Karmaşık bir katatoni olgusu. *Klinik Psikiyatri Dergisi*, (12), 51-55.
- Yanat Bağcı, Y. (2021). *Senaryonun yapısı*. Platon Yayınları.
- Yates, F. A. (2007). Gizli felsefe ve melankoli: Dürer ve Agrippa. *Cogito*, (51), 170-179.

Wölfflin, H. (2019). *Rönesans ve Barok İtalya'daki Barok üslubun özü ve ortaya çıkışı üzerinde bir inceleme* (A. Tümertekin & N. Ülner, Çev.). Janus Yayınları.



Filmvisio

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

Torino Atı: Nietzsche Felsefesinin Sinematografik Bir İfadesi

The Turin Horse: A Cinematographic Expression of Nietzsche's Philosophy



Mert Belek ¹  

¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Öz

Bu makalede, Daniel Frampton'un Filmozofi yaklaşımından hareketle, yönetmen Béla Tarr'ın *Torino Atı* (A *torinói ló*, 2011) filminde yaptığı sinematografik tercihlerin, filmin felsefi düşünce üretimine nasıl katkıda bulunduğu incelenmiştir. Çalışmanın temel amacı, kullanılan sinematografik unsurların, film-zihin tarafından film-düşünceye nasıl dönüştürüldüğünü ve filmin felsefi boyutuna nasıl katkıda bulunduğunu belirlemektir. Bu amaç doğrultusunda, filmdeki belirli sahneler üzerine çözümlemeler yapılmıştır. Bu çözümlemeler sonucunda, Tarr'ın, Nietzsche'nin "bengi dönüş" kavramındaki zamansal yapıyı filmde yansıtmak için uzun plan-sekanslar ve tekrar eden imgeler kullandığı görülmüştür. Yönetmenin, bu tercihleriyle Deleuze'nin "kristal imge" olarak tanımladığı, kronolojik zamandan farklı olarak, geçmiş, gelecek ve şimdinin iç içe geçtiği bir zamansallığı, film-dünya içerisinde görünür kılmıştır. Tarr, bu sinematografik tercihlere ek olarak, hareketli kamera kullanımıyla sahneler ritim ve mizansen kazandırmakta; dışavurumcu ışık kullanımı ve siyah-beyaz negatif film tercihiyle ise film-dünyanın genel atmosferine karanlık ve tekinsiz bir boyut eklemektedir. Bunun gibi sinematografik tercihler, filmin yalnızca görsel-işitsel bir yapıdan ibaret olmadığını, aksine film-zihin tarafından felsefi bir düşünme alanına dönüştürüldüğünü açıkça göstermektedir. Sonuç olarak, *Torino Atı* filmi, Frampton'un filmlerin kendilerine özgü biçimde felsefe yapabileceği yönündeki savının güçlü bir örneğini sunmaktadır. Tarr, minimalist ve avangart film anlayışıyla, Nietzsche'nin felsefi kavramlarını sinemasal düzleme başarıyla aktarmış; bu kavramları film-zihin aracılığıyla hem duyumsatmış hem de düşündürmüştür.

Abstract

This study examines how the cinematographic choices made by director Béla Tarr in *The Turin Horse* (A *torinói ló*, 2011) contribute to philosophical thought production, drawing on Daniel Frampton's Filmozofi approach. The primary aim of the study is to determine how the cinematic elements employed in the film are transformed by the film-mind into film-thought and how this transformation contributes to the film's philosophical dimension. In line with this objective, selected scenes from the film have been analyzed. As a result of these analyses, it has been observed that director employs long takes and recurring images in order to reflect the temporal structure inherent in Nietzsche's concept of "eternal recurrence." Through these stylistic choices, Tarr achieves what Deleuze describes as the "crystal-image," wherein the past, present, and future converge in a temporal structure that departs from linear chronological time, rendered visible within the film-world. In addition to these choices, Tarr uses moving camera techniques to add rhythm and mise-en-scène to the scenes; furthermore, through expressionist lighting and the use of black-and-white negative film, he introduces a dark and unsettling dimension to the overall atmosphere of the film-world. These cinematic strategies demonstrate that the film is not merely an audio-visual construction, but rather, is transformed by the film-mind into a philosophical space of thought. Consequently, *The Turin Horse* stands as a compelling example of Frampton's claim that films are capable of engaging in philosophy in their own unique ways. Through his minimalist and avant-garde cinematic approach, Tarr successfully translates Nietzsche's philosophical concepts into a cinematic form, and through the agency of the film-mind, both evokes and prompts reflection on these concepts.

Anahtar Kelimeler

Béla Tarr • *Torino Atı* • Filmozofi • Nietzsche • sinematografi

Keywords

Béla Tarr • The Turin Horse • Filmozofi • Nietzsche • cinematography



“ Atıf | Citation: Belek, M. (2025). *Torino Atı: Nietzsche felsefesinin sinematografik bir ifadesi*. *Filmvisio*, (5), 115-133. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0002>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Belek, M.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Mert Belek mertbelek@windowslive.com



Extended Summary

In this study, the use of cinematography in Béla Tarr's film *The Turin Horse* (*A torinói ló*, 2011) has been examined within the framework of Daniel Frampton's film-philosophy approach, known as Filmosophy. As part of this analysis, selected scenes have been analyzed to investigate how the cinematic elements employed in the film are transformed by the film-mind into film-thought, and how this transformation contributes to the film's philosophical dimension.

The analysis reveals that the most prominent cinematic strategy in the film is Tarr's use of long takes and recurring images to reflect the temporal structure inherent in Nietzsche's concept of "eternal recurrence." Through this stylistic choice, Tarr achieves a cinematic imagery that aligns with what Deleuze defines as the "crystal-image," creating a temporal experience in the film-world where the past, present, and future intertwine, departing from the linear flow of chronological time. Consequently, Tarr effectively projects Nietzsche's concept of eternal recurrence into the film through cinematic elements, establishing a philosophical space of inquiry via the film-mind.

Within the film's narrative, the characters of the coachman Ohlsdorfer and his daughter, situated in an apocalyptic world, persist in their struggle for existence despite diminishing resources and the relentless storm outside their cabin. These characters, through their actions, reflect humanity's endless struggle against nature as portrayed within the film-world. In this context, the characters embody Nietzsche's concept of the "will to power" as a fundamental affirmation of life. The daughter's repeated act of drawing water from the well despite the storm serves as a manifestation of *amor fati* (loving one's fate and saying 'yes' to life) and the will to power directed toward nature. Through the character of the daughter, the film-mind contemplates Nietzsche's concept of the will to power. By employing moving camera techniques and extended long takes, the film vividly captures the daughter's routine of drawing water amidst the violent storm, effectively reflecting her inner will to power.

Moreover, the characters symbolize the human condition in a world that, following Nietzsche's proclamation of the "death of god," is deprived of any divine power that might halt the destructive flow of time. Thus, the film-mind reflects on and visualizes the idea that time is not merely a passing phenomenon but, rather, a destructive force that condemns humanity to eternal suffering. The use of expressionist lighting and the choice of black-and-white negative film are also identified as key cinematic strategies contributing to the film's dark and unsettling atmosphere. The diminishing light throughout the film is employed as an allegory of life itself, symbolizing the human descent into darkness and helplessness in the face of time's destructive power, following the "death of god," within the framework of the film-mind.

The study identifies that, through these cinematic choices, Tarr departs from classical narrative structures. Unlike conventional narrative cinema, Tarr employs long takes, minimal camera movements, and sparse dialogue, guiding the viewer toward a profound philosophical inquiry centered on Nietzschean concepts. By integrating these cinematic elements, Tarr unites both realistic and poetic/lyrical qualities within the same filmic experience. While Tarr's long takes offer a "realist" aesthetic consistent with Bazin's theory of "deep focus," the poetic and surreal construction of the cinematic world simultaneously echoes the tradition of avant-garde filmmakers.

In contrast to the fast-paced editing and narrative continuity characteristic of classical cinema, Tarr's distinctive approach presents time and space with a unique rhythm, inviting viewers into a cinematic language that emphasizes the internal dimension of events, evoking existential solitude and philosophical reflection through its poetic expression. This article explicates this original formal structure by analyzing selected scenes from the film. The findings reveal that Tarr deliberately distances himself from the formal conventions of classical narrative cinema in *The Turin Horse*. Through the use of long takes, minimal camera movements, and sparse dialogue, Tarr transforms the viewer from a passive recipient of narrative into an active participant engaged in philosophical reflection on Nietzsche's concepts through film-thought. In this regard, *The Turin Horse* stands as a compelling example of Frampton's claim that films can engage in philosophy in their own distinctive ways. Tarr, by employing cinematic elements in a deliberate and creative manner, demonstrates his position as an auteur who activates the practice of film-thinking and positions cinema as an original medium for philosophical inquiry.

Torino Atı: Nietzsche Felsefesinin Sinematografik Bir İfadesi

“Zaman, kekeleyen bir sonsuzluktur.”

- Umberto Eco

Bu makale çalışması film felsefesi bağlamında, Daniel Frampton’un Filmozofi yaklaşımını temel alarak, *Torino Atı* filmini analiz etmektedir. Bu kuramsal çerçeve ışığında, çalışmanın temel sorunsalı, *Torino Atı* filminin, sinematografik unsurlar aracılığıyla kurulan film-dünya içerisinde, Nietzsche’nin felsefe kavramlarını nasıl düşündüğünü ve bu kavramları sahneler içerisinde nasıl yansıttığını ortaya koymaktır. Bu doğrultuda, seçilen sahneler, sinematografik açıdan analiz edilerek söz konusu aktarım çözümlenecektir. Bu filmin amaçsal örneklem olarak seçilmesinin temelinde ise, anlatı yapısının doğrudan Nietzsche’nin felsefi kavramları üzerine temellendirilmiş olması ve bu düşünsel altyapının, film boyunca tutarlı biçimde işlenmiş olması yatmaktadır. Tarr, avangart ve minimalist üslubuyla, Nietzsche’nin felsefesine birçok filminde yer vermiş olsa da *Torino Atı*, bu filmler arasında, bu düşünsel temaları en açık ve yoğun şekilde işleyen yapıt olmasıyla öne çıkmaktadır.

Tarr, söz konusu avangart ve minimalist film anlayışıyla, Avrupa sanat sineması içerisinde yer alan, önemli auteur yönetmenlerden birisidir. András Bálint Kovács (2010, s. 147), *Modernizmi Seyretmek* eserinde Tarr’ı; Jim Jarmusch, Aki Kaurismäki ve Abbas Kiarostami gibi minimalist auteur yönetmenler içerisinde değerlendirir. Kovács bu yönetmenlerin, 1990’larda modern minimalist sinemanın gerilemesine rağmen, bu geleneğe uygun filmler üreterek, minimalist sinemayı günümüze taşıdıklarını vurgular. Bu yönetmenlerden birçoğu gününüzde de minimalist filmler üretmeye devam etmekte ve bu filmleriyle uluslararası film festivallerinden ödüller kazanmaktadır. Aki Kaurismäki’nin *Sararmış Yapraklar (Koulleet Lehdet)* filmiyle, 2023 yılında Cannes Film Festivali’nde almış olduğu “Jüri Ödülü” buna bir örnektir. Tarr ise, 1977 yılında çekmiş olduğu ilk uzun metraj filmi *Aile Yuvası (Családi tüzfézssek)* ile başladığı yönetmenlik kariyerini sürdürmeme kararını almıştır. Tarr, *Londra’daki Adam (A Londoni Férfi)*, 2007) filminden sonra yapmış olduğu basın açıklamasıyla, gelecek uzun metraj filmi ile yönetmenlik kariyerini sonlandıracağını duyurmuştur. Kariyerinin zirvesindeyken ve filmleri dünyanın önde gelen festivallerinde gösterilirken yönetmenin böyle bir kararı alması, sinema dünyasında şaşkınlıkla karşılanmıştır. Tarr’ın son uzun metraj filmi ise, 2011’de gösterime giren *Torino Atı (A torinói ló)* olmuştur. Tarr, son filmi *Torino Atı*’nın senaryosunu Macar yazar László Krasznahorkai ile yazmıştır. Senaryo, filozof Friedrich

Nietzsche'nin 3 Ocak 1889 tarihinde, Torino'da başına gelen bir olaydan ilham alınarak yazılmıştır. Filmin başında bu olay, dış ses ile seyirciye aktarılır:

“Nietzsche postaneden mektuplarını almak amacıyla Carlo Alberto ile altı numaralı evinden dışarı çıkar. Bu sırada ondan pek de uzak olmayan bir mesafede, iki tekerlekli bir at arabası sürücüsü inatçı bir atla uğraşmaktadır. Sürücünün tüm aceleciliğine rağmen at, hareket etmeyi reddeder. En sonunda sürücünün sabrı taşar ve atı kırbaçlamaya başlar. Nietzsche, sinirden köpüren bu adamın gaddarlığına bir nokta koymak ister; olayın gerçekleştiği yere giderek kollarını atın boynuna dolar ve ağlamaya başlar. Alberto, Nietzsche'yi aceleyle eve götürür. Nietzsche sonraki iki gün boyunca divanın üzerinde sessiz bir şekilde yatar. İki gün sonunda ise son sözlerini söyler: “Anne, ben bir aptalım” (*Mutter, ich bin dumm*). Bu sözlerinden sonra sessiz, uysal ve bunalmış bir vaziyette annesi ve kız kardeşi ile bir 10 yıl daha yaşamıştır. Ata gelince, bildiğimiz bir şey yok.”

Marijeta Bradić'e göre (2024, s. 134), Tarr'ın hayvan imgesi dahil belirli imgelere odaklanmasında, Krasznahorkai'nin etkisi büyüktür. Bu iki sanatçı, uzun yıllar süren iş birliklerine imza atmışlardır. Tarr, olgunluk döneminde Krasznahorkai'nin birçok romanını sinemaya uyarlamıştır. Bunlar arasında *Şeytan Tangosu* (*Sátántangó*, 1985) ve *Karanlık Armoniler* (*The Melancholy of Resistance*, 1989) öne çıkmaktadır. Bu iş birliği, Krasznahorkai'nin düzyazısına özgü belirgin unsurları sinemaya taşımıştır. Bunlar kıyamet atmosferi, zamanın ağır ilerleyişi ve yoğun hayvan imgeleridir. Tarr bu motifleri, kendi üslubunca filmlerine yansıtır. *Torino Atı* filminde ise kullanılan bu gibi motifler, Nietzsche'nin felsefesine işaret etmektedir.

