TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

ROSE LOWDER SİNEMASI: SİNEMASAL ALGI VE EKOLOJİK SİNEMA

GÜLİN ÖREN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2026

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI

ROSE LOWDER SİNEMASI: SİNEMASAL ALGI VE EKOLOJİK SİNEMA

GÜLİN ÖREN

Danışman: Doç.Dr. Özge Nilay ERBALABAN

Jüri Üyesi: Doç.Dr. Batu ANADOLU

Jüri Üyesi: Dr. Öğr.Üyesi Ebru Çiğdem Thwaites DİKEN

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2026

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan: …….
(Danışman)

Üye: ……

Üye: ……

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.
…/…/2026

Prof. Dr. Hüseyin GÜLER
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYANI

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. …. / …. / 20… *(Buraya tez savunma tarihinizi yazıp, belgeyi imzalayınız.)*

İMZA

Adı Soyadı

ÖZET

ROSE LOWDER SİNEMASI: SİNEMASAL ALGI VE EKOLOJİK SİNEMA

GÜLİN ÖREN

Yüksek Lisans Tezi, Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı

Danışman: Özge Nilay Erbalaban

Şubat 2026, 93 sayfa

Bu çalışma, deneysel sinemanın önemli isimlerinden Rose Lowder'ın (d.1941-) sinemasını sinemasal algı ve ekolojik sinema kavramları üzerinden, fenomenolojik film kuramı odağında incelemeyi amaçlar. Çalışma yönetmenin *Bouquets* 1-10 (1995), *Bouquets* 11-20 (2011) ve *Bouquets* 21-30 (2001) üzerine odaklanır. Bu filmlerin seçilmesinin nedeni Lowder'ın sinemasında kullandığı tekniği açıkça gösteren, ekosinemayla bağdaşıklık içeren bir seri olmasıdır. Yönetmen üzerine daha önce çalışılmış olsa da bu tez Lowder filmlerini bedensel bir karşılaşma alanı olarak kurgular. Araştırma, algıyı yalnızca görsel verinin pasif alımı olarak değil; bedenin dünyayla kurduğu yaşantısal ilişki içinde duyum, dikkat, hafıza ve zamanın birlikte işlediği bir karşılaşma olarak ele alır. Bu anlamda duyuları ayrıksı edimler olarak değil, iç içe bir alan, bir Gestalt olarak ele alır. Tez fenomenolojinin beden ve algı biçimlerini ele alışını sinema özelinde değerlendirir. Bu bağlamda Merleau-Ponty'nin beden-algı düşüncesi ile Sobchack'in bedenselleşmiş seyir deneyimi yaklaşımı, Lowder sinemasında izleyici konumunun nasıl kurulduğunu tartışmak için temel bir çerçeve sunar. Lowder'ın *Bouquets* serisinde belirginleşen kadraj kurma, doğal ışık kullanımı ve montaj ritmi, izleyicinin algısını mikro düzeyde tekrarlar ve süre deneyimi üzerinden yeniden örgütler. Ayrıca tez Lowder'ın yapım sürecine ve filmlerinde seçilen mekanlara odaklanır. Bu anlamda doğa ve mekan bir arkaplan olmaktan ziyade bir karşılaşmalar alanı ve sinemanın yeni dünyalar yaratma olasılıkları olarak ele alınmıştır. Lowder'ın estetiği, doğayı temsile indirgenmek yerine insan ve insan-olmayanın aynı algısal düzlemde bir aradalığını duyular arası bir deneyim olarak kurar ve ekosinemanın türler arası bir yapı kuran olanaklarını fenomenoloji özelinde değerlendirir. Yöntem olarak nitel film çözümlemesi benimsenmiş; seçilen filmler kadraj, süre, ritim, montaj ve ışık kullanımı açısından incelenmiştir. Çalışma, Lowder sinemasının ekolojik sinemayı tema olarak değil, algıyı dönüştüren fenomenolojik bir deneyim alanı olarak kurduğunu ileri sürer. Bu

anlamda sinemayı insan ve insan olmayan bedenlerin karşılaştığı, ilişkiye girdiği ve kendisi bedenleşmiş bir yapı olarak ele alır.

Anahtar Kelimeler: Rose Lowder, sinemasal algı, fenomenoloji, ekosinema

ABSTRACT

ROSE LOWDER'S CINEMA: CINEMATIC PERCEPTION AND ECOLOGICAL CINEMA

GÜLİN ÖREN

Master Thesis, Department of Radio, Television and Cinema
Supervisor: Özge Nilay Erbalaban
February 2026, 93 pages

This study aims to examine the cinema of Rose Lowder (b. 1941–), one of the key figures of experimental film, through the concepts of cinematic perception and ecological cinema, with a focus on phenomenological film theory. The study concentrates on *Bouquets* 1–10 (1995), *Bouquets* 11–20 (2011), and *Bouquets* 21–30 (2001). These films were selected because they form a series that clearly demonstrates Lowder's technique and displays a strong affinity with ecosinema. Although Lowder's work has been previously studied, this thesis frames her films as a field of embodied encounter. It approaches perception not as the passive reception of visual data, but as an encounter in which sensation, attention, memory, and time operate together within the lived, experiential relation between the body and the world. In this sense, it treats the senses not as separate acts but as an intertwined field, a Gestalt. It evaluates how phenomenology addresses body and perception specifically in relation to cinema. In this context, Merleau-Ponty's body–perception framework and Sobchack's approach to embodied viewing provide a central basis for discussing how the viewer's position is constructed in Lowder's cinema. In Lowder's *Bouquets* series, framing strategies, the use of natural light, and the rhythm of editing reorganize the viewer's perception through micro-level repetitions and an altered experience of duration. The thesis also focuses on Lowder's production process and the locations chosen in the films. Here, nature and place are approached not as a background, but as a field of encounters and as possibilities for cinema to generate new worlds. Rather than reducing nature to representation, Lowder's aesthetic constructs the co-presence of the human and the nonhuman on the same perceptual plane as an intersensory experience, and it evaluates ecosinema's capacity to establish interspecies relations within a phenomenological framework. Methodologically,

the study adopts qualitative film analysis; the selected films are examined in terms of framing, duration, rhythm, montage, and the use of light. The thesis argues that Lowder's cinema articulates ecosinema not as a theme, but as a phenomenological field of experience that transforms perception. In this sense, cinema is conceived as an embodied structure in which human and nonhuman bodies encounter one another, enter into relations, and in which cinema itself becomes bodily.

Keywords: Rose Lowder, cinematic perception, phenomenology, ecological cinema

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması insan olmayan bedenlere, bu bedenlerin yaşayış biçimine ve bu bedenlerle karşılaşma haline olan ilgimin bir ürünüdür. Çalışmanın ve ekosinemaya ilgimin başlamasına danışmanım Doç. Dr. Nilay Erbalaban öncülük etmiş, eğitim dönemimde aldığım ilgili dersi çalışmaya ilham olmuştur.

Bu çalışma bazı yönleriyle bir çok kişinin emeğini birden barındırır. Öncelikle danışmanın Doç. Dr. Nilay Erbalaban'a, eğitim sürem boyunca derslerini aldığım; Doç. Dr. Aydın Çam, Doç. Dr. İlke Şanlıer ve Dr. Öğr. Üyesi Kıvanç Türkgeldi'ye teşekkürü borç bilirim.

Ek olarak jüri üyelerim Doç.Dr. Batu Anadolu ve Dr. Öğr.Üyesi Ebru Çiğdem Thwaites Diken'e teşekkürlerimi sunarım.

Aynı zamanda bana hayatım boyunca ve ilgi alanlarımda katkı sağlayan ve desteklerini esirgemeyen annem ve babam Şengül ve Ergin Ören'e teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv
ABSTRACT vi
ÖN SÖZ viii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi, Amacı ve Önemi 4
1.2.Yöntem ve Sınırlılıklar 6

BÖLÜM II

ALGI VE FENOMENOLOJİNİN KÖKLERİ

2.1. Algı Probleminin Felsefi Kökleri 9
2.2. M. Heidegger: Dünya-İçinde-Varoluş 12
2.3. M. Merleau Ponty: Yaşayan Beden 16
2.4. H. Bergson: Süre ve Hareket 20

BÖLÜM III

SİNEMASAL ALGI: BEDENSELLEŞMİŞ KARŞILAŞMA VE BİLİŞSEL ANLAMLANDIRMA

3.1. "Gözün Hitabı" ve "Filmin Teni" 25
3.1.1. Vivian Sobchack ve Karşılıklı Bedenleşme 25
3.2. Algının Genişlemesi: Dokunsal (Haptik) Görme 31
3.2.1 Dokunsal Algının Epistemolojisi: Mimesis 34
3.3 İnsan-Ötesi Algıya Doğru 36
3.3.1 Türler Tanıştığında: Birlikte-Dünya-Oluş 36
3.3.2 İçkin Algı Dünyası: Bitkisel Algı 38
3.3.3. Beden-Mekan İlişkisi: Birbirine İçkin Dünyalar 42
3.3.4 Algısal Sinema, Ekolojik Fenomenoloji 46

BÖLÜM IV

ALGININ SINIRLARI: ROSE LOWDER'IN EKOLOJİK SİNEMASI

4.1. Sinema Ekolojisi, Ekolojik Sinema 51
4.2. Rose Lowder'ın Estetiği: Döngü ve Çerçeve 58
4.2.1.Maddesellik ve Üretim Ekolojisi (Mimesis ve Yer) 58
4.2.2. Rose Lowder: Kareler ve Aralık 62
4.2.3 Rose Lowder'ın Algısal Sineması 67

BÖLÜM V

SONUÇ **72**

KAYNAKÇA **78**
ÖZGEÇMİŞ **78**

BÖLÜM I

GİRİŞ

Algı, felsefe tarihinde uzun süre ‘insana ait’ bir yeti olarak; bir merkeze (zihin, bilinç ya da tekil bir duyu organı) bağlı, hiyerarşik ve nispeten sabit bir mekanizma gibi kavranmıştır. Oysa çağdaş ekolojik düşünce ve fenomenolojik yaklaşım, algının ne yalnızca ‘içeriden dışarıya’ işleyen bir bilişsel süreç ne de çevreyi nötr biçimde ‘temsil eden’ bir kayıt biçimi olduğunu gösterir. Algı, bedenin dünyayla kurduğu yaşantısal temas içinde; yüzeyler, ritimler, hareketler, yoğunluklar ve zamanla birlikte şekillenen ilişkisel bir oluş hâlidir. Bu nedenle algıyı yalnızca görmek ya da işitmekle sınırlandırmak yerine, bedenin çevreyle karşılaşmasında açılan çok katmanlı bir alan olarak düşünmek gerekir. Tam da bu tez, algıyı böyle bir ilişkisel alan olarak ele alır ve sinemayı bu alanın yeniden düzenlendiği özgül bir ortam olarak tartışır.

Sinema çoğu zaman dünyayı temsil eden, anlamı aktaran ya da dışarıdaki ‘gerçekliği’ yeniden üreten bir araç olarak tanımlanır. Bu yaklaşımda film, bir ‘anlatı’ taşır; izleyici ise bu anlatıyı çözümleyen ve yorumlayan konumda durur. Oysa sinema, yalnızca gösterdiği şeylerle değil, algıyı nasıl kurduğu ile de işleyen bir aygıttır: ekran, sabit bir çerçeve olmaktan çok, duyumsamanın yayılıp çoğaldığı; görme, işitme, dokunma ve denge duyumunun birbirine eklemlendiği bir yüzey gibi çalışır. Başka bir deyişle film izlemek, yalnızca görüntülerin ardışık sunumunu takip etmek değil; bedensel yönelimlerin yeniden düzenlendiği, dikkat ve belleğin ritimler aracılığıyla biçimlendirildiği ‘bedenleşmiş’ bir deneyime dönüşebilir. Bu tezde sinema, tam da bu nedenle, temsili bir araçtan ziyade algısal ilişkiler üreten bir karşılaşma alanı olarak ele alınır.

Tezin merkezindeki temel önerme şudur: Sinematik deneyim, algıyı zihnin içinde kapalı bir temsil alanı olarak değil; beden–yüzey–hareket–çevre ilişkilerinde kurulan ekolojik-fenomenolojik bir süreç olarak görünür kılar. Bu önerme iki kritik vurgu içerir. Birincisi, algının ‘benim içimde’ olup biten bir süreç olmaktan ziyade, dünyayla karşılaşmanın içinde, çevresel ritimler ve maddesel koşullarla birlikte oluştuğudur. İkincisi ise sinemanın, bu karşılaşmayı yalnızca konu düzeyinde (doğa temsili, çevre temaları vb.) değil, biçimsel düzeyde de (kadraj, ritim, süre, ışık, kesinti/akış,

tekrar/varyasyon) kurabilmesidir. Dolayısıyla ekolojik sinema tartışması, bu tezde sadece ‘doğayı anlatan filmler’ çerçevesinde değil; sinemanın algıyı dönüştürme kapasitesi üzerinden ele alınır.

Bu çerçevede çalışma, fenomenolojik düşünce ile ekolojik yaklaşımı birbirine bağlayan bir hat üzerinde ilerler. Fenomenoloji, algıyı soyut bir zihinsel temsil olarak değil, bedenin dünyaya yönelimi ve dünyayla kurduğu yaşantısal temas olarak ele alır. Burada ‘bakış’ yalnızca görsel bir eylem değildir; hareket, yönelim, mesafe, yakınlık, çağrışım ve dikkat gibi edimlerle birlikte çalışan bütüncül bir ilişkilenme kipidir. Ekolojik yaklaşım ise bu ilişkilenmeyi genişleterek, algıyı organizma ile çevre arasındaki karşılıklılık içinde düşünür: dünya yalnızca ‘algılanan bir nesne’ değil, aynı zamanda algıyı mümkün kılan koşulların (ışık, yüzey, hava, ritim, ölçek, yoğunluk) sürekli devindiği bir ortamdır. Sinema bu iki hattın kesişiminde, algının hem bedensel hem çevresel boyutlarını görünür kılan özgül bir ekoloji üretir.

Tezin kavramsal zemini üç ana felsefi eksen üzerinden kurulmuştur: Martin Heidegger, Merleau-Ponty ve Henri Bergson. Heidegger’in dünya-içinde-varoluş analizinden hareketle algı, ‘yalın duyusal alım’ ile sınırlı olmayan bir açıklık ve karşılaşma kipidir; dünya, önümüzde duran bir nesneler toplamı değil, içinde bulunduğumuz ve sürekli müzakere ettiğimiz bir ilişkiler alanıdır. Merleau-Ponty’de algı, kuramsal düşünceden önce gelen bir varlık alanı olarak belirir: algılayan beden ile algılanan dünya aynı yaşantısal düzlemde birbirini kurar; beden algının doğal öznesidir ve anlam, dünyayla kurulan temasın içinden doğar. Bergson ise algı–bellek–hareket ilişkisini doğrusal zaman anlayışının ötesine taşır; ‘süre’ kavrayışı, deneyimin iç içe geçen anlardan oluştuğunu ve algının belleksiz, belleğin de algısız düşünülemeyeceğini gösterir. Tezin ikinci bölümünde bu üç eksen, algının felsefi kökleriyle birlikte detaylandırılır ve çalışmanın kuramsal omurgasını oluşturur.

Bu felsefi arka plan, sinema kuramı ve medya fenomenolojisiyle kesiştiğinde sinemanın ‘bedenleşen’ karakteri belirginleşir. Vivian Sobchack’ın vurguladığı üzere sinema, yalnızca bir temsil ya da anlatı taşıyıcısı değildir; izleyiciyi ‘teknolojik olarak görmeye’ alıştıran ve görmenin kendisini tarihsel, kültürel ve bedensel düzeylerde yeniden düzenleyen bir deneyim alanıdır. Bu nedenle sinemasal algı, aynı anda hem mikro-perseptüel (duyusal/yaşantısal) hem de makro-perseptüel (kültürel/hermeneutik) düzeylerde çalışır: izleyici bedeni bir yandan ışık, hareket, ritim ve yüzeyle doğrudan

karşılaşırken, diğer yandan bu karşılaşma anlamlandırma rejimleri ve alışkanlıklar tarafından çerçevelenir. Laura U. Marks'ın haptik görsellik yaklaşımı ise bu karşılaşmanın yalnızca 'optik mesafe' üzerinden kurulmadığını; imgenin kimi anlarda göze değil tene hitap eden, dokunma duyusunu çağıran bir yakınlıkla deneyimlenebildiğini gösterir. Böylece ekran, sadece 'bakılan' bir yüzey olmaktan çıkar; izleyici bedeniyle karşılıklı bir temas alanı kuran, duyular-arası bir yoğunluk üretir. Bu tez, Sobchack'ın bedensel-alımlama vurgusu ile Marks'ın haptik yaklaşımını, fenomenolojik algı hattıyla birlikte düşünerek sinemanın algıyı yalnızca temsil düzeyinde değil, bedensel yönelimleri dönüştüren işlemsel bir düzenek olarak nasıl kurduğunu tartışır.

