7. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU

7-8 Aralık 2024

Özet Kitapçık



sinefilozofi.com
sinemafelsefesi.org.tr

*Bu etkinlik T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından desteklenmiştir.

7. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU

7-8 Aralık 2024

BİLDİRİ ÖZET KİTABI

sinefilozofi

Sempozyum Kurullar

Sempozyum Düzenleme Kurulu:

Prof. Dr. Serdar Öztürk - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye (Sempozyum Yürütücüsü ve Başkanı)

Dr. Öğr. Üyesi Işkın Özbulduk Kılıç - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye (Sempozyum Koordinatörü)

Dr. Fırat Osmanoğulları - Ankara, Türkiye (Sempozyum Koordinatörü)

Prof. Dr. Esra İlkay İşler-Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

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

Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç Türkgeldi – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

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

Dr. Öğr. Üyesi Eda Arısoy - Akademisyen, Fotoğrafçı, Türkiye

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

Dr. Öğr. Üyesi M. Özer Özkantar- Gaziantep Üniversitesi, Türkiye

Öğr. Gör. Dr. Berkay Göçer- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

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

Öğr. Gör.Dr. Mehmet Ali Sevimli- Necmettin Erbakan Üniversitesi, Türkiye

Arş. Gör. Dr. Muhammed Safa Karataş- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye

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

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

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

Arş. Gör. Gülşah Altuğ- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Ece Yirmibeş- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Suna Can Özbulduk- Anadolu Üniversitesi, Türkiye

Alper Evren Şahin- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Aras Aktaş- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Korcan Duzcu- Ankara, Türkiye

Sinema ve Felsefe Derneği ve SineFilozofi Dergisi Kurulu

Sempozyum Bilim Kurulu:

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

Prof. Dr. Patricia Pisters- University of Amsterdam, Amsterdam, Holland

Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya

Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere

Prof. David N. Rodowick- University of Chicago ,Amerika Birleşik Devletleri

Assoc. Prof. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya

Prof. Dr.Kurtuluş Kayalı-Ankara Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nüket Elpeze Ergeç – Çukurova Üniversitesi, Türkiye

Prof. Dr. Nezih Erdoğan – İstinye Üniversitesi, Türkiye

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

Prof. Dr. Nigar Pösteki – Kocaeli Üniversitesi, Türkiye

Doç. Dr. Çetin Türkyılmaz- Hacettepe Üniversitesi, Türkiye

Doç.Dr. Sengün Meltem Acar Keskin

Dr. Damian Cox – Bond University, Avustralya

Dr. Niall Kennedy -Trinity College Dublin, The University of Dublin, Ireland

SineFilozofi Dergisi
7. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempoyumu
Özet Bildirim Kitapçığı

Kapak Tasarımı / Cover Design
Hazal Çerikan

Sayfa Tasarımı / Page Design
Öğr. Gör. Melike Sinem Yılmaz

Yayına Hazırlık / Publication Preparation
Dr. Fırat Osmanoğulları

ISBN: *978-625-98910-3-3*

2024 ANKARA

sineFİLOZOFİ

İÇİNDEKİLER

Prof. Mike Wayne 1
Dr. Chiara Quaranta 2
Dr. Cristóbal Escobar..... 3
Davetli Konuşmacı: Yönetmen Semih Kaplanoğlu 4
Davetli Konuşmacı: Yönetmen Christian Petzold 5
Berceste Gülçin Özdemir..... 8
Aysu Uğur Balcı..... 9
Erdil Levent Ertan..... 10
Muhammed Yasin Bağcı 11
Gülseren Dinvar Pekşen 14
Hakan Erkılıç 15
Selami İnce 16
Arda Kaya 18
Orhan Sezgin 19
Musa Ak..... 20
Seher Şeylan 21

Fatma Serdaroğlu *24*
Rahime Özgün Kehya *25*
Tuğçe Kutlu *26*
Özer Özkantar *27*
İpek Gürkan *30*
S. Kıvanç Türkgeldi *31*
Onur Turgut *32*
Nurşah Ferah *33*
Azranur Elif Sucuoğlu *36*
Hilal Erkuş *37*
Gesufrancesco Petrillo *38*
Ersin Berk *39*
Merve Cura *42*
Uğurcan Kaçmaz *43*
Semra Keleş *46*
Sercan Bozdoğan *47*
Ümmühan Molo *48*
Ertan Tunç *50*
İhsan Koluaçık *51*

Ali Gürbüz *54*
Artur Depel *55*
Özgür Taburoğlu *56*
Özgür İpek *58*
Fuat Ercan *59*
Umut Morkoç *60*
Necdet Yıldız *61*
Safa Karataş *64*
Fırat Osmanoğulları *65*
Sarper Bütev *66*
Barışkan Ünal *68*
Suat Soner Erenözlü *69*
Arzu Karaduman *72*
Igor Pop Trajkov *73*
Ioannis Mitsou *75*
Çağrı Yılmaz *78*
Mikail Boz *79*
Nihat Nuyan *80*



sineFİLOZOFİ

Prof. Mike Wayne
Moderatör: Ertan Tunç

The Dialectical Image: Two Films From Chile: ...A Valparaiso (Joris Ivens1962) and The Settlers (Felipe Gálvez Haberle 2023)'

In this talk I trace the concept of the dialectical image back to Kant's Critique of Judgment and his project which, retrospectively can be understood, against the dominant (bourgeois) interpretation, as a cognitive-affective illumination against reified concepts of the social order. Later, Marx's critique of commodity fetishism laid the basis of modern critical thought with his dialectical analysis of the relations between forms of appearance and beneath them undisclosed social relations that contradict those appearance forms. With the expansion of the culture industry in the late nineteenth and twentieth century, the image as reified, frozen, undialectical hieroglyph and as a means for provoking and stimulating dialectical responses fascinated thinkers such as Kracauer and Benjamin and practitioners such as Eisenstein and Brecht. In the second part of my talk, I want to sketch out how we can apply the concept of the dialectical image (which includes its relationship to sound) in film. I will take two Chilean films, ...A Valparaiso (Joris Ivens1962) and The Settlers (Felipe Gálvez Haberle 2023) as examples. I will focus more on the recent film, because it is narrative based and I want to show how narrative and dialectical structures are not necessarily opposed.

Dr. Chiara Quaranta
Moderatör: Dervish Waseem

Twilight of the Icons: Cinema with a Hammer

There is a long history of deliberate destructive gestures against images. Religious iconoclasm is its most critical manifestation: historically, it refers to the literal 'breaking of images' that are conceived as idols (eidola), namely mere imitations, false doubles of things, and not as icons (eikones) in the proper sense, that is, true images of what can only be seen 'in a mirror, darkly'. On the one hand, this crucial ambiguity underpins censorial practices; on the other hand, it reveals the potential for a more critical aesthetic, political and ethical approach to images. By foreclosing mimesis, in fact, iconoclasm within an artwork calls for the viewer's imagination to take responsibiliy for representation, liberating a plurality of senses and perspectives within images. My main contention is that iconoclastic gestures in cinema constitute both a way to criticise the illusion of the film image and a means for acknowledging its ability to provide an alternative engagement with the world.

In this paper, I explore the notion of iconoclasm in cinema and the ways in which an iconoclastic aesthetics opens up a radically non-representational film world. In particular, I elaborate on the black screen as the most emblematic example of what I term 'iconoclastic eikon'; that is, an image that maintains an internal likeness while breaking any external, visual similarity with its referent. In the film examples that I discuss, the black screen responds to an iconoclastic approach to representation, forcing viewers to inhabit a liminal, crepuscular space of the world that 'moves' inside an image.

Dr. Cristóbal Escobar
Moderatör: Kanika Walia

Mestizo Aesthetics: Impure Mixtures in Contemporary Latin American Cinema

A mestizo is someone who is on the border,
on the border of meaning.

— Jean-Luc Nancy

The aesthetics of mestizaje is not a pure aesthetics. It is a negotiation between divergent poetics that superimposes a complex layering of sources and cultural traditions, creating a baroque form of realism that, by definition, is border-crossing. This reliance on mestizaje as an aesthetic principle is characterised by a fragmented style that, in the case of Latin American cinema, is eminently experimental: it refers to a contradictory and complicated subjectivity that relies on liminality as a means of aesthetic expression. Drawing on Carlos Reygadas' Battle in Heaven (2005/2024*) and recent Latin American video art works, this paper argues that the notion of mestizaje (mix-races) mobilizes an audio-visual approach that is central to the notion of impurity. It stands as a contemporary realist style that privileges the quotidian, the evocative and the implausible, underlying mestizaje in terms of multiple negotiations and struggles between different regimes of power, about people inhabiting different cultural codes and systems of knowledge. As a result, mestizo films can be characterized by an aesthetic principle that refuses to comply with prevailing modes of representation in order to work towards the construction of a hybrid visibility. Mestizaje, it will be argued, is a category that unfolds from antagonizing worlds, and those who are called mestizos and mestizas are always its deformations, weaving [mestizando] the traces of a cultural legacy into what Gilles Deleuze has called, next to Latin American's Third Cinema, 'a people to come'.

Keywords: Reygadas; Impurity; Mestizaje; Latin_American_Cinema; Codephagy.

*The 4K restoration of Battle in Heaven premiered in February this year at Berlinale Classics.

Davetli Konuşmacı: Yönetmen Semih Kaplanoğlu

Moderatör: M. Safa Karataş

Yönetmen Söyleşisi: Semih Kaplanoğlu

Bu panelde Türk sinemasının en önemli yönetmenlerinden, filmleri ulusal ve uluslararası birçok prestijli festivalden ödüllerle dönen Semih Kaplanoğlu ile Prof. Dr. Serdar Öztürk, Kaplanoğlu'nun filmleri üzerinden sinema ve felsefe ilişkisini ele alacaktır. Semih Kaplanoğlu'nun filmleri ile ürettiği duygu ve düşünceler, filmlerinin felsefi yönleri üzerine bir söyleşi gerçekleştirilecektir.

Davetli Konuşmacı: Yönetmen Christian Petzold

Moderatör: İren Dicle Aytaç

Yönetmen Söyleşisi: Christian Petzold

Bu panelde Alman yönetmen Christian Petzold ile Erdinç Yılmaz moderatörlüğünde, Petzold'un filmlerinin felsefi yönü üzerine bir söyleşi gerçekleştirilecek olup, yönetmenin imajlarla gerçekleştirdiği düşünce yaratıma süreçlerine odaklanılacaktır.


sinefilozofi

Film Fenomenolojisi

Moderatör: Işkın Özbulduk Kılıç

07.12.2024
CUMARTESİ



Berceste Gülçin Özdemir
Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Özet

Yemek yemek insanın varoluşunu anlamlandırma yolundaki en temel ve en ilkel dürtüleri ile gerçekleştirdiği bir edimdir. Savaşlar, devrimler, keşifler ve mücadeleler bireyin temel ihtiyacını karşılayan yemek yeme eyleminin gerçekleşmesi adına planlanır. İnsanlığın başlangıcı, yasak elmanın tadımı sonrası başka bir evrene girişin kapısını aralamıştır. Yerken, tadar, içer, hisseder, algılar, dokunur, sever, tiksinir, yavaşlar, hızlanır, duyumsar ve anlamlandırırız. Yemenin keşfinde, aslında hayatı keşfederiz. Bu çalışma, keşif yolunda yemenin insanlığa sunduğu duygular, değişimler ve dönüşümlerin filmlerle nasıl sunulduğunu fenomenolojik bağlamda analiz etmektedir. Laura Marks'ın film fenomenolojisi temelinde tartışmaya açtığı ''haptik'' kavramı ile Maurice Merleau-Ponty'nin ''bedene'' ilişkin söylemleri çalışmada analiz edilecek filmlerin metodolojik çerçevesine temel oluşturan kavramlardır. *La Passion de Dodin Bouffant* (*Şeflerin Aşkı*, Trân Anh Hung, 2023) filminde yemenin; aşkla, toplumsal cinsiyet kodlarıyla ve bedenle ilişkisi analiz edilirken; *The Chef* (*Şef*, Jon Favreau, 2014) filminde yemenin; mutlulukla ve yaratıcılıkla ilişkisi analize tabi tutulacaktır. Bu olgularla birlikte analiz edilecek film, haptik kavramı çerçevesinde incelenerek duyumsamanın, yemek yeme edimiyle, yemeklerle ve bedenle ilişkisi anlamlandırmaya çalışılacaktır. Anlamlandırma sürecinde yemenin hayatla ilişkisinde var olan yakınlık mobius şeridinin döngüsel biçimine paralellik arz eden sorgulamaları tekrar gündeme getirmektedir.

Anahtar Kelimeler:*Haptik, film fenomenolojisi, duyumsama, dokunma, beden.*

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

Özet

Deneysel anlatı, ana akım sinema anlatısından farklı olarak sinemada yapılan her türlü yeniliği, denemeyi ve özgünlüğü kapsayarak modern sinemaya yaklaşmaktadır. Deneysel anlatı, yönetmenin yaratıcı kimliğinin ön planda olduğu teknik bir anlatıdır. Roy Anderson'un *Sonsuzluk Üzerine* adlı filmi ölüm, yaşam, sevgi, yalnızlık, inanç üzerine kısa hikayeleri konu edinen ve anlatısını modern-deneysel olarak kuran bir filmdir. Çalışmanın amacı ses-imajın deneysel anlatıdaki yerini film üzerinden analiz etmek ve betimlemektir. Film gerek imajları kullanma biçimi gerek de öykü anlatısı açısından klasik öykü anlatısından farklı olarak inşa edilmiştir. Sabit plan-sekansların kullanıldığı filmde ses-imajlarla görüntüde görünmeyen ekran içi- ekran dışı objelerin sesleri duyulmaktadır. Görüntü sabit bir resim tablosunu andırırken ses imajlar hareketi ve dinamikliği hissettirmektedir. Filmde diegetik olmayan ses olarak müzik, her şeyi bilen anlatıcı dış ses ve asenkron ses kuşağı görülmektedir. Ses-imaj, klasik film anlatı kodundan farklı olarak kendi başına bir anlam üretmekte ve haptik duyusallığı sağlamaktadır. Sabit ve genel planlar optik bir bakış sunarken, ses duyusallık sağlamasıyla haptik bir imaj sunmaktadır. Haptik imaj, dokunsallığı niteleyen yapısıyla artık görüntüden ziyade ses imajla sağlanmaktadır. Bu kapsamda çalışmada film, deneysel anlatı ve ses imaj açısından analiz edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *deneysel anlatı, sinema, ses-imaj, haptik ses, Roy Anderson.*

Erdil Levent Ertan
Arş. Gör., İstanbul Ticaret Üniversitesi

Özet

Bildiride, sinemanın anlatı merkezli, karakter odaklı, parçalı duyumsama mantığının izdüşümü niteliğindeki retinal görsellik anlayışı yerine algılama ediminin çoğulluğunu imleyen duyulararası (intersensory) bir sinemanın yolları aranacaktır. Görsel olanın algıda yarattığı üstünlük sorunsallaştırılarak duyuların kullanım biçimleri göreceleştirilmeye çalışılacaktır. Dolayısıyla bu çalışma, *sinestetik* ve *haptik* (dokunsal) *görsellik* kavramlarına başvurarak bedenleşen çok duyulu (multisensory) imaj kullanımlarını *Aniden* (Melisa Önel, 2022) filmi ışığında analiz etmeyi amaçlamaktadır. Film, 40 yaşlarında bir kadının koku alma yetisini kaybettikten sonra kimliğini arama, bedenini keşfetme ve öz benliğini bulabilme yolculuğuna, duyular aracılığıyla hafızayla ilişkilenme biçimlerine, yaşam ve 'ani' karşılaşmalarla yeniden bir bağ kurarak özgürleşebilme hikayesine odaklanmaktadır. İncelemesi gerçekleştirilecek film, görsel-işitsel olarak temsil edilebilir duyular üzerinden dokunma ve koklama gibi temsil edil(e)meyen duyu kiplerini çağrıştırarak hem temsili hem de fiziksel özelliklerini ön plana çıkartıp çok duyulu, atmosferik bir sinemasal deneyim imkânı sağlamaktadır. Bu nedenle imgelerin nasıl tecrübe edildiğini anlayabilmek ve açıklayabilmek için "köprü işlevselliği" taşıyan bir yöntem olarak film-fenomenolojisine başvurulacaktır. Film-fenomenolojisi yöntemiyle çözümlenen sinemasal eserler, temsil edil(e)meyen yetilerde taşınan duyu hafızalarının temsil edilebilme yöntemleriyle daha fazla ilgilenmekte, bedenselleşen seyircilik (embodied spectatorship) düşüncesinde duyu modülasyonlarının oynadığı etkin rol üzerine daha fazla yoğunlaşmaktadır. Duyulararasılık filmde; yakın çekim odaklı devingen kamera kullanımları, bedenleşen hareketli fotoğrafik imajlar, içerik ve biçime uygun renk ve ışık tercihleri, fiziksel duyumsamayı aktive eden kurgu yönelimleri ve çok duyulu bir algılama imkânı yaratan işitsel öğeler gibi çeşitli estetik tercihler sayesinde sağlanmaktadır. Bu gibi belirlenimler mesafeli bakışa olanak tanımayıp özellikle imajın içerisine çekerek gözlerin zarıyla adeta dokunabilmesini mümkün kılan tercihlerdir. Dolayısıyla göz, estetik bir hiyerarşi kurarak narsisit bir tavırla denetlemek, gözetlemek ve sorgulamak yerine sokulan, temas eden bir işlev kazanmaktadır. Böylelikle 'uzaktan' dokunmakla yetinmez aynı zamanda filmin kendisi tarafından da dokunulmuş olur. Bu bağlam çerçevesinde *Aniden*, haptik bir film tanımlamasına uygunluk göstermekle birlikte diğer duyulararası, çok sesli algılama edimini mümkün kılan imgeleriyle sinestetik bir seyir deneyimine de kapı aralamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Haptik görsellik, Sinestetik, Duyulararasılık, Film-fenomenoloji, Aniden.*