Filmde Nietzsche'nin felsefesi alegorik olarak, at arabacısı Ohlsdorfer, kızı ve atlarıyla birlikte her gün vermiş oldukları varoluş mücadelesi üzerinden aktarılır. Baba ve kızı, bozkırın ortasında bir kulübede yaşarlar. Kulübenin dışarısında bitmek bilmeyen bir fırtına vardır ve şiddetini her geçen gün artar. Bununla birlikte, evin içerisindeki ateş ve erzak her geçen gün azalır. Yok oluşa doğru sürüklenen ev ve onun sakinleri, tıpkı entropi tarafından yok olmaya giden kozmosu anımsatır. Fransız filozof Gaston Bachelard (2023, s. 35) da evin gerçek anlamda bir kozmos olduğuna değinir. Bachelard, ev ile ilgili şunları söyler: “Ev olmasa insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar” (Bachelard, 2023, s. 38). Ev, tıpkı ana rahmi gibi, insanı dış kötülüklerden korur. Ancak filmdeki kulübe, zamanla bu koruyucu işlevini yitirir ve güvenli bir sığınak olmaktan uzaklaşır. Köse ve Alanka'ya göre (2014, s. 26), kulübenin bu işlev kaybı, Nietzsche'nin “tanrı öldü” söylemiyle doğrudan ilişkilidir. Düzenin ve anlamın yitirildiği, metafizik dayanakların çözüldüğü bu dünyada, artık hiçbir sığınak mutlak güvenli sayılamaz. Bu bağlamda, bu metafizik çöküşü sinematografik bir dille nasıl aktarıldığını ele

almadan önce, filmin düşünsel temelini oluşturan, Nietzsche'nin kavramlarına değinmek yerinde olacaktır.

Nietzsche Felsefesinde İki Temel Kavram: “Tanrı Öldü” ve “Bengi Dönüşü”

Nietzsche'nin felsefesi büyük ölçüde, “tanrı öldü” söylemi üzerinden şekillenir. Nietzsche, “tanrı öldü” söylemine ilk defa *Şen Bilim*'de yer verir. Bununla birlikte, *Böyle Buyurdu Zerdüş* kitabının başında da bu konuya değinir. Zerdüş, ormanda karşılaştığı ermiş, ormanda ne yaptığını sorduğunda “Şarkılar yapar ve söylerim, şarkılar yaparken de güler, ağlar ve mırıldanırım: böylece tanrıyı överim” cevabını alır; Zerdüş bu cevaptan sonra şöyle düşünür “Olacak iş mi bu? Yaşlı ermiş, ormanda henüz duymamış tanrının öldüğünü” (Nietzsche, 2022, s. 6). Nietzsche'ye göre tanrının ölümü, geleneksel metafiziğin ve klasik ahlak anlayışının çöküşü ifade etmektedir. Grayling (2019, s. 317) *The History of Philosophy* kitabında bu sözü, benzer şekilde, şöyle yorumlar: “(...) Buna göre ‘Şen Bilim’de ‘tanrı öldü’ açıklaması sadece ateist bir iddia değildir, teizmin temelleri üzerine inşa edilen her şeyin çöktüğünün de bir ilanıdır.” Bu değerlerin çöküşü, kaçınılmaz olarak nihilizmle sonuçlanmıştır. Nietzsche (2010, s. 48) bu durumu *Güç İstenci*'nde “Nihilizm bir neden değil, sadece çöküşün mantıksal sonucudur” diyerek ifade eder. Bu mantıksal sonuç ise Aydınlanma düşüncesidir denilebilir. Batı'da özellikle 18. yüzyılda ivme kazanan Aydınlanma düşüncesi, birçok siyasi ve dinî otoritenin gücünü yitirmesine neden olmuştur. Aydınlanma düşüncesi, evreni anlamlandırmak için bilimsel bakış açısını benimsemiştir; bununla birlikte, tanrı kavramı ya tamamen reddedilmiştir ya da tanrı evrene müdahale edemeyen bir seyirci konumuna yerleştirmiştir (Cevizci, 1999, s. 89). Böylece, Batı'daki bu dekadans, nihilizmi “mantıksal bir sonuç” olarak ortaya çıkarmıştır.

Nihilizm, birçok alanda olduğu gibi, zaman kavramını da köklü bir şekilde değiştirmiştir. Zaman eskiden, tanrıdan akıyor ve ona geri dönüyordu; daimî oluşuyla tanrı, zamanın manasızlığına son veriyordu (Savater, 2008, s. 117). Hristiyanlar dünyadaki acıları, tanrının birer sınavı olarak görüyorlardı; onlar bu sınavdan geçerek, zamanın yıkıcılığından müreffeh, cennette sonsuz bir yaşama kavuşacaklarına inanıyorlardı. Nietzsche, Hristiyanlık inancındaki bu varlığın aşkın ve değişmez metafizik kabulünün kökenini, Platon ve Sokrates'e dayandırır; ona göre, Sokrates'le birlikte başlayan bu metafizik “yanılgı”, öğrencisi Platon aracılığıyla aktarılmış ve sürdürülmüştür. Nietzsche (2023, s. 25) *Putların Alacakaranlığı* eserinde bu durumu şu sözlerle dile getirir: “Sokrates bir yanılgıydı: tüm iyileşme ahlakı, Hristiyanlarınkı dahil, bir yanılgıydı...” Platoncu-Hristiyan metafizik kabulüne karşıt olarak Nietzsche, “bengi dönüş” anlayışını koyar. Nietzsche bu düşüncesiyle, daimî hareket eden, değişen bir enerji anlayışını benimser. Böylece, aktivite ve süreç Nietzsche'nin anlayışında, temel kavramlar haline gelir. Nietzsche'nin bu teorisinin sonucu, sonsuz

zaman içerisinde her şeyin -çünkü atom sayıları ve onların konfigürasyonları sonlu- mutlak bir şekilde, kendine özdeş olarak, tekerrür edeceği fikridir (Pfeffer, 1965, s. 179). Nietzsche (2022, s. 155) bu “sonsuz tekrar” fikrine, edebi bir dille, *Böyle Buyurdu Zerdüşt*’te yer verir: “(...) Geriye uzanan bu uzun sokak: bir sonsuzluk barındırıyor. Ve ileriye uzanan şu uzun sokak: o da bir başka sonsuzluk (...) ‘Düz olan her şey yalandır’ diye homurdandı cüce, aşağılamayla. ‘Her hakikat eğri büğrüdür, zamanın kendisi de bir çember.’” Nietzsche, acılardan kaçmayı sağlayan bir “öte dünya” inancının yerine varoluşun sonsuz döngüsünü koyar ve bu sonsuz döngünün getirmiş olduğu varoluş acısının kabullenilmesini ister. Richard Schacht (2024, s. 324), Nietzsche’nin bengi dönüşü düşüncesine yönelmesindeki bu nedeni, şu sözlerle açıklar: “Bu fikri benimsemesinin sebeplerinden biri, bu fikrin dünyanın bir tür çizgisel, teleolojik anlamda geliştiği, bir tür önden tesis edilmiş nihai ereğe veya son-duruma doğru ilerlediği yollu bütün görüşleri tam tekml reddini bir darbeye ifade etmesinin mümkün kılmasıdır.” Nietzsche’nin varoluşundaki bu yaklaşım, “yeni değerler” için ödenmesi gereken bir kefalet gibidir. Allan Megill’a (2022, s. 55) göre ise Nietzsche’nin amacı, kültüre bir duygu ve eylem dolaylılığı bu düşünce yoluyla yerleştirebilmektir. Nietzsche (2003, s. 80) ise amacını, *Ecce Homo* eserinde şu sözlerle açıklar:

“Benim ödevim, insanlığın en yüksek aşamada kendi benliğini kavrayacağı, geriye dönüp bakacağı, ileriye bakacağı, rastlantının, papazların egemenliğinden kendini kurtaracağı, niçin, neden sorunlarını ilk kez bir bütünlük içinde ortaya koyacağı bir anı, büyük öğle’yi sağlamaktır, ödevim böyle bir anlayışın zorunluluğu ile bağlantılıdır, onun sonucudur.”

Nietzsche (2021, s. 14) *Tan Kızılığı* eserinde, eski değerlerin artık tamamen çürüdüğünü, inanmaya değmez duruma geldiğini vurgular ve “büyük öğle” olarak tanımladığı bir dönemin gerekliliğini savunur. Bu aşama onun için “değerlerin yeniden değerlendirildiği” ve “yeni değerlerin” yaratıldığı bir eşik aşamasını temsil etmektedir. Nietzsche (2021, s. 128) *İyinin ve Kötünün Ötesinde*’de bu hedefi açıkça dile getirir: “Umutlarımızla nereye varacağız peki? Yeni felsefecilere, başka bir seçim hakkı yok; yeterince güçlü ve özgün tınlara, karşıt değerlendirmeleri başlatıp ‘ebedi değerleri’ yeniden değerlendiren, baş aşağı eden; geleceği haber edenlere (...)” Nietzsche, felsefesini tam da bu amaç doğrultusunda şekillendirmiş ve çöken eski değerlere karşı, yaşamı yücelten yeni değerleri savunmuştur; onun zaman ve varlık kavramsallaştırmaları da eski değerlerin yerine, yeni değerlerin yaratılmasına yöneliktir.

Nietzsche’nin bu felsefe yaklaşımı, kendinden sonraki birçok filozofu ve sanatçıyı derinden etkilemiştir. Örneğin Çek yazar Milan Kundera’nın, *Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanının üzerine kurulu olduğu ana temalardan birisi bengi dönüş kavramıdır. Kundera (2023, s. 11), romanına şu sözlerle başlar: “Ebedi dönüş düşüncesinde gizemli bir yan vardır ve Nietzsche öteki

düşünürleri sık sık şaşırtmıştır bu düşüncesiyle; düşünün bir kere, her şey tıpkı ilk yaşandığı biçimiyle yineleniyor ve yinelenmenin kendisi de sonsuza kadar koşuluyla yenileniyor!” Kundera, bu sonsuz döngü anlayışının, bütün güzellik, yücelik arayışını boşa çıkardığını ve varoluşa kattığı bu “hafiflikle”, “mutlak anlamın” kaybolmasına neden olduğunu söyler. Kundera dışında edebiyatta, Thomas Mann, Jorge Luis Borges, Herman Hesse gibi yazarlar, bu sonsuz döngü fikrini eserlerinde, açık ya da kapalı bir anlatımla işlemişlerdir denilebilir.

Tarr ise bu döngüsel, yıkıcı ve tekdüze varoluşu, kendi özgün sinemasal üslubuyla, *Torino Atı* filminde inşa ettiği film-dünya aracılığıyla yansıtır. Bu bağlamda, yalnızca anlatının değil, tüm sinematografik unsurların da bu düşünsel yapıyı görünür kılmak amacıyla bilinçli bir şekilde yapılandırıldığı görülmektedir.

Makalenin Yöntemi ve Amacı

Giriş bölümünde belirtildiği üzere, bu makale çalışması, Frampton’un “Filmozofi” yaklaşımını temel almakta ve film analizini bu çerçeve içerisinde gerçekleştirmektedir. Frampton (2022, s. 20) bu yaklaşımını şu sözlerle açıklar: “Filmozofi, filmi bir tür düşünme olarak ele alır, film-varlığa ve film biçimine dair bir kuram geliştirir. Filmozofinin film-varlıkla ilgili temel kavramı, deneyimlediğimiz imaj ve seslerin kuramsal yaratıcısı olan ‘film-zihin’dir.”

Frampton, film-düşünmenin, film-zihin tarafından, yani filmin kendisi tarafından, gerçekleştirildiğini vurgular. Ona göre, film-zihnin düşünmesi için bir film-dünya gereklidir. Film-dünya ise yönetmen tarafından, çerçevesi net bir şekilde çizilerek tasarlanır, yani “Film-dünya düşünülüp tasarlanmış ve düzenlenmiş bir dünyadır” (Frampton, 2022, s. 19). Yönetmen film-dünyayı; imajlar, kadrarlar, renkler, çekim ölçekleri, ses efektleri vb. biçimsel unsurlardan yararlanarak oluşturur ve film-zihnin düşünme kapasitesini belirler. “Odaklama, kurgu, kamera hareketi, ses, kadrar...- bunların hepsi anlatılmakta olan öykü ile belli bir ilişkiyi ‘düşünür’”(Frampton, 2022, s. 25).

Frampton’ın Filmozofi ile vurgulamak istediği temel düşünce, filmlerin kendilerine özgü biçimlerde felsefe yapabilme potansiyeline sahip olduğudur. Frampton (2022, s. 26) “Filmin felsefeye, yeni türde bir düşünce ekleyebileceğini kabul etmemiz gerekir” diyerek, bu düşüncesini açıkça belirtir. Bu bağlamda film, seyirciyi felsefi sorgulamalara dahil eden bir düşünme pratiği olarak da konumlanır. “Nihayetinde her tür film-düşünme kavramı, seyircinin film aracılığıyla düşünmeye, yeni düşünceler üretmeye sevk edildiği savının yörüngesindedir” (Frampton, 2022, s. 154).

Frampton (2022, s. 217) Filmozofinin temel kavramları doğrultusunda, filmleri çözümleyerek, filmlerin özgün düşünme süreçlerini nasıl ortaya koyduklarını göstermiştir. Bu bağlamda, bu çalışmada da Filmozofinin kavramlarından yararlanılarak, amaçsal örneklem olarak seçilen *Torino Atı*

filmi analiz edilecek ve filmin bir felsefe yapma pratiği olarak nasıl işlediği ortaya konulacaktır. Böylece film-zihnin, Nietzsche'nin felsefi kavramlarını nasıl düşündüğü ve bu kavramları, Tarr'ın inşa ettiği film-dünya aracılığıyla nasıl görünür kıldığı açıklanacaktır.