Bu tez, ekolojik düşünceyi yalnızca 'çevre temsilleri' üzerinden değil, algının eğitilmesi/yeniden düzenlenmesi meselesi üzerinden sinemaya bağlar. Burada kritik soru şudur: Sinema, izleyicinin algısal yönelimlerini hangi biçimsel düzeneklerle dönüştürür ve bu dönüşüm ekolojik bir duyarlılığı mümkün kılar mı? Bu noktada ekolojik sinema, içerik düzeyinde 'doğa görüntüleri' üretmekle sınırlı olmayan bir alan olarak belirir; sinema, izleyiciyi belirli ritimlere, yüzeylere ve karşılaşma kiplerine uyumlayan (attunement) bir algı ekolojisi kurabilir. Dolayısıyla çalışma, ekolojik sinemayı yalnızca anlatılan 'mesajlar' üzerinden değil, film biçiminin ve film teknolojisinin algı üzerindeki işlemsel etkileri üzerinden tartışır.

Bu kuramsal çerçevenin somutlaştığı eksen, deneysel sinemanın önemli isimlerinden Rose Lowder ve özellikle *Bouquets* serisidir. Tez, *Bouquets 1–10, Bouquets 11–20 ve Bouquets 21–30* filmlerine odaklanarak Lowder'ın 16mm kare-kare (frame-by-frame) tekniğinin, algı–zaman–beden ilişkisini nasıl görünür kıldığını tartışır. Lowder'ın yöntemi, hareketin 'karelerin içinde' değil, kareler arasındaki aralıkta ve izleyici algısının süreklilik üretme kapasitesinde belirdiğini açık eder. Bu, sinemanın ontolojisine dair basit bir teknik ayrıntı değil; algının nasıl çalıştığına dair doğrudan bir soru üretir: hareketi biz mi tamamlarız, aygıt mı üretir, yoksa hareket zaten çevresel ritimler ve bedensel yönelimle birlikte mi oluşur? Lowder'ın sinemasında doğa, temsil edilen bir 'manzara' olmaktan çok, bu soruların duyusal olarak yaşandığı bir karşılaşma alanına dönüşür.

Tezin dördüncü bölümü, bu somutlaşmayı iki adımda ilerletir. İlk adımda sinema ekolojisi ve ekolojik sinema kavramları, algı–beden–çevre ilişkileri üzerinden tartışılır. Burada sinema, hammaddeden üretime, dağıtımdan alımlanmaya uzanan çok katmanlı bir

ilişkiler ağı olarak ele alınır; film yalnızca görüntü üretmez, belirli bir dünyayı ‘kurar’ ve bu dünya, izleyicinin duyusal rejiminde karşılık bulur. İkinci adımda Lowder’ın estetiği ‘döngü ve çerçeve’ başlığı altında çözümlenir: maddesellik ve üretim ekolojisi (mimesis ve yer), kareler ve aralık, algısal sinema gibi alt başlıklar üzerinden Lowder’ın sinemasının ekolojik duyumsama biçimleriyle nasıl kesiştiği gösterilir.

Bu tez, dolayısıyla, iki düzeyi aynı anda takip eder: (1) algının felsefi ve fenomenolojik kökleri ile (2) sinemanın bu algıyı somut bir deneyim olarak kurma biçimleri. Çalışmanın temel katkısı, Lowder sinemasını ‘doğa temsili’ üzerinden okumak yerine, sinemayı algıyı dönüştüren fenomenolojik bir deneyim alanı olarak kavramasıdır. Böylece ekolojik sinema tartışması, içerik odaklı bir kategori olmaktan çıkar; sinemanın ritim, süre, kadraj, ışık ve aralıklar üzerinden kurduğu duyusal örgütlenmeye bağlanır. Sonuç bölümünde ise bu tartışma, tez boyunca açılan kavramlar doğrultusunda toparlanır; Lowder sinemasının ekolojik sinemayı tema olarak değil, algının sınırlarını yeniden müzakere eden bir karşılaşma rejimi olarak kurduğu ileri sürülür.

1.1. Araştırmanın Problemi, Amacı ve Önemi

Bu tezde, sinemanın teknolojik mekanizmalarını kullanma biçimlerinin duyularımızı etkileme gücünün ekolojik duyuların şekillenmesindeki yeri problem edilmektedir. Sinemanın bir temsil aracı olmak dışında kendisine ait bir algısı var mıdır ve bedenimizle kurduğu ilişki nedir? Bu sinemasal algı ekolojik duyu kurabilir mi? Sinema teknolojileri bu ekolojik duyuyu nasıl kurabilir? Sinema fenomenolojisi izleme deneyimini nasıl açıklar? Sinema teknolojileri izleyiciye insan-dışı dünyanın duyumsanmasında aracılık edebilir mi? Bu sorular araştırmanın temel sorularıdır. Dolayısıyla bu tezde, sinemanın teknolojik olanaklarıyla izleyici deneyimi arasındaki ilişkinin ekolojik fenomenolojik bağlantılarının açığa çıkarılması amaçlanmaktadır. Bu nedenle Rose Lowder’ın *Bouquet* 1-10, 11-20 ve 21-30 filmlerini sinemasal algı ve ekolojik fenomenoloji kapsamında çözümlemektir. Bu bağlamda Türkçe’deki ekoloji çalışmalarının azlığı dikkat çekmektedir. Çalışma içinde sinemanın yapım süreci, içerdiği konu, kullanılan teknolojik araçların sorunsallaştırılması ve fenomenolojik düzeyde incelenmesi amaçlanmıştır. Filmin kendisi bir beden olarak konumlandırılmış ve seyirci bedeniyle karşılaşan diğer bir beden olarak ele alınmıştır. Bu çözümleme içinde beden içinde işleyen duyusal etkilere yer verilmiş bunun teknolojik karşılaşmalarla ilişikliği

tartışmaya açılmıştır. Sinemanın biçimsel yapısı, kameranın ve kadrajın konumlanışı, mekan seçimleri, işlenen konunun bir algı evreni olarak sunulması ve bunun felsefi gerekçelendirmesinin örnek seride nasıl işlediğinin tartışılması amaçlanmıştır. Bu bağlamda ekoloji konulu filmlerin bir doğa temsili değil, bir karşılaşmalar evreni değerlendirilmesi ve insan olmayan bedeni sinemasal olanaklarla öne çıkartmasının görünür kılınması da amaçlanır. Bu anlamda insan olmayan bedenlerin duyularına dikkat çekilmesi amaçlanır. Algı evreni ayrıksı duyular olarak değil iç içe karmaşık yapılar olarak anlatılır. Bahsedilen duyuların kesişimleri, sinema evreni üzerinden görünür kılınması ve sinemanın çalışma biçiminin duyusal yönleri tartışıl ve bu evrenle bitki bedeni arasında bir analoji kurulmuştur. Vivian Sobchack tez özelinde temel alınmış ve sinemanın bedenleşmiş yapısının tartışılması amaçlanmıştır. Sıklıkla görme ve duyma edimleri üzerine çalışılan sinemanın diğer duyularla ilişkisi tartışılmış, bu ilişkinin bütünselliğinde yatan Gestalt kavramı temel alınmıştır. Bu anlamda Lowder sinemasının içeriksel karşılaşmaları, kurgu olanaklarını kullanış biçimi, teknolojik aygıt seçimi gibi noktalar değerlendirilmiştir. Kurgu olanaklarının kullanılış biçiminin kendine has yapısı zaman mefhumu ve gözün çalışma biçimiyle ilişkilendirilmesi amaçlanmıştır.

Lowder sineması ekoloji kapsamında çeşitli akademisyenler tarafından tartışılmıştır ve bu çalışmalardan yararlanılmıştır. Ek olarak Antik Yunan itibariyle algı üzerine yapılan çalışmalar incelenmiş, sonucunda ise fenomenolojik tartışma ile Lowder sinemasının bağdaşıklığı ve algı bağlamı merkeze alınmıştır.

Bu araştırma, Rose Lowder'ın *Bouquets* serisini ekolojik sinemayı yalnızca "doğa temsili" olarak ele alan okumaların ötesine taşıyarak, sinemayı algıyı dönüştüren fenomenolojik bir deneyim alanı olarak tartışması bakımından önemlidir. Çalışma, sinemayı "temsili bir araç" olmaktan ziyade izleyicide algısal bir karşılaşma üreten, bedensel ve duyusal düzlemde deneyimlenen bir "algı evreni" olarak konumlandırır; bu yaklaşım Lowder sinemasını izleyicinin duyum, dikkat, hafıza ve zamansallık örgütlenmesi üzerinden yeniden düşünmeyi mümkün kılar.

Araştırmanın bir diğer önemi, Lowder'ın teknik yaklaşımının en yoğun biçimde görünür olduğu *Bouquets* filmlerini seçerek, ekolojik duyarlılığı "tema" düzeyinde betimlemek yerine biçimsel kararlar üzerinden tartışmaya açmasıdır. Serideki kadrajın yerleştirilişi, doğal ışığın zamansal değişimleri, kare-kare (frame-by-frame) yapı ve

ritmik montaj örgüsü; izleyicide mikro-perseptüel düzeyde tekrarlar üreterek süre deneyimini yeniden örgütler. Bu sayede çalışma, ekolojik sinemayı "ne anlattığı"ndan çok "nasıl hissettirdiği/kurduğu" üzerinden okuyan bir çözümleme zemini kurar.

Türkiye'de Rose Lowder ve özellikle *Bouquets* serisine ilişkin Türkçe ikincil kaynakların sınırlı oluşu dikkate alındığında, bu tez aynı zamanda yerel literatürdeki bir boşluğa yanıt verme potansiyeli taşır.

Bu boşluğu doldururken, fenomenolojik film kuramı ile ekolojik düşünceyi bir arada kullanması; sinematik algı, beden, süre ve yer kavramlarını Lowder'ın deneysel pratiği üzerinden somutlaştırması bakımından kavramsal bir katkı sunar.

Son olarak çalışmanın önemi, yöntem düzeyinde nitel film çözümlemesini kadraj, süre, ritim, montaj ve ışık kullanımı gibi eksenlerde sistematikleştirerek Lowder sinemasını analitik olarak izlenebilir kılmasında yatar; böylece deneysel sinemanın çoğu zaman "soyut" bırakılan algısal etkilerini, kuramsal olarak temellendirilmiş bir okuma içinde tartışmaya açar.

1.2.Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu araştırma nitel araştırma desenine dayanmaktadır ve temel olarak biçimsel film çözümlemesi ile fenomenolojik film kuramı ekseninde konumlanır. Çalışmada sinema, yalnızca dış dünyayı temsil eden bir araç olarak değil; izleyicide algısal bir karşılaşma üreten, bedensel ve duyusal düzlemde deneyimlenen bir 'algı evreni' olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda çözümleme sürecinde, sinematik deneyimin bedensel boyutunu merkeze alan fenomenolojik yaklaşım ile ekolojik bir ilişkisellik ve birlikte-oluş fikrini tartışmaya açan ekolojik perspektif bir arada kullanılmıştır. Kuramsal çerçevede özellikle algı, süre, hafıza ve beden kavramlarını tartışan düşünürler aracılığıyla (Bergson, Merleau-Ponty, Sobchack) *Bouquets* filmlerindeki görsel-işitsel örgütlenmenin izleyici algısını nasıl yapılandırdığı incelenmiştir.

Araştırmanın örneklemini Rose Lowder'ın *Bouquets* 1-10, 11-20 ve 21-30 serisi oluşturmaktadır. Çalışmanın odağı, serinin doğayla kurduğu ilişkiyi 'tema' düzeyinde betimlemekten ziyade, biçimsel kararlar üzerinden (kadrajın yerleştirilişi, doğal ışık kullanımı, kare-kare montaj, ritim, süreklilik/ kesinti, tekrar ve varyasyon) sinematik

algının nasıl kurulduğunu açığa çıkarmaktır. Bu nedenle inceleme, anlatısal çözümlere değil; görüntünün zamansal örgütlenişi ve algısal etkilerine odaklanan bir çözümleme stratejisi izler.

Bu çalışmada *Bouquets* serisinin seçilmesinin temel nedeni, Lowder'ın sinemasal yaklaşımının en yoğun ve tutarlı biçimde bu seride görünür hâle gelmesidir. *Bouquets* filmleri doğayı 'konu' olarak temsil etmekten çok, doğal ışığın zamansal değişimleri, ritmik montaj örgüsü ve kare-kare (frame-by-frame) yapı üzerinden izleyicide algısal bir deneyim kurar; bu yönüyle çalışmanın merkezindeki algı–beden–zaman ilişkisini ve ekolojik bir karşılaşma/ birlikte-oluş fikrini çözümlemek için elverişli bir örneklem sunar. Ayrıca serinin kendi içindeki biçimsel sürekliliği, aynı estetik mantığın farklı mevsimsel koşullarda ve farklı ışık düzenlerinde nasıl dönüşebildiğini karşılaştırmalı biçimde izlemeye imkân verir.

Analiz sürecinde seçili filmler tekrar tekrar izlenmiş; her izleme turunda özellikle (i) ışığın yönü, yoğunluğu ve süre içindeki değişimi, (ii) montaj ritmi ve kesinti süreleri, (iii) kadraj içi hareketlilik/sabitlik, (iv) doğa unsurlarının (bitki, rüzgâr, gölge, topografya vb.) algısal örgütlenişi, (v) izleyicide oluşan bedensel/duyusal etkiler gibi temalar altında notlar alınmıştır. Bu notlar daha sonra kuramsal çerçevedeki kavramlarla ilişkilendirilerek yorumlanmış; filmlerin ekolojik duyarlılığı 'anlam' düzeyinde değil, daha çok algısal kurulum düzeyinde tartışılmıştır. Böylece çalışma, *Bouquets* serisini bir 'doğa temsili' örneği olarak değil, sinematik algının ekolojik bir ilişkisellik içinde nasıl örgütlenebildiğini gösteren bir deneyim alanı olarak ele alır.

Bu araştırmanın ilk sınırlılığı, çözümlemenin doğası gereği yorumsal olmasıdır. Fenomenolojik yaklaşım, izleyici deneyimini merkezde tutsa da bu çalışma, kapsamı gereği sistematik bir izleyici araştırması (görüşme, anket, deneysel ölçüm vb.) yürütmemektedir; dolayısıyla elde edilen bulgular, filmlerin algısal etkilerine dair kuramsal temelli bir okuma olarak değerlendirilmelidir.

İkinci olarak çalışma, tek bir yönetmenin (Rose Lowder) belirli bir serisine odaklandığı için bulguların genellenebilirliği sınırlıdır. *Bouquets* serisi üzerinden geliştirilen tartışmalar, ekolojik sinema ve sinematik algı üzerine kavramsal bir katkı

sunmayı hedeflese de, farklı yönetmenlik pratikleri veya farklı estetik gelenekler üzerine doğrudan genelleme iddiası taşımaz.

Üçüncü bir sınırlılık, seriye erişim koşulları ve kopyaların teknik nitelikleriyle ilişkilidir. İncelenen versiyonların görüntü kalitesi, izleme koşulları ve format farklılıkları, özellikle renk/ışık ve detay okumalarında belirli sınırlamalar doğurabilir. Ayrıca Lowder'ın üretim pratiğini destekleyen arşivsel materyallere (üretim notları, çekim koşulları vb.) erişim mümkün olmamıştır.

Son olarak çalışmanın önemli bir sınırlılığı, Rose Lowder ve özellikle *Bouquets* serisi üzerine Türkçe ikincil kaynakların sınırlı olmasıdır. Bu durum, literatür taramasında ağırlıklı olarak İngilizce kaynaklara yönelmeyi ve bazı kavramsal tartışmaları çeviri üzerinden yürütmeyi gerektirmiştir. Dolayısıyla belirli bölümlerde kaynak çeşitliliği görece sınırlı kalmış; bu sınırlılık, yerel literatürle kurulabilecek doğrudan karşılaştırmaları kısmen kısıtlamıştır.