Muhammed Yasin Bağcı
Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi Felsefe Tarihi

Özet

Doğal dünyanın sinematik temsillerinin varlıktan uzaklaşmaya sebep olduğunu düşünen Heidegger teknolojik çerçevelemenin (Ge-stell) bir formu olarak sinemaya mesafeli durur. Onun şikâyeti teknik imge ve çerçevelemenin varlıkları yalnızca mevcudiyetleri içinde yakalaması ve imgeye içkin metafizik bir gerçekliğe bağlı kalmasınadır. Buna karşılık Merleau-Ponty filmi bir izleme deneyimi olarak ele alır ve onu düşünmek ya da yorumlamaktan ziyade algılanan bir şey olarak kabul eder. Her iki filozofun da fenomenolojiye başvurduğu yerde dünyayla görsel temasın ayrıcalığı üzerinden sinematik vizyonun dünyayla yeni bir temasın olanağı olması tartışmalı hale gelir. Terrence Malick'in *The New World* (2005) filmi bu teması yeniden görmek için ideal bir dünya sunmaktadır. Batı'nın Amerika'yı keşfetmesi sonrası yaşanan kolonileşme süreci gibi tarihsel bir olaya başvuran film metaforik olarak her iki dünyanın da "yeni dünya" deneyimine odaklanır. Heidegger'le olan yakın ilişkisi bilinen Amerikalı yönetmenin bu filmi, hakikati açığa çıkarmanın yeni bir yolu olarak şiirsel sinemanın güzel bir örneğini sunar ve Heidegger'in şikayetini ortadan kaldırmaya niyetlenir. Heideggerci yorumbilimsel fenomenolojiye karşı Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi ışığında filmin dünyayla kökensel teması açığa çıkarmanın bir yolu olduğunu öne süren bu çalışma "izleme deneyimi"ne odaklanmaktadır. Seyircinin film karşısındaki bedenli varlığı sayesinde görme eylemi, dünya-ben ve bilinç-beden birlikteliğini açığa çıkarmaktadır. Çalışmada Malick sinemasının seyirciyi gördüklerine göre nasıl konumlandırdığı incelenmekte ve söz konusu film, film-fenomenolojik betimleme yöntemiyle ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Terrence Malick, , Merleau-Ponty, Film-fenomenoloji, İzleme deneyimi, Algı.*


sinefilozofi

Film-Ekoloji-Felsefe

Moderatör: Kurtuluş Özgen

07.12.2024
CUMARTESİ



Gülseren Dinvar Pekşen
Arş. Gör. Dr. Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi

Özet

Değişen dünya değerleri, iklim krizinin geri dönülemez bir noktaya doğru hızla ilerlemesi; Batı Felsefesinin kaynaklarıyla kurumsallaşan insanmerkeziyetçi kanonik alanı sarsmaya ve doğaya yaklaşım konusundaki ezberleri yıkmaya başlamış durumdadır. Doğayı tanıma, bilme, kontrol altına alma ve bayındır kılma çabasıyla doğaya yönelen doğa filozofları; "insanmerkezci" anlayışların yol haritasını çizen ilk fikir mimarlarıdır. Tüm hayvanların insanlar için yaratıldığı savını ortaya atan Aristoteles'in ardından, 17. yüzyılda Modern Batı Felsefesinin kurucusu kabul edilen Descartes'ın Kartezyen Felsefesiyle doğa-kültür dikotomisine dayanan insanmerkezci "türcü" anlayış daha da pekişir. Descartes da hayvanları insan hizmetinde birer 'makine' olarak tanımlarken, düşünme yetisinden yoksun canlılar dünyasını "var olabilme" özelliğinden de mahrum kılar. Descartes aynı zamanda ekosistemin insandışı canlılarını 'akıl' ve 'ruh'tan mahrum bırakan bu gibi görüşleri nedeniyle, insanmerkezciliğin de kurucusu kabul edilmektedir. Francis Bacon ise deneysel bilim ve tümevarım yöntemini geliştirir. Bacon, araçsallaştırılan aklı salt insan faydasına olacak biçimde yüceltirken; tümevarım tekniğinin zirvesini "doğaya egemen olma" fikriyle özdeşleştirir. İnsanmerkezciliğin el kitabı niteliğindeki bu anaakım yaklaşımların karşı kıtasında ise "derin ekoloji" ve "ekomerkezci" yaklaşımlar söz konusudur. Norveçli filozof Arne Næss tarafından 20.yüzyılın ikinci yarısında temel ilkeleri saptanan derin ekoloji yaklaşımı çevre etiği konusunda insanın refahını değil, "ekosistemin üstün yararlığını" önceler. İnsan türünün -akla sahip olması nedeniyle- ekosistemin diğer türlerinden üstün ve ayrıcalıklı olduğu fikrini tümüyle reddeder. İçsel değer, türler arası eşit değerlilik, biyoçeşitlilik ilkelerini savunarak, doğayla bütünleşik sistemlerin tesis edilmesi için yeni kanallar açmayı hedefler. Çalışmada da Batı Felsefesinin temel kaynaklarının, düsturlarının yanı sıra Kuzey Avrupa toplumlarından tüm dünyaya yayılan derin ekoloji yaklaşımının temel ilkeleri ve ekomerkezcilik doğrultusunda şekillenen "ekosinema" anlayışı araştırılmaktadır. Ekosinema; politik olarak film materyaline ekoloji temelli bir ideoloji aşılayarak, üretim/dağıtım/tüketim pratiklerini ekosistem lehine dönüştürmeyi hedeflemektedir. "Antroposen yüzyılında" ekosinema kültürel alanda verilen iklim mücadelesinin, yuva savunusunun önemli bir payandası, çözüm ortağı olarak kabul edilmektedir. Aktivizm yönü güçlü olan bu yeni sinema anlayışı ekoeleştirinin de bir alt kırılımıdır. Çalışmada da ekoeleştirel metin analizi yöntemine başvurulmaktadır. Araştırmanın örneklem alanını; ekosinema anlayışı içerisinde değerlendirilmeye uygun filmler oluşturmaktadır. İklim sorununa sebep olan antropojenik etkilerin felsefe alanındaki düşünsel parametrelerini, ayak izlerini deşifre etmek ve ekosinemanın ekomerkezcilikle uyumlanan ufkunu değerlendirmek bu çalışmanın temel amacıdır.

Anahtar kelimeler: *Ekosinema, Derin Ekoloji, Ekomerkezcilik, İnsanmerkezcilik, İklim Değişikliği.*

Hakan Erkılıç
Doç., Mersin Üniversitesi

Senem Duruel Erkılıç
Prof., Mersin Üniversitesi

Özet

Son yıllarda çevresel sürdürülebilirliğe dikkat edilmesi sinema ve medya endüstrilerinde de buna yönelik bir eğilimin oluşmasını sağlamıştır. COVID-19 pandemisi birçok alanda olduğu gibi sürdürülebilirlik konusunda da düşünmemiz için katalizör işlevi gördü. Bu bildiri, gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılama yeteneğinden ödün vermeden bugünün ihtiyaçlarını karşılamak olarak tanımlanan sürdürülebilirlik ile film festivalleri ilişkisine odaklanmaktadır. "Bir film festivali sürdürülebilirliği sağlamak için neye ihtiyaç duyar?" (Fischer, 2013) sorusu bildirinin temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Küresel film endüstrisinde, film prodüksiyonunda sürdürülebilirlik için yeşil uygulamalar (green filmmaking) "dünya yoksa sinemada yok" mottosuyla yaygınlaşırken (Türkiye'de sınırlı iki örnek bulunmaktadır: Reha Erdem'in son filmi Neandria ve Serpil Altın'ın ilk filmi Bir Zamanlar Gelecek: 2121) film festivallerinin bu gelişmelerden uzak durması mümkün değildir (Erkılıç, 2023). Pandemi sonrasında festivallerin iklim ve ekolojik krizdeki payı konusu tartışılmaya başlanmıştır (de Valck ve Zielinski, 2023). Film festivallerinin bütüncül sürdürülebilirlik politikası üç temel aks üzerine inşa edilmektedir: ekonomik, sosyal ve çevresel sürdürülebilirlik. Küresel film festivali döngüsü içinde de özellikle yetmiş sekizinci yılını kutlayan Locarno ve yetmiş ikinci yılını kutlayan San Sebastián film festivalleri, sürdürülebilirlik konusunda ciddi politikalar geliştirmektedirler. Bu bildiri, Locarno Film Festivali'nin 2019-2020 yılı sürdürülebilirlik raporu (2024 güncellemeleri de dahil) ile San Sebastián Film Festivali'nin 2021 yılı sürdürülebilirlik raporlarının (2023 yılı güncellemeleri ile birlikte) karşılaştırmalı analizi üzerinedir. Türkiye'de film festivallerinin sürdürülebilirlik konusunda bir politika belirlemedikleri görülmektedir. Bildiri, bu karşılaştırmalı analiz sonucunda film festivallerinin olası sürdürülebilirlik politikaları için öneriler oluşturacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Film festivalleri, sürdürülebilirlik, green filmmaking, Locarno FF, San Sebastián FF*

Selami İnce
Dr. Öğr. Üyesi, Şırnak Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi RTS Bölümü

Özet

Son dönemdeki ekonomik büyüme ve teknolojik gelişme, insan ihtiyaçlarının giderilmesi amacından çıktı ve aksine bunlar, insana, daha önce hiç olmayan yeni ihtiyaçlarının ve özlemlerinin olduğunu kabul ettirdi. Bu zamana kadar teknolojideki veya bilimdeki gelişmeler, toplumsal kabulün ve rızanın içinde erimişti zaten teknik ilerlemeler ve üretim alanlarının genişliği sonucu meydana gelen değişimler, insan ihtiyaçlarını gidermeye yönelikti. Dolayısıyla bugün doğayı ve kendini tüketmenin zevkini fark eden insan, kendi kendini yok etme arzusunun estetik hazzını yaşar hale geldi.

Kapitalist üretim biçimindeki ve buna bağlı olarak toplumlarda meydana gelen değişiklikler sonucu, bu yüzyılın başına kadar kullanılan diğer bazı kavramlar gibi akıl da artık metinlerde kolayca kullanılabilir olmaktan çıktı ve her şey serbest hale geldi. Akıl çağının bittiğini ve akla inanmanın sonuna gelindiğini söyleyen bu çağda, sınırsız bir iletişim yeni varoluşun ve aklın yerini alıyor. Bunun etkilerini felsefede ve sinemada da görmek mümkün.

Türk sinemasının son dönemde iki filmdeki kapitalizmin yıkımına karşı halkı aydınlatmaya çalışan filozof ve aydın temsiline baktığımızda, filozofların felsefenin gereği olan akli bir dinginlik içinde olmadığını aksine delilik içinde olduğunu görürüz. Bu çalışmada, yukarıdaki yaklaşım eşliğinde *Entelköy Efeköy'e Karşı* ve *Mandıra Filozofu* adlı iki filmde, çevre sorunlarıyla ilgilenen deli aydın - filozofun delilik nedenlerine ve neden deli gibi temsil edildiğine bakılacaktır. Kendi hayatlarını tamamlayamayan ve rahatsız bir hayat süren her iki filozof, toplumda geçerli olan norm, ihtiyaç ve özlemlerle nasıl baş etmektedir, ortak bir inancın veya topyekun kurtuluş projesinin olmadığı bir toplumda filozoflar bireyleri hangi doğrular etrafında birbiriyle bağlantılandırmaya çalışmaktadır. Bu çalışma, teknolojik gelişmeler sonucu kendi kendini yok etme hazzını keşfeden insanla aklın ortadan kalkması sonucu hayatsız kalan filozofun konumlanışını anlamayı hedeflemektedir.

Anahtar Kelimeler: *Felsefe, sinema, çevre, delilik, akıl.*

Belgesel Sinema ve Felsefe

Moderatör: Dilar Diken Yücel

07.12.2024
CUMARTESİ



Arda Kaya
Dr., Koç Üniversitesi

Özet

Sinema toplumsal olgular ve hikâyelerin anlatısı olan bir sanattır. Toplumların kendi hayatları, kültürel kimlikleri ve çevrelerine dair çeşitli anlatıları olmuştur. Dünya tarihinde her toplum içerisinde bulunduğu çevre ve mekânla birlikte var olabilmiştir. Çevre ve mekân deneyimleri ve anlatıları etkileyebilmektedir. Bu anlatılar çeşitli dinamiklere göre şekillenmektedir. Aynı topluluklar içerisinde birbirine benzer anlatılar olabileceği gibi çatışan anlatılar da olabilmektedir. Kültürlerin tarihine yerelden bakıldığında toplumların gündelik hayatlarına dair referansları sözlü tarih ile ortaya çıkarabilmek mümkündür. Sözlü tarih sinemada yerelin belleğini ortaya çıkarabilmek için önemli araçlardan biri haline gelmiştir. Yerele dair sözlü tarih anlatıları büyük anlatılar şeklinde olabileceği gibi bireysel hayat hikâyeleri üzerinden de şekillenebilmektedir. Sözlü tarih alanı geleneksel tarihte olduğu gibi çatışmaları da içerisinde barındırabilmektedir. Resmi tarih anlatılarıyla benzer ve ayrışan noktalar olabilmektedir. Bu benzerlik ve farklılıklar kültürel kimliğin oluşumunda önemli bir rol oynamaktadır. Yerel belleğe dair referansların sözlü tarih anlatılarında ne şekilde yer aldığı, kültürel kimliğin bu aktarımlarla nasıl örüldüğü, bu anlatılarda ne gibi benzerlik ve çatışmaların bulunduğu gibi soruların cevapları analize katkı sunmaktadır. Bu araştırmaya konu olan Sandra Rozental ve Jesse Lerner'in yönetmenliğini yaptığı *The Absent Stone* adlı belgeselde Tlaloc taşının Coatlinchan'dan Mexico City Ulusal Antropolojisi Müzesi'ne taşınması süreci anlatılmaktadır. Bu monolite dair yerel halk ile çeşitli sözlü tarih görüşmelerinin yapıldığı filmde taş üzerine farklı anlatılar yer almaktadır. Bu anlatılar yerel bellek, kültürel kimlik, iktidar mücadeleleri ve resmi tarih ile sözlü tarih çatışmasına dair çeşitli verileri barındırmaktadır. Bu araştırma, Tlaloc taşı üzerinden kurulan yerel bellek anlatılarının kültürel kimliği nasıl oluşturduğunu analiz etmeyi amaçlamıştır.