Torino Atı'nda Film-Düşüncenin Biçimlenişi

Sinematografi yönetmenlerin objektif seçimi, ham film tercihi, kameranın konumu, kameranın sahne içerisindeki hareketi ve ışıklandırma gibi konularda bulunduğu tercihler sonucunda oluşur (Barnwell, 2011, s. 126). Sinematografik tercihler, bir filmin atmosferini, anlatısını ve seyircinin duygusunu doğrudan etkileyen en temel unsurlar içerisinde yer alır. Bu nedenle, neredeyse her yönetmen, anlatmak istediği hikâyenin içeriğine uygun ve onu destekleyen bir biçimi, sinematografik unsurlar aracılığıyla filmin geneline yaymaya çalışır. Tarr da bu yönetmenlerden birisidir. Tarr, *Torino Atı* filminde, zamanın yıkıcılığını film-dünya içerisinde oluşturmak için birçok sinematografik tercihte bulunur. Tarr'ın bu sinematografik seçimlerin başında, anlatının karanlık atmosferiyle uyumlu olarak, birçok filminde tercih ettiği gibi, 35 mm siyah-beyaz negatif film kullanması gelmektedir. Andr s B lint Kov cs, Tarr sineması üzerine yazmış olduğu *Bela Tarr Sineması: Çember Kapanır* eserinde, yönetmenin bu bazı tekrarlayan sinematografik unsurlarına yer verir. Kov cs,  zellikle Tarr'ın 1990'larda gelişen Steadicam teknolojisini filmlerine yer vermesiyle birlikte, filmlerinde kamera hareketlerinin artışa geçtiğini vurgulamaktadır; bu oran konusundaki tek istisna ise en son filmi *Torino Atı*'dır. Bu filmde Tarr daha stabil bir kamera kullanımını tercih eder; filminin sadece %30'unda kamera hareketli kullanılır, bu oran önceki    filminde şöyledir: *Santango* (1994) %60, *Karanlık Armoniler* (2000) %70, *Londra'dan Gelen Adam* (2007) %75 (Kov cs, 2015, s. 123).

Tarr sinemasındaki uzun çekimlerin artışında ise, böyle bir istisna yaşanmamaktadır. Tarr her filminde artan bir çekim uzunluğuna yer vermiştir. Bu açıdan bakıldığında *Torino Atı*, 2014 yılına kadar çektiği filmler arasında, ortalama 240 saniye çekim uzunluğuyla, Tarr'ın en uzun çekim uzunluğuna sahip filmidir; bu orana en yakın filmi ise, ortalama 219 saniye çekim uzunluğuyla, bir önceki filmi *Londra'dan Gelen Adam*'dır (Kov cs, 2015, s. 121).

Tarr bu gibi sinematografik anlatı unsurlarını kullanarak zor bir işi başarır ve hem gerçekçi hem de ş irsel/lirik özellikleri aynı anda filmin içerisinde, birçok filminde olduğu gibi bir araya getirir. Kovacs (2015, s. 70), Tarr'ın gerçekçi ve ş irsel unsurları biçimsel olarak bir araya getirmesinde, bu "aşırı uzun"  ekimlerinin önemine özellikle dikkat çeker ve uzun çekimlerin etkisini şöyle dile getirir: "Bir uzun süreli çekimin temel etkisi, özellikle hareketli kamerayla ilişkili olduğunda, insan bakışının s rekliğine  yk nmektedir. Tabii bu bakış içe bakış olabilir veya dış dünyaya yönelebilir,

sadece gerçek olanları değil her türden ortamı gösterebilir.” Tarr’ın uzun çekimleri, Bazin’in alan derinliği kuramıyla uyumlu olarak “gerçekçi” bir yapı sunarken, kurulan sinemasal dünyanın “şiirsel” ve “gerçeküstücü” yapısıyla da Luis Buñuel, Abel Gance, Fritz Lang gibi avangart yönetmenlerin filmlerine öykünür. Tarr’ın *Torino Atı* filminde, bu gerçekçi ve şiirsel unsurlar, Nietzsche’nin düşünceleri etrafında şekillenir ve yönetmene özgü sinematografik kullanımla seyirciye aktarılır. Tarr’ın, *Torino Atı* filminin açılışında yer verdiği uzun plan-sekans da filmin tamamına yayılan bu uzun çekimlerin ilk örneğidir. Bu sahneyle Tarr, filmin genel ritmini ve atmosferini açılıştan sunar.

Görsel 1

Filmin açılış sahnesi (00:03:38)



Dört buçuk dakika süren bu plan-sekansta kamera, alt açıdan, atı ve sahibini çeker. Bu uzun plan-sekansın yanı sıra, filmin siyah-beyaz yapısı, hikâyenin kasvetli atmosferini ilk plandan itibaren güçlü bir şekilde yansıtır. Tarr, bu açılış plan-sekansla, film-dünyanın biçimsel yapısını ortaya koyar ve film-zihninin zamanı nasıl duyumsadığını seyirciye gösterir.

Filmin hikâyesinin büyük bir bölümü, at arabacısı baba ve kızının, günlük rutinlerini izlediğimiz kulübede geçer. Bazı sahnelerde, yemek yemeyi ve hareket etmeyi reddeden, yaşama iradesini yitirmiş atın bulunduğu ahıra geçilir. Film-zihninin odağında genel olarak baba ve kızın kulübedeki yaşamı bulunur. Baba ve kız ise birbirlerinden kopuk karakterlerdir. Baba ve kızın arasındaki iletişimsizliği ve kopukluğu biçimsel olarak yansıtmak için genellikle bu iki karakter ayrı kadrâjlarda konumlandırılır. Birlikte oldukları genel açılarda ise Tarr onları, birbirlerinden uzak noktalarda konumlandırır ve aralarındaki boşluğa nesneler yerleştirerek set çeker.

Görsel 2*Kulübe (01:01:31)*

Film-zihin, karakterlerin bunalımlı ruh hallerini film-dünyada yer alan pencere, kapı gibi mekandaki eşyalar aracılığıyla duyumsar ve düşünür. Fotoğrafçılıkta, “doğal çerçeveleme” olarak adlandırılan bu kompozisyon biçimi, film-zihin içerisinde bir anlam kazanır. Bu çerçeveleme içerisinde karakterlerin konumlandırılması, onların içsel sıkışmışlıklarını hissedilmesini sağlar ve film-dünyanın kasvetli atmosferini, biçimsel düzlemde pekiştirir.

Görsel 3*Çerçeve içerisinde çerçeve (02:08:17)*

Bu karanlık atmosfer, sesin yaratıcı kullanımıyla daha da güçlenir. Filmin ses paleti, fırtınanın uğultularını ve tiz melodileri harmanlayarak özgün bir işitsel doku oluşturur. Neredeyse hiç kesilmeden, arka planda yankılanan şiddetli rüzgâr sesi, filmin kasvetli havasını pekiştirir. Mihaly Vig'in bestelediği müzikler ise, filmin ses dünyasının bir diğer yapı taşıdır. Tayla Berger ve Jonathan

Berger (2014, s. 9) “Not with a Bang... Silence, Noise and Musical Nihilism in Bela Tarr’s *A torinói ló*” makalesinde, filmdeki partiyonların tamamının diyatonik olduğunu ve tarih boyunca kadere boyun eğme, acı ve ıstırap ile simgesel bir bağ kurmuş si minör tonundan hiç sapmadığını belirtir. Bu kullanım, filmdeki müziklerin tıpkı karakterlerin günlük ritüellerine tutsak olmaları gibi, si minöre tutsak olmasını ifade eder.

Film-zihin, film-dünyadaki, baba ve kızının kulübedeki bu günlük rutinlerini (giyinmeleri, patates yemeleri, ateş yakmaları, kuyudan kulübeye su taşımaları, içki içmeler vb.) uzun plan-sekanslarla ve birbirini tekrarlayan sahnelerle gösterir; böylece film-düşünüş, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramını, imgesel boyutlarda ele alır ve seyirciyi bu kavram üzerine düşündürür. Paolo Stellino’nun (2024, s. 235) “Nietzschean Themes in Béla Tarr’s *The Turin Horse*” makalesinde belirttiği gibi, birbirlerini tekrar eden günlük rutinlerin kurguda verilmesiyle yaratılan döngüsellik, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramına işaret eder. Nietzsche’nin bu kavramı ise, özellikle Herakleitos’un ontolojisinden izler taşır. Herakleitos için varlık, ebedi bir devinim içerisinde; bu devinim ise ‘arkhe’ olarak gösterdiği “ateşin” ‘logos’a uygun olarak, yanıp sönmeleriyle gerçekleşir. Herakleitos ateşin bu sonsuz devinimini şu sözle açıklar: “Her şey ateşe dönüşür ve ateş her şeye. Eşyanın altınla ve altının eşya ile takas edilmesi gibi” (Herakleitos, 2016, s. 103). Nietzsche, Herakleitos’un bu oluş temelli felsefesini, kendi felsefesine yakın bulur ve *Platon Öncesi Filozoflar* kitabında Herakleitos’un oluş temelli felsefesini şu sözlerle açıklar:

“Herakleitos’un sezgisi: “O” diyebileceğimiz hiçbir şey yoktur. Herakleitos *varlığı* reddeder. Olanı ve akıp gideni bilir (...) Fakat olan, sonsuz dönüşüm halindedir ve bu sonsuz dönüşümün yasası kesinlikle “Bir”dir, yani ateş (...) Dolayısıyla, Herakleitos yalnızca *Biri* görür ama Parmenides’ininde tam ters bir anlamda. Şeylerin bütün nitelikleri, bütün yasalar, her doğum ve ölüm Birin varoluşunun sürekli tezahürüdür (Nietzsche, 2022, s. 192).”

Adrian Bardon (2023, s. 10) Herakleitos’un bu zaman kavrayışıyla, idealist felsefeden ayrıştığına ve zamanı doğaya içkin, nesnel bir süreç olarak belirlediğine dikkat çeker. Deleuze (2010, s. 46) de *Nietzsche ve Felsefe* eserinde, Herakleitos’un presokratikler arasında oluş temelli felsefesiyle farklı bir yere konumlandığını vurgular; bu açıdan, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramının temelini oluşturduğunu savunur ve şunları söyler: “Presokratikler arasında bile belki yalnızca Herakleitos oluşun ‘yargılanmadığını’, yargılanamayacağını ve yargılanması gerekmediğini, yasasını başka bir yerden almadığını, ‘haklı’ olduğunu ve yasasını kendinde barındırdığını biliyordu.” Bu bağlamda, kulübedeki ateşin gün geçtikçe zayıflaması ve sonunda sönmeleri, Nietzsche’nin bengi dönüşü kavramına temel oluşturan, Herakleitos’un ateşin devinimi üzerinden ifade ettiği, doğaya içkin ve döngüsel zaman anlayışının bir metaforudur. Altıncı güne gelindiğinde, gaz lambasının içindeki

yağ dolu olmasına karşın yanmaması, “ateşin” bütünüyle sönüşünü, yaşamın nihayete erişini ve yeni bir döngünün eşiğine varıldığını simgeleyen en belirgin göstergedir.

Görsel 4

Filmin başı (00.25.32)



Görsel 5

Filmin sonu (02.20.46)



Film içerisindeki döngüsel zaman kullanımı, Deleuze’un zaman-ime kavramıyla da örtüşür. Deleuze filmleri, hareket-ime ve zaman-ime olarak ikiye ayırır. Hareket-ime filmleri genel olarak klasik anlatıya sahip filmlerdir denilebilir; bu filmlerde zaman, çizgisel bir akış içerisinde sunulur. Buna karşılık zaman-ime filmleri, zamanı geçmiş, şimdi ve gelecek olarak bölmez; zamanın doğrudan imgesiyle, zaman bütünlüklü olarak verilir (Rushton, 2023, s. 80). Deleuze (2021, s. 122) zamansal katmaların böyle bir arada oluşunu “kristal ime” kavramıyla açıklar: “Kristal, artık zamanın hareket kaynaklı dolaylı bir imgesini değil, dolaysız bir zaman-ime açığa çıkar. Zaman

soyutlanamaz, daha iyisini yapar: hareketle olan tabiiyetini tersine çevirir (...) Zaman aynı anda şimdinin geçmesini sağlar ve geçmişi kendinde korur.” Deleuze, filmlerinde kristal imaj bulunan Alain Renoir, Max Ophüls, Federico Fellini gibi yönetmenlerin, geçmiş ile şimdiyi, virtüel ile aktüel zamanı bir ve aynı olarak gördüklerini belirtir; bu durumun da “dairesele zamanı” oluşturduğunu ve böylelikle geçmişle şimdinin kusursuz bir bağlılık sağladığını vurgular (Bogue, 2021, s. 142). Tarr da zamanın böylesi bir kristal imgesini oluşturarak, Nietzsche’nin bengi dönüş kavramındaki döngüsel zamansallığını film-dünyada yansıtmayı başarır. Birbirini tekrarlayan bu döngüsel imajlar geçmiş, geleceği ve şimdiyi iç içe sunar. Bununla birlikte, Deleuze’ın *Fark ve Tekrar* (2021) kitabında vurguladığı gibi, Nietzsche’nin bengi dönüş kavramı aynının “basit bir tekrarı” değildir; aksine, her dönüş kendi içerisinde “farkı” da barındırır ve böylece tekrar, farkın yeniden üretildiği yaratıcı bir süreç halini alır. Deleuze bu süreci şu sözlerle ifade eder: “Ebedi dönüşün hem baş döndürücü bir hareket olduğunu, genel olarak Aynı’nın dönüşüne sebep olmaksızın, yarattığı gibi dışarı atan, ürettiği gibi yıkan bir seçme kuvvetini haiz olduğunu unutsaydık ondan geriye ne kalırdı?” (Deleuze, 2021, s. 32). Bu bağlamda film-zihinde tekrar eden imajlar ve sahneler tam olarak aynılık içermez; aksine, plan-sekanslar içlerinde farklılıkları barındırır. Rancière (2020, s. 64) de filmde, çok küçük değişiklikler içeren bir sürekliliğin bulunduğunu ifade eder; ona göre, Tarr’ın kullandığı plan-sekanslar, sürekliliğin doğasına saygı duyan yapılarıyla, bu küçük değişimler içeren sürekliliğin filme aktarılabilesini mümkün kılar. Bu sayede film-zihin, kaynakların giderek azaldığı ve yok oluşa doğru sürüklenen bir evren tasviri sunarken, aynı zamanda tekrar eden günlük rutinlerle, zamanın döngüsellliğini aktarır.