BÖLÜM II

ALGI VE FENOMENOLOJİNİN KÖKLERİ

2.1. Algı Probleminin Felsefi Kökleri

Algı sorununun felsefi kökleri Antik Yunan'a uzanır. Fenomenolojik tartışmalardan önce Platon, Descartes ve Hume gibi düşünürler algıyı öncelikle **epistemoloji** bağlamında ele alarak bilginin hangi koşullarda mümkün olduğunu ve dünyanın özneye nasıl 'verildiğini' tartışmışlardır. Bu tarihsel hat, algının yalnızca pasif bir alım değil; duyusal verinin güvenilirliği, yanılsama olasılığı, öznenin dünyaya erişim kipleri ve zihinsel düzenlemelerin deneyimi nasıl biçimlendirdiği gibi sorunlar üzerinden **örgütlenen** bir deneyim olduğunu gösterir. Böylece, ilerleyen bölümlerde ele alınacak fenomenolojik yaklaşımın, özellikle bedenin dünyayla kurduğu yaşantısal ilişkiyi merkeze alan algı anlayışının, problem alanı da belirginleşir.

Platon, *Theaitetos*'ta Sokrates ile Theaitetos arasında kurduğu diyalog aracılığıyla bilgi ile algı arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırır. "THAİTETOS: Doğrusu sen böyle yüreklendirdikten sonra, Sok-rates, insanın içindekileri dilinin döndüğünce söylemeye gayret etmemesi utanç verici olur. Bana göre, bir şeyi bilen birisi bildiği o şeyi algılar; bu durumda ve en azından şimdilik, bilgi algıdan başka bir şey değildir (Platon, 2016, s. 31)." Bu formülasyon, bilginin duyusal verinin salt alımlanmasına indirgenmesi anlamına gelmekten ziyade, bilginin algısal yaşantı üzerinden temellendirilebileceği iddiasını açığa çıkarır; başka bir deyişle, bilen özne 'algılayan özne' olarak konumlandırılır ve algı, bilgiye erişimin asli zemini olarak önerilir.

"SOKRATES: O halde algı daima varolanın kendisine aittir ve tıpkı bilgi gibi, o da yanlışlanamaz (Platon, 2016, s. 31)". Bu ifade, *Theaitetos* diyaloğunda Sokrates'in bilgi ile algıyı birbirine yaklaştıran çizgisini görünür kılar: Algı, doğrudan 'varolan'a (ta onta) yöneldiği ölçüde, kendisini algılayan özne açısından 'yanlışlanamaz' bir statü kazanır. Buradaki yanlışlanamazlık, algının nesnel doğruluk ölçütleriyle her koşulda güvence altına alındığı anlamına gelmekten ziyade, algının yaşantısal verilişinin (nasıl görünüyorsa öyle görünmesi) tartışma konusu edilemeyecek bir dolaysızlık taşımasına işaret eder. Bu çerçevede duyumlanan şey, öznenin deneyiminde 'olduğu gibi beliren' bir gerçeklik olarak ortaya çıkar ve bu belirişin kendisi, öznenin perspektifinden inkâr

edilemez. Dolayısıyla Platon'un burada tartıştığı mesele, yalnızca 'şeyler dünyasının' duyularla alımlanması değil; aynı zamanda bilginin ne tür bir temellendirme üzerine kurulabileceği problemidir. Algı, varolana dair bir 'kanıt' ya da gerekçelendirme gibi işleyerek bilginin dayanağı haline gelir; böylece bilgi, dışarıdan eklenen soyut bir yargıdan çok, dünyayla kurulan edimsel ilişkinin içinden türeyen bir sonuç gibi konumlanır. Bu yaklaşımda gerçeklik, öznenin dünyayla karşılaşması içinde üretilen ve düzenlenen bir alan olarak düşünülür; algı da bu doğrultuda, Platon'un tartışma hattında, salt bir veri alımı olmaktan çıkıp bilginin kendisiyle özdeşleşen bir işlev üstlenir.

Platon'un *Theaitetos*'ta bilgi ile algı arasında kurduğu özdeşlik hattı, modern felsefede Descartes'la birlikte farklı bir düzleme taşınır. Descartes için mesele, algının doğrudan bilgiyle özdeşliği olmaktan ziyade, bilginin hangi temelde kesinlik kazanabileceği ve bu kesinliğin hangi öznel zeminde kurulacağıdır. Bu nedenle tartışmanın odağı önce 'ben'in ne olduğuna yönelir: Bilginin imkânı, dünyayı olduğu gibi vermekten çok**,** öznenin kendisini nasıl kavradığı ve hangi yaşantısal içerikleri 'kesin' sayabildiği sorusu etrafında belirginleşir. Bu çerçevede Descartes, kendilik üzerine düşünürken zihinde beliren ilk tasarımların bedensel bir içerik taşıdığını belirtir: yüz, eller, kollar gibi uzuvlar ve 'beden' adını verdiği, organlardan oluşan bir düzenek fikri. Buna, beslenme, hareket, duyumsama ve düşünme gibi edimler eşlik eder. Böylece ben, dünyaya yalnızca düşünsel bir varlık olarak değil; organlarıyla duyumsayan, hareket eden ve bu edimler aracılığıyla deneyimini örgütleyen bir varlık olarak da görünür hale gelir. Descartes'ın bu betimleyici hattı, öznenin kendisini ilkin bedensel-imgesel bir bütünlük içinde kurduğunu ve benlik tasarımının hareket, duyum ve düşünce gibi kiplerle birlikte şekillendiğini açığa çıkarır

> Bu yüzden ben burada daha çok benim ne olduğumu düşündüğüm anda, zihnimde kendiliğinden ve doğanın yardımıyla ne oluşuyor idiyse onun üzerinde duracağım. Mesela zihnimde ilk oluşan, benim yüzümün, ellerimin, kollarımın olduğuydu; bir de beden adını verdiğimiz ve bir cesette bile görebilece-ğim türde organlardan ibaret bir makine. Sonra beslendiğim fikri oluşuyordu, hareket ettiğim, hissettiğim ve düşündüğüm (Descartes, 2017 s.35).

Beden burada**,** biçimi ve uzamda kapladığı yer nedeniyle başka bedenler tarafından algılanabilir bir varlık olarak konumlanır. Bedensel varoluş, aynı anda hem 'sınır' hem de 'ayrım' üretir: Beden, bir mekânı doldurarak öteki bedenleri dışarıda bırakır ve böylece kendi sınırlarını belirginleştirir. Bununla birlikte beden, yalnızca

başkaları tarafından algılanan bir nesne değildir; aynı zamanda duyumsama yetisine sahip, edimsel bir varlık olarak çevresiyle ilişki kurar. Bu ilişkisellik, bedenin hareket ve etkinliğinin zaman, mekân ve doğal koşullar gibi belirleyenlerle birlikte düşünülmesini gerektirir. Böylece beden, 'şeyler dünyası' içinde belirli bir kesinliğe sahip, konumlanmış bir varlık olarak görünür; algı ise bu dünyayla kurulan ilişkinin, duyumlar aracılığıyla işleyen edimsel bir kip olarak anlaşılır.

> Beden deyince, herhangi bir biçimle sınırlanabilen, bir yerle çevrelenebilen ve bir mekânı içindeki bütün öteki bedenleri dışlayacak şekilde doldurabi-len, dokunularak, görülerek, işitilerek, tadıla-rak ya da koklanarak algılanabilen ve birçok şekilde hareket edebilen, ama kendi kendine değil, başka bir şeyin dokunmasıyla hareket edebilen her şeyi kastediyorum (Descartes, 2017, s.36).

Hume, izlenimleri yalnızca duyusal verilere indirgemez; duyumsama ile duygulanımı aynı düzlemde ele alır. Buna göre izlenimler, görme, işitme, dokunma gibi duyusal edimlerin yanı sıra sevme, nefret etme ve isteme gibi duygulanımsal kiplerin de doğrudan sonucu olarak ortaya çıkar ve bu yönüyle düşüncelerden daha "canlı" [i5] bir deneyim alanına işaret eder. Şöyle söylemektedir: "İzlenim derken, işittiğimizde, gördüğümüzde, hissettiğimizde, sevdi-ğinizde, nefret ettiğimizde ya da istediğimizde oluşan daha canlı algılarımızın tamamını kastediyorum (Hume, 2016, s. 16)". Böylece Hume'da arzu/isteme edimi, duyusal yaşantıdan kopuk bağımsız bir zihinsel süreç olarak değil, deneyimin farklı kipleriyle; görme, işitme, hissetme ve duygulanma ile iç içe geçen bir oluş olarak kavranır. Bu çerçevede izlenim, hem duyumun hem de duygulanımın yoğunluğunu taşıyan, deneyimin canlılığını belirleyen temel bir bileşen hâline gelir.

Bu noktada Hume, algıyı duyumsal koşullarla birlikte düşünür. Bir nesnenin belirli nitelikleri (örneğin "kırmızılık") farklı koşullarda farklı biçimlerde yaşantılanabilir; ancak bu farklılık, nesnenin 'doğasının' değişmesinden ziyade, deneyimin şiddetinin ve görünüş koşullarının değişmesinden kaynaklanır. Hume bunu, izlenim (impression) ile tasarım/fikir (idea) arasındaki bağıntı üzerinden açıklar: Her izlenim tekil bir bağlama ve o ana özgü koşullara bağlı olarak belirir; fakat bu tekillik, algılanan şeyin aynı niteliklerine yönelik zihinsel içeriklerin farklı yoğunluklarda tecrübe edilmesine engel değildir. Dolayısıyla "şeyin değişmez doğası" değil, o doğanın algılanma tarzı ve algının şiddeti koşullara göre farklılaşır. Örneğin karanlıkta kırmızıyı farklı, gün ışığında farklı algılayabiliriz; burada değişen, kırmızının kendisinden çok, ona eşlik eden izlenimin canlılığı ve yoğunluğudur.

> Şimdi yalın algı-larımızın açısından durumun nasıl olduğunu inceleyebiliriz. Yapabildiğim en titiz incelemeden sonra, şunu iddia edebilirim: Her yalın tasarımın kendi-sine benzeyen bir yalın izlenimi ve her yalın izlenimin onu karşılayan bir yalın tasarımı vardır; kural burada istisnasız işler. Karanlıkta oluşturduğumuz kırmızı tasarımı ile gün ışığında gözümüze vuran kırmızı izleniminin doğalarında bir fark yoktur; yalnızca şiddetleri farklıdır (Hume, 2009, s.18).

Algıya fenomenoloji perspektifinden yaklaştığımızda ise mesele, yalnızca duyusal verinin güvenilirliği ya da zihinsel temsillerin statüsü olmaktan çıkar; algı, bedenin dünyayla kurduğu yaşantısal ilişki içinde, hareket ve edimlerle birlikte düşünülür. Bu yaklaşımda 'şeyin kendisine ait olan' ile 'bize görünüşü' arasındaki bağ, öznenin bedensel konumlanışı (mekân, zaman, yönelim) üzerinden kuruludur. Bu nedenle fenomenolojik algı kavrayışının problem alanı, Antik Yunan'dan modern felsefeye uzanan epistemolojik tartışmaların açtığı zeminde yükselirken, algıyı temelde bedene içkin bir dünya-ilişkisi olarak yeniden tanımlar.

2.2. M. Heidegger: Dünya-İçinde-Varoluş

Heidegger algısal evreni bir varoluş biçimi olarak ele alır. Öncelikle felsefe çalışmalarında kendisinden önce gelen isimlerin, hakikat, algı, varoluş ilişkilerine değinmiş felsefesini bu külliyat üzerine fakat öncekilerden ayrılan bir şekilde kurmuştur. Zira Yunanlardaki anlamıyla 'hakiki' olan, söz konusu logos'tan daha asli olarak aisthesis'tir yani bir şeyin yalın duyusal algıdır [i6] (Heidegger, 2021, s.63). Heidegger'in bu aktarımı, Antik Yunan'da hakikatin öncelikle aklın kavramsal düzenlemeleriyle (*logos*) değil, duyusal açıklık ve algılanabilirlik kipleriyle (*aisthesis*) ilişkili olarak düşünüldüğünü gösterir. Bu çerçevede kavrayış, dünyayı öncelikle duyumsal bir açıklık içinde deneyimleme biçiminden türer; başka bir deyişle, duyum yalnızca veriyi 'almak' değil, var olanın görünür/duyulur hale gelişine eşlik eden kurucu bir düzlem olarak öne çıkar. Bu yaklaşım, dünyada-var-oluşun ilişkisel karakterine de işaret eder: duyumsama, bir bedenin çevresiyle ve ötekilerle kurduğu temaslar üzerinden işler. Dolayısıyla 'ötekilik', insan olan/olmayan, canlı olan/olmayan varlıklarla kurulan karşılaşmaların ve etkilenimlerin alanını açar. Hakikat, bu anlamda, sınırları olan bir bedenin başka var olanlara duyusal olarak açık oluşu ve bu açıklık içinde dünyanın kendini duyulur kılmasıyla birlikte düşünülmelidir. Buradaki 'yalın' ifadesi, duyumun sonradan gelen

kavramsal düzenlemelerden (*logos*), yargıdan ve temsil edici anlamlandırmalardan önceki ilk temas/ilk görünürlük düzeyine işaret eder. Başka bir deyişle *aisthesis*, 'işlenmemiş veri' olarak değil; var olanın kendini duyulur kıldığı, henüz kavramlara tam olarak tercüme edilmemiş ön-kavramsal açıklık kipidir.

Heidegger'in felsefesinde 'bakma' ya da 'bakış', görmeyi salt duyusal bir alımlama düzeyine indirgeyen yaklaşımlardan ayrılır; görme edimi, dünyada-var-oluşun (*In-der-Welt-sein*) kurucu kiplerinden biri olarak düşünülür. Bu bağlamda bakış, varolanı yalnızca 'görünüş' düzeyinde yakalamak değil, ona ilişkin deneyimi, varolanın kendini açığa vurduğu biçimde ve gizlenmişlik (örtüklük) halinde bırakmadan mümkün kılan bir karşılaşma tarzıdır. Dolayısıyla burada söz konusu olan, nesnenin duyusal verisinin 'ham' biçimde kaydedilmesi değil; varolanın, Dasein'ın dünyasında kendisi için erişilebilir oluşu içinde, belirli bir açıklık alanında belirmesidir. 'Bakma' yalnızca bedensel gözlerimizle algılama demek olmadığı gibi, bir mevcut-olanı mevcut oluşu bakımından algılamaksızın saf duyumsama da değildir. Bakışın eksistensiyal anlamı açısından bakmanın yalnızca şu niteliği devreye sokulmuştur: Bakış, kendisi için erişilebilir olan bir varolanı örtük olmaksızın kendinde karşılaşılmasını sağlar (Heidegger, 2021, s.147). Bu nedenle 'bakma', Heidegger'de epistemolojik bir işlemden çok ontolojik/eksistensiyal bir yönelim olarak kavranır: varlığın dünyada nasıl göründüğü, nasıl erişilebilir hale geldiği ve Dasein'ın bu erişilebilirlik alanını nasıl açtığı sorularına bağlanır. Bakış, bedensel varoluşun edimsel karakteriyle (yönelim, ilgilenim, temas, yakınlık/uzaklık düzeni) birlikte işleyen bir açıklık yapısıdır; var olanla kurulan ilişkiyi 'örtük' olmaktan çıkararak onu 'kendinde' karşılaşılabilir kılar.