Anahtar Kelimeler: *kültürel kimlik, sözlü tarih, yerel bellek, belgesel sinema, anlatı.*

Orhan Sezgin
Arş. Gör., Harran Üniversitesi

Özet

Sinema, Batı kaynaklı bir ifade biçimi olarak ortaya çıkmış; öncülüğünü büyük oranda Avrupalı emperyalist ideallerinin zirvesinde olan ülkelerin üstlendiği, erken döneminde epistemolojik ilkelerinin ve estetik normlarının yine benzer bölgelerdeki film yapımcıları ve düşünürler tarafından tayin edildiği bir araçtır. Bir başka ifadeyle sinemaya ilişkin bilgi ve epistemik önermeler büyük oranda Avrupamerkezci yaklaşımlarla ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Süreç içerisinde siyasal dekolonyalizmin getirmiş olduğu bağımsızlık furyası ortaya çıkan yeni ülkelerin kültürel/ulusal kimlik arayışlarına paralel olarak bilgi üretiminde de tahakkümcü yaklaşımların üstesinden gelme arayışlarının yolunu açmıştır. Büyük oranda bilgi felsefesinin sömürgeciliğin mirasını sürdüren bir yanı olduğuna savunan Perulu sosyolog Anibal Quijano gibi isimler Bilginin Sömürgeciliği (Coloniality of knowledge) gibi kavramlara dikkat çekmişlerdir. Günümüzde bilgi üretiminde bireyin Avrupamerkezci epistemolojik dayatmaların/taleplerin boyun eğdirmesini reddetmesi tahakkümleri aşmak ve kişinin yerel vizyonlara, ihtiyaçlara ve deneyimlere yanıt veren epistemik özgürlüğe ulaşılabilmesi için Arjantinli düşünür Walter Mignolo Epistemik itaatsizlik kavramını ön plana çıkarmaktadır. Epistemik itaatsizlik, tekniğin ve bilginin dayatmacı yönüne bir başkaldırı ve alternatif bir önerme arayışıdır. Sinema söz konusu olduğunda film yapma biçimine ilişkin yargıların/kıstasların/kuralların yenilikçi yaklaşımlarla yeninden ele alınması anlamına gelmektedir. Öte yandan epistemik itaatsizlik Batımerkezli sinema yaklaşımlarına içkin olan klasik özne/nesne ilişkisinin ortadan kaldırılmaya çalışıldığı işbirlikçi film yapımları için de kullanılan bir kavramdır. Bu çalışmada Vietnamlı sinemacı Trinh T. Minh- Ha'nın Reassemblage Belgeseli Walter Mignolo'nun Epistemik İtaatsizlik kavramı çerçevesinde incelenecektir. Bu doğrultuda yapım ideolojik film eleştirisi bağlamında ele alınırken; yönetmenin Batımerkezli film yapımına ilişkin alternatif yaklaşımı ve klasik özne/nesne ilişkisini nasıl yıkmaya çalıştığı ele alınacaktır. Yönetmen bu filmde yenilikçi bir yaklaşımla öteki hakkında konuşma eğilimi taşıyan belgesel yapımcılığını işbirlikçi bir yaklaşımla ben ve onlar biz hakkında konuşuyoruz anlayışına çevirerek sinemanın nesneleştirici yönünü ortadan kaldırmaya çalışmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Epistemik İtaatsizlik, Trinh T. Minh-Ha, Belgesel Sinema, Dekolonyal Sinema, Walter Mignolo.*

Musa Ak
Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi Türker İnanoğlu İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Elif Ak
Sanatta Yeterlik, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Medya Tasarımı Ana Sanat Dalı

Özet

Belgesel sinema tarihine bakıldığında, toplumsal ve teknolojik gelişmelerin çok yönlü bir biçimde yönetmenlerin bakış açıları ve üslupları üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Ortaya çıkan bu durum, geçmişten günümüze değin farklı akımlar ve yaklaşımlarla belgesel yapımına yansımıştır. Özellikle son dönem Dünyada ve Türkiye'de üretilen belgesel filmlere bakıldığında, teknolojik gelişmeler ve dijital platformların yaygınlaşmasıyla da bağlantılı olarak çok sayıda yenilikçi ve faklı üsluba sahip belgesel filmlerin ortaya çıktığı söylenebilir. Bu bağlamda, dijital taşınabilir görüntü ve ses kayıt cihazlarının yaygınlaşması ve herkesin rahatlıkla kullanabilir hale gelmesi geleneksel film yapım hiyerarşisini yıkarak, büyük ekiplerin yerini yönetmenin tüm süreci kendisinin yürüttüğü, adeta kamera-insana dönüştüğü yeni bir üretim biçimini ortaya çıkarmıştır. Bu yaklaşımda yönetmen kimi zaman kendisi katılımcı bir anlayışla kadrajın içinde yer alırken, kimi zamanda doğrudan kendi özyaşam öyküselliğini anlatmaktadır. Son dönem Türk belgesel sinemasına bakıldığında yönetmenlerin kendi hikayelerini, kendilerini merkeze alarak (filmin karakteri) anlattıkları görülmektedir. Belgesel film teorisyeni Bill Nichols, deneyime ve belleğe dayalı öznel bakış açısı, özyaşam öyküsellik, olguların değil duyguların ve gerçek olanla hayali olanın birleştiği bu yaklaşımı edimsel biçem olarak değerlendirmektedir. Bu çalışma kapsamında özellikle 2010 sonrası dönemde Türk belgesel sinemasında ortaya çıkan yeni yaklaşım Didem Şahin'in Acı ve Tatlı ve Aslı Akdağ'ın Bekleyiş belgeselleri üzerinden Bill Nichols'un edimsel biçemi bağlamında değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Belgesel Sinema, Edimsel Biçem, Bill Nichols, Türk Belgesel Sineması*

Seher Şeylan
Doç. Dr., FMV Işık Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Sinema ve TV Bölümü

Özet

Bir filmi anlamlandırmanın en temel yollarından biri katmanları içinde yer alan örtük anlamı ortaya çıkarmaktır. Bu noktada başvurulan disiplinlerden biri felsefedir. Sinema ve felsefe arasındaki derin ilişki filmdeki karakterlerin duygu durumlarını, içinde bulundukları toplumun üzerlerinde yarattığı etkileri, insan ilişkilerini kısaca insana ilişkin tüm hallerin yorumlanabilmesinin yolunu açmaktadır. İnsan ilişkilerini şekillendiren empati, insanları anlama becerisi olarak tanımlanabilmektedir. Empati bir başkasının duygularını anlamaya yatkınlıkla beraber tepkilerini savunmayı da beraberinde getirmektedir. Duyguların kökenlerine inmeyi sağlayan empati duygusal ve bilişsel empati olarak ikiye ayrılmaktadır. Duygusal empati, diğerinin hissettiğini hissetmeyi ve bu duyguları karşılıklı olarak paylaşmayı içermektedir. Bilişsel empati ise, bireyin karşısındaki kişinin deneyimlediği herhangi bir durum ya da olayın onda yarattığı duyguyu anlamlandırma sürecidir. Öte yandan, kişinin söz konusu sorunu tanımlaması mevcut soruna ilişkin yolları bulmasında bilişsel ve davranışsal süreç etkindir. Özellikle travmatik durumların üstesinden gelme aşamasında bilişsel empati kilit rol oynamaktadır. Bu çalışmanın amacı bilişsel empatinin iyileşme sürecine etkisini ortaya koymaktır. Çalışma boyunca Judith Buttler'ın empati üzerine değerlendirmeleri doğrultusunda bilişsel empatinin travmayı atlatma noktasındaki rolü DNA'larına kadar uzanan travmayla birlikte baş etmeyi öğrenen Reyhan, Aslı ve Leyla'nın hikayesini anlatan Bir Gün 365 Saat (Kaftan, 2023) belgeseli üzerinden tartışılacaktır. Aile içi cinsel şiddete ve tacize uğrayan üç genç kızın iyileşmelerinde, hayata dönmelerinde ve hak arama üzere cesaret göstermelerinde kendi aralarında ve tıpkı onlar gibi tacize uğrayan kız çocukları ile kurdukları bilişsel empati rol oynamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *empati, duygusal empati, bilişsel empati, travma, sinema, belgesel.*


sinefilozofi

Cinema and Social Constructs: Gender, Trauma and Fetishism

Moderatör: M. Özer Özkantar

07.12.2024
CUMARTESİ



Fatma Serdaroğlu
Öğr. Gör. Anadolu Üniversitesi

Abstract

This research explores the portrayal and development of refugee film narratives in Turkish cinema since 2011, focusing on their potential impact on public perception and nuanced representations within Turkey's socio-political context. Employing content analysis and phenomenological method, the study evaluates Turkish feature films post-2011 that address refugee experiences and related socio-economic, cultural, and political issues. It aims to provide insights into the themes and messages in these films, emphasizing their role in breaking down stereotypes and enhancing understanding of refugee experience focusing on film aesthetic. Utilizing the frameworks of Merleau-Ponty and Sobchack, the research highlights film as a medium for fostering empathy and moral perception. Adopting an interdisciplinary approach, this research investigates the impact of refugee films on cinema as well as perceptions of migration, vulnerability, power, diversity, and identity. The goal is to add to the academic discussion about migration and how it is represented in cinema. With a philosophical perspective, the study combines film analysis with ethics aiming to contribute to migration and refugee film studies.

Keywords: *refugee films, Turkish cinema, ethics, aesthetics, phenomenology.*

Rahime Özgün Kehya
Dr. Öğr. Üyesi, Kafkas Üniversitesi GSF
Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü

Abstract

This study aims to present practices that respond to the problem of the inadequate number of women filmmakers in the male-dominated global film industry. The issue of the 'celluloid ceiling syndrome' and gender inequality is a worldwide problem encountered at various stages of the film industry, from production to distribution. In a field where funding mechanisms are an important variable, the absence of women in creative teams leads to many problems of representation and discourse. To combat such inequalities, there are various implementations for funding, festival and distribution support. While festivals, cinema and television institutions have a great role to play in the production and visibility of women's films, there are also alternative platforms and collaborations. In today's world, where smartphones, digital distributions, algorithms and artificial intelligence provide important advantages, these opportunities should also be considered subsidies. The era when only professional cameras and crew were employed and films were watched in film production capitals such as Hollywood, Istanbul and Bollywood is over. These production capitals still maintain their centrality, mainstreamness and gender inequality, but technological and socio-cultural changes also facilitate women's film production also in the periphery. In conclusion, it is the collective efforts based on digitally transformed technologies and collaborative image production, as well as various collaborations and public-private sector support, that are having an impact on the women's film industry to get rid of the celluloid ceiling syndrome, although not yet at the desired level.

Keywords: *Celluloid ceiling syndrome, gender inequality, women film makers, funding, digital transformation.*

Tuğçe Kutlu
Arş. Gör., Ankara Üniversitesi

Abstract

Post-traumatic narratives are becoming frequently observed in cinema, especially in films after 2000. Reasons for this include the increase in violence over the last 23 years (Worden 2018, p. 21) and public displays of mourning such as September 11 (Worden 2018, p. 21) and Princess Diana's funeral (Kerrigan 2007, p. 185).

This work includes *Incendies* (Denis Villeneuve, 2010), *Oscuro animal* (Felipe Guerrero, 2016), *In the Land of Blood and Honey* (Angelina Jolie, 2011), *My Mother's Wound* (Ozan Açıktan, 2016), *Puhdistus* (Antti Jokinen, 2012), *Grbavica* (Jasmila Žbanić, 2006), *Amulet* (Romola Garai, 2020) and *Butterfly Vision* (Maksym Nakonechnyi, 2022) in the context of trauma and film literature. In all of them, the violation of women's toll through sexual assault during the war is reflected on the big screen with the post-war narrative.

Yıldız (2015) focuses on the relationship between cinema and memory through the film *Night and Fog* (Alain Resnais, 1956). In the films of this study, the connection between trauma and war crimes and remembering is discussed. "While transforming a repressed trauma or a collective crime into an image on the stage of history, Resnais does not consume it in the representation, does not allow the audience to witness or deny the crime from a safe position by imprisoning it in the universe of the past, and leaves his screen to the ghosts of the past" (2015, p. 117). . Likewise, the 8 films of this study strengthen the connection between crime, testimony and non-denial.

Kaplan and Wang (2004) divide trauma representation into four: treatment, shock, voyeurism and testimony. "The witness position is arguably the most politically useful of the four" (p. 4). Based on this, it can be seen that the films of this study gain a political position through witnessing trauma.

Keywords: *trauma, war, woman, cinema, psychology.*

Özer Özkantar
Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep Üniversitesi

Abstract

Cinema is a multi-layered and multifaceted art. For this reason, cinema has the ability to present visual images in different contexts through its own possibilities. In addition, for many directors, cinema is a way of expressing and explaining themselves. This is often realized through stylized images determined by the director. Some directors, on the other hand, transform this uniqueness into a much more individualized state, adding fetish desires, fears, in short, themes hidden in their subconscious. At this point, the main purpose of this study is to put forward the idea that some of the leading auteur directors of modern cinema regularly incorporate certain images into their cinematic climates, even almost sanctifying them and turning them into fetish images. At this point, Alfred Hitchcock, Federico Fellini, Tinto Brass, Krzysztof Kieślowski and lastly Quentin Tarantino have been identified through purposeful sampling method in order to pursue auteur traces in this study, and the films of the relevant directors have been analyzed within the framework of fetishism with the aid of visuals taken from the films. As a result, in many films of the aforementioned directors, some prominent bodily images, especially women bodies, turn into fetish reflections, this situation is constantly repeated in the corpus of the directors and almost turns into images fetishized by the directors.

Keywords: *Cinema, Fetishism, Fetish Images, Bodily Visuals, Auteur Directors.*


sinefilozofi

Film Çalışmalarında Yeni Paradigmalar: Video Denemeler ve Görsel-İşitsel Düşünce

Moderatör: Esra Güngör Kılıç

07.12.2024
CUMARTESİ



İpek Gürkan
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Televizyon Haberciliği ve Programcılığı

Özet

Geleneksel film analizinde çoğu zaman, formüle dayalı yanıtları olan hâlihazırda kalıplaşmış sorular sorularak yeniden kanaatler üretilir filmler hakkında. Tek mümkün dünyayı sunar önümüze. Filmin her daim devinimli ve direngen yapısı analizi sınırlar ve bu anlamda filmin kendisi "ele geçirilemez", erişilemez, bir metindir. Raymond Bellour'ın 1985 yılında yazdığı "Analysis in Flames" metni, film analizi için yeni metodolojik yaklaşımların ihtiyacını öngörüyordu. Bu özü itibariyle Bellour'a göre "ele geçirilemez" olan film, bugün kendi kendisini (özgürce) analiz etmenin yolu ya da jestlerinden biri olan "durdurma" ile elde edilen donmuş karelerle artık tek tek imgelerin akışına müdahale edebileceğimiz bir tür sayfa düzenlemeleriyle (P. Bonitzer, 1982; R. Bellour, 1985), bir kombinasyon yaratımıyla bizi baş başa bırakmış görünüyor.

Biçimsel bir müdahale olarak durdurma, tekrar ya da yavaşlatma, niceliksel ve niteliksel bir değişim olarak bu değişimleri imgenin yüzeyinde dışa vurur. Sinemada bir jest ya da yakın plan yüz de ihtimaller alanına açılan bu değişimleri görmek açısından verimli bir alan sunar bize. Yapılan basit bir durdurma ya da bağlamından koparma değildir belli ki yalnızca. Bu müdahaleler oyunbaz bir biçimde (melodramik) jestleri ya da yakın plan yüzleri sinemanın estetik tarihinin bir tür *pathosformel*i olarak inşa ederken kolektif hafızamızı (yeniden) canlandırarak bizi imajların arkeolojik incelemesine taşıdığını fark ediyoruz. Bu arkeolojik zeminde, yanıtlarından daha önemli sorular beliriveriyor zihnimizde.

Peki, o zaman film eleştirisinin/analizinin videografikleşmesini logos karşısında *pathos*a itibarını kazandırmaya yönelik bir çaba olarak görebilir miyiz? Bu soruyu olumlarsak film teori tarihinin (belki de görsel kültür tarihinin) refleksif bir çabası olmaz mı bu? Ya da bir jest ya da imge bağlamında koparıldığında, tekrar edildiğinde ya da yer değiştirdiğinde ironik olmak zorunda mı? Son olarak bu metinde de bağlamdan kopma pahasına şu soru da kritik gibi görünüyor: Örneğin jestlerin/imgelerin tekrarı, bağlamsızlaştırılması yoluyla bedenden koparak (digesture) mekanikleşmiş jestlere dönüşmesi, filmdeki örtük ve bilinçdışı anlamların ortaya çıkmasına yardımcı mı oluyordu sadece, yoksa izleyici/yapımcı olarak benim duygusal ve sinefilik bir izleme deneyimime bağlı olarak gelişen bir epifenomeni miydi yalnızca?

Anahtar Kelimeler:*Videografik eleştiri, film analizi, hareketsiz görüntü, tekrar, sinematik jestler, sinemada yüz.*

S. Kıvanç Türkgeldi
Dr. Öğr. Üyesi, Çukurova Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon Sinema Bölümü

Özet

Bu çalışmada video denemelerin ilişkisel düşünme olanakları tartışılmıştır. Filmsel imgeyi temsil (representational) düzleminin ötesinde düşünmek, Deleuze'ün sinemayı ele alış biçimine paralel bir eyleme işaret eder. Deleuze, filmsel imgenin neyi temsil ettiğiyle ilgilenmektense, sinemanın ürettiği hareket ve zaman bloklarının felsefi analizine odaklanmıştır. Bugün film üzerine videografik bir düşünme pratiğinin Deleuze'ün çabasının bir uzantısı olduğu söylenebilir. Video denemeler elbette filmsel imgenin neyi temsil ettiği üzerine odaklanabilir. Ancak videografik bir metodoloji, potansiyel olarak temsil paradigmasından uzaklaşarak, filmsel malzemenin doğrudan kendisine yönelik bir sorgulama ve düşünme pratiğine işaret eder. Bu şekilde, düşünen özne, filmin imgeleriyle etkileşime geçebilir ve onlarla yeni ilişkiler geliştirme fırsatına sahip olabilir. Buradan hareketle, mevcut tartışmada video denemeler "ilişki-imge" kavramı ile ele alınacaktır. Bu kavram insan-sonrası (post-human) bir epistemoloji üzerine tartışan düşünür Braidotti'nin "ilişkisellik", Deleuze'ün ise "imge" kavramlarının birleşiminden oluşturulmuştur. Rosi Braidotti insan sonrası bir akademinin epistemolojik temelini ilişkisellik üzerinden açıklamaktadır. Benzer şekilde, Deleuze'ün problem mefhumunu Todd May, bir ilişkisel düşünme ve yaratım alanı olarak değerlendirir. John Rajhman ise Deleuzecü anlamda düşünmenin özünde deney yapmak olduğunu öne sürer. Dolayısıyla düşünce, bir yargıya ulaşma veya bir şeyi açıklama olarak tanımlandığında kısıtlanır. Aslında sinemanın düşünme biçimi de özünde bu sınırları aşar. Çünkü sinematik imgenin düşünsel potansiyeli her zaman temsil düzleminden taşar. Temsil sınırlayıcı ve katıdır. İmge ise plastiktir. Buna rağmen akademinin ve eleştirinin genel eğilimi sıklıkla filmsel imgelerin neyi temsil ettiği üzerine spekülatif bir yorumlama pratiğine doğru yoğunlaşır. Oysa filmin imgelerini ve imgeler arasındaki ilişkiyi sinemanın kendi hareket ve zaman bloklarını kullanarak düşünebilen bir form olan video denemeler, son on yılda film araştırmalarında yeni bir tartışma alanı yaratmaktadır. Bu çalışmada "ilişki-imge" kavramı iki ya da daha fazla imgenin birbiriyle ilişkisine odaklanmak üzere yaratılmış yeni bileşik imgeleri tanımlamak için kullanılmıştır. Kavram, bu çalışma için üretilmiş olan video deneme üzerinden tartışılacaktır. Çalışmanın teorik bölümünde ilişkisellik ve videografik bir düşünme formunun epistemolojisi ele alınacak, yöntem kısmında ise filmlerden deneysel olarak oluşturulmuş olan ilişki-imgeler görsel olarak sunulacaktır.