Film-düşünceyi harekete geçiren bir diğer sinematografik tercih ise, bazı plan-sekanslarda kullanılan, hareketli kameradır. Hareketli kamera kullanımı, seyirciyi sahnenin içerisine çeker ve bununla birlikte kameranın karakterlere yaklaşıp uzaklaşmasıyla sahneye ritim kazandırır. Bu hareketli kamera kullanımları, filmin sadece %30’unda bulunur. Tarr için bu hareketli kamera kullanımları mizansenin kurmada, sahne içi ritmi oluşturmada ve sürdürmede büyük bir öneme sahiptir. Komşunun kulübeye geldiği sahne, hareketli kamera kullanımının, en açık örneğidir.

Film boyunca, baba ve kızın yaşamış olduğu kulübeye gelen tek kişi, ‘patikas’ı (Macar votkası) biten bu komşularıdır. Onlardan patikas isteyen komşuları, uzun bir monoloğa başlar. Bu sahnedeki monoloğu plan-sekans ile veren Tarr, ayrıca kamera hareketlerini etkili bir şekilde kullanır. Steadicam ile çekilen bu sahnede ilk önce kamera, kızı takip eder. Kız komşuya patika doldururken kamera odağını, masadaki baba ve komşuya kaydırır; daha sonra kamera, onlara doğru yavaşça yaklaşmaya başlar. Dışarıdan gelen komşunun söylemleri, Nietzsche’nin felsefe argümanlarının birer tekrarı gibidir. Özellikle komşu, Nietzsche’nin, “tanrı öldü”, “güç istenci” ve filmin üstüne

kurulu olduğu “bengi dönüş” kavramlarına aşağıdaki ifadelerle atıfta bulunur, “(...) dokunma ve elde etme ve neticesinde de yozlaştırma. Asırlardır bu şekilde devam ediyor. Sürer, sürer ve sürer. Sadece bu bazen gizli gizli, bazen kaba bir şekilde... Tek değişmeyen şey bu durumun devam etmesi.” Kamera komşunun yakın çekimine (close-up shot) doğru geçiş yapar ve böylece söylemin vurgusunu artırır. Komşunun “...ve tanrı veya tanrılar olmadığını anlamak ve kabul etmek zorunda kaldılar” sözlerinde kamera, yaklaşma hareketini tamamlayarak yakın çekime geçiş yapar. Böylece genel bir açıdan, giderek komşunun yakın çekimine doğru kesintisiz bir geçiş yapılır ve sahnenin ritmi ile mizansenin oluşturulur.

Frampton’un belirttiği gibi film-zihin, bu sahnede de olduğu gibi, karakterler üzerinden düşünce eylemini gerçekleştirebilir. Böylelikle, karakterlerin diyalogları kurulan mizansen içerisinde, filmin temel anlamını oluşturan düşünceye eklemlenir. “(...) Filmozofinin organikleştirmeye ve genişletmeye çalıştığı da mizansen geleneğinin işte bu yönüdür: Yani, filmin hep karakterlerini ve nesnelerini düşündüğü, bu düşünmenin de bizzat filmin dramatik ve düşünceye bağlı yönelimi olduğu fikri” (Frampton, 2022, s. 147).

Görsel 6

Amors Plan (01:04:09)

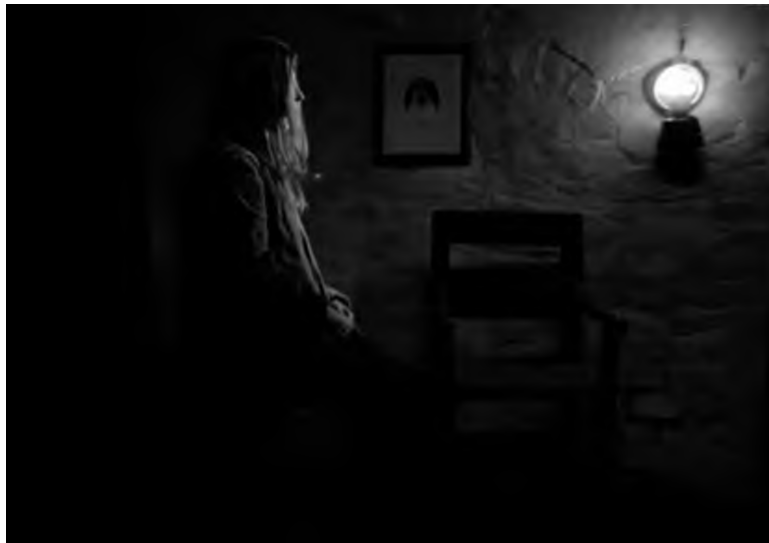


Görsel 7*Yakın plan (Close-up shot) (01:05:12)*

Hareketli kamera kullanımının bir diğer örneği ise, Ohlsdorfer'nin kızının kuyudan su almaya gittiği sahnelerde görülür. Hareketli kameranın buradaki kullanımı, kulübenin dışarısındaki fırtınanın şiddetini seyirciye etkili bir şekilde aktarır. Buna ek olarak, Tarr fırtınaya rağmen kızın kararlılıkla kuyuya doğru ilerleyişini göstererek, Nietzscheci anlamda yaşama iradesinin, “güç istencinin” bir temsilini ortaya koyar. Nietzsche (2010, s. 409) “güç istenci” kavramıyla, her varlığın gücünü artırma ve genişletme yönündeki temel istencini vurgular: “Benim fikrim, her spesifik beden, uzayın tamamına hâkim olmak ve gücünü (güç istencini) artırmak ve bu artışa direnenleri tümünü geri püskürtmek için çaba gösterdiği yönündedir.” Nietzsche, Hristiyanlık inancının ve çileci idealin bu istence ket vurarak, insanı kendi doğadan ve maddi varoluşundan tamamen kopardığını belirtir. Nietzsche (2023, s. 180) bunu şu sözlere ifade eder: “Çileci idealden kalkarak yön kazanan şu istemenin gerçekten neyi dile getirdiğini artık kendimizden saklayamayız. Bu, insandan hatta daha fazla hayvandan hele hele maddeden duyulan nefretti.” Nietzsche bu anlayış yerine, “dünyayı bir bütün olarak olumlayan” güç istencini koyar. Güç istencinin merkezinde ise amor fati (kader sevgisi) yer alır; bu Dionysosçu bir tavırla, yaşamı tüm yönleriyle olduğu gibi kabullenmeyi ve onu sevmeyi içerir (Eco ve Fedriga, 2024, s. 137). Nietzsche, insanın çileci idealleri reddederek, güç istenci doğrultusunda yaşamın sonsuz döngüsünü kabullenmesini ve “yeni değerler” yaratarak, varoluşuna anlam katmasını savunur. Böylece insan yeniden doğayla bir bütün olabilecektir. Bu çerçevede, kızın fırtınaya rağmen kuyudan rutin olarak su çekmesi, amor fati'nin (kaderini sev ve yaşama ‘evet’ de) ve doğaya yönelen güç istencinin bir tezahürüdür. Uzun plan-sekanslar içerisindeki hareketli kameranın bu rutini takip etmesi, mizansen aracılığıyla, film-zihnin Nietzsche'nin “güç istenci” kavramını imgesel düzlemde ifade etmesini sağlar; böylece seyirci, kavram üzerinde düşünmeye ve film-düşünceye aktif olarak katılmaya davet edilir.

Görsel 8*Kuyu / hareketli kamera kullanımı (01:14:17)*

Bu gibi kamera hareketlerine, dışavurumcu aydınlatmanın, aydınlık ve karanlık arasındaki yüksek kontrastı eşlik eder. Tarr tarafından tercih edilen dışavurumcu aydınlatma, film-dünyanın atmosferinin oluşturulmasında oldukça önemli bir paya sahiptir. 1920'lerde, Alman Dışavurumculuğu ile sinemaya aktarılan bu ışıklandırma stili, ışık-gölge oyunları ile birlikte, bozulmuş perspektifler ve kaba geometrik şekillerle, iç dünyanın görselleştirilmesini sağlamıştır (Coşkun, 2017, s. 84). Dışavurumcu aydınlatma, 1950'lerde sinemada önemli bir stilistik olgu halini alır; özellikle bu dönemlerde, Dışavurumcu aydınlatma, kara filmlerin (film noir) vazgeçilmez stilistik bir parçası olur (Brown, 2011, s. 69). Tarr, kara filmlerdeki tekinsiz atmosferi oluşturmada, en önemli unsurlardan birisi olan bu aydınlatma stilini, kendi filmine aktarır ve böylelikle filmdeki tekinsizlik hissini görsel olarak artırır.

Görsel 9*Aydınlatma (02:24:26)*

Buna ek olarak, filmde gittikçe azalan ışık, “ateş” metaforunda olduğu gibi, yaşamın bir alegorisi olarak kullanılır. Gittikçe azalması ve yok olması, “tanrının ölümüyle” zamanın yıkıcılığı karşısında savunmasız kalan insanın, karanlığa sürüklenişini sembolize eder. Hristiyanlık inancında, Tanrı’nın dünyayı altı günde yarattığına, yedinci günde ise dinlendiğine inanılır. Bu anlatı, Eski Ahit’in ilk kitabı olan “Yaratılış” (*Genesis*) içerisinde yer alır. Tanrı’nın ilk gün, ışığı yarattığı ve onu karanlıktan ayırdığı, ikinci gün gökyüzünü yarattığı, üçüncü gün kara parçalarını ve denizleri meydana getirerek bitkileri yarattığı, dördüncü gün Güneş, Ay ve yıldızları var ederek zamanı gece ve gündüz olarak birbirinden ayırdığı, beşinci gün deniz canlılarını ve kuşları yarattığı, altıncı gün kara hayvanları ve insanları yarattığı, yedinci gün ise yaratılışı tamamlayarak dinlenmeye geçtiği kitap içerisinde anlatılır. Tarr, bu inanışı adeta ters düz eder ve altı gün boyunca dünyanın yok oluşa sürüklenişini gösterir; yedinci gün ise bir dinlenme anı değil, boşluk ve çaresizlik anıdır. Baba ve kızı, bu nedenle, filmin sonunda karanlık içerisinde oturur çünkü yaratılışın ilk aşaması olan “ışık”, burada yokluğuyla sürecin tersine çevrildiğini gösterir. Bu son sahne, Nietzsche’nin “son insan” olarak tanımladığı, aşılması gereken varoluş biçiminin film-zihindeki yansımasıdır. Her türlü anlamın erozyona uğradığı bu durumu Nietzsche (2022, s. 11) *Böyle Buyurdu Zerdüş* eserinde, kültürel bir çöküşün yansıması olarak değerlendirir. Ona göre bu durum, ancak yeni değerlerin ve “yeni insanın” yaratılmasıyla aşılabilecektir. Söz konusu çöküş, son sahnede ışığın tamamen yokluğu ve mutlak karanlık aracılığıyla, görsel olarak ifade bulur. Bu bağlamda, ışık kullanımı da diğer sinematografik unsurlar gibi film-dünyanın derinliğini ve estetik bütünlüğünü desteklemekte ve film-zihin tarafından gerçekleştirilen film-düşünüş sürecine katkıda bulunmaktadır.

Sonuç

Bu makale çalışması, Daniel Frampton’un Filmozofi yaklaşımından hareketle, Béla Tarr’ın *Torino Atı* filmini incelemiş ve filmin sinematografik unsurlar aracılığıyla nasıl bir film-düşünüş ortaya koyduğunu analiz etmiştir. Filmozofinin temel kavramı olan film-zihnin, bu bağlamda, sadece bir anlatı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kendine özgü biçimde felsefe yapabilen bir film-varlık olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Tarr’ın tasarladığı film-dünya; minimalist ve avangart yapısı, uzun plan-sekanslara dayalı anlatı biçimi, tekrarlayan imgeselliği, yaratıcı ses tasarımı ve dışavurumcu ışık kullanımı, Nietzsche’nin başta “bengi dönüş” ve “tanrı öldü” olmak üzere, genel felsefesini, film-zihin içerisinde ele almasına olanak tanımıştır. Filmde tasvir edilen dünyanın, kaçınılmaz bir şekilde fırtınayla yok oluşa doğru sürüklenmesi gibi belirli imgesel unsurlar, Nietzsche’nin felsefesinde merkezi bir yere sahip olan metafizik çöküşün sinemasal yansımaları olarak ortaya çıkmıştır. Böylelikle, bu ve



bunun gibi kavramsal yapılar, yalnızca teorik bir söylem olmaktan çıkarak, görsel-işitsel bir yapı içerisinde beden bulmuştur.

Bu açıdan Tarr'ın sinematografik tercihleri, Nietzsche'nin felsefesini sinemasal bir düzlemde ele alınmasına olanak tanımış ve özgün bir felsefi pratiği gerçekleştirilmesine zemin hazırlamıştır. Bu açıdan *Torino Atı*, Frampton'un filmlerin özgün bir şekilde felsefe yapabileceği savının bir karşılığı olmuştur. Tarr ise, sinematografik unsurları bilinçli ve yaratıcı bir biçimde kullanarak film-düşünüş pratiğini harekete geçiren ve sinemayı felsefi düşünce üretiminin özgün bir yolu olarak konumlandıran bir auteur yönetmen olduğunu göstermiştir.



| | |
|-----------------------|--|
| Hakem Değerlendirmesi | Dış bağımsız. |
| Çıkar Çatışması | Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Finansal Destek | Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. |

| | |
|----------------------|--|
| Peer Review | Externally peer-reviewed. |
| Conflict of Interest | The author has no conflict of interest to declare. |
| Grant Support | The author declared that this study has received no financial support. |

| | |
|-----------------|---|
| Yazar Bilgileri | Mert Belek (Doktora Öğrencisi) |
| Author Details | ¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo TV Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  0000-0002-5929-7713  mertbelek@windowslive.com |

Kaynakça | References

- Bachelard, G. (2023). *Mekânın poetikası* (A. Tümertekin, Çev.). Minator Kitap.
- Barnwell, J. (2011). *Film yapımının temelleri* (G. Altıntaş, Çev.). Literatür Yayınları.
- Berger, T. & Berger, J. (2019). Not with a Bang . . . Silence, Noise and Musical Nihilism in Béla Tarr's A torinói ló. *Journal of Film Music*, 7(2), 5-20. <https://doi.org/10.1558/jfm.31323>
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, Sinema ve felsefe* (E. Ekinci, Çev.). Küre Yayınları.
- Bradić, M. (2024). The human and the non-human in the prose of László Krasznahorkai and film of Béla Tarr. *Studia Ethnologica Croatica*, (36), 131-152.
- Brown, B. (2011). *Sinematografi kuram ve uygulama* (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayın.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe sözlüğü*. Paradigma Yayınları.
- Coşkun, E. E. (2017). *Dünya sinemasında akımlar*. Phoenix Yayınevi.
- Deleuze, G. (2022). *Fark ve tekrar* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve felsefe* (F. Taylan, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II – Zaman-ımgı* (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Eco, U. & Fedriga, R. (2024). *Felsefe tarihi 6 / Marx'tan beşerî bilimlerin doğuşuna* (L. Tonguç, Çev.). Alfa Yayınları.
- Frampton, D. (2022). *Filmozofi* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.