Ökten, filozofun 'anlama' kavramını şu şekilde yorumlamaktadır: "Ona göre anlama, kognitif-ussal-mantıksal bir süreç değil, Dasein'ın gerçekleştirebileceği imkanlar alanına açık olması demektir. Bir şeyi anlamak, onun imkanını kendi Dasein'ında gerçekleştirmek demektir Heidegger'e göre (Ökten, 2006, s. 65)". Başka bir deyişle anlama, teorik bir temsil faaliyeti olmaktan çok, Dasein'ın kendini belirli olanaklara doğru tasarlaması (Entwurf) ve bu tasarım doğrultusunda dünyayla ilişki kurmasıdır. Bu nedenle varlık, kendi varoluşunu 'hazır' bir öz olarak taşıyan bir şey değil; imkanlarını açığa çıkarma ve gerçekleştirme doğrultusunda kendini sürekli kuran bir varoluş biçimi olarak konumlanır. Heidegger'de 'açıklık' da (Erschlossenheit) tam olarak bu bağlamda düşünülmelidir: açıklık, Dasein'ın dünyayla ilişkisi içinde varolanları belirli bir 'uğruna'

yönelimle anlamlı kılabilmesi ve onları kendi varoluş olanaklarıyla bağlantılandırabilmesidir. Dolayısıyla anlama, Dasein'ın kendi olanaklarına açık oluşu kadar, bu olanakları dünyada edimsel karşılaşmalar içinde gerçekleştirebilme kipine de karşılık gelir.

Heidegger, varoluş kipini, Dasein'ı, 'dünya-içinde-var-olma' olarak düşünür. Bu varoluş, Dasein'ın diğer nesnelerle yalnızca uzamsal bir konumlanış ilişkisi içinde bulunmasına indirgenemez; daha ziyade, dünyayla kurulan ilişkisellik, ilgilenim ve **karşılaşma** üzerinden işleyen bir varlık tarzını ifade eder. Bu nedenle 'dünya-içinde' olmak, nesnelerin bir kap içinde yer alması gibi fiziksel bir içerilme durumundan çok, Dasein'ın anlam ufukları içinde dünyaya yönelmesi, dünyayı *kendisi için erişilebilir* kılması ve bu erişilebilirlik içinde eylemli olarak bulunmasıdır. Heidegger'in 'Dasein' gibi görece nötr bir terimi tercih etmesi de, bu varoluş analizini herhangi bir ampirik/antropolojik belirlenimden önce, varlığın dünyayla kurduğu yapısal ilişki düzeyinde düşünme çabasına işaret eder. Bu bağlamda "içinde-olma", bir anlamlar dünyasında ikamet etme/yerleşme (dwell/reside) kipidir: varlık, dünyayı anlamlandırma kapasitesini ve yönelimini bizzat bu ilişkisellik içinde açığa çıkarır.

> Heidegger varoluş etkinliğine 'dünyada-var-olma' (being-in-the-world) adını verir. Bu kavramı tanıtırken, kendine özgü bir kesinlikle, çoğu zaman gözden kaçırılan bu olguya doğru biçimde yaklaşmanın önemini vurgular. Dasein'ın dünyada-var-oluşundaki 'içinde-olma'nın (being-in), nesnelerin diğer nesnelere göre uzamsal olarak konumlanması türünden bir özellik olarak düşünülmemesi gerektiğini özellikle belirtir (Dreyfus, 1990, s.40).

Varlık, Heidegger'de 'tasarım' (Entwurf) ve 'açıklık' (Erschlossenheit) ufku içinde düşünülür: Dasein'ın dünya-içinde-varoluşu, dünyayı salt dışarıdan 'temaşa eden' bir özne konumundan değil, zaten anlamlı bir dünya içinde pratik olarak yer alan, bu anlamlılığı edimsel temaslar aracılığıyla açığa çıkaran bir varoluş kipinden hareketle tanımlanır. Bu bağlamda dünya, Dasein'a önceden kurulmuş bir 'anlamlar ağı' olarak verilir; Dasein ise bu ağın içinde, duyusal-edimsel yönelimiyle varolanlara yönelir, onları belirli bir "uğruna" (Worumwillen) ve atıfsallık (Verweisung) ilişkileri içerisinde kavrar. Dolayısıyla "bir şey uğruna" yönelim, yalnızca bireysel bir arzu ya da psikolojik bir istek değil; Dasein'ın varlığının yapısal bir momenti olarak, dünyayı ve varolanları belirli bir bağlam içinde görünür kılan yönelimsel bir ufuktur. Dasein'ın 'buradalığı' da, tam da bu anlam ufku içinde açımlanır: varoluş, dünya-içinde-burada-olma olarak, varolanları

"kendinde" karşılayabilme ve onlarla ilişkiye girebilme kapasitesiyle işler. Bu nedenle Dasein'ın anlama yapısı, dünyaya sonradan eklenen bir yorum değil; dünyanın ilk elden deneyimlenebilir ve kavranabilir olmasının koşuludur.

> Şuradalığın anlama içinde açımlanmışlığı, bizati-hi Dasein'ın varolabilmekliğinin minvalidir. Dasein'ın varlığının hem bir şey-uğrunalığa, hem de atıfsallığa (dünyaya) tasarlanmış oluşunda esasen varlığın açım-lanmışlığı yatmaktadır.b Olanaklara tasarlanma içinde varlık anlayışı önceden tayin edilmiş olmaktadır. Varlık, tasarım içinde anlaşılmakta ise de ontolojik bakımdan kavranılmamıştır. Varlık türü, dünya-içinde-varolmanın özü itibariyle tasarımı olan varolanların kendi varlığının tesis edici varlık anlayışıdır (Heidegger, 2021, s.231).

Heidegger felsefesinde nesnelerin, dünyayla ilişkilerinden soyutlanarak yalıtılmış ve belirlenmiş "tözler" gibi kavranan varlık tarzı Vorhandenheit (mevcut-olma / vuku bulur-olma) olarak adlandırılır. Bu kip, varolanı öncelikle "orada duran" bir nesne olarak ele alır ve onun en genel ontolojik belirlenimlerini kategoriler düzeyinde betimlemeye imkân verir. Buna karşılık Heidegger'in "dünya-içinde-var-olma" (In-der-Welt-sein) kavrayışı, varoluşu yalnızca uzamsal bir konumlanış olarak değil, ilişkisellik**,** angajman ve karşılaşmalar üzerinden işleyen bir anlam alanı olarak düşünür. Bu çerçevede Dasein, dünyayı 'verili nesneler toplamı' olarak değil, kendi yönelimleri, ilgisi ve olanakları içinde **anlamlandırdığı** bir ilişkiler ağı olarak tecrübe eder; dolayısıyla Dasein'ın varlık yapısı kategorilerle değil, **egzistensiyaller** düzeyinde çözümlenmelidir.

> Nesnelerin, yalıtılmış, belirlenmiş, tözler olarak kavranan varlık tarzına Heidegger Vorhandenheit der. Bu terim genellikle "presence-at-hand" (hazır-bulunuş / elde-hazır-olma) diye çevrilir; ancak Almanca'da "presence" (hazır-bulunuş) sözcüğü geçmediği için ve Heidegger "hand" (el) kökünü nadiren bu anlamda kullandığı için ben bu terimi "occurrentness" (vuku bulur-olma / mevcut-olma) olarak çevireceğim. Occurrent (vuku bulur, mevcut) nesnelerin en genel özelliklerine kategoriler denir (Dreyfus, 1990, s.40).

Bu bölümde Heidegger'in dünya-içinde-var-oluş çözümlemesi, hakikatin logos'un kavramsal düzeninden önce aisthesis'in duyusal açıklığında belirdiğini; 'bakış'ın ise yalnızca optik bir kayıt değil, varolanı örtük olmaksızın "kendinde" karşılaşılabilir kılan eksistensiyal bir yönelim olduğunu ortaya koydu. Bu çerçevede anlama, Dasein'ın dünyayı teorik olarak temsil etmesinden çok, kendi olanaklarına doğru tasarlanması ve anlamlı bir ilişkiler ağı içinde pratikçe yer almasıdır. Böylece dünya, yalıtılmış nesneler toplamı değil; "bir şey uğruna" yönelim ve atıfsallık ilişkileriyle açılan bir anlam ufku olarak belirir. Vorhandenheit kavrayışı bu ufku nesneyi "orada duran" bir

şey gibi sabitleyerek daraltırken, dünya-içinde-var-olma perspektifi varlığı ilişkisellik, angajman ve karşılaşma düzeyinde düşünmeyi mümkün kılar. Bu ontolojik kaydırma, izleyen bölümlerde sinematik deneyimin temsilci bir seyir değil, bedenin dünyayla kurduğu algısal açıklık ve uyumlanma süreci olarak ele alınmasının zeminini hazırlar.

2.3. M. Merleau Ponty: Yaşayan Beden

Merleau-Ponty felsefesinde algı, herhangi bir idea ya da kuramsal kavrayıştan önce gelen öncelikli bir deneyim alanına işaret eder. Bu çerçevede algı eylemi ile algının yöneldiği şey (algılanan), birbirinden bağımsız iki ayrı varlık olarak değil, aynı yaşantısal düzlemde karşılıklı olarak kurulan bir birlik olarak düşünülür. Dolayısıyla algı ile algılanan, aynı varoluş tarzını paylaşır; algı, "şüpheli" bir gerçeklik karşısında konumlanan içsel bir bilinç etkinliği olmaktan ziyade, duyulur dünyanın açıklığını ve verilişini temele alan ilişkisel bir yapı olarak işler. Kartezyen düşüncenin öngördüğü biçimde, kesin bir algılayan bilinç ile varlığı kuşkulu bir algılanan arasında keskin bir ayrım yapmak bu nedenle mümkün değildir. Algı, duyumsayan bedenin dünyayla kurduğu temas içinde gerçekleşen, temelde ilişkisel bir karşılaşma kipidir.

> Algı, her türlü kuramsal düşünceden önce, bir varlığın algısıdır. Algıda, algı eyleminin kendisi ile algının yöneldiği şey birbirinden ayrılamaz. Algı ile algılanan şey zorunlu olarak aynı varoluş tarzına sahiptirler (PP. 429). Algı eyleminin kendisinde, kartezyen düşünce-nin öngördüğünün aksine, kesinliği içinde algılayan bir bilinç ile var-lığı şüpheli bir algılanan ayrımı yapamayız (Ponty akt. Gökyaran, 2003, s.46).

Merleau-Ponty, duyumu hakikatin karşısına konumlandırmak yerine, hakikatin kurulduğu edimsel alan olarak düşünür: Eğer bir şeyi görüyorsam, o şeyin varlığını kendi edim kipim içinde kesinlemiş olurum. Görme edimi, bu içkinlik (dahiliyet) içerisinde nesneye bağlıdır; özne ve nesne, aynı içkinlik düzleminde karşılıklılık ve ilişkilenme içinde birlikte var olur. Nitelik, bize belirli bir varoluş tarzı önerir; bu öneri, duyumsal alanlarımız içinde yanıt bulur. Bu nedenle algı, ideadan önce gelir; idea, algısal açılmanın ardından kurulan ikincil bir düzlemdir. Bu çerçevede algı, gerçekliğe ya da dünyaya yönelen bir 'açılma' olarak; dünyanın içinde var olma ve onunla ilişkilenme tarzı olarak kavranır. Dolayısıyla algının gerçekliği ile algılanan şeyin gerçekliği birbirinden ayrıştırılamaz. Duyumun bedene içkinliği, varoluşu kesin kılar: Beden, algıları aracılığıyla var olanlar dünyasının bir parçasıdır. Bu dünya ilişkilerden oluşur; bedenin

algı yoluyla ilişkilenerek kurduğu şeyin gerçekliği ise algıdan bağımsız bir alan olarak düşünülemez.

> Görmek, bir şeyi gör-mektir. Eğer bir kül tablasını gördüğümü söylüyorsam, aynı anda kar-şımda bir kül tablasının varlığını da kesinlemiş olurum. Görme, nes-neden bağımsız bir niteliğin seyredilmesi (*contemplation*) olarak ele alınamaz. Nitelik bize bir varoluş tarzı önerir ve biz bu öneriye du-yum alanlarımız dahilinde yanıt veririz. Algı, bir gerçeğe ya da bir dünyaya açılmadır. Dolayısıyla, algılayan varoluşumuzun kesinliği ile algıladığımız dışsal nesnenin kesinliği birbirinden koparılamaz (Gökyaran, 2003, s.46)

Bir şeyi, sınırları ve benzerlikleriyle birlikte, ait olduğu bağlam içinde—yani yerinde, zamanında ve "şimdi"de algılarız. Bu bağlamda bir nesnenin özellikleri, ona ait niteliksel ya da niceliksel belirlenimler olarak belirir. Örneğin bir leke, zemin üzerinde görünürken zemini kesintiye uğratmaz; bulunduğu yerden kopmaz ve zemine 'ait'miş gibi deneyimlenir. Benzer biçimde, bir şeyin parçaları yalnızca kendilerine işaret eden öğeler değildir; her parça, kendisinden daha büyük bir bütünle ilişkisi içinde anlam kazanır ve bütünden ayrışmaz. Bu nedenle algı kipi de kendisinden daha geniş bir düzleme gönderme yapar: Algı, anlamdan kopuk düşünülemez; anlamla birlikte, ona içkin biçimde işler.

> Lekenin bütün noktaları, onları bir 'figür' haline getiren ortak bir 'işleve' sahiptir. Figürün rengi zeminkine göre daha yoğun ve daha dayanıklı gibidir; beyaz lekenin sınırları ona "aittir" ve bitişiğindeki zeminden ayrılırlar; leke adeta zeminin üstüne konmuştur ve onu kesintiye uğratmaz. Her parça, içerdiğinden fazlasını ilan eder ve bu en temel [*élémentaire*] algı şimdiden bir anlam yüklüdür (Ponty, 2016, s.30).

Merleau-Ponty'nin başvurduğu Gestalt kuramı, bütünün parçaların toplamından daha fazla olduğunu vurgular. Bu yaklaşımda bir şey, ait olduğu zaman ve mekân bağlamı içinde, ondan koparılamaz bir biçimde algılanır. Algı ve duyum, bedene içkindir; dolayısıyla ne birbirlerinden ne de bedenin dünyayla kurduğu ilişkisellikten ayrı düşünülebilirler. Duyumlar, birbirinden yalıtılmış öğeler olarak değil, karşılıklı bağıntılarla işleyen karmaşık bir sistem olarak çalışır. Gestalt anlayışı bu nedenle tek tek parçalara değil, bütüne ve bütünün kurduğu örgütlenmeye odaklanır. Nesne, parçalarının toplamı olarak değil; daha geniş bir bağlamda, bedenin algısal kipinin açtığı alanda belirir ve konumlanır.

> *Gestalt* teorisi, elde edebileceğimiz en basit duyular verinin bir zemin üstündeki figür olduğunu söyler; bu, ideal bir analizde izlenim mefhumunu ortaya atmamıza imkân verecek olgusal algının olumsal bir karakteri değildir. Bu, algısal

> fenomenin bizatihi tanımıdır ve o olmadan bir fenomene algı denemez. Algısal 'bir şey' her zaman diğer şeylerin arasındadır ve her zaman bir "alana" dahildir. Tam tamına homojen bir alan *algılayacak* bir şey sunmadığı gibi hiçbir algının konusu da olamaz. Sadece fiili algının yapısı bize algılamanın ne olduğunu öğretebilir (Ponty, 2016, s.30).

Fenomenoloji, özlere odaklanır; bu bağlamda 'algının özü', 'bilincin özü' gibi sorular Merleau-Ponty'de çoğunlukla **beden** etrafında düğümlenir. Şeylerin 'özünde' ne olduğu sorusu, fenomenolojinin asli problematiğini oluşturur. Algı ve bilincin ne olduğu ve nasıl kurulduğu soruları, dünyaya açılmayı bedenlenmiş bir karşılaşmalar ve alımlama zinciri olarak düşünmeye yöneltir. Bu yaklaşım, bir şeyi "hâlihazırda deneyimliyor olduğumuz" varsayımından ziyade, deneyimin duyum ve beden aracılığıyla nasıl mümkün kılındığını araştırır. Buradaki 'öz', deneyimi olanaklı kılan belirli bir yapısallığa işaret eder; fenomenoloji, bu nedenle, şeylerin *ne* olduğundan çok nasıl göründüğüne **ve** nasıl algılandığına odaklanır. Böylece dünyayla temasın ve dünyada oluşun (varolmanın) kendisi, karşılaşmalar ve deneyim süreçleri üzerinden çözümlenir.

> Merleau-Ponty'ye göre, fenomenoloji özler üzerinde durur ve bütün sorular, özlerin ta-nımlanmasına gelip dayanır; örneğin algının özü, bilincin özü gibi... (PP. i). [Özlerin bilimi olan fenomenoloji, nesneleri, doğal tavrın ve naif deneyimin öne sürdüğü varsayımlardan ayırarak onların özlerini bulmamıza imkân tanır (Ponty akt. Şahin, 2003, s.80).