Anahtar kelimeler: *Video deneme, ilişkisellik, temsil-dışı düşünce, ilişki-imge, videografik düşünce.*

Onur Turgut
Arş. Gör., Özyeğin Üniversitesi

Özet

Video denemeler, görsel ve işitsel anlatım unsurlarını bir araya getirerek alternatif, esnek sanatsal ifade biçimlerini oluşturmaktadır. Film ve medya araştırmalarında giderek daha fazla kullanılan bu form, filmlerin yorumlayıcı çerçevelerinin derinlemesine incelenmesini sağlayan çeşitli eleştirel yöntemlerin görsel-işitsel araçlar kullanılarak uygulanmasını içermektedir. Video denemeler, film çalışmalarındaki genel anlayış kalıplarının ötesine geçerek geleneksel metin tabanlı film eleştirisinin koordinatlarını değiştirir. Maddesel düşünme (material thinking) biçimlerini tedavüle sokan video denemeler, Catherine Grant'ın (2014) deyimiyle laboratuvarda deney yapar gibi artistik formlarla düşünmenin yollarını açar. Bununla beraber, teknolojik gelişmelerle birlikte video denemelerin videografik eleştiride kullanılması filmlerin, görüntülerin ve seslerin yeni anlamlar yaratmak için kompoze edildiği, yeniden bağlamsallaştırıldığı görsel-işitsel eleştiri mekanizmasının gündeme gelmesine aracı olur. Bu formun biçimsel nitelikleri söz konusu olduğunda, özellikle bölünmüş ekran (split screen) tekniği öne çıkar. Zira bölünmüş ekran tekniği, karşılaştırma yapmak, tematik bir ilişki ya da biçimsel bir benzerliği tartışmak amacıyla iki ya da daha fazla farklı filmden alınan çekimleri aynı çerçeve içinde temellük eder, parçalar ve yeniden birleştirir. (Baptista, 2016). Bununla birlikte bölünmüş ekran tekniği, algısal olarak yabancılaştırılmış bir izleme biçimini içerir. Bölünmüş ekranın teşvik ettiği aktif izleme, yeni anlam olasılıklarını, potansiyellerine ilham vererek lineer olmayan, panoramik ve öngörülemez izleme deneyimleri üretir. Benzer şekilde, Harun Farocki (2009) "yumuşak montaj" terimini, yan yana yerleştirilen ancak birbirinin yerini almayan, mekânsal düzenlemeleriyle birbirleri hakkında yorum yaparak "daha fazla deneme, daha az iddia" üreten iki veya daha fazla görüntüyü tanımlamak için kullanır. Bu çalışma kapsamında da bölünmüş ekran tekniği, Farocki'nin "yumuşak montaj" kavramıyla paralel bir şekilde ele alınacak; görsel anlatının çok katmanlı yapısını keşfetmek ve izleyiciyi aktif bir anlam üreticisi olarak konumlandırmak amacıyla nasıl kullanılabileceği incelenecektir. Araştırmada, videografik eleştiri yaklaşımı benimsenerek üretilecek olan video deneme aracılığıyla bölünmüş ekran tekniğinin estetik ve anlamsal işlevlerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada, bölünmüş ekranın eşzamanlılık, simetri, görsel ironi, her şeyi bilen bakış açısı ve görsel stil gibi estetik bileşenleri analiz edilerek, bu tekniğin videografik düşünce biçimlerindeki potansiyelinin ortaya konulması hedeflenmektedir. Çalışmada, bölünmüş ekran tekniğinin sinematik anlatıdaki çok katmanlı işlevleri ve videografik eleştiri bağlamındaki analitik potansiyellerinin incelenmesi amaçlamakta, diyoptri ve mozaik montaj gibi diğer görsel anlatı stratejilerini ise ikincil odak noktaları olarak ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Bölünmüş Ekran, Videografik Eleştiri, Yumuşak Montaj, Maddesel Düşünme.*

Nurşah Ferah
Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Özet

"Sinema Hatırlar," hafızanın zamanla kurduğu esnek ve yaratıcı bağdan esinlenerek, sinemanın hem bir hatırlama aracı hem de hatırlamanın kendisi olarak nasıl işlediğini derinlemesine inceler. Bu video-deneme, 54 farklı filme ait görüntü ve ses kullanarak, izleyiciye zamanı, sinemayı ve hatırlama sürecini sorgulama olanağı sunar. Aynı anda hem ses imajın hem de görsel imajın referans ettiği filmleri hatırlatmaya çalışırken, hafızanın plastisitesine dair güçlü bir fikir ortaya koyar: Kullanılan ses ve görüntülerin farklı filmlerden görsel imaj ve ses imajın bir bütün olarak sunulması izleyicinin hatırlama pratiğinin subjektifliğini açığa çıkarır. Beyaz gürültü, doğadaki tüm frekansların karışımıyla oluşan ve genellikle sabit bir uğultu olarak algılanan bir sestir. Bu ses, ana rahmindeki seslere olan benzerliğinden yararlanarak, video-denemede ses kanallarından birine entegre edilmiştir. Böylece, insan hafızasında derinlere kazınmış bir ses aracılığıyla, konfor alanı yaratılmaya çalışılır. Bu gürültü, izleyiciyi manipüle ederek, modern dünyanın görsel-işitsel kaosunun aslında ana rahminde deneyimlediğimiz ilk sese ne kadar benzediğini hatırlatır. Sinema, bu bağlamda ses imaj aracılığıyla bir tür "konfor alanı" olarak işlev görür. Sinemada film izleme deneyimi belirli bir zaman diliminde gerçekleşen toplu bir izleme pratiğine dayanırken, bireysel izleme deneyimlerinde zaman kişisel bir boyut kazanarak zaman algıları filmi başlatıp durdurmak, yarıda bırakmak gibi kararlarla daha esnek hale gelir. Bu durum hafızanın daha kişisel ve izole olarak değerlendirilebilmesini mümkün kılar. Sinema, hatırlamanın hatırlanması için bir formül olabilir mi? Zamanı kaydeden, donduran ve yeniden yapılandıran sinema, izleyiciye sadece geçmişi hatırlatma aracı sunmakla kalmaz; aynı zamanda hatırlamanın kendisinin nasıl işlediğini de gösterir. Sinema, zamanın esnekliği ve hatırlamanın yeniden inşa edilebilirliği üzerine düşündürerek, izleyiciyi kendi hafızasıyla ve zaman algısıyla yüzleştirir. Zaman, hatırlama, hafıza ve yaşam gibi büyük kavramların ne'liğine dair soruşturmasında sırtını sinemaya yaslayan bu video-deneme sinemanın yüzyıllık tarihinin içinden 54 yorumu bir araya getirerek, cevap aramak yerine, deneme işine koyulmuştur.

Anahtar Kelimeler: *zaman, hafıza, video-deneme.*


sinefilozofi

Cinema and Ontological Narratives: Space, Nature and Existence

Moderatör: Eda Arısoy

07.12.2024
CUMARTESİ



Azranur Elif Sucuoğlu
Yüksek Lisans Öğrencisi, TED Üniversitesi

Abstract

This paper explores the animated films *Frozen* (*Karlar Ülkesi*, Chris Buck and Jennifer Lee, 2013) and *Frozen 2* (*Karlar Ülkesi 2*, Chris Buck and Jennifer Lee, 2019), focusing on material agency. By employing theoretical frameworks such as new materialism, and posthumanism, these films challenge anthropocentric narratives by presenting nature as an active, agential force. Central to the analysis is the new materialist theory, which posits that matter and non-human entities possess their own agency. This perspective reveals how *Frozen* and *Frozen 2* depict nature not as a passive backdrop, but as vibrant and autonomous. The films' portrayal of elemental spirits and magical forests invites viewers to reconsider their perceptions of non-human agency. The ecocritical dimension highlights the environmental themes in both films, particularly in *Frozen 2*. The narrative, from the enchanted forest's awakening to the resolution of elemental imbalances, metaphorically addresses contemporary ecological concerns. This situates the films within broader discussions of environmental philosophy and ethics in popular media. A key aspect of the investigation is the portrayal of the Northuldra tribe and the protagonists' ancestral origins in *Frozen 2*. Through Indigenous studies, the representation of Indigenous peoples and their relationship with nature is critically examined, uncovering how the film navigates issues of colonialism, traditional ecological knowledge, and the often-problematic depiction of Indigenous cultures in mainstream media. The transformation of Elsa, culminating in her "becoming one with nature," is interpreted through posthumanist theory, challenging conventional notions of human identity and agency. Elsa's journey is analyzed as a form of posthuman becoming, blurring the boundaries between human and non-human, and raising profound questions about the nature of consciousness and humanity's place within the natural world. This analysis contributes to the growing field of cinema, highlighting the unique capacity of animated cinema to engage with and illuminate complex philosophical concepts in accessible and emotionally resonant ways.

Keywords:*Ecomaterialism, Disney, Posthumanism, Indigenous ecologies, Animated naturecultures.*

Hilal Erkuş
Prof. Dr., Akdeniz Üniversitesi

Kübra Görgülü
Bağımsız

Abstract

An analysis of the impact of the film's use of space on the atmosphere of the film, in line with Lefebvre's "spatial triad" practice for the meaningful interpretation of space, forms the main problematic of this study. The role of space has been analyzed through the application of descriptive analysis and compositional analysis techniques in three award-winning fictional films (*Abluka, Kaygı, Son Çıkış*) selected from the "artistic/independent/exploratory/festival" branch of New Turkish Cinema, which focuses on the atmospheric structure created by the use of space but lacks spatial analysis. Through the analyses made from these two different branches, both an interdisciplinary method is presented and an attempt is made to explain how the "production of space" takes place through the viewer and the character. The findings reveal that the "spaces of resistance/memory/refuge" experienced by the characters through "spaces of representation (lived space)" are in the minority compared to the "encompassing spaces" experienced by the characters as "representations of space (designed space)", causing pessimism and "dystopian" space perception to predominate in the general atmosphere of the film.

Keywords: *Film atmosphere, production of space, use of space in films, dystopian" space.*

Gesufrancesco Petrillo
Ph.D. Candidate, Istanbul University

Abstract

How can we define whether a space is heterotopic? Can cinema use a real case and (re)propose it again within its narratives? This study seeks to answer these questions through the key principles of Michel Foucault's philosophical concept of *heterotopias* – real places contrasted with utopias – to delve deeper into these transformative spaces and how cinema reinterprets them. Using *Rose Island* (Sydney Sibilia, 2020) as a case study, this research demonstrates how cinema describes such places, thus enriching the debate. The content analysis of the narrative and visual elements of the film with Foucault's Approach, particularly the relationship between the protagonists and the island, provides a perspective on the representation of social space and alternative structure. In fact, Steel Island, built by the Italian engineer Giorgio Rosa, is another example of space that can be "read" through *heterotopology*. Furthermore, the connection with subsequent studies on the topic, for example, those of Lefebvre and Stavride, makes this research relevant for considering such places and their role in society. The film stimulates a philosophical discourse on social structures and human aspirations by encouraging the viewers to reflect on their surroundings. When the characters question themselves about the existence of an "Other space," different from the Italian one of the 60s, they highlight how Steel Island, despite the slight differences compared to the actual events, is represented in the film as a *heterotopic space*, demonstrating cinema's ability to reflect and explain these spaces, as well as providing further insights for future research on new possibilities of space and place.

Keywords: *Heterotopia, Michel Foucault, Other Space, Steel Island, Rose Island.*

Ersin Berk
Öğr. Gör., Sakarya Uygulamalı Bilimler Üniversitesi

Abstract

Bela Tarr is a Hungarian director who mainly makes drama films. *The Turin Horse* by Tarr is the last work of the director inspired by the final healthy moments of Nietzsche before his death. According to a rumor, Nietzsche sees a horse whipped by its owner on his way to a post office in Torino on January 3, 1889. He stops the owner and then hugs the horse in tears. The famous philosopher who suffers a stroke following this incident spends the rest of his eleven-year life in need of care. However, no one knows what happened to the horse. *The Turin Horse* is the story of the horse whipped and according to most critics, is a masterpiece. The film that is black and white and has a length of two hours and 36 minutes has fewer lines, which reveals its visual power. Main purpose of this study is to technically analyze the powerful photographic language in *The Turin Horse* and create specific photographic and philosophic context by associating these images with specific discourses from the interviews with Tarr. The sample of the study comprised images from the film that were displayed constantly for the longest period of time and the sequences chosen were referred to as a photo frame. The frames analyzed according to photography criteria were also supported by the philosophic, cultural and political basis which Tarr as an auteur director feeds on. In the frames used in *The Turin Horse*, Bela Tarr used closed composition which is commonly used in photography and often abided by the golden proportion rules. In the study using the descriptive analysis method, it was found that the director not only interweaved philosophy and cinema in *The Turin Horse*, he also transformed his last film into a whole of images offering photographically rich indicators.

Keywords: *Bela Tarr, The Turin Horse, photography, philosophy, cinema.*


sinefilozofi

Sinemada Beden, Mekân ve Hayranlık

Moderatör: Ece Yirmibeş

07.12.2024
CUMARTESİ



Merve Cura
Uzm. Doktor, Psikiyatrist, Ankara Etlik Şehir Hastanesi, Çocuk ve Ergen Psikiyatrisi Kliniği

Özet

Korku Sinemasında Beden ve Psikanalizde Tekinsiz: David Cronenberg Sineması David Cronenberg, sinemasında bedenin tekinsiz kullanımını ustalıkla işleyerek korku sinemasında kendine özgü bir yer edinmiştir. Bu çalışmada, Cronenberg'in *Naked Lunch* ve *Crimes of the Future* filmleri üzerinden bedenin korku ve tekinsizlik unsuru olarak kullanımını psikanalitik açıdan incelenmektedir. Freud'un tekinsiz kavramı, tanıdık olanın bir anda yabancılaşarak bireyde korku ve endişe yaratması olarak tanımlanır. Cronenberg'in sinemasında bu kavram, bedenin tanıdık formlarının grotesk ve yabancı hale gelmesiyle somutlaşır. *Naked Lunch* filminde, ana karakterin bedeninin ve zihninin sürekli dönüşüme uğraması, izleyicide derin bir rahatsızlık hissi uyandırır. Filmdeki grotesk mutasyonlar ve bedenin sürekli olarak sınırlarını aşması, bilinçdışı korkuları ve arzuları sembolize eder. Bu dönüşümler, izleyicinin tanıdık beden algısını yıkarak tekinsizlik duygusunu pekiştirir. *Crimes of the Future* filminde ise teknoloji ve beden arasındaki ilişki, tekinsizliğin kaynağı olarak karşımıza çıkar. Cronenberg, teknolojinin beden üzerindeki etkilerini abartarak ve groteskleştirerek, izleyicinin beden algısına meydan okur. Psikanalitik açıdan incelendiğinde, Cronenberg'in filmleri bireyin bilinçdışına derinlemesine nüfuz eder. *Naked Lunch* ve *Crimes of the Future* gibi filmler, bastırılmış olanın geri dönüşünü simgeleyen güçlü anlatımlara sahiptir. Bu anlatımlar, izleyicinin bilinçaltındaki travmaları ve korkuları yüzeye çıkararak, derin bir psikanalitik keşif sağlar. David Cronenberg'in sinemasında bedenin tekinsiz kullanımı, korku ve psikanaliz arasında güçlü bir bağ kurar. Bedenin tanıdık sınırlarının yıkılması ve grotesk imgelerle yeniden inşa edilmesi, izleyicide derin bir tekinsizlik hissi uyandırır. Bu bağlamda, Cronenberg'in filmleri sadece korku unsurlarıyla değil, aynı zamanda psikanalitik sembollerle de zenginleşir. Cronenberg'in sineması, bedenin korku ve tekinsizlik unsuru olarak kullanımını derinlemesine inceleyen ve izleyiciyi kendi bilinçdışına dair farkındalık kazandıran güçlü bir sinema diline sahiptir.