- Grayling, A. C. (2019). *The history of philosophy*. Penguin Books.
- Kovács, A. B. (2015). *Bela Tarr sineması: Çember kapanır* (M. İbiş, Çev.). Hayalperest Yayın Evi.
- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek* (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.
- Köse, H., & Alanka, Ö. (2014). Tekdüze yaşamın metafizik şiddeti: Torino Atı. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, (20), 9-31. <https://doi.org/10.16878/gsuilet.97078>
- Kundera, M. (2023). *Varolmanın dayanılmaz hafifliği* (F. Özgüven, Çev.). Can Yayınları.
- Megill, A. (2022). *Aşırılığın peygamberleri: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.
- Pfeffer, R. (1965). Eternal recurrence in Nietzsche's philosophy. *The Review of Metaphysics*, 19(2), 276-300.
- Nietzsche, F. (2023). *Ahlakın soykütüğü üstüne* (A. İnam, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2022). *Böyle buyurdu Zerdüşt* (M. Tüzel, Çev.). İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2003). *Ecce Homo: Kişi nasıl kendisi olur?* (İ. Z. Eyuboğlu, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2010). *Güç istenci* (N. Epçeli, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2021). *İyinin ve kötünün ötesinde* (A. İnam, Çev.). Say Yayınları.
- Nietzsche, F. (2022). *Platon öncesi filozoflar* (N. Nirven, Çev.). Pinhani Yayınları.
- Nietzsche, F. (2023). *Putların alacakaranlığı* (R. Minareci, Çev.). Can Yayınları.
- Nietzsche, F. (2021). *Tan kızılığı* (Ö. Saatçi, Çev.). Say Yayınları.
- Rancière, J. (2020). *Béla Tarr, ertesi zaman* (E. Karakaya, Çev.). Lemis Yayınları.
- Rushton, R. (2023). *Deleuze'den sonra sinema* (Y. Aydınlık, Çev.). Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Savater, F. (2008). *Nietzsche'nin ideası* (S. Nilüfer, Çev.). İletişim Yayınları.
- Schacht, R. (2024). *Nietzsche* (O. Karayemiş, Çev.). Say Yayınları.
- Stellino P. (2024). Nietzschean themes in Béla Tarr's *The Turin Horse*. *Film-Philosophy*, 28(2), 226-247. <https://doi.org/10.3366/film.2024.0267>
- Tarr, B. (Yönetmen). (2011). *Torino Atı*. (Film). TT Filmmühely.

Filmvisio


Film İncelemesi | Film Review

📄 Açık Erişim | Open Access

Dünya ve Piraye — İki Kadının Kişisel Devrimi: *Gönül Yarası* Filmi Kadın Karakterlerinin Feminist Yapısöküm ile Çözümlemesi

Dünya and Piraye — The Personal Revolution of Two Women: A Feminist
Deconstruction of the Female Characters in Lovelorn



Damla Narcı ¹  

¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye

Turgul, Y. (Yönetmen). (2005). *Gönül yarası* [Film]. Filmacass, Most Prodüksiyon.

Giriş

Ana akım sinema anlatılarında, kadın karakter temsilleri genellikle, heteronormatif bakışa hizmet edecek biçimde tasarlanmıştır. Bu bakış sinema tarihini şekillendirirken, izleyiciye sunulan sinema filmlerinde, eril karakter merkeze alınır ve ekseriyetle hikâye akışı erilin bakış açısından tasarımılanır, kadın karakterlerinse hemen hemen stereotipleştirilmiş bir obje olarak anlatıya serpiştirildiği görülmektedir. Kadının varlık mücadelesinin başladığı ve günümüzde de sürdüğü feminist hareketler bağlamında, kadın kimliğinin gövdelenildiği edebi eleştiri kuramları, feminist film kuramcı düşünürlerin çalışmaları sayesinde sinema sanatındaki yerini almış ve feminist film kritiği ile sinema anlatısındaki kadına bakışın yönünü değiştirmiştir.

Yavuz Turgul'un senaryosunu ve yönetmenliğini yaptığı 2005 yapımı *Gönül Yarası* filmi kadın karakterleri ve karakterlerin film anlatısındaki konumlandırılışı, ana akımda izleyicinin alışkın olduğu heteronormatif algıyı ters yüz eden iki kadın karakteri filmin merkezine yerleştirir. *Gönül Yarası* filminin iki kadın karakteri olan Piraye ve Dünya isimli iki kadının, art öykü olarak açılan



“ Atıf | Citation: Narcı, D. (2025). Dünya ve Piraye — İki kadının kişisel devrimi: *Gönül Yarası* filmi kadın karakterlerinin feminist yapısöküm ile çözümlemesi. *Filmvisio*, (5), 134-148. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0008>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Narcı, D.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Damla Narcı damlanarci86@hotmail.com



hikayeleri film zaman perspektifiyle, şimdiye yansıyan davranış ve anlatıyı yönlendiren yaşam biçimleri, Jacques Derrida'nın yapı sökümü ve feminist film teorisi bağlamında incelenecektir.

Sinemada kadın; toplumsal cinsiyet normlarına sıkışmış, pasifize edilmiş ve bakışın yöneltildiği bir temsil biçimi olarak sunulur. Kamusal alanı domine eden erkek, gerçek hayatın bir mimesiği olan film anlatılarında da bu misyonunu sürdürür. Çoğunlukla sinema filmlerinde kadın karakterler; eril karakterin hikayesine hizmet eden, eril karakterin ihtiyaçlarını karşılayan ya da Joseph Campbell'ın *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* kitabında listelediği dönüşüm eşiklerinde; karakterin sınanmasını sağlayan eşik bekçileri olarak karşımıza çıkar. Feminist film çerçevesinde kurgulanan filmler ise kadının temsili bağlamında, kökleri Antik Yunana kadar uzanan tarihsel birikimde kadını özel alana hapseden, sınırlandıran, ötekileştirilen kodları deşifre ederek bu kodları alaşağı etmeyi hedefler. Feminist film teorisi, dünyada hareketlenen kadın haklarının bir uzantısı olarak edebiyattan sonra, sinema gibi bütüncül ya da ayrı ayrı tüm bileşenleri ile sanatın retorik ve etkin dilini kullanan bir sanat dalı olan sinema filmlerinde de kendini gösterir. Feminist film teorisi de ortaya atıldığı günden bu yana gelişmiş ve farklı görüşler ile değişikliğe uğramıştır. Anneke Smelik'e göre "Feminist film"den kasıt, cinsel farklılığı bir kadının bakış açısıyla sunan ve cinsiyetler arasındaki asimetric iktidar ilişkisine dair eleştirel bir farkındalık sergileyen filmlerdir (Smelik, 1998, s. 12). *Gönül Yarası* filmi, Türk sinema seçkisinde ana akım film kategorisinde yer edinse de filmin kanavasını taşıyan iki kadın karakter (Dünya ve Piraye), anlatıya köprü atarak hikâyeyi sırtlanır. Dünya ve Piraye farklı kültürlerden gelmiş farklı yaşam biçimlerine, farklı sosyal statülere, farklı sınıflara ait iki kadın olarak, ataerkil toplumun dayattığı normlara karşı direnişleriyle ortak paydada buluşurlar. Yavuz Turgul bir ana akım sinema yönetmeni olarak, sıklıkla kamusal alana açılabilen erilin hikayesini anlatıya taşır, ancak *Gönül Yarası* kadın karakterlerin davranış ve duruşlarıyla bu noktada Turgul'un seçkisinden ayrılır.

Ana Akım Sinemada Kadına Bakış ve Feminist Yapı Sökümü

Feminizm bir hak arayışı olarak doğduğu günden bugüne dek geçirdiği her evrede, yanına ötekileştirilen ve sesi kısılan tüm kişi ve grupları alarak gittikçe daha da büyüyen bir dalga haline gelmiştir ve bugün geldiği noktada, kadın haklarının temsilinden çok öteye gitmiştir. 1960'lı yıllarda yükselen ikinci dalga hareketi daha geniş bir alanda ve daha fazla konu başlığında etkisini göstermiştir.

Sinemada feminizmin tohumları da 1960'lı yıllarda, ikinci dalga feminizm hareketi ışığında atılmaya başlar ve feminist kuramların toplumsal, politik ve psikanalitik teorilerin bir arada çalışmasından oluştuğu görülmektedir. Sinemada klasik sinema kurallarının da yıkılmaya başladığı

bu dönem, Fransız Yeni Dalga gibi ilk çağdaş sinema akımlarının da ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde çekilen filmlerde, ele alınmamış, tabu konular ele alınarak, klasik sinemanın çekim kurallarını değiştiren filmler yapılmaya başlanır (Arslantepe, 2010, s. 4).

Sinemada kadın ve erkeğin eşitsiz temsili üzerine ilk eleştirel yaklaşımlar, “Erkek egemenliğinin gizli kodlarının her alanda açığa çıkarılması” için çabalayan feminist ideoloji sayesinde ortaya çıkmıştır (akt. Timisi, 2010, s. 164). 1960’lı yıllarda akademide film ve kadın çalışmalarının gelişmesiyle Hollywood sinemasındaki gibi klasik temsiller irdelenmeye başlanmış ve bu eleştiriler yeni sinema kuramlarını tetiklemiştir. Feminist teorinin ortaya çıkışı, film kurgularının analiz edilerek, heteronormatif sinemaya karşıt filmler üretilmesini sağlar. Feminist sinema üzerine çalışan bilim insanları filmlerde kadınların toplum içindeki ikincil rollerini destekleyen ve bu düşüncüyü pekiştiren yaklaşımlarla resmedildiğini fark etmişlerdir. Filmdeki kadınlar ahlaklı ise toplumsal hiyerarşi içindeki yerini bilmekte, ahlaksız ise kişisel güce ve bağımsızlığa dair pek çok işaret taşımaktadır. Bu bilim insanları film kültürü içindeki toplumsal cinsiyet temsillerinin doğanın bir yanılsaması olduğu düşüncesine meydan okumuşlardır (Ryan & Lenos, 2012, s. 238). Feminist film teorisi gelişiminde yazın alanının yaptığı kaynaklardan beslenerek kendisini yaratır. Feminist film, Virginia Woolf’un *Kendine Ait Bir Oda* ve Simon de Beauvoir’ın *İkinci Cinsiyet* gibi feminist sorgulamaların dile getirildiği feminist metinler ile cesaretini kazanır. Yine bu süreçte yapılan çalışmalarda, sinema tarihine feminist bir perspektiften yaklaşılmış; unutulmuş kadın yönetmen, yapımcı, senaryo yazarı ve oyuncular saptanmıştır.

1970’li yılların başında kadın hareketlerinin etkisiyle, teorisyenler, filmlere ve sinema tarihine farklı açılardan bakmaya başlamış ve bu revizyonist bakış açısı bir bakıma kadın tarihinin (her-story) sinemadaki yansıması haline gelmiştir. Bu tarihsel yaklaşım, sinemada eşitlik ve özgürleşme arayışında olan siyasal bir perspektiften ve daha sosyolojik bir yöntemden destek bulacaktır. Hollywood sineması üzerine kaleme aldıkları kitaplarında Molly Haskell (1987) ve Marjorie Rosen (1973), on yıllara bölünmüş kronolojik bir sıralamadan hareketle, kadınların filmlerdeki tarihsel konumunu inceleyerek konuya daha kapsamlı bir açıklama getirmişlerdir (Smelik, 2008, s. 25). 1972 yılında Edinburgh’da ilk kadın filmleri festivalinin yapılması ve aynı yıllarda *Women and Film* adlı ilk feminist film eleştirisi dergisinin çıkması da kadınların ifade alanı bulmasında ve diğer kadınlara iletişim kurma noktasında olanak sağladığı gibi aynı zamanda sinemada feminist göstergelerin deneyimini ve çabasını da göstermektedir. “Çünkü feminist karşı sinemanın amacı açıkça ataerkil sinema ideolojisini yapı bozuma uğratarak ona karşı bir ideoloji oluşturmaktır” (Yıldırım & Vardar, 2024, s. 4). Feminist film eleştirmenleri, göstergebilimden sinema tekniklerinin cinsel farklılığın temsilindeki önemli rolünü, psikanalizden arzunun ve öznelliğin yapısını analiz etmeyi öğren-

mişlerdir. Böylece, feminist film teorisinin odak noktası, filmlerin ideolojik içeriğinin eleştirisinden, filmlerdeki anlamı üretmekte kullanılan mekanizma ve araçlara kayar (Smelik, 2008, s. 27). Sinemada feminist film kuramının temellerini atan kadın film teorisyenleri Laura Mulvey (“Görsel Haz ve Anlatı Sineması”) ve Claire Johnson’ın (“Karşı Sinema”) bu teori üzerine görüşlerini yazdığı makaleler feminist film teorisinin rehberi niteliğindedir. Mulvey’e göre; Heteronormatif toplumun bilinçsizliği filmin biçimini oluşturur ve toplumsal olarak kodlanan cinsel farklılıklar imgeleri, imgelere bakışı ve gösteriyi düzenler, böylece sinemada erkeğin görsel zevki belirleyici unsur haline gelirken, kadın imgesi “bakılan” olarak tasarlanır (Mulvey, 1985, s. 305-315). Johnson; Kadının sessiz sinemadan beri tektipleştirildiğini ve erkek bakışının uzantısı olduğunu savunmuştur. Baskın sinemaya karşı çıkan, avant-garde ve sol görüşlü bir karşı-sinema önermektedir. Claire Johnson, sinemayı semiyotik bir gösterge sistemi olarak inceleyen ilk feminist eleştirmen olmuştur. Mulvey ise Freud ve Lacan temelli psikanalitik bir teori ileri sürmüştür. Sinema filmlerindeki ataerkil bakışa dikkat çekmektedir. Ona göre haz, bakmaktan doğmaktadır (Arslantepe, 2010, s. 4). Feminist film teorisyenleri, kadınların sinemada gerçek halleriyle değil tamamen erkek bilinçaltının yarattığı stereotipler ile yansıtıldığını savunmaktadır. Onlara göre sinemada kadın yoktur sadece erkeğin bilinçaltı ve arzularının yarattığı kadın tipler vardır (Karabağ, 2019, s. 1430). Nasıl ki, toplumsal hayatta ataerkil sistemin kadına dayattığı roller varsa, sinemada da kadınların benzer kalıplar çerçevesinde temsil edilen karakterleri vardır (Yaşar, 2023, s. 53). Feminist film teorisi, sinemada kadın temsillerine yeni bir perspektif kazandırmakla kalmaz, ayrıca feminist film anlatısını da doğurarak, kadın hikâyelerinin anlatıldığı ya da anlatıya kadın gözüyle bakıldığı bir sistemi de yapılandırır.