Fenomenolojide zaman, algıya içkin bir boyut olarak düşünülür. Zaman deneyimi, bir ilişkilenme ve karşılaşma zeminine ihtiyaç duyar; bu nedenle 'zaman' mefhumu, öznenin dünyayla kurduğu ilişkisellik içinde açığa çıkar. Bir şeyin bir hâlden başka bir hâle dönüşümü ancak gözlemlendiği, duyumsandığı ve deneyim içinde kavrandığı ölçüde zamansallık kazanır. Salt varoluş, nesnenin zamansallığa tabi olması için tek başına yeterli değildir; dönüşümün zamansal bir anlam kazanabilmesi, bedenin duyumuyla ve bilincin bu dönüşümü kaydedebilmesiyle mümkündür. Bu bağlamda zamansallık, örtük biçimde bir özneyi gören, duyan, hisseden ve sürekliliği kuran bir bilinci varsayar.
Zaman, nesnelerin kendisinde değildir. Gündelik yaşamda ve nesnel bilimlerde geçerli olan *nesnel* zaman anlayışında zamanın akışını deneyimleyen bir özne gizlidir çünkü böyle bir özne olmadan nesneler akmayan bir şimdiye mah- kûm olacaktırlar: Zamanı bir akış olarak deneyimlemek için, örneğin bir buz parçasının sonradan su *haline geldiğini* söyleyebilmek için her iki anda nesnenin aynı nesne kaldığını ama bir değişikliğin

mey-dana geldiğini gözlemleyecek bir bilinç gereklidir; yoksa buz parça-sı buz parçasıdır, su ise sudur: yalnızca vardırlar (Aygün, 2003, s.97).

Zamanın akışı ise fenomenolojik düzlemde doğrusal ve düzlemsel bir ilerleyiş olarak kavranmaz. Duyumun katmanlı ve iç içe geçmiş yapısına benzer biçimde, zamansallık da çok katmanlı bir oluş olarak deneyimlenir. Bu nedenle fenomenolojik zaman, basit bir ardışıklık değil; bağlamların birbirine eklemlendiği, geri dönüşlerin ve yankıların mümkün olduğu döngüsel/spiral bir örgülenme şeklinde düşünülebilir. Dünya deneyimi, dünyaya açılma ve dünyada-olma, bu tür bir zamansal örgü içinde, tekrarlar ve iç içe geçmeler aracılığıyla algı alanına dâhil olur.

> Bir konudan başka bir konuya geçildikçe düşünce düzeyin- de bunların aslında art arda gelmeyip iç içe geçtikleri, bir *gelişim* çiz-gisi izlemekten çok, bir *oluşum* içinde bulundukları ortaya çıkar. Ki- tabın ancak sonlarında dile getirilebilen 'bütün sorunların eşmerkezIiliği' de (PP, 469), bu sorunlara yönelen düşüncenin yapısına ilişkin bir fikir verir: Algı, uzam, dil, başkası, cinsellik gibi konuların birbi- rinin bağlamını oluşturdukları bir düşünce çizgisel ve tek yönlü değil de, döngüsel bir yol izlediğinden yinelemelere düşülmesi kaçınılmaz, hatta vazgeçilmezdir (Aygün, 2003, s.96).

Merleau-Ponty'nin varoluşa ve var olana yaklaşımı, öncelikle davranış (comportement) kavramı üzerinden düşünülür. Beden, yalnızca vücut hareketleri ve alışıldık edimleriyle değil; aynı zamanda dünyaya yönelişi sürdüren zamansal bir içkinlik içinde deneyimleyen ve eyleyen bir varlık olarak belirir. Bu çerçevede varoluş, bedenden ayrı bir 'öz' ya da soyut bir ilke değil; bedenin dünyaya yönelişi nasıl kurduğu ve bu yönelişi hangi kiplerde gerçekleştirdiğidir. Dolayısıyla bedensel davranış salt reflekslere ya da bütünüyle niyetlenilmiş, bilinçli hareketlere indirgenemez; aksine algı, eylem ve anlamın birbirine içkin olduğu bütüncül bir örgütlenmeye (Gestalt) işaret eder. Davranış, oluşun kendisiyle bağlantılı olarak, bedenin dünyayla kurduğu ilişkide "şeyler dünyasının" anlam kazanmasını mümkün kılar. Bu yaklaşım, önceden verilmiş katmanlı bir anlamlar dünyasını varsaymaktan ziyade, anlamın duyumsal karşılaşmalar içinde kurulduğu bir dünyaya işaret eder.

> Başkalarının 'varoluş'tan söz ettiği durumda, Merleau-Ponty ön-celikle somut yaklaşarak, *davranıştan* bahseder. Onlardan hareket ettiği somut şekiller, yapılar ve alanlar, ne şeyler ne de hazır düşün-celerdir, aksine görünüş ve organizasyon biçimleridirler. Karşılık gelen vücutsal davranış, kör mekanizmalara ve bilinçli

> edimlerine doğru dağılmaz, konum talebine cevap verir ve burada, geçerli kuralların mahrum olduğu yeni olana muktedirdir (Waldenfels, 2010, s.76).

Bu bölümde Merleau-Ponty'nin yaşayan beden kavrayışı, algıyı kuramsal düşünceden önce gelen bir "dünyaya-açılma" tarzı olarak konumlandırdı: algılayan ile algılanan aynı yaşantısal düzlemde karşılıklı olarak kurulur ve bu nedenle algı, kuşkulu bir nesne karşısında kapanmış bir bilincin işlemi değil, duyulur dünyanın bedende örgütlenen açıklığıdır. Gestalt perspektifi, en temel algının dahi figür–zemin ilişkisi ve "alan" yapısı içinde işlediğini gösterirken, anlamın duyumlardan sonra eklenen bir yorum değil, algının kendi dokusu içinde belirdiğini vurguladı. Zamansallık da bu bedensel açıklığa içkin olarak, doğrusal bir akıştan ziyade iç içe geçen bağlamlar ve yinelemelerle örülen bir oluşum halinde düşünülmelidir. Waldenfels'in davranış vurgusuyla birlikte, bedenin dünyayla ilişkisi refleks–niyet ikiliğine indirgenemeyen, yeni olana yanıt verebilen bir düzenlenme (organizasyon) olarak belirir. Böylece "yaşayan beden", dünyayı yalnızca temsil eden değil, algı–eylem–anlamın iç içeliğinde dünyayı kuran ve dünyada kurulan bir varoluş kipine işaret eder; bu kavrayış, sinematik deneyimi de izleyicinin bedensel yönelimi ve duyumsal alanı içinde ortaya çıkan bir karşılaşmalar düzeni olarak düşünmek için temel bir zemin sunar.

2.4. H. Bergson: Süre ve Hareket

Henri Bergson her ne kadar tam olarak bir fenomenolog olarak anılmasa da aslında tin, madde, imge ilişkisi ve bedeni, imgeyi kavrayış biçimiyle büyük bir öneme sahiptir. Bunun yanında sinemaya dair algılanım ve düşünceler üzerinde önemli bir etkisi olmuştur. Henri Bergson, varolanlar arasındaki ilişkiselliği "doğa yasaları" olarak adlandırdığı bir etki–tepki zinciri içinde temellendirir. Bu yaklaşım, dünyayı, birbirini karşılıklı olarak etkileyen imgelerin oluşturduğu bir ilişkiler ontolojisi olarak kavramayı mümkün kılar. Bu çerçevede imgeler, şimdiki zamanda gerçekleşen etkileşimler içinde konumlanır; başka bir deyişle, varoluş, 'şimdi'ye içkin bir karşılaşmalar ve etkilenmeler düzeni olarak düşünülür. Bununla birlikte Bergson'a göre imgeler dünyası içinde bir imge, diğerlerinden belirgin biçimde ayrılır: bedenim. Beden, yalnızca algı yoluyla dışarıdan bilinen bir nesne değildir; aynı zamanda duygu durumları ve duyumsamalar aracılığıyla içeriden deneyimlenen ayrıcalıklı bir varoluş kipine sahiptir. Bu nedenle beden, imgeler arasında yer alsa da, bilgi ve deneyim bakımından çift yönlü (dışarıdan ve

içeriden) bir açıklığa sahiptir. Bu noktada zaman tartışması yeniden önem kazanır: diğer imgeler ağırlıkla etki–tepki ilişkileri içinde şimdiki ana yerleşirken, bedenin yaşantısı süreklilik, bellek ve içsel deneyim aracılığıyla daha katmanlı bir zamansallık ufkunda belirir.

> Tüm bu imgeler, bütün temel bölümleriyle sabit yasalara göre birbirleri üzerine etki ve tepkide bulunurlar. Bu yasaları ben doğa yasaları olarak adlandırıyorum; ve bu yasaların kusursuz bilimi, bu imgelerin her birinde olup biteni hesaplamayı ve öngörmeyi kuşkusuz sağladığından, imgelerin geleceği de şimdiki zamanlan içinde yer alıyor ve yeni hiçbir şey katmıyor olmalıdır. Bununla birlikte, bu imgelerden biri, yalnızca algılar yoluyla dışardan bilememekle kalmadığım, üstelik duygu halleriyle içerden de bilemediğim biri, diğerlerinden belirgin biçimde ayrılır: Benim bedenimdir bu (Bergson, 2007, s.15).

Bergson'da sonluya **içselliği içinde açılmayı** mümkün kılan şey **sezgi**dir. Deleuze'ün vurguladığı üzere sezgi, bir şeyin başka bir şeyden türetilerek ya da çıkarımsal biçimde kurulması yerine, kendisini doğrudan sunduğu bir bilme kipine işaret eder: "Sezginin ilk özelliği şudur: Onda ve onun yoluyla herhangi bir şey başka bir şeyden gelmek ve çıkarsanmak yerine kendini olduğu gibi sunar, olduğu gibi verir (Deleuze, 2021, s.18)". Bu çerçevede sezgi; dışarıdan temsil edilenin, kavramlar aracılığıyla çözümleyip kavrananın karşısına yerleştirilen, içsel ve dolaysız bir bilgi biçimi olarak belirir. Bir şeyi edim kipleri içinde 'olduğu gibi' yakalama olanağı, sezginin kendi doğasında saklıdır.

Bergson'da süre, algı ve bellek birbirine içkin biçimde işler. Bilinç, bellekle birlikte düşünülen bir devinim hâlidir. Bu nedenle bilinç/bellek düzleminde bir an bütünüyle kaybolmaz; sonraki anın içine **eriyerek** dâhil olur. Anlar yalnızca ardışık bir dizilim olarak değil, birbirine geçişken bir bütünleşme hareketi olarak kavranır; böylece deneyimin sürekliliği, anların birbirini dışlamadığı bir iç içelik içinde kurulur.

> Bergson, "sürem" fikrini "bellek" ile ilişkilendirir. Bilinç bel-lektir; hatıraların korunması ve hatırlanınası tinin işi, varlığın bir özelligidir. Sürem, bilinçteki her anın onun ardından gelen anla bütünselleştigi bir harekettir. Bergson'a göre süremdeki bir an yok olmaz, onu takip eden anda erir. Anların birbirini takip etmesi, sürekli bir bütünselleşmedir (Direk, 2021, s.19).

Bergson'un işaret ettiği akışkanlık ve devinim, varlığın sürekliliğinin yitimi değil; varlığın sürekli değişen hâlinin süreklilik içinde kavranmasıdır. Varlık, dışsal olanın

niceliksel ve niteliksel belirlenimleriyle kesintisiz bir ilişki kurar. Bergson'un bilinç olarak adlandırdığı bu düzlem ise mekânsal olan maddeden farklı, mekânsal olmayan bir töz fikrine işaret eder; bu anlayış, ruhun yekpare ya da parçalardan oluşan fiziksel bir cevher olarak düşünülemeyeceğini ima eder.

> O halde Bergson'da akışkanlık veya devinim, varlığın sü-rekliliginin kaybı anlamına gelmez. Sürem hem özdeş hem de degişken varlıgın adıdır. Bu bilinç, mekansal olan madde-den farklı, yeni bir tözdür. Bu bilinç anlayışı, ruhun yekpare veya parçalardan oluşan fiziksel bir cevher olmadıgını ima eder (Direk, 2021, s. 20).

Bergson felsefesinde beden, diğer imgeler arasında, hareketin alınıp verildiği bir imge olarak konumlanır. İmgeler dünyasında yer alır; dünyayla temas eder, duyumsar ve dünyaya açılır. Bu anlamda beden, hareketin devinimi içinde hem etkilenmeye hem de etkide bulunmaya imkân veren bir düğüm noktasıdır. "Aynca bu bede-nin dışsal imgeleri nasıl etkilediğini de görüyorum: hareketi onlara iade ediyor. Demek ki benim bedenim de maddi dünyanın bütünü içinde diğer imgeler gibi hareket eden, hareketi alıp veren bir imgedir (Bergson, 2007, s.15) ".

Son olarak Bergson'a göre imge ile temsil arasında bir "derece farkı" bulunsa da, imge ile temsilin doğası arasında türsel bir ayrım yoktur. Bu nedenle Bergson, dünyanın "beynin içinde" kurulmuş bir temsil alanı olduğu fikrini reddeder: beyin maddi dünyanın bir parçasıdır; maddi dünya ise beynin bir parçası değildir. Bu yaklaşım beden için de geçerlidir: beden, dışarıdan hareket alabilen ve dışarıya hareket iletebilen bir imge olarak, imgeler dünyasına (maddi dünyaya) açılmanın kipini kurar:

> İmge ile temsil arasında bir derece farkı oldugu halde, imgenin doğasıyla temsilin doğası arasında bir fark yoktur. Maddeyi imgeden soyutla-dığımızda geriye ne kalır? Bergson, Madde ve Bellek'te "Be-yin maddi dünyanın bir parçasıdır, maddi dünya beynin bir parçası degildir" der. Bunu bir imge olarak algıladığımız bedenimiz için de söyleyebiliriz. Beden hem dışarıdan hare-ket alabilir hem de dışarıya hareket iletebilir (Direk, 2021, s.21).

Bu noktada Bergson'un imge anlayışı, sinemasal algıyı "zihnin içinde kurulan bir temsil" olarak değil, bedenden başlayarak dünyaya açılan ilişkisel bir karşılaşma **olarak** düşünmeyi olanaklı kılar. Süre, bellek ve hareketin iç içeliği, algının her an "yeniden kurulan" bir uyumlanma olduğunu gösterirken, bedenin imgeler arasında hareketi alıp veren ayrıcalıklı konumu, sinematik deneyimin de izleyicide yalnızca görsel bir kayıt

değil, zamansal bir duyum örgütlenmesi olarak işlemesine zemin hazırlar. Böylece sinema, Bergsoncu çerçevede, dünyayı açıklayan bir anlatıdan çok, imgeler arasındaki etki–tepki ve süre akışını yeniden düzenleyen bir "algı pratiği" olarak kavranabilir. Bu yaklaşım, ilerleyen bölümlerde Lowder'ın kadraj, doğal ışık ve montaj ritmi aracılığıyla izleyicinin dikkatini, süre deneyimini ve duyulararası karşılaşma alanını nasıl yeniden örgütlediğini tartışmak için kuramsal bir dayanak sunar.

BÖLÜM III

SİNEMASAL ALGI: BEDENSELLEŞMİŞ KARŞILAŞMA VE BİLİŞSEL ANLAMLANDIRMA

Bedeni, algı ve hafızayı içkin biçimde taşıyan bir varlık olarak konumlandırdığımızda sinema hem ifade eden hem de imgeleri bedenselleştiren bir teknoloji olarak bu bedenin dünyayla kurduğu duyusal ilişkinin ayrıcalıklı bir alanı hâline gelir. Sinema, yalnızca dış dünyayı temsil eden bir araç değildir; sinematik algıyı taşıyan, duyularımız ve bedenimiz aracılığıyla deneyimlediğimiz, kendi içkin algı evreniyle bedenleşmiş bir dünya sunar (Sobchack, 2016, s.4). Bu nedenle bu bölüm, yaşayan bedenin algısal ve duyumsal kapasitesiyle sinemanın oluşturduğu imgeler, atmosferler ve süreklilikler arasındaki karşılaşmayı inceler. Böylelikle sinematik deneyim, bedenin dünyadaki varoluşunun hem bir uzantısı hem de yeniden düzenlenişi olarak ortaya çıkar.