Anahtar Kelimeler: *beden, Freud, Cronenberg, psikanaliz, tekinsiz.*

Uğurcan Kaçmaz
Yüksek Lisans Öğrencisi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi

Ömür Karslı
Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü

Özet

Gerhard Richter'in hayatından esinlenilen *Asla Gözlerini Kaçırma* filmi, yaratıcı sürecin sadece bireysel bir eylem olmadığını, sanatçının dünya ile çok katmanlı bir ilişki içinde olduğunu ortaya koyar. Alman ressam Gerhard Richter, soyut sanatın yanı sıra fotoğraf ve camdan şekillerle ilgilenmiş, sanatında dünyayı estetik bir şekilde dönüştürmüştür. Film, sanatçının bireysel ve toplumsal dünyalar arasındaki etkileşimleri inceleyerek yaratıcılığın bedensel ve kolektif düzeyde nasıl şekillendiğini anlatır.

Sanatçının dünya ile ilişkisi iki ana eksende ele alınabilir: Birincisi toplumsal dünya, ikincisi maddi doğa ile kurulan ilişkidir. Sanatçı, hem bireysel olarak bedensel düzeyde dünyayı deneyimler hem de toplumsal olarak özneler arası bir biçimde dünya yaratır. Bu yaratma, sanatçının yalnızca içsel dünyasından doğmaz; sanatçı, toplumsal dinamikler, politik gerçeklikler ve doğa ile kurduğu ilişkiler üzerinden kendine ait bir dünya inşa eder.

Florian Henckel von Donnersmarck'ın *Asla Gözlerini Kaçırma* filmi, bu süreci Kurt Barnert üzerinden anlatır. Kurt, kişisel travmalarını, özellikle çocukluk dönemi ve Doğu Almanya'daki baskıcı rejimle olan mücadelesini sanata dönüştürür. Yaratma eylemi, yalnızca bireyin içsel bir ifadesi değil, toplumsal gerçekliğin estetik bir yorumu olarak şekillenir. Kurt, dünyayı estetik bir bilinçle algılayıp sanatsal forma dönüştürür.

Sanatçının dünya ile ilişkisi, toplumsal hafıza ve tarihin estetik yorumunu nasıl işlediğiyle de ilgilidir. Film, yaratıcılık sürecinin beden, doğa ve dünya ile etkileşimlerden doğan bir süreç olduğunu vurgular. Kurt, sanat yoluyla yalnızca kendini yeniden yaratmaz, aynı zamanda içinde bulunduğu dönemin politik ve sosyal dinamiklerini de sorgular. Bu sorgulama, sanatçının dünyayı estetik bir biçimde yeniden inşa etme arzusunun bir yansımasıdır.

Bu bildiride, sanatçının dünya ile kurduğu ilişkilerin nasıl bir dünya yaratma sürecine dönüştüğü ele alınacaktır. Sanatçının dünya inşa etmesi, yalnızca bireysel değil, kolektif bir eylemdir. Film, sanatçının bireysel dünyasının ötesine geçerek toplumsal gerçekliği sanatsal bir dünyaya dönüştürme sürecini gözler önüne serer.

Anahtar Kelimeler: *Gerhard Richter, yaratma, yaratıcılık, sinemada yaratıcılık*


sinefilozofi

Film Felsefesinde Eleştirel Bakış

Moderatör: Fırat Osmanoğulları

07.12.2024
CUMARTESİ



Semra Keleş
Öğr. Gör. Dr., İzmir Ekonomi Üniversitesi Meslek Yüksekokulu, Radyo ve Televizyon Programcılığı

Özet

Yabancılaşma, iktisat, sosyoloji, felsefe, siyaset ve güzel sanatlar gibi çeşitli disiplinlerde geniş çapta ele alınmış ve analiz edilmiş çok yönlü bir kavramdır. Hegel, "her gerçeklik biçiminin özünde ayrılık ve uzaklaşma vardır" diyerek yabancılaşma üzerine ilk kavramsallaştırmayı yapar. Bu kavramsallaştırmadan yola çıkan Karl Marx, yabancılaşmayı dört boyutta ele alır: insanın üretim koşuluna yabancılaşması, ürettiğine yabancılaşması, türüne yabancılaşması ve sonuç olarak kendine yabancılaşması. Kapitalist sistemde işçiler zorunlu olarak çalışmakta, emeklerinden doğan ürünlerin sahibi olamamakta ve üretim araçlarının işçilerden ayrılması sonucunda bu araçlar onları köleleştirici bir güç olarak karşılarına çıkmaktadır.

Günümüz kapitalist üretim sisteminde bireyler, fiziksel üretimin yanı sıra duygusal üretimde de bulunurlar. Bireylerin fiziksel ve zihinsel etkinlikleri kapitalist sistemin kontrolündedir ve bu durum, onların kendilerine ait üretici potansiyellerinin, örneğin konuşma ve gülme gibi faaliyetlerinin, kontrol dışı kalmasına yol açar. Artık bireylerin duyguları kendiliğinden ortaya çıkmak yerine, bedensel bir işçinin eylemleri gibi, 'emek' haline gelir. Toplumda kabul gören bir yüz ve beden sunumu oluşturabilmek için bireyler duygularını yönetmek zorundadırlar ve bu duygu yönetimi süreci onlara öğretilir. Sonuç olarak, çalışanlar iş hayatında 'duygusal emek' sarf ederler. Arlie Hochschild'in "The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling" (1983) adlı çalışmasında, bireyin çalıştığı şirketin sadece fiziksel eylemler üzerinde değil, duygusal eylemler üzerinde de kontrol sahibi olduğunu ortaya koyar. Hochschild, çalışanların varlıklarının devamı olan eylemlerinin artık onların değil, çalıştıkları şirketin malı haline geldiğini vurgular. Bu koşullar altında birey, kendine, türüne, ürettiğine ve üretim sürecine yabancılaşır. Bu bağlamda yabancılaşma hem fiziksel hem de zihinsel olarak insanlığı etkileyen ve toplumsal süreçlerde yıkıcı sonuçlar doğuran bir yapıdır.

Sinema sanatı diğer sanat disiplinleri gibi gündelik hayatta karşılaşılan meseleleri kimi felsefi tartışmaları ve kavramları işleyen bir sanat dalıdır. 2021 yapımı Zero Fucks Given (Julie Lecoustre & Emmanuel Marre, 2021) filmi de burada yürütülen tartışma bağlamında duygusal emek üretimi ve yabancılaşma temaları üzerine yoğunlaşır. Filmin açtığı bu alan üzerinden biz de duygusal emek, yabancılaşma ve diğer gündelik yaşam meselelerinin filmin anlam dünyasına ne şekilde sirayet ettiğinin üzerinde durarak bizleri hangi düşünce akış şebekelerine sevk ettiğini tartışmaya çalışacağız.

Anahtar Kelimeler: *Yabancılaşma, duygusal emek, gündelik hayat, sinema, filmlerle düşünme.*

Sercan Bozdoğan
Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Özet

Çoklu gerçekliklerin iç içe geçmesinden oluşan paralel evrenler temasına sahip Everything Everywhere All at Once (Her Şey Her Yerde Aynı Anda, Daniel Kwan ve Daniel Scheinert, 2022) adlı bilimkurgu türündeki film, Amerika'da yaşayan Çin göçmeni bir ailenin farklı tercihler sonucu yaşamış olabilecekleri hayatları içeren diğer evrenlerin varlıklarını keşfederek sürüklendikleri maceraları konu almaktadır. Farklı gerçekliklerin ve kimliklerin yanı sıra aile bağları, hayatta kalma ve insanın varoluşu gibi konuları ele alan film, görsel ve felsefi olarak etkileyici bir deneyim sunmaktadır. Eserin ana mesajının postmodernizm düşüncesinin nüvesi olan kişinin kendine özgü beğeni yargıları doğrultusunda kimliğini inşa ederek toplumsal alanda varlığını biricikleştirdiğini savunmaktayız. Postmodernizm düşüncesi Aydınlanma ve Modernizm dönemlerinin felsefi, kültürel ve toplumsal anlayışlarına getirilen eleştiriler doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Postmodernizm kuramları kendinden önceki dönemlerin nesnel gerçeklik, ilerleme ve bilimin üstünlüğüne dair aşırı özgüvenli yaklaşımlarını sorgulayarak insanların gerçekliği farklı biçimlerde anlayabileceğini vurgular. Bu teoriler büyük anlatıları eleştirir. Büyük anlatılar, toplumsal gelişmeyi, evrimsel ilerlemeyi veya belirli bir ideolojiyi savunan geniş öykülerdir. Postmodernizm, bu tür anlatıların genellikle insanları belli bir düşünceye zorladığını ve farklı bakış açılarını göz ardı ettiğini savunur. Tekilliğe dair getirilen bu eleştiriler merkeziyet ve hiyerarşiyi sorgulamaktadır. Geleneksel düşünce, merkezi otoritenin ve hiyerarşinin önemini vurgularken, postmodernizm, çeşitlilik, çoklu perspektif ve yerellik fikirlerini öne çıkarır. Postmodernizm felsefesini birçok farklı alan üzerinden tanımlayan ve biçimlendiren Jean-François Lyotard, Fredric Jameson ve Jean Baudrillard'ın teorileri ışığında Everything Everywhere All at Once filminin analizi yapılacak, ilgili eserin postmodernizmin iyicilliğine dair bir anlatı üzerine kurulu olduğu savunulacaktır. İddiamızı güçlendirmek amacıyla postmodernizm ile toplumsal çeşitlilik arasındaki ilişkiyi ilgili filmin yedi dalda Oscar ödülü kazanması üzerinden irdeleyeceğiz. Bu başarının nedenini ödülü veren kurum olan Sinema Sanatları ve Bilimleri Akademisinin jüri üyelerinin demografisini toplumsal dezavantajlı kesimlerle çeşitlendirmesi kararı üzerinden tartışacağız.

Anahtar Kelimeler: *Postmodernizm, Paralel Evrenler, Everything Everywhere All at Once, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Jean Baudrillard.*

Ümmühan Molo
Doç. Dr., İstanbul Yeni Yüzyıl Üniversitesi

Özet

İnsanın temel sorgulamalarından biri yaşamda oluş biçimine dairdir. Kişinin bulunduğu yer, dâhil olduğu yaşam ve çevresiyle birlikte kazanmış olduğu varoluş, kimlik tanımının önemli belirleyicilerindendir. Tüm bu birbiri içine geçmiş halkalar, bireyi bir tanımla açıklamaya yarayan ve onu var kılan etkili unsurlardır. Gelgelelim, güncel teknolojilerin topluma hızla uyumlanma istenci, alışageldik kimlik ve aidiyet tanımlarında bir başkalaşım meydana getirmektedir. Çünkü toplum, teknolojideki bu sürate aynı biçimde ayak uydurmakta güçlük çekmektedir. Öyle ki tekno-araçları var eden insan, benzer bir araçsallaştırmayı doğrudan kendi türü için de kurgulamaktadır. Sanal, yapay, dijital gibi isimlerle giderek çoğalan özne tanımları, doğal, gerçek, sahici gibi kavramların anlamlarını yeniden sorgulamaya açmaktadır. Böylece sanal ile gerçeğin ayrımı güç (ve kimi zaman önemsiz) yapısı, söz konusu bu bulanıklığı, insan için de geçerli kılmaktadır. İnsanı özne olarak var eden pek çok özellik, onun kendini yeniden üretmesi (kopyalama) sonucu, bir "başkası" yaratmaktadır. Bu "başkası" insana benzerliğiyle dikkat çeken ancak özneliği müphem olandır. Tam da bu noktada bilim kurgu sinemasında kendine sıklıkla yer bulan öznenin doğal ve android halleri, şimdinin ve yakın geleceğin göze çarpan felsefi sorgulamalarından biri halini almaktadır. Bu çalışma, bilim kurgu sinemasında özne olarak insana ve özneleşme sürecinde android karakterlere odaklanmaktadır. Gerçek özne ile yapay öznenin teknoloji ekseninde nasıl kurgulandığı, bu iki biçimin hangi noktalarda aynılaşıp farklılaştığı ve böylece özne konumunun neyi ifade ettiği sorularına yanıt aranmaktadır. Tüm bunlarla birlikte gerçek ve yapay özne arasındaki kimlik krizinin hangi aşamada ortaya çıktığını tespit etmek mümkün hale gelecektir. Nitel araştırma yöntemlerinden tematik analizin uygulandığı bu araştırma, sinemada özne belirleniminin ortaya koyduğu karmaşanın, hem varoluşun doğal yapısında (insanda) hem de yapay olanın özneleşme pratiğinde (android karakterde) görünür olduğunu bulgulamıştır. Başka bir ifadeyle, yapay öznede gözlemlenen beklendik (aynı zamanda hazırlıksız) kimlik bunalımı, gerçek öznede de görünürdür. Her şeyi kopyaya tabi tutan teknolojinin varoluşta yarattığı kriz, yalnızca insansı olanı kapsamamakta; ayrımların ortadan kalkışı mevcut krizi, gerçek olanda da yaratmaktadır. Böylece esas kriz, gerçek özne ile yapay öznenin birbirinin "karşısında" konumlanmasıyla ortaya çıkmaktadır.

Anahtar Kelimeler:*bilim kurgu sineması, teknoloji, özne, android özne, kimlik bunalımı.*

Filozof Yönetmenler ve Film Felsefesi

Moderatör: Safa Karataş

08.12.2024
PAZAR



Ertan Tunç
Doktora Öğrencisi, Maltepe Üniversitesi

Özet

Ingmar Bergman'ın *Utanç (Skammen, 1968)* ve Andrey Tarkovski'nin *Solaris (Solyaris, 1972)* filmlerinin utanma (hicap) kavramını ele alış şekillerinin etik açıdan bir karşılaştırılmasını içeren bu makale, filmlerin politik, edebî ve felsefi köklerini ortaya koymaya çalışan üç bölümden oluşacaktır.

Karl Marx, Alman Fransız Yıllıkları'nda, Rugel'e yazdığı mektupta "İnsanın yaptığı en büyük duygusal devrim, utanma duygusudur." der ve ekler, "Bana gülerek bakıyor ve soruyorsunuz 'Bununla neyi elde ettik? Utançtan devrim gerçekleşmez.' Cevap veriyorum: 'Utancın kendisi zaten bir devrimdir.'" İlk bölümde Marx'ın bu tespiti çerçevesinde iki filmin siyasi içeriği karşılaştırılacaktır. İkinci bölümde, Kafka'nın Dava adlı eserinin son cümlesi ("'Bir köpek gibi' dedi, sanki utanç, ondan sonra da hayatta kalacaktı.") üzerinden filmlerin bir analizi yapılacak ve son bölümde Nietzsche'nin Böyle Söyledi Zerdüşt'ünde adı geçen "tanrının katili" kavramından hareketle felsefi bir çözümleme ortaya konacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Bergman, Utanç, Tarkovski, Solaris, Etik.*

Adorno'nun Sinemaya Bakışındaki Umut: Alexander Kluge Sineması ve Yesterday Gırl (Abschıed Von Gestern – Anıta G.) Filmi

İhsan Koluaçık
Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi

Selda Uygur
Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi
Fen Edebiyat Fakültesinde Türk Dili ve Edebiyatı