Yapı sökümü, bir metin içinde yer alan sözcüklerin kurgusundaki dizilişini bozmak, bir bütünü parçalarına ayırmak, dizelerin yapısını çözmek ve ölçüyü bozmak anlamında kullanılmıştır. Postyapısalcı düşünür Jacques Derrida ile anılan bu kavram, batı metafiziğinin normatif dizgelerine saldırır. Derrida’ya göre yapı söküm yıkmaktan çok bir bütünlüğün nasıl inşa edildiğini anlamak ve onu yeniden inşa etmeyi temsil eder. Yapı söküm, herhangi bir metin içinde geçen kavramların metnin bütünlüğü içindeki tutarsız ve ikircikli kullanımlarından yola çıkılarak, metnin yazarının kurduğu kavramsal ayrımların başarısızlığını açıklamak amacıyla geliştirilmiş bir metin inceleme-sidir (Sarup, 2010, s. 54). Derrida yapı söküm kuramı temelini Ferdinand de Saussure’un dil bilim çalışmalarından etkilenerek ortaya atar. Saussure’ün dilbilim kuramı 19. yüzyılda meydana gelmiş en önemli gelişmelerden biridir. Derrida’nın yapı sökümü dildeki bu nedensizliği sorgular ve aynı zamanda dilin ikili karşıtlıklar (binary opposition) üzerine kurulduğunu vurgular. Ataerkil egemen bir toplumda, erkeğin ötekileştirilmiş karşıtı, kadının varlığıdır ve ataerkil sistem bu şekilde hayatta kalır. “Yapıbozum” (deconstruction) bu tür karşıtlıkların kısmen altının oyulmasını veya

karşıtlıkların metinsel anlam süreci içinde birbirlerinin altını zaten oyduklarının gösterilmesini sağlayan eleştirel işleme verilen addır (Eagleton, 1996, s. 144). Yapısalcı dilbilim, eleştirel feminist film çalışmalarında toplumsal anlamlandırmanın sistematik yapısının incelenmesinde başvurulan önemli bir kaynaktır. Dilbilime göre anlam öykü ve diyalogların yanında ışık, kurgu, çekim ölçekleri, kamera açısı gibi sinematografik özelliklerin oluşturduğu bir bileşkedir. Dilbilim çalışmaları, feminist film kuram ideolojisinin metin kodlarının, bir filmde nasıl işlediğini gösterir (İri, 2011, s. 177).

Feminist film teorisi şemsiyesi altında toplanan görüşler, filmlerin gerçek hayatı taklit yeteneğini referans alarak, kadına bakışın toplumsal hayata yerleşen çarpık kodlarını yeniden düşünmeye ve düzenlemeye dair kapılar açar.

Ezberlerin Bozulması: Dünya ve Piraye Karakterlerinin Feminist Yapısöküm ile İncelenmesi

Feminist film teorisi, sinema filmlerinde kadının gösterim biçimlerini mercek altına alan bir inceleme alanı olarak, kadının bedeni, cinsellik, kadına atfedilen kavramlar, kadına yüklenen misyonlar, annelik, eş olma gibi daha nice kadınlık olgusunun ezberletilmiş ve gerçeğin zahiri olan yansımalarının yarattığı illüzyonu bozma peşindedir.

Film görünür katmanda, bir köy okulundan emekli olan Nazım Öğretmen'in (Şener Şen) İstanbul'a gelerek kendisine yeni bir hayat kurma mücadelesi sırasında tanıştığı pavyon şarkıcısı Dünya ile (Meltem Cumbul) kesişen hikayesini anlatır. Ama, filmin adı ve jeneriği Dünya'nın pavyonda türkü söylediği sahne üzerine düşer ki bu aslında kimin hikayesine odaklanacağımıza dair önemli bir ipucudur.

Görsel 1

(Zaman kodu: 00:08:41)



Dünya, ahraz olan küçük kızı Elif'le beraber, onu öldürmekle tehdit eden kocası Halil'den (Timuçin Esen) kaçarak İstanbul'a gelir. Nazım'ın taksicilik yaparken tanıştığı Dünya (Meltem Cumbul) çetrefilli hayatı ve yaşam mücadelesiyle Nazım'ın hayatına fırtına gibi girer. Sesi güzel olduğu için pavyonda türkü söyleyerek para kazanan Dünya, solistliğin yanında konsomasyon da yapmak için patronu tarafından zorlanır. Pavyon ataerkil kültürün hüküm sürdüğü ve kadın bedeninin cinsel arzu tatmini için sömürüldüğü, metalaştırıldığı bir kurum olarak, Dünya'nın sadece sesinin güzel olması ve iyi türkü söylemesi yetmez, konsomatris olarak çalışmalı ve eril bakışa hizmet de vermelidir. Ardından Dünya'dan aynı beklenti içine giren taksi şoförü de eril zihniyet toplumunun bir temsilcisi olarak, Dünya'nın konumundaki bir kadına olan teklifsiz tavırlarıyla, kadına bakışı bir kez daha gözler önüne serer ki bu zihniyete göre; Dünya bir kötü kadın, pavyon kadınıdır, ve onun bu ve bunun gibi imaları, teklifleri reddetmesi söz konusu bile değildir. Dünya'nın ilk hamlesi Taksi şoförüne karşıdır, onu reddeder ve Nazım'ın taksisine biner. Dünyanın karakterine dair ilk verileri gördüğümüz bu sahnede, toplum normlarına karşı çatışmalı bir kadın profilini okuyabiliriz. Toplumsal cinsiyet normları Butler'a göre; sistemin kurallarını eril hiyerarşinin belirlediği kadınlık ve erkeklik kavramlarını şekillendiren performatif tekrarlardır. Dünya'nın bu küçük başkaldırısı filmin ilerleyen sahnelerinde Halil'e, Mehmet'e (Güven Kıraç), mahalle sakinlerine, onu etiketleyerek ötekileştiren herkese karşı bir mücadele olarak kullanılan filmin önemli motiflerinden biridir.

Görsel 2

(Zaman kodu: 01:05:41)



Feminist film teorisi; bir kadının bakılması gereken kişiliğini vurgulamanın çok ötesine geçen sinema, ona bakılma biçimini gösterinin kendisine yerleştirir. Zaman boyutunu kontrol eden film (kurgu, anlatı) ile mekân boyutunu kontrol eden film (mesafedeki değişiklikler, kurgu) arasındaki gerilime oynayan sinematik kodlar, arzu ölçüsüne göre kesilmiş bir yanılsama üretir. Ana akım film ve sağladığı haz sorgulanmadan önce, bu sinematik kodlar ve bunların biçimlendirici dış yapılarla ilişkisi parçalanmalıdır (Lauretis, 1984, s. 57).

Bu bakış açısıyla Dünya ve Piraye karakterlerine mercek tuttuğumuzda; Dünya çocuk yaşta tecavüze uğramış ve ölümüne karar verilmiş bir aşiret kızıdır. Yeteneği ve belki de en güçlü tutkusu olan türkü söyleme arzusu, onun hayat mücadelesinin kilit noktasıdır. Öyle ki bu arzu uğruna hem hayata tutunur hem de tüm köprüleri yakabilir.

Aşiret gibi ataerkil egemenliğin hüküm sürdüğü ve neredeyse kadına nefes aldırmayan bir sistem içinde doğması, varlığını sürdürmeye çalışması, tüm ölüm tehditlerine direnmesi bakımından Dünya, Türkiye’de de örneğine sık rastladığımız kadın temsilindeki ezberlenmiş algıyı değiştirir. Nazım ve Dünya’nın parkta geçen konuşmasında, Nazım Dünya’yı bir toplumun gözünden yargılar ve Dünya’yı ötekileştiren toplumun temsilcisi olur. Dünya’nın art öyküsünün açıldığı bu sahnede, bu ana kadar direnen genç kadının eteğindeki taşlar dökülür.

-Nazım: Aklımız var irademiz var. Ya bakıcı bulamazsan pavyona mı taşıyacaksın bu çocuğu?

-Dünya: Gerekirse öyle olacak.

-Nazım: Hayır öyle olmamalı. Sen önce bir annesin bana çaresizlik mavalı atma. Her şey bizim elimizdedir.

-Dünya: Elimizde mi? Elimizde mi? Öyleyse iyi dinle... Ben on üç yaşındayken iki kişi tecavüz etti bana, ailem o herifleri yakalayacağı yerde beni kurşunladı, namuslarını temizlemek için, sokaklara atıldım ben, süründüm, pavyonlara düştüm, ama her şey benim elimdeydi öyle mi? Kocam sabah akşam hiç acımadan dövdü beni, üstelik de beni kurtarmak için evlenmişti. Bütün bunları ben mi yaşamak istedim?

Film boyunca yüzündeki gülümseme ile gördüğümüz Dünya, geçmişiyse yüzleştiği sahnelerde içten ağlamasıyla yaralarının kabuğunu kaldırır. Dünya’nın aşiret sonrası ikinci durağı, saplantılı aşık ve kadına bakışta ataerkil sistem kodlarına sahip bir erkek (Halil) ile yaptığı evlilik kurumudur. Bu evlilikte sık sık şiddete maruz kalan Dünya, çareyi kaçmakta bulur. Kaçış davranışı cesaret gerektiren bir davranış olarak Dünya karakterini kaderine boyun eğen kadın temsillerinden ayırır.

Nazım ile olan yeni yaşamında Dünya uyumlu, sevecen, neşeli karakteriyle güçlü bir duruş sergiler. Dünya peşindeki aşiretin ve kocasının ölüm tehditlerine rağmen hem yaşadığı hayatın tadını çıkarır hem de hayat mücadelesini sürdürür. Nazım'ın hayatına kendi yaşam formunu taşıması ve yer yer de Nazımla bir ortak nokta arayışı içinde olması, Dünya karakterini kadın varoluş temsili bağlamında kimliklendirir. Nazım'dan doğum günü için kendisini türkü bara götürmesini isteyen Dünya'nın bu isteğinin taşıdığı mesaj, hayat devam ediyor ve her şeye rağmen yaşanmaya değerdir.

Görsel 3

(Zaman kodu: 00:41:22)



Bu ifade hayatın zorlu koşullarında, Lacancı bakışla, imgesel dili, düzeni korumaya çalışan bir kadının göstergesidir. Halil'in kızını kaçırma girişimiyle karakola düşen Dünya, akşam olduğunda tüm neşesiyle doğum günü kutlaması için ayna karşısında makyajını yaparak hazırlanır. Makyaj çoğu çözümlemelerde bir maskın kamufلاجı olarak tanımlanır ki, Dünya da hayata devam edebilmek için bu kamufلاجı ihtiyaç duyar. Çünkü iç dünyası ile dışa yansıttığı kadın arasında kapatmaya çalıştığı fark, Dünya'nın aslında dönüşmek istediği karakter ile olan mesafesidir. Türkü bardaki Kürtçe ağıt dinlenen sahnede, Dünya'nın gardı düşer ve hıçkırarak ağlamaya başlar. Yönetmenin ustaca kullandığı müzik, bastırılmış duyguları deşifre etmek için kullanılmıştır ve oldukça çarpıcı bir sahne olarak gerçekliğe çarpıp kırılan karakterler ile anlatıyı başka bir katmana taşır.

Görsel 4

(Zaman kodu: 01:25:26)



Doğumundan itibaren kader çizgisi ataerkil dünya tarafından çizilmiş bir kadının, doğum günü kutlamasına böyle bir hevesle hazırlanması, kendisine biçilen hayatı kabul etmediğini gösteren önemli bir noktadır. Doğum günü kutlamaları dünyaya gelişimizin sembolik bir anmasıdır. Ancak Türkiye coğrafyasında reel dünyanın izleri, kız bebek olgusuna dair çarpıtılmış algılardan oluşmuş yargıları benimser, bu nedenle çoğu kadın doğum gününü değil kutlamak, tarihini bile bilmemektedir. Atabek'e göre, Türk toplumunda kız çocuğun doğumu ile erkek çocuğun doğumuna verilen tepkiler de farklıdır. Erkek çocuk doğduğunda sevinmenin temelinde ekonomik gerekçeler de yatmaktadır. "Erkek adamın erkek çocuğu olur" gibi deyişler, oğullarının olmasının babaların koltuklarını kabarttığını göstermektedir. Bu gündelik, sıradan görünüşlü davranışlar bile "erkeklik ideolojisinin" yaşadığını göstermektedir. Daha bebek doğmadan kendini gösteren bu ayrımcı davranış" artık bebeklikten başlayıp hayat boyunca süre (akt. Avcı vd., 2016, s. 12).