Bu bölüm, sinemayı yalnızca temsile dayalı bir araç olarak değil, bedenin dünyaya yönelim biçimlerinden biri olarak ele alır. Sinematik deneyim, duyusal ve algısal bir bütünlük içinde işleyen, bedenin zamansal ve mekânsal konumlanışını dönüştürebilen bir karşılaşma alanı olarak değerlendirilir. Bu nedenle sinema, görüntülerin ardışık sunumundan ibaret bir ifade biçimi değil; algının yönelimsel yapısını, duyusal deneyimi ve anlamın oluşumunu etkileyen bedenleşmiş bir süreç olarak konumlandırılır.

"Teknolojinin özü hiçbir şekilde teknolojik değildir" (Heidegger, 1993, s.340). Heidegger'in bu cümlesi, teknolojiyi salt bir araç konumundan çıkararak, onun bedeni, algıyı ve varoluşu dönüştüren bir etkinlik biçimi olarak düşünmemize imkân verir. Bu bakımdan akılda şu sorular belirir: Teknolojik olan yalnızca kullanılmak üzere üretilmiş bir nesne midir; yoksa onunla ilişkiye giren bedeni, algıyı ve dünyayı dönüştüren etkin bir varlık mıdır? Ve eğer teknoloji, kullanıcı tarafından deneyimlenip içselleştikçe bedeni yeniden biçimlendiriyorsa, sinema da izleyicisini dönüştüren bir etkinlik hâline gelebilir mi?

Heidegger'in teknoloji kavrayışı, sinemasal deneyimin teknik işlemler toplamı olarak değil, bedensel varoluşu dönüştüren bir açığa çıkarma tarzı olarak düşünülmesine imkân tanır. Bu perspektifte beden ile ekran arasında kurulan ilişki, algının yönelimsel

yapısı üzerinden işleyen karşılıklı bir bedenleşme imkânını açığa çıkarır. Bu bedenleşmenin kaynağı, ekran aracılığıyla görmenin görünür, duyumun duyulur, tenin ise hissedilir hâle gelmesinde bulunur. Dolayısıyla teknoloji, yalnızca kullanılabilir bir nesne olmaktan ziyade, algı kiplerini yeniden yapılandıran etkin bir varoluş biçimi olarak belirir. Sinematik karşılaşma, teknik aygıtların mekanik işleyişi üzerinden değil, bu aygıtların bedensel yönelimlerle kurduğu ilişkiler üzerinden anlam kazanır. Böylece sinema, görsel temsil olmanın ötesine geçerek duyusal bir varoluş alanı olarak değerlendirilebilir.

Bedenleşmiş oluşumuzdan yola çıkan teknolojiler, tersine bir yönde işleyerek algımızı yeniden yapılandırırlar. Bedeni odağına alan, bedenle işleyen ve beden tarafından anlam kazanan teknolojiler özellikle medya ve görüntü teknolojilerinde yalnızca duyumlarımızı genişletmekle kalmaz, aynı zamanda duyumsal dünyamızı yeniden örgütlerler. (Sobchack, 2016, s.89)

3.1. “Gözün Hitabı” ve “Filmin Teni”

3.1.1. Vivian Sobchack ve Karşılıklı Bedenleşme

Bu bölüm, sinemayı yalnızca “görüntülerin toplamı” olarak değil, seyirciyle karşılıklı bir bedensel ilişki kuran canlı bir algı alanı olarak düşünmeye davet eder. Vivian Sobchack’ın fenomenolojik yaklaşımından hareketle film, izleyenin bakışıyla “bakılan”ın bakışı arasında kurulan bir korelasyon sayesinde anlam kazanır; böylece film, deneyim içinde bir “öznel nesne” / “quasi-özne” gibi karşımıza çıkar ve onunla sanki diyalog kurarız. Bu diyalog, algının yalnızca görsel bir süreç olmadığını; duyuların birbirine geçirgen olduğu, bedensel yaşantı ile kültürel anlamlandırmanın iç içe geçtiği çift katmanlı bir işleyişle kurulduğunu gösterir. Dolayısıyla bu bölüm, mikroperseptüel duyumsamadan makroperseptüel yorumlamaya uzanan karşılıklılığı izleyerek, sinematik deneyimin “filmin teni” ve “gözün hitabı” üzerinden nasıl bedenleştiğini tartışmaya açar.

> Sinema’yı, niyetli insan varoluşunun dinamik ve yönelmiş yapısının görünür bir modeli olarak tanımlıyorum (görme ise bunun yalnızca bir kipliğidir). Film ile seyirci arasındaki bu modellenmiş korelasyon iki ‘bakan bakış’ın ve ‘bakılan bakış’ın (seyircinin ve filmin) karşılıklı angajmanı bir filmi anlaşılır kılan ve film deneyimine, deneyim olarak, anlamını veren şeydir. Ve filmi, onu deneyimleyişimiz içinde bir ‘öznel nesne’ ya da ‘quasi-özne’ olarak kuran da bu

> korelasyondur; onunla anlamlı bir diyaloğa gireriz (Sobchack'ten akt. Stadler, 1994, 65)."

Vivian Sobchack, *The Scene of the Screen: Envisioning Photographic, Cinematic, and Electronic Presence* (2016, s.88-128) adlı makalesinde Don Ihde'nin mikropersepsiyon ve makropersepsiyon kavramlarına başvurarak bu dönüşümün iki düzeyde gerçekleştiğini açıklar. Ona göre, fotoğraf, sinema, televizyon, video ve bilgisayar gibi algısal teknolojiler bizi iki kez biçimlendirir:

1.Mikroperseptüel düzeyde: bedenin duyumsal, yaşantısal ve çoğu zaman saydam bir biçimde işleyen duyusal temaslarında;

2.Makroperseptüel düzeyde: kültürel, metinsel ve hermeneutik anlamlandırma süreçlerinde (Ihde'den akt. Sobchack, 2016, 92) .

Mikro ve makro algılanım arasındaki karşılıklılık, sinematik deneyimin çift yönlü yapısını ortaya koyar. Duyular aracılığıyla oluşan yaşantısal temas, kültürel ve hermeneutik anlamlandırma süreçlerinin ön koşulu olduğu kadar, bu süreçler tarafından yeniden biçimlendirilir. Böylelikle sinematik algı, yalnızca duyusal bir kayıt ya da kültürel bir okuma olarak değil, her iki düzeyin eşzamanlı işleyişini içeren bütünsel bir algısal örüntü olarak belirir. Bu çerçevede sinema, algının hem fizyolojik hem de kültürel boyutlarında yerleşik olan bedenleşmiş bir deneyim alanı olarak değerlendirilir. "Algı, bedensel ve duyusal bir Gestalt olarak, her zaman zaten anlam yüklüdür; bu nedenle mikroperseptüel bir odak fizyolojiye indirgenemez" (Sobchack, 2024, 92). Bu nedenle mikro ve makro algılanım birbirinden bağımsız değildir; aralarında sürekli bir karşılıklılık bulunur. Bedenimizin duyular aracılığıyla deneyimlediği mikro düzey, makro düzeydeki kültürel ve anlamlandırıcı algıya zemin oluşturur; ancak kültürel anlamlandırma biçimleri de duyusal deneyimi dönüştürür. Bu karşılıklılık, sinematik deneyimi yalnızca bir görsel temsil olarak değil, bedenin yaşayan yapısına içkin bir algı örüntüsü olarak kavramamıza imkân verir (Sobchack, 2016, 92).

Algıladığımız teknoloji özellikle sinema duyularımıza hitap eden, duyular tarafından şekillendirilen ve bedenin içsel etkinliğiyle anlam kazanan bütünsel bir persepsiyon alanı hâline gelir. Bu noktada Sobchack'ın şu sözü belirleyicidir: "Teknolojik görme tarafından aracılanmış ve görünür kılınmış imgeleri görmek, yalnızca teknolojik imgeleri görmemizi değil, aynı zamanda 'teknolojik olarak görmemizi' de mümkün kılar." (Sobchack, 2024, 92) Teknolojinin somut çıktısı, bedenimizin

somutluğuyla bağ kurar. Temsil eden fotografik ve sinematik teknolojik imge artık içselleştirilmiştir; aynı maddi dünyaya aittirler. Öyle ki, kendimizi onun varlığından önce hayal etmek neredeyse imkânsız hâle gelir. Bu teknolojik kip yani teknolojinin nasıl işlediği, nasıl algı yarattığı, nasıl bir deneyim sunduğu ve nasıl bir temsil biçimi oluşturduğu geri döndürülemez biçimde yaşamımızın içine yerleşmiştir. Aralarında kurdukları "ölçüşebilirlik" (commensurability), karışma, değiş-tokuş ve tersinim ilişkisi ise artık yadsınamaz bir boyuttadır (Sobchack, 2016, s.93).

Fotoğrafik, sinematik ve elektronik kiplerin bedenle kurduğu ölçüşebilirlik ilişkisi, teknolojik imgelerin artık beden dışındaki aygıtlar olarak değil, algısal alışkanlıkların bir parçası olarak işlemesine yol açar. Görüntünün çerçevesi, planın süresi, kameranın devinimi veya kurgu ritmi teknik birer unsur olarak değil, bedenleşmiş algının ayrılmaz bileşenleri olarak deneyimlenir. Bu nedenle sinematik analizde teknik düzeneklerle algısal süreçler arasındaki ayrım geçirgen hâle gelir; her iki alan aynı yapısal örüntünün farklı ifadeleri olarak ele alınır.

> İnsan görüsü gibi fotoğrafik, sinematik ve elektronik algı ve temsil maddiliği ile kipleri de birer soyutlama değildir. Somut biçimde yerleşik, sonlu, belirli ölçüde konvansiyonel ve kurumsallaşmışlardır. Aynı zamanda çok geniş bir yelpazedeki ilişkili kültürel fenomenlerin uzamsal-zamansal yapısına ve tarihine içkindirler ve bunları biçimlendirirlir (Sobchack, 2016, s.94).

Bununla birlikte anlaşılır ki, teknolojik kip algımızı genişletirken onu tarihsel bağlamıyla birlikte yeniden şekillendirir. Bu nedenle sinemasal kip de kendi tarihsel ve kültürel bağlamıyla paralel biçimde ilerler ve dönüşür. Belirli tarihsel ve kültürel bağlamları konu alan filmler, kendi dönemlerinin duyusal ve düşünsel meseleleriyle birlikte gelir; böylece sinemayı dönüştürürken algıyı, duyumları ve bedenin yönelimini de yeniden biçimlendirir (Sobchack, 2016, s.95).

Temsiliyetin yeni 'maddilikleri'nin ya da teknolojilerinin ayrık doğası ve fenomenolojik etkisi, her bir tarihsel özgül 'sermaye içi teknolojik devrim'e ve kültürel mantık dönüşümüne içkin karmaşık bir kültürel Gestalt'ı birlikte kurar ve bilgilendirir. Kendi kültürel çerçevesiyle gelen temsiliyet teknolojileri, başka bir yere, başka bir zamana ait 'an'ları dolaşıma sokar. Böylece 19. yüzyıl itibarıyla oluşan görünürlük çağı, görme eylemini ve dolayısıyla bedenimizi merkeze alır. Bu zamandan itibaren gören, görülen; deneyimleyen ve deneyimlenen hâline geliriz. Bu nedenle günümüze gelene

kadar fotoğraf, bir tür tanıklıkla gözümüzün yerini alır; fakat içerdiği karşılıklılık, gözümüzle teknolojik görme arasında sürekli bir yerdeğiştirme ve karşılıklı etkilenim alanı yaratır. (Sobchack, 2016, s.96)

Fotoğrafın kendini ele geçiren, gördüğü şeye sahip olan ve sahip olunabilir yapısı, çoğaltılabilirliğiyle birlikte kişisel hafıza bankamız hâline gelir. Böylelikle 19. yüzyıl ortasında popüler düzeyde zamanın geçmişten şimdiye, şimdiden geleceğe doğru lineer, düzenli ve teleolojik bir akış olarak algılanışına hissedilir bir müdahale gerçekleştirir (Sobchack, 2016, s.98-99).

Görmenin ve algının nasıl çalıştığına dair ‘eski’ (atomistik) psikoloji, deneyimi fotoğrafik karelere benzetir. Bu modelde algı, yalıtılmış ‘anların’ zihinde birleştirilmesidir. Fotoğraf, bu algısal modele karşılık gelir: Bizi bir ana davet etmez, *o anı sunar*. Bu sunum, bedenin algısında tekrarlanan, çerçevesi (içi ve dışı) belirlenmiş, yalıtılmış bir ‘an’ olarak dolaşıma girer (Ponty, 1964, s.49)

Gestalt psikolojisinin ortaya koyduğu bütünlük anlayışı, sinemayı kesintisiz bir algısal alan olarak değerlendirmeye olanak verir. Film, ardışık karelerin toplamı olarak değil, hareketin bütünsel formunu doğrudan sunan bir yapı olarak işler. Bu yaklaşım, sinematik çözümlemelerde yalnızca anlatısal içeriklere veya formel öğelere değil, algının sürekliliğiyle kurulan yönelimsel ilişkilere odaklanmayı gerektirir. Planlar arasındaki geçişlerin ritmi, görüntünün bedende yarattığı gerilim veya akış, sinemasal anlamın oluşumunda temel belirleyiciler olarak değerlendirilir.

Ancak Merleau-Ponty'nin *Film ve Yeni Psikoloji* makalesinde savunduğu gibi, sinema ‘yeni’ (Gestalt) psikolojinin bir kanıtıdır. Sinematik deneyim, algımızın böyle tek tek 'anları' (kareleri) toplayarak çalışmadığını, tam tersine, *doğrudan* bütünsel formu (Gestalt) ve hareketi kavradığını gösterir (Ponty, 1964, s.50-51).

Bu nedenle sinemada önemli olan, 'fotoğrafların ardışıklığı' (eski psikolojinin modeli) değil, 'bu fotoğrafların arasında kurulan harekettir'. Ponty'ye göre algısal 'bütün' (film), parçalarının (karelerin) basit bir toplamından fazladır ve ondan *öncedir*. Bedenimiz, tek tek kareleri değil, doğrudan hareketin kendisini algılar. Böylelikle sinema,

zamanı ardışık 'anlardan' kurtarır ve onu 'iç içe' geçmiş, birbirinden ayrılması imkânsız bir bütün, bir zaman Gestalt'ı hâline getirir. (Ponty, 1964, s.54)

La Jetée (Marker, 1962) filmine baktığımızda ard arda gelen fotoğraflar ve anlatıcı eşliğinde işlenen hikaye, bizi yatak odası sahnesinde neredeyse hareketlenen imgeler bütüne götürür. Burada yakalanan göz kırpma anı, filmi şimdiye geri dönülemez biçimde bağlar. Bu göz kırpma, fotoğrafı geçmişin şimdisine bağlayan bir doku oluştururken, aynı anda filmi geri döndürülemez biçimde şimdiye yerleştiren bir an üretir. Bu anla imge cisimleşir, şimdide bir beden kazanır (Sobchack, 2016, s.100-101).

*La Jetée'*deki göz kırpma anında ortaya çıkan kırılma, sinemasal imgenin ontolojik statüsünü dönüştürür. Durağan fotoğraflar dizisinde bir anlık hareketin belirmesi, zamanı yalnızca temsil edilen bir geçmiş olarak değil, izleyiciyle ilişkisel bir şimdi olarak kurar. Bu dönüşüm, sinemasal imgenin bedende yarattığı algısal yönelimle birlikte işler; imge, geçmişin kaydı olmaktan çıkarak algısal şimdilik içinde etkin bir varlık hâline gelir. Bu durum sinemayı, zamanın bedensel yeniden deneyimlenmesini mümkün kılan bir alan olarak konumlandırır.

> Sinemasal teknoloji fotoğrafik olanı canlandırır ve onun maddeselliğini, görünürlüğünü ve algısal gerçekliğini derece farkıyla değil tür farkıyla yeniden kurar. Hareketli imge, tamamlanmış ya da geçmiş bir etkinliğin değil, varoluşa gelen ve varolmakta olan bir etkinliğin görülebilir temsilidir. Dahası ve daha da önemlisi, hareketli imge yalnızca hareket eden nesneleri temsil etmekle kalmaz, aynı zamanda ve eşzamanlı olarak bizzat görmenin hareketini de sunar (Sobchack, 2024, s.101).