Özet

Akademik anlamda Theodor W. Adorno'nun film çalışmalarına katkısı genellikle göz ardı edilmiş ya da sinemaya yaklaşımı noktasındaki olumsuz bakışı ön plana çıkarılmıştır. Bunun sebebi Aydınlanmanın Diyalektiği adlı çalışmalarında Horkheimer ve Adorno'nun, sinemayı "kültür endüstrisi"nin başlıca yıldızı olarak göstermeleridir. Dolayısıyla onların yaklaşımı kitle kültürü, medya, sanat ve teknoloji üzerine genellikle muhafazakârlık, elitizm ya da kötümserlik olarak etiketlenir. Ancak Adorno'nun sinema hakkındaki düşünceleri 1960'lı yıllardaki gelişmelere paralel olarak değişme eğilimi göstermiştir. "Composing for the Films" (1944) ve "Transparencies on Film" (1966) makalelerinde Adorno'nun sinemaya karşı olumsuz yaklaşımında kırılmalar olur; içinde bulunduğu toplumsal ve ekonomik koşullarda bile filmin eleştirel potansiyeline ulaşabileceğini düşünmeye başladığı ifade edilebilir. Bu durumun ortaya çıkışında 1960'lı yılların başlarında gerçekleşen sinemasal hareketler ve Alexander Kluge, Oskar Negt ve Volker Schlöndorff gibi Genç Alman sinemacıların Oberhausen Manifesto Bildirgesi'nde 'Babamızın Sineması Öldü!' sloganı ile ticari Alman sinemasına ve türevlerine karşı duruşlarının etkisi büyüktür. Özellikle Kluge, Alman sinemasının dönüşümünde oldukça önemli rol oynamıştır. Kluge'nin Adorno ile kurmuş olduğu ilişki ve Adorno'nun negatif estetiğinin uygulanması yoluyla, değişimin mümkün olacağına dair inancı, Kluge'nin filmlerine yansır ve kısa filmlerinden itibaren Kluge'nin sinemasını Adorno'nun düşünceleri şekillendirir. Kluge, Eleştirel Teorisyenlerin, seyircinin konumlandırılmasına dair getirdikleri eleştirilere katılarak, seyircilerin geri bildirimleriyle şekillenen yeniden kurgulama imkânlarına değinir ve filmlerinde bu durumun altını çizer. Çalışmada sanatın eleştirel bir bilincin inşasındaki rolü çerçevesinde Theodor Adorno'nun sinemaya karşı düşüncesindeki değişim, Alexander Kluge'un *Abschied von Gestern* - (Anita G.)" (1966) filminden yola çıkarak nitel araştırma yöntemlerinden betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilecektir. Kapitalist kültürün her şeyi birbirine benzeten etkisi noktasında yeni bir sinema estetiğinin olanaklılığı sinemanın gücünü göstermektedir. Kluge, Adorno ile hem fikir olarak, sanatın eleştirel bir bilincin inşası yoluyla toplumsal değişim için çalışması gerektiğini kabul eder. Ancak bu, Adorno'nun düşündüğü gibi onların doğru yorumlanması yoluyla gerçekleşmemelidir. Sanatın özgürleştirici potansiyeli, izleyicilerin kapasitelerini devreye sokarak kendi deneyimlerini yaşamalarını sağlama gücünde yatar. Kluge'ye göre bu sayede sanat, rasyonalitenin ve kamusal alanın yeniden yapılandırılmasına katılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Eleştirel Teori, Genç Alman Sineması, Adorno, Alexander Kluge, Negatif Estetik.*


sinefilozofi

Deleuze Felsefesi ve Sinema

Moderatör: Gülşah Altuğ

08.12.2024
PAZAR



Ali Gürbüz
Doktora Öğrencisi, Dokuz Eylül Üniversitesi

Özet

Yönetmenliğini Ron Howard'ın yaptığı Akıl Oyunları (2001) filmi, Nobel ödüllü Matematikçi Profesör John Nash'in hayatını anlatmaktadır. John Nash'in dehasının delilikle ilişkisini de anlamamıza imkân veren film, dehaların kültür içerisindeki konumunu anlamaya olanak tanımaktadır. Film, dehanın aleyhine var olan vasat sözleşmesine, dehanın zihnine, dehanın tabiat tarafından korunmaya alınmasına ve dehanın bilgi teorisinde yaptığı yeniliklerin anlaşılmasına dair imgeler sunmuştur. Sinema, deliliğin eşiğindeki dehaları anlamak için imgeler yaratmıştır. Deleuze, "deliliğin hareketini yakalamaya muktedir olan belki de sinemadır, analitik ve gerileyici olduğu için değil ama özellikle de bir arada varoluşun global bir sahasını araştırdığı için" (Deleuze & Guattari, 2020, s. 395) diye ifade etmiştir.

Dehaların kültür tarafından nasıl belirlendiğini anlayabilmek için, dehanın aleyhine var olan virtüel içgüdü mekanizmalarının anlaşılması gerekmektedir. Bu mekanizma, "zekâ aracılığıyla zekânın çalışmasına engel olmayı başaracak kurgusal temsilleri icat eden virtüel içgüdü" (Deleuze, 2006, s. 149) olarak tarif edilmiştir. Nietzsche, dehanın aleyhine var olan sözleşmeyi, "ameleler aralarında bir iş sözleşmesi imzaladılar ve dehanın gereksizliğini ilan ettiler" (Nietzsche, 2009, s. 57) diye açıklamıştır.

Dehanın tabiat ve kültür arasında kalmış yaşamının anlaşılması için, dehanın zihninin, bedeninin, davranışlarının analiz edilmesi gerekmektedir. Nietzsche, " 'Dahi', mevcut en yüce makinedir— dolayısıyla da en kolay kırılabileni" (Nietzsche, 2010, s. 436) diye yazmıştır. Filmdeki imgeler, John Nash özelinde dehanın yeteneklerinin ve zayıflıklarının idrak edilebilmesine fırsat sunmuştur. Film, dehaların kültür tarafından deliliğe yaklaştırılmasını anlattığı gibi dehaların tabiat tarafından nasıl korumaya alındığını da anlatmıştır. Dehaların zamansız oluşlarını, herhangi bir okula ait olmayışlarını da anlatmıştır. Deleuze, "bir dahi belirdiği anda, artık herhangi bir okula, herhangi bir döneme ait olmayan, atılımı icra eden bir şey vardır –amaçsız süreç olarak sanat, ama bu şekilde tamamlanacak bir sanat." (Deleuze & Guattari, 2020, s. 532) diye yazmıştır. Dehaların kültür içerisindeki anlamının ortaya çıkarılabilmesi için filmlerden yararlanmak, dehanın kozmik bilinç içerisindeki anlamının idrak edilmesine imkan verebilir. Çünkü; "kişi dikkatini özellikle istisnalara, yani yüksek yeteneklere ve arı ruhlara yöneltmeyi bildiğinde, bunların ortaya çıkışını dünyanın tüm gelişmesinin hedefi olarak kabul eder." (Nietzsche, 2022, s. 29)

Akıl Oyunları filmindeki imgeler, deha ve delilik hakkında felsefi düşünme için yeni perspektifler sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Deha, Delilik, Virtüel İçgüdü Mekanizmaları, Vasat Sözleşmesi.*

[1]Bu bildiri, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Film Tasarımı bölümünde, "Çağdaş Hollywood Sinemasında Deha ve Delilik Olgusu" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Artur Depel
Arş. Gör., Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi

Özet

İnsan varoluşunun önemli bir parçası olan arzu kavramı ve onunla ilişkili olan tutku, iştah ve isteme kavramları, felsefenin bilinen en eski tarihinden itibaren ele alınmıştır. Bu kavramlar kimi zaman olumsuzlanan kimi zaman olumlanan konumda yer almıştır. Ancak bu çalışmanın ortaya çıkış düşüncesi değişimin başka türlü arzulamakla mümkün olabileceği ve bu sebeple tahakküme uğrayan, ötekileştirilen bireylerin arzularının ve onlarla ilişkili eylemlerin, imajların incelenmesi gerektiğidir. Bu çalışmada mutlaka kendi yaşamlarından hareketle kız çocukları imajları yaratmış olan kadın yönetmenlerin filmleri olmaları ve bu filmlerdeki kız çocuklarının zorlu koşullarda, tahakküm altında arzularıyla ön planda olmaları sebebiyle seçilmiş olan Utanç (Buddha Collapsed Out of Shame, Hana Makhmalbaf, 2007) ve Vecide (Wadjda, Haifaa al-Mansour, 2012) filmlerindeki Baktay ve Vecide'nin arzuları ele alınacaktır. Bu doğrultuda Pisagorculardan başlanarak, Platon, Stoacılar, Epikuros, Descartes, David Hume, Spinoza, Kierkegaard, Nietzsche, Freud, Lacan, Deleuze ve Guattari'nin arzu kavramı ve onunla ilişkili olan tutku, iştah ve isteme kavramlarına yönelik düşünceleri belirtilecek ve arzuyu olumsuzlayan ve olumlayan yaklaşımların iki dalı olarak Freud ve Lacan'ın psikanaliz yaklaşımları ve Deleuze ve Guattari'nin şizoanaliz yaklaşımları etrafında bir çerçeve çizilecektir. Arzular üzerine bu tartışmalar temelde aşkınlık, içkinlik, oedipal bilinçdışı, oedipal bilinçdışının yersizyurtsuzlaştırılması ve arzu makinesi kavramları üzerinden gerçekleştirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *arzu, psikanaliz, şizoanaliz, oedipal bilinçdışı, arzu makineleri.*

Özgür Taburoğlu
Dr., Hacettepe Sosyoloji

Özet

Gilles Deleuze'ün sinema üzerine kaleme aldığı yapıtları okurken, doğrudan sinema üzerine bir iş yapmadığı kolaylıkla anlaşılabilir. Film kareleri, çerçeveleri, felsefece düşüncenin farklı malzemeleri gibi ortaya çıkarlar. Ona göre film çekmek, kendi özel araçlarıyla ve imkânlarıyla birlikte, özünde "semiyotik, estetik ve pragmatik" bir "bütün"e (tout) şekil vermenin yollarından birisidir. Sinemada nesnellik kazanan bütün, ideal ya da özsel bir varlık alanı değil, "sentetik" bir kendiliktir. Felsefenin de üzerinde çalıştığı ve yeniden şekillendirdiği bu "plastik yığın", aşkın bir nesnelliğin, durumun (situation) ya da yönelimin nedeni ya da sonucu değildir. Sinemanın yaratıcıları, "hareket-imgeleri" (image-mouvement) ve "zaman- imgeleri"yle (image-temps) düşünürler. Bir sinemacının üzerinde kafa yorduğu bu bütün ve onunla birleşen veya ayrışan imgeler, görüngübilimsel, ruhbilimsel ya da dilbilimsel araştırmalara uygun değillerdir. Filmler, imgeler (image) ve işaretlerin (signe) yaratıldığı işlerdir. İmge ya da işaret, dil birimleri değildir; özellikle de yapısal dilbilimin parçaları sayılmamalıdır. Deleuze, Türkçe'de Ulus Baker'in parçalı tercümeleri ve tefsirleri dışında gerçek bir çevirisi olmayan, Sinema 1: Hareket-İmgesi ve Sinema 2: Zaman-İmgesi adlı çalışmalarında, Felix Guattari'yle beraberce yarattıkları çalışmalara çok fazla gönderme yapmaz. Bu beraberliğe ait ve siyasal göndermeleri daha açık diyebileceğimiz çalışmalarındaki, sorular sormaktan çok cevaplar arayan yaklaşımı yeniden 'eskiye döner' sanki. Özellikle sinema işlerinde ortaya çıkan imgeleri sınıflandırırken, Charles Sanders Peirce'in semiyotik yaklaşımını kullanır. Ancak yer yer onun önemli yapıtını yerinden çıkaran bir okuma gerçekleştirir. Temelde Peirce'in sınıflandırdığı imgeleri, sinema dili içerisine yaratıcı şekillerde yeniden yerleştirir. Peirce'in imge sınıflarını, bir bakıma sinema diline tercüme eder; sinemaya ait terimlere, tekniklere ve yaklaşımlara uyarlar. Bu nedenle, sinematografi kavramları konusunda zayıf donanımlı olanlar dahi, bu geçişlilik içerisinde film tekniklerine yapılan göndermeleri anlayabilirler. Bu muhtemel sunuşumuzda Deleuze'ün hareket ve zaman-imge üzerine düşüncelerinin düşünsel altyapısını ve buna karşılık gelen sinema düşüncesini değerlendireceğiz.

Anahtar Kelimeler: *İmge, İşaret, hareket-imge, zaman-imge, görüngübilim.*

Film Felsefesinde Perspektifler

Moderatör: Semra Keleş

08.12.2024
PAZAR



Özgür İpek
Doç. Dr., Cumhuriyet Üniversitesi

Özet

Rashomon etkisi, sinemada bir olayın ona tanık olan ya da o olayı yaşayan kişiler tarafından çelişkili yorumlarla veya ifadelerle aktarıldığı ve böylelikle aynı olaya dair birbirinden farklı bakış açılarının ortaya çıktığı bir durumu karakterize etmek için kullanılır. Bu terim, Akira Kurosawa'nın yönettiği 1950 yapımı *Rashomon*'dan türetilerek literatüre kazandırılmıştır. Söz konusu filmde bir cinayet vakasının dört farklı kişi tarafından dört farklı şekilde aktarıldığı ve bu şekilde de gerçekliğin sürekli değiştiği görülür. Gerçeğin ne olduğunun sorunsallaştırılması için bir yöntem olarak kullanılan Rashomon etkisi, günümüzde yalnızca sinemada değil sosyolojide, psikolojide, edebiyatta ve resim sanatında da yansısını bulur. Farklı disiplinlere mensup bilim insanları ve sanatçılar gerçeğin farklı yönlerini keşfedebilmek ya da onu her yönüyle açığa çıkarabilmek için bu yöntemi kullanarak aynı olaya dair bambaşka perspektiflerin ortaya çıkmasını sağlarlar. Bu çalışmada Rashomon etkisinin sinema uygulayımı kanaat imajlar olarak adlandırılarak bu yöntemi kullanan filmlerin gerçeklik meselesine olan yaklaşımları irdelenecektir. Bu bağlamda *Rashomon* (1950) filminden başlayarak *Andha Naal* (Sundaram Balachander, 1954), *Avcı* (Erden Kıral, 1998) ve *Vantage Point* (Pete Travis, 2008) filmleri ele alınacaktır. Söz konusu filmler üzerinden Rashomon etkisinin filmik anlatıya nasıl dâhil edildiği ve gerçekliğin izafiliğini serimleyebilmek adına akış içerisinde ne şekilde kullanıldığı sinema/gerçeklik ilişkisi temelinde değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Kurosawa, Rashomon, rashomon etkisi, gerçeklik, bakış açısı.*

Fuat Ercan
Prof. Dr., Mimar Sinan Üniversitesi

Zeynep Aban
THY

Özet

"Perdedeki karanlığın perdeden dışarı doğru taşabilen bir zifiri karanlık olabilmesi ne tuhaf!" U.Tümay Arslan'ın ifadesi genelleştirilebilir mi? Son dönem Türkiye sinemasına baktığımızda büzülerek biçimsiz bir hal almış insancıkların öyküsü farklı biçimlerde yeniden üretildiğini görüyoruz. Estetik bir tuzakla mı karşı karşıyayız? Filmlerde kamera sanki nesnel bir bakı noktası yakalayarak hakikati temsil ettiği duygusunu izleyiciye veriyor. Devlet, endüstri ve sermayenin yaşam ortamını her yönü ile ele geçirdiği ve farklılığa izin vermeyerek bizi yorgun, umutsuz kıldığı bir gerçeklik de yaşıyoruz; 'inançsızlık, şüphe, hayal kırıklığı ve umutsuzluğun" belirleyici kıldığı bir dünya. Bizi kıskıvrak içine alan ve kürar haline sokan gerçek gerçeğe karşılık sinema ekranı "kendi içinde özerk bir dünya" olarak tanımlanıyor. Son dönem filmleri düşündüğümüzde bu tanımlama ne kadar doğru? Filmler egemen işleyişi yeniden üretecek bir işlev mi üstlendi?

Zeki Demirkubuz'un *Hayat* filminin gösterim öncesinde bir seyirci ile yapılan röportajda;

"Hayat filminin vizyon tarihi bu filmle ilgili önden beklentiniz ve düşünceleriniz nedir?

- "bok gibi bir hayatım var, o yüzden güzel bir film bekliyorum. Daha da bok gibi olsun diye geldim bu filme"

Son yıllardaki filmlerde perdeden dışarı doğru taşabilen bir zifiri karanlık neredeyse ortak bir metafor eşliğinde gerçekleştiriliyor; *kuyu*. "Küçük, ürkmüş, umutsuz" insanlara sadece Ölümü Hatırlatan (Memento Mori) kurgular. "Bir süredir film üretim süreci tıpkı seyircisi gibi kemikleşti. Ürünleri tipik, sürekli tekrarlayan motifler ve eğilimler sergiliyor" diyen S.Kracauer'i doğrulayan bir dönemden geçiyoruz.

Sunumumuzda E.Bloch'un Umut İlkesi'nden hareketle "Düşman umutsuz olmamızı ister. Bizi her şeyi kaybettiğimize ve artık hiçbir şeyin iyi olmayacağına ikna etmeye çalışır" düşüncesinden hareketle "Umutsuzluğu ikna edici kılmak yerine umudu fiilî kılmakta nasıl başarılı olacağız sorusunu" filmlere yöneltmeyi amaçlıyoruz.

Anahtar Kelimeler: *Umut, Amor Fati, Memento Mori, Nietzsche, Bloch, N.Ceylan.*

Umut Morkoç
Doç. Dr., Adıyaman Üniversitesi

Onur Aytaç
Arş. Gör., Mersin Üniversitesi

Özet

Film üzerine yürütülecek felsefi bir soruşturmanın herhangi bir teorinin düşünsel yükünden kaçınarak yürütülmesi gerektiği iddiası son yıllarda sıklıkla dile getiriliyor. "Teorisiz film felsefesi" olarak adlandırılan bu iddia en geniş anlamıyla, bir teori çerçevesinde şekillenen felsefi akıl yürütmenin teorinin taşıdığı düşünsel bagaj, yerleşik varsayımlar, sorgulanmayan genellemeler, aranılan düzenlilikler gibi teoriye yerleşik dinamikler nedeniyle olanı olduğu gibi görmeyi engellediğini iddia eder. Teorisiz film felsefesinin kimi örnekleri ve film felsefesinin herhangi bir teoriden bağımsız şekilde yapılması gerektiğine dair ilk iddialar daha erken dönemde dile getirilmiş olsa da teorisiz film felsefesi özellikle son on yılda yoğun bir şekilde tartışılmış ve görece sistematik bir bütünlük halinde ifade edilmiştir. Bu yaklaşım herhangi bir teorinin yükü olmaksızın filme ilişkin doğrudan bir düşünsel deneyimi salık verir. Böylelikle filme yönelik felsefi sorgulama sürecinin içerdiği, filmin sanatsal ve özgün değerini açığa çıkarma, filmin anlatısındaki kavramsal karışıklıkları aydınlatma, filmi ayrıntılı betimleme ve açık kılma, eleştirel sorgulama süreçleri teorinin yaratacağı yanılsamadan korunmuş olur.