Dünya bir kadın olarak yaşadığı tüm ağır şartlara ve maruz bırakıldığı hak ihlallerine rağmen, kendisine dayatılan hayatı reddederek, isminin anlamı gibi, kendi dünyasını kurmaya çalışır. Üstelik bunu kabuk değiştirmeden ve kadınlığın semiyotik dilinden vazgeçmeden yapar ki sık sık mırıldandığı yöresel türküler hem kökleriyle olan bağıyı koparmadığını hem de müziğin şifasına teslim olduğunu gösterir. Kocasıyla yaşadığı itiş kakış sahneleri gibi fiziksel sahnelerde ve Mehmet'in Nazım'ın malına konmak için yanında olduğunu söylediği hakaret içerikli sahneler

gibi hassas sahnelerde dahi, Dünya'nın kavgaya hazır bedensel duruşu ve tavırları, verdiği tepkiler bağlamında kadın temsillerine yüklenen zayıflık ve kırılganlık gibi misyonları alaşağı eder.

Piraye, Nazım'ın kızıdır ve babanın idealist duruşu yüzünden baba sevgisi ve şefkatinden uzak büyümüştür. Bir evlilik yapmıştır ama boşanmıştır. Çocukken geçirdiği peritonit hastalığına zamanında müdahale edilememesinden dolayı çocuk sahibi olamaz. Kadın olmanın en önemli kriteri sayılan doğurganlıktan mahrum olan Piraye bir tür kastrasyona uğramıştır. Bu eksiklik hissini içinde taşır ve Nazım'ı suçlar

Piraye Dünya'ya göre, daha modern diyebileceğimiz bir yaşama sahiptir. Toplum normlarında saygınlığı olan bir mesleği, eğitimi, kendi evi, bireysel yaşamı, eş seçiminde serbestliği, eşini tanıma gibi konularda özgürlüğü vardır. Ancak Piraye de Dünya gibi ataerkil düzen içinde büyümüştür. Bir baba ve bir ağabeye sahip olan Piraye için babanın fiili yokluğu dahilinde erki eline alan bir ağabeyin gölgesinde kalmıştır. Piraye erkeklerle kurduğu ilişkilerde mesafeli bir tavır takınır. Ağabey Mehmet ile de bu anlamda bir sınırı vardır. Piraye'nin hayatında yer edinen erkeklerin skalasında ortak baskın ton, erilin arzu ve sınırlardan oluşur. Baba Nazım, Ağabey Mehmet ve Tolga, tüm bu eril karakterler Piraye adına kararlar alıp vererek onun yaşamını şekillendirir.

Görsel 5

(Zaman kodu: 01:41:17)



Piraye'nin Nazım ile yüzleşmesi ve çocukluğunun hesabını sorması ile kişisel katarsisini yaşaması onu daha güçlü bir kadın hâline gelmesini sağlar. Piraye ve Nazım'ın yıllar sonra karşılaştığında geçen Nazım ile geçen olan konuşmasında;

-Nazım: Yalnız mı yaşıyorsun?

-Piraye: Evet baba.

-Nazım: İyi ki çocuğunuz olmadı.

-Piraye: Çocuğumuz olmadığı için boşandık baba...

Chodorow'a göre (1978, s. 19):

Feminist literatürdeki önemli bir eğilim (sosyal psikologlarla birlikte) rol eğitimi veya bilişsel rol öğrenimine bakmaktadır. Toplumsal cinsiyet faaliyetlerinin diğer yönleri gibi; kadınların anneliğinin de, kadınsı rol eğitimi ve rol tanımlamasının bir ürünü olduğunu öne sürer. Kız çocuklarına anne olmaları öğretilir, beslenmeleri için eğitilir ve anne olmaları gerektiği söylenir. Pembe battaniyelere sarılırlar, bebekler verilir ve erkek kardeşlerinin kamyonları ellerinden alınır, kız olmanın erkek olmak kadar iyi olmadığını öğrenirler, kirlenmelerine izin verilmez, okulda başarılı olmaları engellenir ve bu nedenle anne olurlar. Erken çocukluk döneminden yetişkinlik dönemine kadar pronatalist ve annelik yanlısı cinsiyet stereotiplerini ortaya koyan kitaplar, dergiler, reklamlar, okul dersleri ve televizyon programları ile baskı altına alınırlar. Büyüdükçe kendi anneleriyle “özdeşleşirler” ve bu özdeşleşme kızı bir anne olarak üretir. Bu görüşe göre, kızlar kız olduklarını öğrenmenin ve kız gibi olmak istemenin bir sonucu olarak anneleriyle özdeşleşmektedir.

Piraye, yaşamı boyunca toplumun aynasından kendine baktığı ve kadınlığını yarım gördüğü için, içine kapanık bir karakter yapısındadır. Konservatif toplumların kadına biçtiği standart bir ataerkil sistem olan evlilik kurumunun kıyısında dururken, belki de hiç anlaşılamayacağı bir eş (Tolga) seçimine kendini mahkûm eder. Çünkü Tolga, Piraye'yi kusurlarıyla kabul etmiş, yüce gönüllü modern bir eril karakterdir! Ancak Piraye, Tolga ile ailesini tanıştırdığı gün yaşananlar sonrası, Nazımla yüzleşme cesareti bulur. Bu yüzleşme Piraye'nin hayatındaki önemli kırılmalardandır. Piraye'yi evinde yalnız görmemiz Tolga ile yoluna devam etmediğini gösterir. Piraye, toplumun; kadın seçemez, seçilir algısı üzerine kurulu bir ataerkil düzeni yıkmış ve yalnızlığı seçmiştir. Film sonunda Piraye, Dünya'nın kızı Elif'e annelik yapar ve bir kadının doğurarak anneliğe erişme kavramını tersine çevirerek, doğurmadan da anne olunabilir fikrini destekler.

Görsel 6*(Zaman kodu: 02:11:50)*

Dünya ve Piraye birbirinden farklı coğrafyalarda doğmuş ve farklı yaşam koşullarına sahip iki kadın olarak annelik gibi hem kadının bireysel dünyasında hem de toplumsal kodlarda yer edinmiş kırılgan bir konuda ortaklaşırlar.

Elif filmin başında korkudan susmuş ve konuşmayan bir kız çocuğu, Dünya'nın kızı olarak filme dahil olur. Elif'in film anlatısı boyunca süren suskunluğu, kadınların yaşadığı baskıya karşı sessiz bir protestonun göstergesidir. Dünya'nın çocuğunun kız çocuk seçilmesi, bu döngünün devam edeceğinin ve her kız çocuğunun bireysel devrimini kendisinin yapması gerektiğinin sinyallerini verir. Elif ilk sözünü söyleyerek tanık olduğu aile cinayetine tepki verdiği an, bu devrimin ilk adımlarını atmaya başladığı andır.

Tartışma ve Sonuç

Kadın kavramı kilisenin öngördüğü biçimde iki gruba ayrılır, ya bakire Meryem (İdeal kadın, eş ve anne, mükemmel bir arkadaş, sonsuza kadar yuvasının ve evinin güvenilir bekçisi) ya da günahkâr Mecdelli Meryem (film anlatısında femme-fatale olarak kodlanır.) Sanat tarihinin feminist bakış açısıyla sorgulanması ikinci dalga feminizmin etkisiyle 1971 yılında Linda Nochlin'in "Neden Hiç Büyük Kadın Sanatçı Yok" başlıklı makalesiyle başlar. Pollock ve Parker, toplumsal cinsiyetin inşası ve psikanaliz kuramından yararlanarak kadın sanatçı imgesini kadın bedeni karşısında erkeğin kapıldığı büyülenmenin doğasını yapısöküme uğratar (Saylıgil, 2013, s. 147).

Ana akım sinemayı tasarlayan eril perspektif, feminist dalga hareketlerinin güçlenmesiyle birlikte sorgulanmaya başlanır. Günlük hayat pratiklerinde kadının varlığını ve yerini tanımlayan ataerkil bakışın, sinema sanatı kodlarındaki karşılığı, kadını çoğu zaman eylemsiz, bakılan bir haz kaynağı objesi olarak niteler. Hollywood sinemasından temellerini alan bu anlayışta film yönetmenleri, kadının temsilleri kurgularken, kadına sadece dışarıdan bakmışlar ve eril gücün desteği olmaksızın onların kamusal alanda tutunamayacaklarını savunarak kadını ikincil konuma yerleştirmişlerdir (Öztürk, 2000, s. 71).

Sinemada feminist yapı sökülmesi, filmleri, Derrida'nın dikotomisinden referans alarak, kadın karakterlerin kurgulanış biçimi ve anlatıdaki yeri üzerinden analiz eder. Poovey, dekonstrüksiyon aracının feminizm için üç görevi yerine getirebileceğine inanmaktadır: 1. "dekonstrüktif stratejiler, feministlerin kurumsal kadın tanımları içindeki çeşitli çelişkilerin tarihini yazmalarını sağlayabilir ve bu çelişkilerin nasıl değişim olasılığını açtığını gösterebilir"; 2. "dekonstrüksiyon, hiyerarşik ve [ikili] karşıtlık mantığını sorgulayabilir"; yapısöküm, "ikili düşünceyi sökmek için bir araç" oluşturan "arada" fikrini sunar (Elam, 2001, s. 19).

Gönül Yarası filmi, anlatı yapısı, kurgusu ve karakter seçimleriyle ana akım klasik bir anlatı sineması olarak görülse de, senaryonun bel kemiğindeki iki kadın karakter; Dünya ve Piraye'nin gösterim biçimleri ve karakter arkiyle birlikte feminist film teorisi bağlamında okunabilir bir seyir ortaya çıkarırken, kadın karakterlerin biçimlendirilişindeki detaylar eril bakışı bir yapı sökülmesi uğratarak, sinemada klasikleşmiş kadın karakter imajını değiştirmiştir. Filmin anlatısında gördüğümüz üç ataerkil kurumsal yapılanmada da (aşiret, pavyon, evlilik) Dünya'nın kendi kimliğini koruma çabası, kadınlar için umut vericidir. Dünya savaşçı bir kadın ve bir annedir. Savaşırken semiyotik dili kullanmaktan vazgeçmez.

Filmin diğer yapı taşı kadın karakteri Piraye konumu itibarıyla baba ve ağabey arasında bir köprü durumundadır. Piraye'nin savaşı kadına atfedilen doğurganlığı kaybettikten sonra girdiği kimlik mücadelesi üzerinedir. Annelik ve doğurganlık ve kadınlık kavramları arasında sıkışan Piraye, yalnızlığı seçme ve Elif'e annelik yapma kararıyla kişisel devrimini yapar. Piraye ve Dünya'nın hayatları aynadan ters okunan bir yazı gibidir ve onların arasındaki ayna Dünya'nın kızı Eliftir. Dünya'nın ölümünden sonra artık Piraye'nin kızı olur.


Giddens'a göre: Toplumsal cinsiyet; kadın ve erkeklerin birbirinden farklı olmasına yol açan fiziksel niteliklere değil, erkeklik ve kadınlık hakkındaki toplum tarafından oluşturulmuş özelliklere göndermede bulunmaktadır (Giddens, 2001, s. 621). Toplumun bu iki kadından beklentisi onlara kodlanmış yaşamlarına devam etmeleridir. Ancak bu iki kadın karakter, kendilerinden beklenen davranışların dışına çıkarak var olma mücadelelerini sürdürmüşlerdir. *Gönül Yarası* katmanları

açıldıkça eril perspektifin zayıfladığı ve kadın bakışının kodlandığı bir anlatı olarak, Piraye ve Dünya'nın yaşam mücadelesinin, kadınların nefes alma hakkının elinde alındığı toplumlara ütöpik ayna tutmasının umudunu taşır.



| | |
|-----------------------|--|
| Hakem Değerlendirmesi | Dış bağımsız. |
| Çıkar Çatışması | Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir. |
| Finansal Destek | Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir. |

| | |
|----------------------|--|
| Peer Review | Externally peer-reviewed. |
| Conflict of Interest | The author has no conflict of interest to declare. |
| Grant Support | The author declared that this study has received no financial support. |

| | |
|-----------------|--|
| Yazar Bilgileri | Damla Narcı (Yüksek Lisans Öğrencisi) |
| Author Details | ¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, İstanbul, Türkiye  0009-0005-4661-3472  damlanarci86@hotmail.com |

Kaynakça | References

- Arslantepo, M. (2010). Sinemada feminist teori. 3. Uluslararası Bir Bilim Kategorisi Olarak Kadın: Edebiyat, Dil, Kültür ve Sanat Çalışmalarında Kadın Sempozyumu, Selçuk Üniversitesi, Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, Konya.
- Biryıldız, E. (1994). Feminist film eleştirileri. *Marmara İletişim Dergisi*, (8), 63-66.
- Campbell, J. (2023). *Kahramanın sonsuz yolculuğu* (S. Gürses, Çev.). İthaki Yayınları.
- Chodorow, N. (1978). *The reproduction of mothering psychoanalysis and the sociology of gender*. University of California Press.
- Çelikkol, İ. (2022). Modernizm ve postmodernizm tartışmaları ekseninde toplumsal cinsiyet, cinsel yönelimler ve cinsiyetsizleştirme. *Sakarya Üniversitesi Kadın Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 37-54.
- Eagleton, T. (1996). *Edebiyat kuramına giriş* (T. Birkan, Çev.). Ayrıntı Yayınları.
- Ergeç, E. N. (2019). Feminist anlatı yaklaşımıyla *Mustang* filmi ve dişil dilin kurulmasında bir yöntem değerlendirilmesi; dijital hikâye anlatım atölyesi. *SineFilozofi*, 4(7), 10-27. <https://doi.org/10.31122/sinefilozofi.514971>
- Hıdıroğlu, İ., & Kotan, S. (2015). Sinemada eril söylem ve Atıf Yılmaz filmlerinde kadın sorunu. *Atatürk İletişim Dergisi*, (9), 55-76.
- Humm, M. (1997). *Feminism and film*. Edinburgh University Press.
- İri, M. (2011). *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar*. Derin Yayınları.
- Karabağ, M. (2019). Zeki Demirkubuz filmlerindeki kadın temsillerinin feminist film eleştirisi çerçevesinde incelenmesi: *C Blok, Masumiyet, Üçüncü Sayfa*. Erciyes İletişim Dergisi, 6(2), 1427-1444. <https://doi.org/10.17680/erciyesiletisim.538328>
- Köktürk, Ş., & Eyri, S. (2013). Dilbilim ve göstergebilim: Ferdinand De Saussure ve göstergebilimi anlamak. *Sakarya Üniversitesi Fen Edebiyat Dergisi*, 15(2), 123-136.
- Lauretis, T. (1984). *Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema*. Indiana University Press.
- Mitchell, J. (1996). *Kadınlar: En uzun devrim* (F. Tınç, G. Savran, G. İnal, vd., Çev.). Agora Kitaplığı.
- Mitchell, J. (2021). *Kadınlık durumu* (F. Tınç, G. Savran, G. İnal, vd., Çev.). Dipnot Yayınları.
- Moran, B. (2016). *Edebiyat kuramları ve eleştirisi*. İletişim Yayınları.
- Mulvey, L. (1993). Görsel haz ve anlatı sineması (N. Abisel, Çev.). 25. *Kare*, 18-24.
- Öztürk, R. (2000). *Sinemada kadın olmak*. Mart Matbaacılık.