Sobchack'ın belirttiği üzere, sinemasal teknoloji fotoğrafik olanı yalnızca çoğaltmakla kalmaz; onun maddeselliğini, görünürlüğünü ve algısal gerçekliğini derece farkıyla değil, niteliksel bir kopuşla dönüştürür. Hareketli imge, geçmişte tamamlanmış bir etkinliği kaydetmek yerine, varoluşla gelen ve hâlihazırda sürmekte olan bir etkinliğin görünür temsilini üretir. Daha da önemlisi, bu imge yalnızca hareket eden nesneleri temsil etmekle kalmaz; eşzamanlı olarak görmenin kendi hareketini de görünür kılar. Bu nedenle sinemada karşımıza çıkan ardışık 24 kare artık fotoğrafik olanın uzantısı değil, ondan bağımsız yeni bir türün göstergesidir. Bu tür, varoluşu her zaman şimdiye bağlayan bir algı alanı oluşturur. Hareketli görüntü, bedenin işleyişine benzer bir devimsellik

sergileyerek duyunun ancak başka bir duyuyla kavranabileceği duyulararası bir deneyim alanına işaret eder.

"Fotoğrafik olarak gerçekçi olsa da hareketli imge zamanı ve mekânı fragmante eder, yeniden düzenler ve 'sinemasal' denen tamamen yeni bir kiplikte sentezler; bu kiplik, realizmin nesnel teleolojiğinde hiçbir zorunluluk bulmaz(Sobchack, 2024, s.101)". Sinema, bütünsel algılanımından vazgeçmeden zamanı fragmanlara ayırır, ardından bu fragmanları yeniden düzenleyerek kendi özgül zaman-mekân kipini kurar. Şimdinin kipi olarak ortaya çıkan sinemasal yapı, gerçekliğin doğrudan yeniden sunumunu amaçlamaz; aksine zaman algısını dönüştürerek kendi dünyasını inşa eder. Bu inşa sürecinde ortaya çıkan fragmanlar, yeni bir bütünün işleyişine hizmet eder ve bu bütün, algının hem görünür hâle gelmesini hem de yeniden üretilmesini sağlar. Kareler arasındaki devinim, sinemanın yalnızca temsil ettiği hareketi değil, hareketin algısal koşullarını da konu eder; böylelikle sinemasal algı kesintisiz bir devinim alanına yerleşir. Bu devinim, sinemanın yalnızca hareketi göstermediğini, bizzat hareketin görünürlük koşullarını kurduğunu ortaya koyar.

Sinemasal imge, algının çeşitli katmanlarına aynı anda temas eden bir yapı sergiler. Şimdiye yerleşmiş bir varlık olarak görünmesine rağmen, rüya, halüsinasyon, çağrışım ve bellek alanlarına açılan çok katmanlı bir algısal işleyiş üretir. "Dolayısıyla, bu yeni ve görünür sinemasal özne (bedensel olarak anonim olsa bile) mikroseviye algıda konumunu değiştirebilen, rüya görebilen, halüsinasyon yaratabilen, hayal kurabilen, hatırlayabilen ve dünyadaki deneyimine değer yükleyebilen bir varlık olarak algılanır (Sobchack, 2024, s.103)". Bu işleyiş bilişsel edimleri yalnızca temsil etmekle kalmaz; onları sinematik öznenin deneyim kipine içkin hâle getirir. Böylelikle sinemasal imge bedenleşir, kendi katmanlarını görünür kılar ve izleyiciyi bu katmanlara dâhil eden bir algısal dünya kurar. Şimdiye bağlı olsa da geçmiş, gelecek ve şimdinin farklı bilişsel düzlemlerini eşzamanlı olarak görünür kılar. Rüya gören ya da hatırlayan sinemasal özne, kimliği belirli olmasa bile, kendi algısal dünyasını izleyiciye sunar; görünürlük ve bedenlilik aracılığıyla algılanabilir hâle gelir.

Sinemanın kareler arasında ürettiği devinim, artık kendi başına ontolojik bir varlığa işaret eder. Bu varlık, duyusal edimlerin yalnızca temsil edilmediği, aynı zamanda duyusal olarak deneyimlendiği bütünsel bir algı alanı oluşturur. Film, durağan

fotoğraflardan meydana geliyor olsa bile, kendi zamansal evreniyle birlikte sezilebilir ve duyumsanabilir bir bütünlük sunar. Sobchack'in belirttiği gibi anlar bir ivme yaratarak sinemasal bir ontoloji sunarlar (Sobchack, 2024, s.103). Böylece sinemasal dünya, yalnızca bilgi aktaran bir yapı olmaktan çıkar; algısal yönelimleri yeniden biçimlendiren bir deneyim alanı hâline gelir. Bu süreçte sinemasal imge, izleyicinin algısal bedenine eklemlenen yeni bir beden gibi işlev görerek varoluşun duyusal ve zamansal kipini dönüştürür.

3.2. Algının Genişlemesi: Dokunsal (Haptik) Görme

Haptik görme, sinemada "bakış"ın yalnızca mesafeli ve optik bir kavrayış olarak işlemediğini; görüntünün yüzeyinin, dokusu ve maddeselliğiyle birlikte bedende bir temas hissi üretebildiğini ifade eden bir algı kipidir. Laura U. Marks'ın kavramsallaştırdığı biçimiyle haptik görme, izleyicinin görüntüyü uzaktan "tanıma" ve nesneleştirme ediminden ziyade, ona yaklaşarak adeta "yokladığı", ayrıntıya, taneciklere, ışığın ve dokunun titreşimlerine tutunduğu bir deneyim alanı açar. Bu kipte görüntü, temsil ettiği dünyayı yalnızca görünür kılmakla kalmaz; yüzey, ten gibi işleyen bir arayüze dönüşerek görmeyi dokunsal bir yakınlıkla yeniden örgütler. Böylece sinematik algı, duyuların birbirine geçirgenliği (intermodality) içinde genişler; görme, işitme ve dokunma birbirini tamamlayan bir bütünlük olarak çalışır ve film, izleyicinin bedensel hafızasında çok-duyulu izler bırakan ayrıcalıklı bir karşılaşma mekânına dönüşür.

Film evreninin işaret ettiği Gestalt, görme ediminin yanı sıra dokunsal olanın da barındığı bir yapıyı gözler önüne serer. Görerek deneyimlenen sinema, yalnızca optik bir mesafe algısına bağlı değildir; beden, görüntüyü her zaman dokunsal bir yakınlıkla da kavrar. Duyular arası geçirgenlik (intermodality), görme ve duyma edimiyle deneyimlediğimiz sinemayı daha geniş bir kapsayıcılığa açarak onu ayrıcalıklı bir algısal alan hâline getirir. Bedenleşen sinema, kendi "tenini" hissedilmek üzere sunar. "Hissetmek" kelimesinin içerdiği geçirgenlik ise tam olarak bu duyular arası yakınlaşmaya, parçaların oluşturduğu bütüne ve beden ile imge arasındaki ortak yüzeye işaret eder.

İzlerken gördüğümüz yüzey ile bakarken kurduğumuz mesafe, Marks'ın haptik ve optik görme olarak adlandırdığı iki kip arasındaki geçişte anlam bulur. "Haptik ve optik görme olarak adlandıracağım iki kavram arasındaki geçiş, dokunmaya dayalı bir ilişki ile

görsel bir ilişki arasındaki hareketi tanımlar (Marks, 1999, s.129)". Duyularımız arasındaki bütünlük hiçbir zaman tamamen ayrışmaz; bu bütünlük bize birbirine karışmış, dokunsal ve görsel bir 'şeyler dünyası' sunar. Sinemayla birlikte bu iki görme kipinin arasındaki geçiş, görmenin neredeyse bir uzuv gibi, ekranın ise bir ten gibi işlemesine olanak tanır. Böylece 'şeyler dünyası', yalnızca görülen değil, aynı zamanda hissedilen bir mekâna dönüşür.

Şeyler dünyasının bedenimizdeki karşılığını taşıyan hafıza, sinema aracılığıyla yalnızca görsel olarak değil, aynı zamanda bedenin bakışıyla deneyimlenen çok duyulu izler olarak açığa çıkar. Marks, "Bir hikâye 'nasıl kulpun üzerindeki çömlekçinin izini taşıyorsa' (Benjamin 1968b, 92), sinema da işitsel-görsel ifadeye sığmayan duyusal hafızaların izlerini taşır" demektedir (Benjamin'den akt. Marks, 1999, s.130). Dokunma, bedenin en ısrarlı eşlikçisi olarak, görüntünün yüzeyinde hissedilir bir karşı hareket bulur; izleyici, görüntüye sadece bakarak değil, aynı zamanda onu yoklayarak deneyimler. Hareketi taşıyan sinema aynı zamanda dokuları, yüzeyleri ve maddesel titreşimleri de taşır. Sobchack'in ifade ettiği gibi sinema yalnızca görülen bir fenomen değildir; bedenleşir, bir varlık kipine kavuşur ve bütünüyle yalnızca görsel duyumumuzu değil, dokunsal duyumsamamızı da içine alır. Bu yüzden sinemasal imge, temsil ettiği dünyayı yalnızca görünür kılmaz, aynı zamanda "ten" gibi hissedilebilir hâle getirir; izleyicinin bedeniyle kurduğu karşılıklı dokunsal ilişkiyi görünmez bir yüzeyde sürdürür.

Filmin kurguladığı ve kendisini üzerine yapılandırdığı fenomenolojik beden, yalnızca görsel olanın tene temas etmesiyle yetinmez; aynı zamanda işitsel olanla desteklediği anı da bedensel yüzeye doğru taşır. "Dokunsal hafıza işitsel-görsel olarak kodlanmıştır. Bazı deneyimlerin yalnızca dokunma, koku ve tat gibi işitsel-görsel olmayan duyusal kayıtlarla 'kaydedilmesinin' rastlantı olmadığı açıktır (Marks, 1999, s.130) ". Beden, dışsal bir madde ya da yüzey gibi işleyen bu duyusal teması, hafızanın dışsal unsurlarla kurduğu ilişkilenme eşliğinde duyumsanabilir kılar.Tüm Gestalt'ıyla anı taşıyan film, bedende bir karşılık bulur ve bedenin çoklu duyusal edimleriyle ilişkiye girer. Böylece bu anın yarattığı duyumsama, izleyicinin kendi hafıza edimleriyle örülerek saklanır; filmdeki duyusal iz, izleyicinin bedensel hafızasının bir uzantısına dönüşür.

Laura Marks, *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses* adlı kitabında Leslie Devereaux'dan alıntı yapar ve şeylerin, onları oluşturan

ilişkisel ağlardan bağımsız var olamayacağını açıklar (Devereaux'dan akt. Marks, 1999, s.130[i35]). Bu nedenle görme edimi, ne zamanın kipinden ne de diğer duyumsama biçimlerinden yalıtılarak düşünülebilir. Şeyleri ve dolayısıyla görüntüleri, şeylerin kendi uzantıları olarak kavrarız; onların duyumsal doğası, başka duyularla kurdukları bağlarda saklıdır. Görünenin hissedilmesi, duyulanın tene değmesi, koku ve dokunun bellekte bıraktığı titreşimler; hepsi, şeyler dünyasının oluşturduğu bu geniş ağın uzamları ve uzantılarıdır. Bu yüzden sinema yalnızca görüneni sunmaz; görüntüyü o ilişkisel ağın dokusuna yerleştirerek bedenin onu çok duyulu bir biçimde deneyimlemesini sağlar.
Dokunma yalnızca deriye ya da tek bir organa bağlı değildir; tüm beden tarafından gerçekleştirilir ve hissedilir. Çünkü "beden, tüm yüzeyleri ve tüm organlarıyla aynı anda dokunsal deneyime yönelir ve dokunsal 'dünya'nın belli bir tipik yapısını beraberinde taşır." Bu nedenle dokunsallık, maddi bir algı ve ifade biçimi olarak yalnızca deride ya da ekranda değil, seyircinin ve filmin tüm organlarına yayılır (Baker, 2009, s.2).

Hareketin dokunma edimiyle olan bağı ve duyumsamayla kurduğu ilişki, filmin harekete içkin doğasıyla birleşir. Film, hareket aracılığıyla dolayısıyla ten aracılığıyla ayrılmaz bir bütün hâline gelir. Filmin görülen ve işitilen dünyası, yalnızca temsil edilen bir düzlemde kalmaz; tenle ve daha geniş anlamıyla bedenle ilişkilenir. Sinemadaki hareket hâli, izleyicinin bedeninde duyumsanır. Böylece bedenleşen sinema, hareket kipini izleyiciye aktarır; bu aktarım filmin bedeninin yanı sıra, izleyicinin kendi bedeni üzerinden gerçekleşir.

Sinemada gözümüzün yerini alan kamera, şeyler dünyasının içinde konumlanır; bedene göre mesafe alır, yaklaşır ve uzaklaşır. Kameranın hareketi, adeta bedenimizin denge merkezi gibi işler; bedenin içkin yapısını, yönelimini ve ritmini taşır. Böylece sinemanın gözü yalnızca görme edimini temsil etmez, aynı zamanda bir denge merkezi hâline gelerek her adımı duyumsar. Bu noktada sinemanın bedeni ile seyircinin bedeni bir senkronizasyon içinde çalışmaya başlar. Biri diğerinden bağımsız değildir: Kamera şeyler dünyasına ve mizansen içindeki bedenlere doğru yönelirken, filmin bedeni de seyircinin bedenine doğru döner. Bu karşılıklı yönelim, iki bedenin birbirini hem etkileyen hem de dönüştüren bir ilişkisel mekanizma kurmasına olanak tanır (Baker, 2009, s.2).

Dokunma edimi yalnızca temas etme anına indirgenemez; aynı zamanda şeylerin yarattığı bir atmosferi, bir varlık kipini ve onların uzantılarını da bedenin hafızasına kaydeder. “Dokunsallık, bedenin tüm parçalarının dünyayla aynı anda yakın, karşılıklı ve içsel bir temas ilişkisine dahil olduğu bir algı ve ifade kipidir (Baker, 2009, s.3)”. Bu çerçevede Don Ihde’nin mikropersepsiyon ve makropersepsiyon kavramları önemli hale gelir. Mikropersepsiyon ile makropersepsiyon yalnızca karşılıklı bir ilişki içinde değildir; biri diğerini içkin olarak kurar. Şeyler, tüm uzantıları ve içinde bulundukları bağlamla birlikte algılanır. Böylece bedensel algı, hem anlık duyumsamanın mikrodüzeyini hem de kültürel, tarihsel ve bağlamsal makrodüzeyi eşzamanlı olarak içerir.

3.2.1 Dokunsal Algının Epistemolojisi: Mimesis

Film bedenleşmiş bir anlam kaynağı olarak düşünülebilir. Marks şöyle söylemektedir: “Fenomenolojinin yeniden canlanan yaklaşımlarından beslenen beden teorileri, bedenlerimizin anlamla ‘yazılan’ pasif nesneler değil, **bizatihi anlamın kaynağı** oldukları varsayımıyla başlar (Marks, 1999, s. 145”. Filmin yapısal bütünlüğü, parçaların toplamından daha büyük bir ontolojik organizma oluşturur; tüm duyumsal alanı üzerine kurduğu Gestalt, hem kameranın gördüğü hem de filmin kendi başına ürettiği duyumu açığa çıkarır. Mimesis, film dünyasında yalnızca şeylerin canlandırılması değildir; film kendi oluşumuyla, kendi tensel yüzeyiyle bir beden olarak ortaya çıkar. Dilsel öğeler, görüntü ve ses bu yüzeye eklemlenir; filmin “teni” seyircinin kendi bedensel algısıyla temas eder. Böylece film, yalnızca temsil eden bir yapı olarak değil, hissedilebilir bir dünya olarak, seyirciyle bedensel bir karşılaşma kurar.