Teorisiz film felsefesi temel esinini Avusturyalı filozof Ludwig Wittgenstein'ın (1889-1951) felsefesinden alır. Wittgenstein'ın felsefeye biçtiği rol düşünsel gelişiminin her iki döneminde kısmen farklılaşsa da ortak bir temaya dayanmaktadır. Wittgenstein'a göre felsefenin temel amacı bir öğreti ortaya koymak değil düşünceleri açık kılmak olmalıdır (TLP, 4.112). Ona göre temel amacı insan zihnini dilin ayartmalarından kurtarmak olan felsefe hiçbir varsayımdan hareket etmemeli, açıklama değil betimleme yapmalıdır (FS, &109). Böylelikle insan zihni olanı olduğu gibi görmeye yaklaşabilecektir. Genel olarak, teorisizliği salık veren bu yaklaşımın izini mevcut çalışmaya konu olan teorisiz film felsefesi literatüründe de belirgin bir şekilde görebiliriz.

Bu çalışmada ilkin Wittgensteincı felsefe anlayışıyla teorisiz film felsefesinin temel iddialarını ilişkilendirerek aralarındaki ilişkiyi açık kılacağız. İkinci olarak ise teorisiz film felsefesine ilişkin kimi örneklerden üzerinden bu genç yaklaşımın imkan ve sınırlılıklarına değineceğiz.

Anahtar Kelimeler: *teorisiz film felsefesi, film felsefesi, teorisizlik, Wittgenstein.*

Necdet Yıldız
Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi

Özet

Lars von Trier'in ünlü Dogville'i şüphesiz ki felsefi açıdan oldukça zengin bir yapıttır. Birçok diğer yapıtında olduğu gibi Trier bu filminde de değerlerimizi bize sorgulatır ve bazılarını adeta kucağımıza bırakır -üstelik onlarla ne yapacağımızı bilemediğimiz bir halde. Ahlaki değerleri konu eden auteur bir yönetmen olan Trier'in, anlatılarında Nietzsche'den ilham alması sürpriz değildir. Zira Nietzsche'nin değerlerimizin gücünü test eden çekiçle felsefe yapma anlayışı Trier'de beyaz perdeye aktarılmış, onun filmleri adeta "çekiçle çekilen filmler" olmuştur. Bilindiği gibi, Nietzsche değerleri sorgularken onların kökeni olarak "güç istenci" üzerinde durur ve zengin bir yaşamın ardında güçlü bir güç istenci aranması gerekliliğini ortaya koyar. Dogville'de Nicole Kidman'ın oynadığı karakter Grace ise toplumun ona yaşattığı acılar karşısında çok zorlansa da yaşadığı zorlukların üstesinden gelmeyi başarmış, hatta filmin finalinde kendisine acılar yaşatan toplumdan büyük bir intikam almayı bile başarmıştır. Peki, bu durumda Dogville mutlu sonla bitmiştir diyebilir miyiz? Bu sunumda Dogville filminin finali üzerinde duracağız ve bu finalin Nietzsche'nin bakış açısıyla neden mutlu bir son olmadığını ortaya koyacağız. Bunu yaparken önce Nikolaj Lübecker'in (2015) Dogville filminde cisimleştiğini ifade ettiği "kötü-hissettiren film" (feel-bad film) kavramlaştırmasının, Trier tarzı pseudo-katharsis tekniğinin ve Trier'in izleyicide değer sorgulamalarını alevlendirmek için kullandığı manipülasyon yöntemlerinin üzerinde duracağız ve filmi Nietzsche'nin güç istenci, ressentiment (hınç), ve köle ahlakı kavramları ile ilişkili olarak inceleyerek yapıtın Nietzscheci bir bakış açısıyla neden mutlu sonla bitmediğini ortaya koyacağız.

Anahtar Kavramlar: *Dogville, Lars von Trier, Nietzsche, pesudo-katharsis, kötü-hissettiren film.*


sinefilozofi

Taşra Sahiden Bu Kadar Kötü Mü? Son Dönem Türk Sinemasında Taşranın Yeniden İnşası Üzerine Düşünceler

Moderatör: Serdar Öztürk

08.12.2024
PAZAR



Safa Karataş
Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi

Özet

Çalışma, Karanlık Gece (Özcan Alper, 2022), Kurak Günler (Emin Alper, 2022) ve Kuru Otlar Üstüne (Nuri Bilge Ceylan, 2023) filmlerinde yaratılan klişe tiplere ve klişe imajlara odaklanmaktadır. Sanat olarak film üreten yönetmenlerden Emin Alper, Nuri Bilge Ceylan ve Özcan Alper'in son filmlerinde; gündelik siyasetle ilişkili taşra bürokratı, taşra memuru, taşra esnafı gibi tiplerle taşraya "merkez"den gelen karşı tiplerin çatışması incelenecektir.

Karanlık Gece'de hatırlamalar üzerine kurulu dramatik yapıda Kadıköy'den gelen doğasever memurun obruğa atılarak yok edilmesi, Kurak Günler'de benzer bir şekilde muğlak flashbackler eşliğinde bir ilçeye atanan savcının taşranın egemen güçlerince saygınlığının, etkisinin ortadan kaldırılması, Kuru Otlar Üstüne'de öğretmen olarak ücra bir köye atanan Samet'in okul müdürü, İlçe Milli Eğitim Müdürlüğünce soruşturmaya alınması ortak temaları düşündürmektedir.

Gündelik siyaset, popülist söylem, gündelik ve sıradan ideoloji üç filmde de dikkati çekmektedir. Filmler hem yarattıkları tiplerle hem de imajlarla klişeleşmektedir. Üç yönetmenin de gündelik siyasete, popüler meselelere, linç kültürüne, iptal kültürüne, politik doğruculuğa eğildikleri filmlerinde propagandist tutumu, sanatın önüne geçen öğreticilikleri bu klişeleşmeye sebep midir? Filmlerin, egemen ticari sinemanın gereklilikleri gibi egemen festivaller, dijital platformlar (üç film de hâlihazırda Netflix platformunda yer almaktadır) kodlarına uygun yapıya kavuşma arzusu mu klişeliği yaratmıştır ya da gündelik siyaset, popülist söylem mi buna yol açmıştır? Bunlar ve benzeri sorularla çalışma tersi istikamette bir yol tutmaya çalışacaktır.

Taşranın tukaka atmosferi cumhuriyet modernleşmesinden bu yana sanatçılarca ele alınmıştır. Taşranın yarattığı tipler, ortaya çıkardığı hikâyeler yabanıl, kötücül, ehlileşmemiş, kurnaz, yobaz gibi kalıplarla klişeleştirilerek hem imajlarla hem de tiplerle edebiyatta ve sinemada aktarılmıştır. Mitik anlatıdan bu yana klasik anlatının nesnesi olan bu klişelikler bugün modern, sanat, festival, bağımsız gibi isimlerle anılan özde yönetmen sineması diyebileceğimiz türün içerisinde nasıl mevcut olabilir?

Anahtar Kelimeler: *taşra, klişe tip, klişe imaj, gündelik siyaset.*

Fırat Osmanoğulları
Dr., Bağımsız

Özet

Bu çalışmada Emin Alper'in Kurak Günler (2022) ve Özcan Alper'in Karanlık Gece (2022) filmleri üzerinden, son dönem Türk sinemasında kötülüğü ve korkuyu yoğun olarak içinde barındıran, diğer yandan da gerçeklik algısını müphemleştirerek yer yer fantastiğe kayan taşra kavrayışı tartışılacaktır.

İki filmde de başkarakterlerin kendilerini karşı karşıya buldukları bir 'kötülük dayanışması' ya da kolektif kötülük göze çarpar. Kasaba insanlarının kötülüğü bir yanıyla araçsal iken, kötülük eyleminden kimi zaman haz almalarıyla saf; yani sırf kötülük yapmak için kötülük yapma haline bürünmektedir. Dolayısıyla her iki filmin kurgusal evreninde, kötülüğün şeytanın marifetiyle gerçekleştiğini söylemek mümkün görünmemektedir. Kötülük, söz gelimi Kant'ın yaklaşımından hareketle, ahlaki yasadan bir tür sapmaya ya da Nietzsche'nin tepkisel köle ahlakından kaynaklanan bir hınç duygusunu belirten ressentiment kavramına karşılık gelebilir ve dünyevidir.

Bu filmlerin merkezinde yer alan kötülük, başkarakterlerin her daim ensesinde hissettiği, Pierre Mannoni'nin deyimiyle, tüm korkuların uzaktan veya yakından bağlandığı bir duyguya; ölüm korkusuna yol açmaktadır. Tehlikenin ne zaman, nereden geleceği belli değildir ve taşrada kol gezen korku, şiddetini giderek arttırarak, başkarakterlere musallat olmaktadır. Taşra, bu andan itibaren tekinsiz bir mekân olarak kurulmaktadır.

Ancak tekinsiz ifadesi her iki film için de tek başına işlevsel değildir. Çünkü tekinsiz olan, bildiğimiz, maddi dünyanın ve yasaların alanına dâhildir. Hem Kurak Günler'de hem de Karanlık Gece'de anımsamanın parçalı, bulanık ve bazen de birbirinden kopuk sekanslar halinde gerçekleşmesi seyirciyi, kaçınılmaz olarak, 'bu yaşananlar gerçekten oluyor/oldu mu, yoksa her şey tümüyle kâbustan ya da sanrıdan mı ibaret?' sorusuyla baş başa bırakmaktadır. Başka bir deyişle, gerçeklik algısı sekteye uğramakta, fantastiğin alanına girilmektedir. En azından, Todorov'un, kabaca, tekinsiz ile olağanüstü arasındaki kararsızlık şeklindeki fantastik tanımını kabul ettiğimiz takdirde bu böyledir. İki film de ne tekinsizin ne de olağanüstünün lehine sonuçlanır; kararsızlık giderilmez.

Anahtar Kelimeler: *taşra, kötülük, korku, fantastik.*

Sarper Bütev
Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi

Özet

Bu bildiride Kerr (Tayfun Pirselimoğlu, 2021) Kurak Günler (Emin Alper, 2022) ve Kar ve Ayı (Selcen Ergün, 2022)'deki alegorik anlatım, edebiyat eleştirmenleri F. Jameson'nın ulusal alegori ve F. Moretti'nin modern alegori kavramsallaştırmasından hareketle tartışılacaktır. Andığımız filmlerin dışında da yakın dönem Türk sinemasında taşranın fiziksel bir uzam olmanın ötesine geçip, tekinsiz bir mekâna, gündelik siyasetin ve kolektif kimliğin sorgulandığı alegorik bir uzama dönüştüğü gözlemlenmektedir. Acaba, bu gidişatla Jameson'un "üçüncü dünya" metinlerinin kaçınılmaz biçimde alegorik olduğu savı arasında bir rabıta kurulabilir mi? Batılıların özel alan ile kamusal alan, bireysel kimlik ile kolektif kimliğin birbirinden ayrıldığı bir kültürel geleneğe sahip olduğunu söyleyen Jameson'a göre üçüncü dünya böyle bir ayrımı tanımamaktadır. Bu nedenle üçüncü dünya metinlerinde kişiler üzerinden anlatılan hikâyeler de bireysel kimliğin sınırlarının ötesine uzanıp ulusal ya da kolektif kimlikle özdeşleşen alegorik hikâyelere dönüşmektedir. Jameson'un üçüncü dünyadan çıkan metinlerin hemen hepsinin alegorik olduğuna dair saptamasının oldukça kapsayıcı ve indirgeyici olduğunu kabul etsek bile, son dönem Türk sinemasında Jameson'un tespitlerini haklı çıkaracak ölçüde bir alegorileştirme eğilimi olduğu da yadsınamaz. Bu doğrultuda, sözünü geçirdiğimiz filmlerdeki şu herhangi kasabalar da 1/1000 ölçekli haritalar gibi ülkenin minyatür temsili ya da soyutlaması olarak görülebilir. Buna koşut olarak da film karakterlerinin, kolektif psişeyi yansıtan soyut ve alegorik figürler olduğu söylenebilir. Öte yandan Jameson, modern ve postmodern alegoriyi, farklı yorumlara olanak tanıyan çok anlamlı bir sembolleştirme olarak da görmektedir. Buradan hareketle bu filmlerde alegorinin bu özelliğe sahip olup olmadığını tartışmak önem kazanmaktadır. Bu, hem Jameson'un tezini sınamak açısından iyi bir fırsattır hem de bu filmlerdeki alegorileştirmeyi anlamak için iyi bir kalkış noktasıdır. Eğer bu filmlerdeki alegorileştirme çok anlamlı değilse, bu durum Jameson'un tezini geçersiz mi kılar? Yoksa Türk sinemasında, henüz alegorinin modern bir safhaya erişmediğini mi gösterir? Çünkü Moretti'nin zaviyesinden bakarsak eğer alegorinin tek anlamlı ve tek sesli biçimi modernlik öncesine aittir. O zaman soruyu revize ederek şöyle sormalıyız: Yakın dönem Türk filmlerindeki alegorileştirme, duyusal gerçekliği fazlaca toptancı bir soyutlamayla düzleştirerek, eleştirisini yaptığı gündelik siyaset gibi seyirciyi tek anlamlı bir dünyaya mahkûm mu etmektedir?

Anahtar Kelimeler: *alegori, ulusal alegori, modern alegori, taşra, kolektif kimlik.*

Felsefenin Görsel İzleri ve Varoluşun Sinematik Yansımaları

Moderatör: Aslı Şahinkaya Ermiş

08.12.2024
PAZAR



Barışkan Ünal
Dr, Gazeteci

Özet

Japon animeleri 1960'lardan bu yana dünya genelinde popülaritesini artırırken, animeler üzerine akademik çalışmalar ancak 1990'lardan itibaren başladı. Özellikle Türkçe literatürde bu alana dair çalışmalar hala sınırlı kalmaya devam etmektedir. Anime hakkındaki ana sorular ise dünya genelindeki popülaritesinin kaynakları, her yaştan insanı etkileyip *otaku* denilen hayran kitleleri oluşturması, gençler üzerindeki derin etkisi, farklı medya alanlarını kapsayan karmaşık (*medya-mix*) yapısı ve yumuşak güç olarak uluslararası ilişkilerde kullanılması etrafında şekillenmektedir. Bu sorulara cevabın temelinde ise aslında animenin iki eşsiz özelliği yatmaktadır; bunlardan biri animenin görsel ve anlatısal felsefesi, diğeri ise bunu besleyen *medya-mix* popüler kültür ürünleri.

Bu bildirinin amacı, animenin popülerliğinin altında yatan unsurları, görsel ve anlatısal felsefesi açısından ele almaktır. Bu noktada animenin çarpıcı ve "zamansız" görsel ve karakter sunumlarının, romantizmden bilim kurguya ve pornografiye kadar geniş yelpazedeki anlatı yapısının ve shōjo ve shōnen'den mecha ve isekai'ye zengin türlerinin animenin dinlemeyen popülaritesindeki önemi ve tüm bu unsurların özellikle gençlere içinde bulundukları dünyanın ötesinde nasıl farklı kimlik ve özdeşleşme inşası sunduğu tartışılacaktır. Bu noktada, animenin filmlerden oyuncaklara ve video oyunlarına uzanan medya-mix endüstrisinin bu süreci nasıl beslediğine, anime karakterlerine aşık olmaya (Moe) kadar uzanan otaku kültürünün yapısına ve dijitalleşmeyle birlikte gelen AniTubers, Vtubers gibi kavramlara da değinilecektir.

Bildirinin, Türkiye'deki akademik dünyada henüz yeterli oranda ele alınmayan anime ve anime kültürüne dair bir perspektif sunması hedeflenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Anime, felsefe, medya-mix, otaku, Japon.*

Suat Soner Erenözlü
Doç. Dr., Süleyman Demirel Üniversitesi

Özet

Christian Petzold'un 2010 ile 2020 yıllarında yönettiği filmler arasında felsefi olarak politik-varoluşsal bir anlatım tarzını benimsediği belirlenebilir. Petzold'un bu döneminde İkinci Dünya Savaşının yıkımını ve özellikle savaş sonrası bu yıkımın etkilerinin giderek zorlaştığı bir dünyanın betimlendiği *Barbara 2012, Phoenix 2014, Transit 2018* filmleri öne çıkmaktadır. Petzold, bu filmlerinin odak noktasında özellikle Almanya'nın merkezde olduğu *Avrupa İnsanının Krizinin Eleştirisi'*ne yoğunlaştır. Petzold'tan yaklaşık 50 yıl önce yayımlanan kitabıyla *(The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology-1954)* Husserl, Petzold'un bu eleştirisiyle aynı probleme projeksiyon tutmaktadır. Dolayısıyla Petzold'unda dünyayı veya daha spesifik olarak *Avrupa İnsanlığı'*nı yansıtmak için tıpkı Husserl gibi fenomenolojik bir çözümlemeye ihtiyaç duyduğu görülmektedir. Petzold'un bu dönemi, Husserl'in felsefi dizgesinin sinema vasıtasıyla yeniden üretimidir. Husserl'in mirası *Avrupa İnsanının Krizinin Eleştiri*'si, Petzold'la birlikte tam anlamıyla hayatın kendisine dönmüş ve sinematografiyle birlikte görünürlük kazanmıştır.