- Ryan, M., & Lenos, M. (2012). *Film çözümlemelerine giriş* (E. S. Onat, Çev.). De Ki Yayınları.
- Sarup, M. (2017). *Post-yapısalcılık ve postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). Pharmakon Kitap.
- Smelik, A. (2008). *Feminist sinema ve film teorisi: Ve ayna çatladı* (D. Koç, Çev.). Agora Kitaplığı
- Ün, B. (2023). Virginia Woolf'un "Kendine Ait Bir Oda" isimli eseri bağlamında feminist bir manifesto olarak bellek. *Marmara Üniversitesi Kadın ve Toplumsal Cinsiyet Araştırmaları Dergisi*, 7(1), 44-53.
- Timisi, N. (2010). Sinemaya feminist bir müdahale: Laura Mulvey'de düşünceli seyirciden teknolojik seyirciye. M. İri (Ed.), *Sinema araştırmaları: Kuramlar, kavramlar, yaklaşımlar* (s. 33-53). Derin Yayınları.
- Yaşar, İ. (2022). *Nadine Labaki filmlerinin feminist film teorisi çerçevesinde incelenmesi* (Tez No. 719738) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Yıldırım, A., & Vardar, B. (2024). Feminist kuramın sinematografik anlatımla ifadesi. *Marmara Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 15(1), 1-22. <https://doi.org/10.29228/sanat.36>



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

Filmvisio
2025, (5): 149–153

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0049>

Başvuru | Submitted 10.04.2025
Kabul | Accepted 15.05.2025

Filmvisio

Kitap İncelemesi | Book Review

📖 Açık Erişim | Open Access

Sinema: Kimin Kamusal Alanı ya da Deneyimi?

Cinema: Whose Public Sphere or Experience?



Murat İri ¹

¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

Hansen, M. B. (2023). *Sinema ve Deneyim: Kracauer, Benjamin, Adorno* (S. F. Sevim, Çev.). VakıfBank Kültür Yayınları. ISBN: 978-625-6385-88-7

Anahtar Kelimeler Siegfried Kracauer · Walter Benjamin · Theodor Adorno · Kamusal alan · Eleştirel teori

Keywords Siegfried Kracauer · Walter Benjamin · Theodor Adorno · Public sphere · Critical theory

MIRIAM BRATU HANSEN Sinema ve Deneyim *Kracauer, Benjamin, Adorno*

TÜRKÇESİ: SALİH FURKAN SEVİM



“ Atıf | Citation: İri, M. (2025). Sinema: Kimin kamusal alanı ya da deneyimi?. *Filmvisio*, (5), 149-153. <https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2025.0049>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. İri, M.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Murat İri mirim@istanbul.edu.tr



Filmvisio
<https://filmvisio.istanbul.edu.tr/>
e-ISSN: 2980-3101

Sinema: Kimin Kamusal Alanı ya da Deneyimi?

Miriam Bratu Hansen, ömrünü adadığı “Eleştirel Teorisyenlerin merceğinden sinema meseleleri”ni¹ bu eser (2023) ile kayıt altına alıyor. Eser, Frankfurt Okulu geleneğinin sinemaya yaklaşımıyla doğrudan ilintili (zaten kendisi Frankfurt’taki Wolfgang Goethe Üniversitesi’nde Adorno ve Habermas’ın öğrencisi olarak çalışmış). Yazar, edebiyat, özellikle de Ezra Pound’un modernizmi üzerine araştırma yaparken odağını sinemaya kaydırıyor. Bu yöneliş Alman akademisinden ABD akademisine bir salınmadır. İngilizce yazdığı ilk kitabı *Babel and Babylon* (1991) ile sinema araştırmalarına “kamusal alan ve kadın seyirci” kavramlarını takdim eder. Bu kavramlar film yapımcısı ve teorisyeni Alexander Kluge ile etkileşimlerinin sonucudur ve artık Hansen’in ömürlük “kamular ve karşı-kamular, popüler kültür ve karşı-kültürler” ilgisi başlar. *Sinema ve Deneyim* kitabının otobiyografik önsözünde belirttiği gibi Amerikan popüler sinemasına ani yönelimi, zamanın -Lacan, Freud, Althusserci Marksizm, feminizm ve *Screen* dergisi temelli- egemen psikanalitik/göstergebilimsel film teorisine bir tepkidir (s. 17-18). Bu teorik yaklaşımlara ek olarak üretim, dağıtım, gösterim gibi ampirik verilerin de üzerinde durulmasında ısrarlıdır. Ve bunların tümünü bir popüler deneyim olarak modernitenin çerçevesinde tahayyül eder. Sinema, Siegfried Kracauer, Walter Benjamin ve Theodor W. Adorno gibi Eleştirel Teorisyenlerin merceklerinden tartışılırken, evrimleşen bir modernite fenomenolojisi olarak sunulur (s. 22). Hansen’e göre modernite ve modernizm, sinema ile ilişkiselliğinde popüler deneyimin modern yeniden üretim teknolojileri ile çerçevelendiği ya da inşa edildiği bir keşif talep eder. Bu deneyim insanların, kitlenin ya da kolektivitinin; popüler, çekici ve iddialı olanın deneyimidir (s. 27). Leslie, Hansen’in “ana dile içkin/yerel” modernizm olarak sinema üzerine henüz yazmadığı düşüncelerinin büyük olasılıkla makalelerinde geliştirdiği -ve kısmen Hollywood sinemasının ilk dönem stüdyo ürünleri üzerine iddia ettiği- modernizasyon ya da modernitenin çeşitli küresel deneyimlerine göndermelerden oluşabileceğini belirtir (2012, s. 318). Makalelerinde geliştirdiği bu tez ise, Kracauer ve Benjamin’in film teorisine başvurur. Ancak 1990’ların ve 2000’lerin sinema araştırmaları bağlamında özellikle izleyici ve izlerkitle üzerine tarihsel bir “iyileştirme kazısı” gerektirir (Leslie, 2012, s. 319). *Sinema ve Deneyim* eserinde ise ilk dönem sinemaya yönelik soruları günümüz yeni medya teknolojilerine göre dönüştürür ve şunu sorar: “Hangi yeni tür kamusalılıklar ‘teknoloji içinde’ mevzilendi?” 20. yüzyıl ortalarından itibaren eleştirel teorisinin etkisiyle sinema tarihi araştırmaları, yeni medya koşullarında duyuların politik ekolojisinin değerlendirilmesine çağdaş ve gelecek-odaklı yaklaşımı olanaklı kılar. Yeni medya koşullarının hızlı formasyonlarını ve dijital kamusal alanlarla çözümlerini de göz ardı etmeden...

¹Vurgu metnin orijinalinden alınmıştır.

Kracauer Üzerine

Hansen, çalışmasında, Kracauer'ın ilk nesil Eleştirel Teorisyenler arasında sinema meselelerine ciddi bir uzmanlıkla yaklaşan tek kişi olarak ayrı bir yerde durduğunu belirtir. Bu yeri, İngilizce kaleme aldığı iki kitap ile edinmiştir: *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* (1947) ve *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (1960). Hansen, diğer taraftan, Kracauer'ın sinema üzerine erken dönem yazılarının İngilizce'de bilinmediğini belirtir (s. 39). Benjamin, Bloch, Adorno ve diğerleri gibi Kracauer'ın da sinemayı modernite ve onun gelişme eğilimlerini anlamakta yardımcı olacak, daha geniş bulgusal bir çerçeve içinde anladığını yazar (s. 40). Eserde -Kracauer bölümü ardından gelen- Benjamin ve Adorno bölümlerinden sonra Film Teorisi başlıklı bir Kracauer bölümü daha bulunur. Burada Kracauer'ın *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* kitabı etraflıca tartışılır. Hansen, Kracauer'ın ilgili kitabında savaş sonrası sinematik gerçekçilik teorilerinin, Bazin'in çalışmaları ve İtalyan yeni-gerçekçiliğini çevreleyen yazılar bağlamında sorunsallaştırıldığını belirtir ve şu şekilde not düşer:

“Gerçekçi film teorisinin göstergebilimsel eleştirileri tarafından başvurulmuş, göndergesel hakiki görünme ve biçimsel kapalılığı merkeze alan 19. yüzyıl gerçekçilik kavramlarının aksine Kracauer'ın gerçekçiliği, sinemanın olumsuzluk, belirlenmemişlik ve sonsuzluğa doğru tesadüf, parçalı, kısa ömürlü ve sıradan olana doğru giden yolunu vurgulamasıyla belirgin bir şekilde modernist bir eğilime sahiptir” (Hansen, 2023, s. 541).

Kracauer'ın kitabının, günümüzde sunduğunun sinematik gerçekçilik teorisi olmadığını ama bir film deneyimi teorisi ve daha genel olarak deneyimin duyuşsal/algısal beşiği olarak sinema teorisi olduğunu iddia eder (s. 543).

Walter Benjamin

Kitapta Hansen, Kracauer'ın film, kitle kültürü ve modernite üzerine erken yazılarının İngilizce tartışmalara zar zor girerken, Benjamin'in bu tartışmalar içindeki yerinin aşırı derecede belirgin olduğunu söyler. *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı çalışmasının yıldır yeni-sol teorilerden kültürel çalışmalara, film ve sanat tarihinden görsel kültüre, postmodern sanat sahasından sanatın -dijital sinema da dâhil- kaderi tartışmalarına birçok çeşitli alanda, belki de tüm diğer kaynaklardan çok daha sık alıntılandığını savunur (s. 185).

Ve Adorno

Eserde, Adorno'nun kitle kültürüne, özellikle de film gibi teknolojik olarak üretilen ve dolaşıma sokulan medyaya ilişkin duruşunun çoğu zaman tutucu, muhafazakâr ve miyop olarak

değerlendirildiği yazar. “Yeni soldan kültürel çalışmalara kadar, Benjamin’i en azından bu tür medyanın ilerici, ütöpik boyutlarını öngörebilen bir burjuva entelektüeli olarak taçlandıran teori kanonlarında Adorno, kötü bir konu olarak görülmektedir” der ve devam eder: “Bu kenara atılma, büyük ölçüde 1941-44 yılları arasında ABD’de sürgündeyken Horkheimer ile yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği*’nde ifade ediliş şekliyle kültür endüstrisi teorisine dayanıyordu” (s. 451). *Aydınlanmanın Diyalektiği* eserinde yazarlar kültür endüstrisini, gelişmiş kapitalizmin düşük ya da yüksek her türlü kültürel pratiği tek bir amacın kapsamına aldığı bir ikincil sömürü, tahakküm ve entegrasyon sistemi olarak eleştirirler. Böylece izleyici/dinleyici artık tüketici olarak yeniden üretilir. Hansen eserinde, Adorno’nun film estetiği sorusuna yaptığı katkılara, kitle kültürü ve modern sanat karşıtlığının uçlarından ve çatlaklarından açığa çıkan düşüncelere odaklanır (s. 452).

Bitirirken

Hansen, “İlk Dönem Sinema: Kimin Kamusal Alanı” (2009) adlı makalesinde sinema ve kamusal alan arasındaki ilişkiselliği ele alır. Eserde, sinema salonlarının kimler için alternatif kamusal alanlar üretebileceği ya da “sinema salonunun kamusal alan olması tartışılabilir mi?” gibi sorunların peşinde, ilk seyir deneyimleri ve sonrasındaki gelişmeler yorumlanmaktadır (Kirel, 2010, s. 70). Hansen şöyle devam eder:

“İlk dönem sinema Negt/Kluge’nin deyimi ile, onu eğer sadece sınıf özellikli kurumundan çıkaran geniş çabalar için demokratik meziyetlerinin gelişmeye başlamasındaki kamusal heyecanını ölçme ile benzerlik gösteriyorsa bir proleter kamusal alan örneği olarak nitelendirilebilir. Sinemanın bozuk bir kulübe endüstrisinden Amerikan işi tekelci bir sektöre dönüşmesi, yine de, nihai başarısında görüldüğü kadar modernleşmeci değildir; üretici ilişkilerin, seyirciliğin ve bireysel yazarlığın eşitsiz gelişimi filmlerde direnme izleri bırakmıştır” (Hansen, 2009, s. 106).

Eğer Hansen’in bu entelektüel yorumlarının daha geniş hacimli, sabırla kurgulanmış ve dijital döneme göre dönüştürülmüş bir versiyonuna meraklıysanız *Miriam Bratu Hansen: Sinema ve Deneyim* (2025) eserine bakabilirsiniz.



Yazar Bilgileri
Author Details

Murat İri (Prof. Dr.)

¹ İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

0000-0003-2301-2728

✉ mirim@istanbul.edu.tr



Kaynakça | References

- Hansen, M. B. (1991). *Babel and Babylon: Spectatorship in American silent film*. Harvard University Press.
- Hansen, M. B. (2025). *Sinema ve deneyim: Kracauer, Benjamin, Adorno* (S. F. Sevim, Çev.). VakıfBank Kültür Yayınları.
- Hansen, M. B. (2009). İlk dönem sinema: Kimin kamusal alanı (M. İri, Çev.). M. İri (Ed.), *Bir film izlemek: Pop kültürü sökmek*. Derin Yayınları.
- Kirel, S. (2010). *Sinema ve kültürel çalışmalar*. Kırmızı Kedi Yayınları.
- Leslie, E. (2012). Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno. *Screen*, 53(3), 318–321, <https://doi.org/10.1093/screen/hjs027>