Huserl'in eleştiri felsefesiyle birlikte Petzold'un sinemaya felsefeyi dahil ettiği sinematografik fenomenolojisi, biçim olarak da Hegelci bir fenomenolojiyi (diyalektiği) yansıtmaktadır. Bu bağlamda ele alındığında Petzold, öncelikle insanlığın içinde bulunduğu krizi bir tez olarak ortaya koyar. Bu tez karamsar, savaş ve felaketlerle dolu yaşamın bir parçası olarak insanı betimler. Ardından bu duruma karşı çıkan bir antitez kendisini göstermektedir. Dolayısıyla felaket içindeki insanı tasvir eden teze karşılık bir anti tez olarak varoluş mücadelesi içerisindeki insan öne sürülür. Ancak bu var oluş, yaşam isteğinin gücüyle birlikte insanın içgüdüsel bir şekilde hayatta kalma isteğine ve bununla birlikte benciliğinin mücadelesine dönüşmektedir. Petzold, çözümü insanın aksiyolojik tecellisinde bulur. İnsanın, insan olarak tutunabileceği tek gerçekliği değerler olarak ortaya koyulur. Petzold, bu dönem itibariyle sinematografi ile dikkatleri insan felsefesinin üzerine çekmektedir. Bununla birlikte insanın varoluşunu da değerler felsefesi üzerinde temellendirmektedir.

Sonuç olarak Petzold'un sinematografik dili yoğun bir şekilde insanı, onun yaşamını, tarihini, değerlerini ve varoluşsal mücadelesini yansıtmaktadır. Bu varoluşsal devinim, İnsanlığın kendi aklıyla düştüğü krizle başlarken, aksiyolojinin tecellisi ile bir kurtuluşa doğru yönelmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Petzold, Sinema Felsefesi, Husserl, Hegel, Fenomenoloji.*


sinefilozofi

Subjectivity, Sensory Perception and the Body in Cinema

Moderatör: Arzu Karaduman

08.12.2024
PAZAR



Arzu Karaduman
Dr., Visiting Lecturer of Media Studies, Marist College

Abstract

Burdened with the intergenerational trauma of the Holocaust, Jonathan Glazer shares his concern about "our close proximity to this terrible event" in *The Zone of Interest*. In his Oscars speech, the director condemned "the growth of rightwing populism everywhere" that leads to acts of violence. In an ethical Derridean gesture, he asked "Whether the victims of October 7th in Israel, or the ongoing attack on Gaza, all the victims of this dehumanisation, how do we resist?"

The Zone of Interest resists by inventing a new cinematic aesthetic that breaks with what K.J. Donnelly calls "the lynchpin of sound cinema," that is synchronization, in such a way that there are technically two films in one, the one we see and the one we hear. Resisting a pornifying gaze at the horrific acts of genocide guilty of increasing desensitization, apathy, and hence complicity in audiences, the film asks us to listen attentively to the chimneys, gunshots, dogs barking, prisoners wailing, screaming, and the crematorium separated by a wall from the heavenly garden Hedwig builds.

In this paper, I will analyze the constant audibility of the camp beyond the garden wall as a reminder of the avisuality of the ongoing extermination streamlined for efficiency. The "very invisibility of the invisible within the visible" (Lippit, Atomic Light, 41) is rendered audible, haptic, and olfactory. Anne Berg claims the extraordinariness of the film results from its inversion of "the gaze that has accompanied atrocity ever since the advent of photography". Building on the film breaking with the capitalistic ocularcentrism of Western filmmaking practices, I argue *The Zone of Interest* operates anasonically, through the unsyncable and at times barely audible sounds that evoke potentially numerous images of extermination that contradict the blissful ignorance of the perpetrators under surveillance. Retraining our ears to listen anew and attentively, the film threads the thresholds among arthouse narratives, commercial films, and experimental cinema following on the toes of Philippe Grandrieux through its thermal camera shots and unsettling music.

Keywords:*Anasonicity, avisuality, critical listening, synchronization, aesthetics of resistance.*

The Self through the Subjective Camera: a comparative analysis of its beginnings in *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1931) and *Lady in the Lake* (1947)

Igor Pop Trajkov
PhD in cultural studies at IML Skopje, Philosophical Society of Macedonia

Abstract

Rouben Mamoulian is considered as one of the greatest genre, technical and aesthetical innovators in the history of film. By chance, he had the honor of starting what technology imposes today as self- (in the light of the techno-evolution and machina sapiens of Kazem Sadegh-Zadeh and the progressivists- John Dewey with his relation with the technological progress and democracy). Is the realization of the self also immersion in the dimensions of the timeless strait between the individual and the moment (according to the theory of relativity)? The traditional psychoanalysis of film opens up the dilemma whether the author succeeds or not in imposing his/hers self through the realization of the repressed libido on the big screen (Christian Metz) – on the contrary Lacan says the visitor goes to cinema with the goal in repressing what he should not be, reviving the child in himself, because the turning off of the light, the opening of the curtains in front of the screen are coinciding with the first communion, with the mass. In every case, the self is strengthening the alter-ego, insisting on determining the liberalization of the personality or of the self-control. The technological philosophical currents typify that the self is interpretatively re-created by looking through 3D glasses at the screens, and in that sense the video game consumed in this way is only an experience of the participant, and not a re-creation of the self of the creator of the game. Computer games and movies are entertainment. They have no intention in selling somebody's self; nobody would buy it anyway. But self would (sometimes) still manifest through the suggestive look of the author. Roland Barthes says 1 film exists in as many versions as many people watched it (because every viewer interprets differently), but Umberto Eco says that there are limits of interpretation. The self is actually recreated as a result of the desire of the player/spectator, as shown in: Brainstorm (1983), Strange Days (1995), and subsequently in all productions that treat the self through the subjective camera look (a point of view shot, also known as POV shot).

As indicated in Ljubiša Prica's Film as Media of Philosophical Thinking: Image-affection is basically an image for itself, outside of space and time, which picture expresses some affect and is equated with a close-up and, as a rule, a face or a face equivalent. In my text I will interconnect the human psychology with the cultural phenomena of corruption (with which the 2 selected films are all filled with) with the classical need of the mainstream audience for tension. For this I will add examples of

the contemporary mainstream American production, the ones which use the same method of defining (or escaping from, like the example of the Spielberg's films) the subjective camera as a form of expression which shows or hides the tension in regard the culture phenomena in the 2 films (class, conservatism, communication), mostly the corruption. For this I will use the hermeneutical biographical methodology; e.g. Robert Montgomery was very successful politician; did he use his film for promoting himself? What is the position of the self in the contemporary mainstream production, if there is such? Is now self just a trendy tendency for attracting the newly intellectualized by Internet audience, or is a normal outcome of the new tendencies in the economy in which the big, competitive brands are transforming their facilities into research, sort of university-like campuses? So the audience is now more self-esteemed... Aside Felix Guattari's body of work ("[a] film is never made up of a single kind of image […] Nevertheless a film, at least in its most simple characteristics, always has one type of image which is dominant […] a point of view on the whole of the film […] itself a 'reading' of the whole film") there are not many papers on the again very present appearance in the mainstream cinema- the self. With these 2 examples I will try to explain this issue.

Keywords: *self, psychoanalysis, alter-ego, Metz, Sadegh-Zadeh.*

Medieval narratives and representations of Subjectivity, Corporeality and Transcendence in Tarkovsky's *Andrei Rublev (1966)* and Pasolini's *il fiore delle mille e una notte* (A thousand and One Nights, 1974).

Ioannis Mitsou
Dr. King's College London/ Hellenic Open University

Abstract

In this proposal we explore the relationship between the notion of medievalism in its various connotations, notably its aesthetic aspects, and the iconography of Andrei Tarkovsky's *Andrei Rublev* (1966) and the historically more vague, closer to the perception of the myth, world depicted in Pier Paolo Pasolini's film *il fiore delle mille e una notte* (A thousand and One Nights, 1974): our focus is not as much in the spiritual aspects of this exploration, as in the corporeal, sensual element. This sensuality is not too far away from the almost fetishistic emphasis on physical violence, another aspect of corporeal experience, closely related to a historical event, the destructive invasion of Tartars in medieval Russia, but also, in its extremity, closely linked to personal transcendence.

In Pasolini's film the same idea is linked with the existence of various stories in everyday life, stories that are interlinked with love encounters and authentic communication in general. The connotations of the opening line, attributed to the book of *A thousand and One Nights* "Truth doesn't lie only in one dream, but in many dreams" is notable. In Tarkovsky's films, and *Andrei Rublev* in particular, the desired transcendence is also achieved through the flesh, through the focus on the human body. In this respect phenomenology proves to be more than a tool for reading the two films: the relationship between the present (in itself difficult to approach) and the past (both collective, manifested in culture, like the song of the street jester in *Rublev* and personal, approached through memory) lies at the heart of both stories. The same can be said about the very idea of reconstruction of the long-forgotten past as a vital need that echoes both Albert Camus' and Soren Kierkegaard's interest in narrative in itself as an existential way of life.

Keywords: *Corporeality, medievalism, violence, Subjectivity, Transcendence.*


sinefilozofi

Sinema ve İmge: Posthümanist, Modern ve Hikâye Sonu Tahayyülleri

Moderatör: Aysu Uğur Balcı

08.12.2024
PAZAR



Çağrı Yılmaz
Arş. Gör. Dr., Ordu Üniversitesi

Özet

Bu çalışma, Can Evrenol'un yönettiği *Peri: Ağzı Olmayan Kız* (2019) adlı filmde yarattığı antroposenik distopik evreni posthümanist (insan-sonrası) bir görüyle incelemektedir. Film, insan ve insandışı bedenlerin biyopolitik denetim biçimlerine tabi tutulduğu, doğal çevrelerin büyük ölçüde tahrip edildiği ve alışılageldik yaşam belirtilerinin silikleştiği kıyamet sonrası bir dünya resmetmektedir. Filmin başkahramanı olan Peri'nin sahip olduğu fiziksel anomali, baskıcı bir rejim altında öznelliğin silinmesi ve insan kimliğinin makineleştirilmesi bakımından bir metafor işlevi görmektedir. Peri'nin durumu, posthümanist bir mercekten bakıldığında insanı tutarlı, özerk bir varlık olarak gören geleneksel anlayışları erozyona uğratmaktadır: Peri, 'doğuştan' ile 'inşa edilmiş' arasındaki sınırları bulanıklaştıran varoluş biçimi aracılığıyla filmde melez bir varlık olarak betimlenmektedir. Evrenol'un anlatısı, insanmerkezciliğe posthümanist bir eleştiri yöneltirken, bedenin insanlıktan çıkaran bir sistemin çıkarlarına hizmet etmek üzere manipüle edildiği ve değiştirildiği bir toplumu tahayyül etmektedir. Bu toplumsal tahayyül, gelişmiş teknolojik ve politik denetim çağında insanlığın geleceğiyle ilgili kaygıları dışa vurmaktadır. Filmin rahatsız edici imgeleri ve tehditkâr atmosferi, bireyselliği yeniden tanımlamaya ya da daha doğrusu, 'silmeye' uğraşan iktidar odaklarının egemen olduğu bir dünyada insan bedenselliğinin fiziksel ve psikolojik kırılganlığına vurgu yapmaktadır. Bu noktada film, totaliter rejim ve teknolojik manipülasyon karşısında insan failliğinin etkinliğini sorgulamaya açmaktadır. *Peri: Ağzı Olmayan Kız*, insanlığın sınırlarının sürekli olarak yeniden müzakere edildiği bir dünyada insan olmanın ne anlama geldiği üzerine düşünürken, filmin içinde barındırdığı eleştirel posthümanist tutum, iktidarın belirlediği bu sınırları aşındırmakta, izleyiciyi tahakküm olgusuna karşı savaşım olanaklarını yeniden gözden geçirmeye davet etmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Peri: Ağzı Olmayan Kız, Can Evrenol, Türk Sineması, Posthümanizm, Distopya.*

Mikail Boz
Doç. Dr., Isparta Uygulamalı Bilimler Üniversitesi

Özet

Modernlik ve modernleşme fikirleri, Batı'da Rönesansla ve Aydınlanma ile ivmelenen, uygarlık fenomeninin "daha iyi, ileri ve gelişkin" kavramları etrafında yeniden tanımlanmasıyla ilişkilidir. Modernlik doğası gereği hem içe, kente metropollere, hem de dışa, taşraya, sınırlara yönelişle anlam kazanmaktadır. Bu çalışmanın amacı Türk ve Alman sinemasından benzer tarihlerde çekilmiş iki örneği modernlik düşüncesi ve sınırlara yolculuk bakımından nitel, betimsel analizle karşılaştırmak ve incelemektir. Analiz kapsamında amacı örneklem olarak seçilen filmler modernlik konusunda iki perspektifi öne çıkarmaktadır. Amerikan pragmatizmiyle anlam bulan, sınırlara yolculuk, istila ve fetih arzusuyla şekillenen, uzun vadede dünyayı küresel bir köy haline getirecek biçimde keşfetme, talep etme ve dize getirme arzusudur. Bunun oldukça ilginç bir sinematik örneği Werner Herzog'un *Fitzcarraldo* (1982) filmidir. Bu filmde modern olan modernliğin sembollerini modern olmayanlara zorlu bir yolla götürür. Dönüştürme, istenci gerçek kılma güçlü bir öznenin her şeyi yapmaya muktedir oluşuyla ilişkilidir. Modernliğin bu öznesi için modernlik beklenen değil alınan, sahip olunan ve işlenen bir şeydir. Erden Kıral'ın *Hakkari'de Bir Mevsim*'de (1983) ise aydının taşra ile ilişkisinde modernlik ve modernliğin kazanımlarını sunulması beklenir. Birisi topluma, dezavantajlı olanlara modernliğin kazanımlarını getirmelidir. Bekleyenlerin yoksulluk, iletişimsizlik gibi nedenlerle bunu muktedir olup olmadığı bilinmez. Temelde bir ufuk sorunu, bir hayal etme sorunu olarak beliren şeyin etkisiyle modernlik arzuları devletin dolayımıyla gerçekleşmesi gereken şey gibi görünür. Sonuç olarak filmlerin modernliği ve olumsuz yönlerini farklı biçimde; arzu, istenç, güç ve bekleyiş kavramları ekseninde tahayyül ettiği gözlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Werner Herzog, Fitzcarraldo, Erden Kıral, Hakkari'de BirMevsim, Modernlik.*

Nihat Nuyan
Doktora Öğrencisi, Marmara Üniversitesi
Medya Ekonomisi ve İşletmeciliği

Özet

Béla Tarr sinemasını, kapitalizme bağımlı sinemadan olduğu kadar, sermayeden görece bağımsız sinemadan da ayrı bir zeminde tartışmak gerekiyor. Yönetmenin Torino Atı, Karanlık Armoniler ve Şeytanın Tangosu filmleri modernliğin yitimine dair imajlar barındırıyor. Filmlerinde kimi karakterlerin ortadan kaybolması, öykünün sıklıkla sekteye uğraması ve anlatı ile ilgili beklentilerin yok sayılması, klasik film geleneğine yönelik bir saldırı olarak görülebilir. Yönetmen, politik ve felsefi bakımdan; kapitalist iktidar düzenlerinin karşısında yoksullaştırılan bireylerin çöküşünü kendi sinematografisiyle tartışmaya açar. Siyah beyaz film tekniğiyle oluşturulan Béla Tarr filmlerinde, çürüyen sistem karşısında mücadele veren birey de benzer şekilde bir bozuma uğrar. Samuel Beckett edebiyatının son aşamada "sayıklayan bir ağız" haline gelmesi gibi Béla Tarr filmleri de varoluşun anlamsızlığını "sayıklayan imajlar" üzerinden ifade etme arayışına girer. Bu çalışma ile Beckett edebiyatı ve Nietzsche felsefesi ile ilişkisi göz önünde bulundurularak Béla Tarr sinemasının üç önemli filmi olan Torino Atı, Karanlık Armoniler ve Şeytanın Dansı filmlerinin teknik düzenlenişinin anlatmak istedikleri tartışmaya açılmak istenmektedir.

Anahtar Kelimeler:*Béla Tarr, bağımsız sinema, sayıklayan imajlar, kapitalizm, çürüme.*

.../.../.....

.../.../.....

.../.../.....

7. ULUSLARARASI

SİNEMA VE FELSEFE

SEMPOZYUMU

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

Sinema Genel Müdürlüğü

sineFİLOZOFİ

Sinema ve Felsefe Derneği

cermodern