Dokunsal epistemoloji, bilgiyi görsel temsil üzerinden değil, bedenin dünyayla kurduğu fiziksel temas üzerinden edinilen bir duyumsama olarak kavrar. Okur–metin ilişkisindeki bu maddi ve bedensel bilgi modeli, sinemaya taşındığında daha da yoğun bir maddesellik kazanır. Marks’ın belirttiği gibi, sinemanın dünyayla kurduğu mimetik ilişki “gerçekliğin bir kopyasını” sunmaz; aksine dünyanın *bedensel bir muhatap* olarak karşımıza çıkan, duyumsanan bir hâlini üretir (Marks, 1999, s. 141). Böylece sinemasal dünya, seyircinin bedenine yalnızca görünür olmaz, aynı zamanda ona kendi maddeselliğiyle temas eden başka bir beden gibi karşılık verir. Sobchack’in sözünü ettiği ‘bedenleşen sinema’ tam da burada devreye girer: Sinema yalnızca bilgi iletmez, aynı

zamanda seyirci bedeninin duyumsal yapısını yeniden biçimlendirir (inform eder), ona dokunarak yeniden düzenler.

Mimesis, dil aracılığıyla temsil bulur; dil ise bedensel kökeninden koparılamaz. "Dil bedene köklüdür; anlamı onu ortaya çıkaran ses ve jestlerden ayrılamaz" (Marks, 1999, s. 141). Dilin ürettiği semboller, kendi anlam evrenini kurarken izleyiciye yalnızca görsel temsille değil, temasın açtığı duyumsal bir hat üzerinden aktarılır. Böylece sembolik olan ile ikonik olan iç içe geçer; izleyici yalnızca 'gördüğüne' değil, aynı zamanda 'duyduğuna', 'bedeninde hissettiğine' ve 'görülmeyenle kurduğu ilişkiye' davet edilir. Dilin yarattığı anlatısal yüzey hem maddileşir hem de işaret ettiği başka bir dünyanın kapısını aralar.

Sinemanın fragmanlardan oluşan içkin dünyası yalnızca görsel öğelerden ibaret değildir; kendi duyumsal dokusunu, kendi bedenini de taşır. Filmin bu mimetik bedeni,[bilgiyi, hafızayı ve duyumu içeren bir dünyayı seyircinin karşısına koyar. Böylece film, kendi duyum kipini seyircinin duyumsama kipine aktararak film ile seyirci arasında bedensel bir karşılıklılık ve bir karşılaşma üretir. "Bir filmi kavrayışımız yalnızca entelektüel bir eylemle değil, bedenin bütününe yayılan karmaşık algı yoluyla gerçekleşir. Bu algı anlayışı, filmi anlam çıkarmak için çözülmesi gereken bir nesne olarak değil, *kendi başına anlam taşıyan* bir şey olarak görmeyi gerektirir" (Marks, 1999, s. 145). Ihde'nin mikro- ve makro-algılanım kavramları bu noktada, filmin bedeninin hem yüzeysel (mikro) hem de bağlamsal/atmosferik (makro) düzeyde seyirciye aktarılmasıyla somutlaşır. Tüm bu çok katmanlı algı alanı, bütüncül bir duyumsal deneyim olarak seyircinin algı dünyasına açılır.

Görmenin bedenden 'uzakta' olduğu yönündeki varsayım, aslında görmenin kendisinin bedene içkin doğasıyla çözümlenir. Görme hiçbir zaman yalnızca retinada gerçekleşen nötr bir alımlama değildir; bedenin duyumsal sürekliliği içinde konumlanmış, kültürel olarak biçimlenmiş ve hafıza tarafından katmanlaştırılmış bir deneyimdir. "Görme, bedene temas etmediği için en az 'doğrudan' duyusal kip gibi görünse de *Proust'un külliyatının da ortaya koyduğu gibi*, herhangi bir duyusal algı sonsuz daireler açarak belleği tetikleyebilir, tıpkı bir suya atılan taşın oluşturduğu eşmerkezli halkalar gibi" (Marks, 1999, s. 147). Bu nedenle görsel algı da, tıpkı dokunma gibi, mimetik bir duyumsama kipinin parçası hâline gelir. Algının bu çok katmanlı yapısı,

görülen, işitilen ve duyumsananın birbirine geçirildiği, duyular arası bir alan yaratır. Sinemasal deneyim bu nedenle yalnızca görmeye değil, görmenin beden üzerindeki yankılanma biçimlerine de dayanır. Bu yankılanmalar seyircinin hafızasında iz bırakır; hafıza ise bedenin kendi duyumsal tarihini taşıyan bir yüzey gibi işler.

3.3 İnsan-Ötesi Algıya Doğru

3.3.1 Türler Tanıştığında: Birlikte-Dünya-Oluş

İnsan-ötesi algı kavramı, ilerleyen bölümlerde kaçınılmaz olarak bir **öteki** fikrini gerektirir; ancak bu öteki, insani bir özne değil**,** insan-dışı canlılar ve türler arası birlikte varoluş alanıdır. Burada kastedilen, alternatif bir dünyayı değil, bir "birlikte-dünya-oluşu" pratiğini ve çok-türlü yaşamın iç içe geçtiği ilişkisel bir varoluş zeminini ifade eder.Bu bağlamda, Donna Haraway, *When Species Meet* adlı eserinde, 'benlik' olarak tanımladığımız bedenin yalnızca yaklaşık %10'unun insan genomu taşıyan hücrelerden oluştuğunu, geri kalan %90'ın ise bakteri, mantar, protist ve benzeri mikrobiyal genomları barındırdığını belirtir. Bu vurgu, çok-türlü birlikteliğin öncelikle dışsal bir ekoloji alanında değil, insanın kendi bedensel ontolojisinin içinde başladığını ortaya koyar. Dolayısıyla türler arası karşılaşma ve birlikte oluş, en başta bedenin içsel ekosisteminde temellenir. (2007, s.3)

> 18. yüzyılda "*figürasyon"* için *"kimerik görüş"* anlamının kayıt altına alınmış olmasını seviyorum; çünkü bence figürasyon bir temsil değil, *bedenlerin ve anlamların birlikte şekillendiği materyal-semiotik düğümlerdir*. Figürler bir öğretinin, bir temsilin taşıyıcıları değil; *uyumsuz ölçeklerin çarpıştığı, beraber kavranması gereken karşılaşma ağlarının düğümleridir.* Onların hatları insanı onların dünyasına davet eder; *beden ve anlam, figürün patikasında birlikte birbirini-inşa eder*" (Harraway, 2007, s.3).

Haraway'e göre figür**,** olasılık ve gerçekliğin aynı anda kesiştiği bir "birlikte-oluşma sahasıdır"; bu saha, özneler arası değil, türler arası ilişkilenme pratiklerinin içinden doğan bir 'biz-oluşu' potansiyelini taşır. Bu potansiyel önce insanın içsel beden ekolojisinde başlar, ardından insan-dışı bir ötekiyle ilişkilenme ihtiyacını sürdürür. Bu ilişkinin kurulduğu zemin**,** maddi ve anlamsal katmanların birbirinden ayrılamadığı bir düğüm olarak tanımlanır. Bu materyal–semiotik düğüm, hem bedenin içinde hem de onun ötesinde, anlam üreten maddeler dünyasının kurucu bir temas bölgeleri ağına işaret eder. Bu çok-ölçekli ve çok-varlıklı ekoloji, farklı varlıkların içkinliğinde kurulur; birbirine bağlı, birbirini izleyen ve birbirini üreten bir anlam-madde düzeni içinde var olur. Bu

düzen, lineer ve homojen bir yapı değil; yolunu karşılaşma anından alan, ilişki tarafından biçimlenen bir algı ve varoluş rejimidir.

Trans-bedenlilik yaklaşımı, doğayı yalnızca insan eyleminin üzerine yerleştiği bir arka plan olmaktan çıkarır ve **karşı-bedenleri**, yani insan-dışı varlıkları, algının ve ilişkilenmenin etkin bileşenleri olarak tanır. "İnsan bedenselliğini, insanın her zaman insan-dışı dünyayla iç içe geçtiği *trans-bedenlilik* (trans-corporeality) olarak tahayyül etmek, insanın maddesinin nihai olarak 'çevre'den ayrılamayacağını vurgular" (Alaimo, 2020, s. 2). Bu kavram, bir birlikte-dünya-oluşu tahayyülüne işaret eder ve maddeyi durağan değil, ilişkisel **bir** etki ve geçiş alanı olarak yeniden konumlandırır. İnsan bedeni, dışsal bedenler, maddeler ve çevresel koşullarla kurduğu ilişkiler aracılığıyla var olur ve bu ağın içinde süreklilik kazanır. Bu nedenle beden, çevreden bağımsız bir form değil**;** onunla kesintisiz temas halinde biçimlenen çoklu bir ilişkiler sistemidir**.** Trans-bedenlilik, birlikte hareket eden, karşılıklı etki içinde şekillenen ve bu etkilerin zincirleme bir dizi dönüşüm ürettiği karmaşık bir varoluş sistemini görünür kılar. Burada "trans", yalnızca bedenleri değil, maddeselliğin dolaşımını ve öznelerin bu dolaşıma verdiği yanıtlarla ortaklaşa kurulan dünyalılığı da ifade eder.Bu bağlamda trans-beden, maddeyi yaşananın içinde gerçekleşen bir ilişki edimi olarak düşünmeye davet eder; insan ve insan-dışı bedenlerin birbirini etkileyip dönüştürdüğü melez bir ontolojik alanın var olduğuna dikkat çeker.

Bedenlerarası ve beden-çevre hareketliliği; mikro ve makro algı (persepsiyon) arasındaki karşılıklılığa işaret eder. Alaimo, "Bedenler-arasındaki hareketi vurgulayan trans-bedenlilik, farklı bedensel doğalar arasındaki alışverişleri ve bağlantıları görünür kılar" demektedir (Alaimo, 2020, s. 2). Bedenler arası hareket, tıpkı sinemadaki kareler arasında olduğu gibi sürekli bir devinim halindedir. Çokluğu barındıran beden, heterojen yapısıyla bir diğeriyle ilişkiye girer ve dünyanın koparılamaz bir parçası haline gelir. Beden; diğer tüm bedenlerle ve duyusal uyaranlarla kurduğu bağ üzerinden belirginleşir. Tüm bu ilişkilenme biçimlerinin mimetik bir suretini sunan sinema ise, bu bağlamda duyulararası bir etkileşim alanı ve ağı örer.

> "Çevre Biziz" başlıklı bir kitap incelemesinde Harold Fromm, benim trans-bedenlilik dediğim şeyi çarpıcı bir imgeyle ortaya koyar: "Artık algıladığımız biçimiyle 'çevre', sonsuz dalgalar hâlinde içimizden geçer ve eğer kendimizi ideal bir mikroskobik time-lapse videoyla izleyebilseydik, suyun, havanın,

> yiyeceklerin, mikropların, toksinlerin bedenlerimize girdiğini; bizim de işlediğimiz bu maddeleri tüy dökerek, dışkılayarak ve nefes vererek geri dışarı çıkardığımızı görürdük" (Alaimo, 2020, s. 11).

Çevreyle ilişkimiz zamanı bir çizgi gibi algılamaz; bedenimiz çevreyle **döngüsel bir ilişki** içinde işler. Beden duyularıyla dışarıdan aldığını içsel bir işleme sokar ve bu işlem yalnızca biyolojik değil; aynı anda bilgiyi ve hafızayı taşıyan bir süreçtir. Bedensel döngüye giren şeyler, kimliği belirli olmasa bile, bedende bütünsel olarak içselleştirilir ve izleyicinin algısal bedenine temas ederek anlam kazanır.Bu döngü salt yaşamı idame ettirme süreci değil; beden aynı zamanda sisteminden geçen şeyin bilgisini ve hafızasını da taşır. Kişi, döngüye neyi ve nasıl sokacağı bilgisini deneyim ve duyum üzerinden edinir; dışsal ötekiyle iç içe geçerken, algısal bütünlüğünü kaybetmeden bu katmanları birleştirir ve sentezler. Öteki beden –insanın bedeniyle kurduğu ilişkiye giren şeyler– döngüde time-lapse'in kareleri gibi katmanlara ayrılır ama aynı anda bu katmanlar, parçaları önceleyen bütünlükle **birer algısal** Gestalt olarak içselleştirilir ve taşınır.

3.3.2 İçkin Algı Dünyası: Bitkisel Algı

Bitkisel algı, insan-merkezli duyusal örgütlenmenin sınırlarını görünür kılan özgül bir örnek sunar: algı, tekil bir organda yoğunlaşan ve hızlı tepkilerle doğrulanan bir işleyişten ibaret değildir; zamana yayılan, bedene dağılmış ve çevreyle süreklilik içinde kurulan ilişkisel bir süreçtir. Bu bölümde, bitkilerin köklü varoluşlarıyla geliştirdikleri dağıtık duyumsama biçimleri ele alınırken, sinemanın da benzer biçimde algıyı yalnızca görsel temsil düzeyinde değil, süre, ritim, yüzey ve bedensel katılım üzerinden yeniden düzenleyen bir aygıt olarak işleyebileceği ileri sürülecektir. Başka bir deyişle, bitkisel duyarlılığın "yayılmış" ve süreçsel karakteri, sinema deneyiminin de tek bir duyusal kanala indirgenmeyen, izleyici bedeninde rezonans üreten çok katmanlı yapısıyla analojik bir ilişki içinde düşünülmeye elverişlidir. Bu analoji, bitkilerin çevresel verilerle kurduğu sürekli uyumlanma hareketini sinemanın zamansallığı örgütleme ve algıyı dönüştürme kapasitesiyle birlikte okuyarak, bitkisel algının ekran yüzeyi üzerinden nasıl deneyimlenebilir hâle gelebileceğini tartışmaya açar.

Mansuco ve Viola "Bizim için 'bitki/ot olmak' ya da 'bitkisel hayat' doğumdan önce bile bize ait olan tüm duyusal ve motor yetenekleri kaybetmek anlamına gelir; daha doğrusu zar zor yaşıyor olmak anlamına" demektedir (Mancuso & Viola, 2017, s.49) .

Oysa bitkinin köklü doğası, insan algısında onu edimsiz ve tepkisiz bir konuma yerleştiren güçlü bir yanılsamanın oluşmasına neden olur. Hareketin yer değiştirme ve hız üzerinden tanımlandığı insan-merkezli algı rejimi içinde, bitkisel varoluş çoğunlukla durağanlıkla özdeşleştirilir. Ancak bu durağanlık, bitkilerin edimselliğinin yokluğuna değil, zamansal ve mekânsal olarak farklı biçimde örgütlenmiş bir hareket rejimine işaret eder. Bitkisel hareket, anlık ve görünür eylemler yerine büyüme, yönelim, yayılma ve çevresel verilere sürekli uyumlanma yoluyla gerçekleşir. Bitkilerin insan türünden ve diğer yer değiştiren canlılardan farklı varoluşsal yapıları, onların duyusal yetilerinin algılanmasını zorlaştırmıştır. Duyuların yalnızca merkezi sinir sistemi, yüzeysel organlar ve ani tepkiler aracılığıyla işlediği varsayımı, bitkisel duyarlılığı epistemolojik olarak görünmez kılar. Bu bağlamda bitkiler, algıdan yoksun varlıklar olarak değil, çevreleriyle kimyasal, dokunsal, ışığa ve yerçekimine duyarlı karmaşık ilişkiler ağı kuran canlılar olarak düşünülmelidir (Mancuso & Viola, 2017, s.49-79).

> Tamam, öyleyse: Bitki kesinlikle göze sahip değil ve bundan dolayı klasik anlamda görmeden de yoksun; ancak eğer bahsetti-ğimiz şey bir "ışık algısı" veya bir "görsel uyaranı algılama" ise bu tamamen farklı bir hikaye. Bu tanımlamalarla, bitkiler yalnızca tam anlamıyla bir görme duyusuna sahip değil, aynı zamanda bunu olağanüstü bir şekilde geliştirmişler de. Bitkiler ışığı yakalayabiliyor, kullanabiliyor ve ışığın miktarı ile kalitesini ayırt edebiliyor (Mancuso &Viola, 2017, s.50).

Bitkiler, bizim algı rejimimizde tanımlanan görme kipleriyle görmezler; ancak başka bir deyişle, ışığı algılama kapasitesine sahiptirler. Fotosenteze dayalı yaşamsal gereksinimleri doğrultusunda geliştirdikleri bu edim, işleyiş biçimi bakımından sinemayla benzerlik kurar ve ışığa doğru yönelmiş bir hareket olarak düşünülebilir. Bu bağlamda, bir organizma ile bir aygıtın aynı yönelim içinde eşlikli olarak çalışabilme olasılığı ortaya çıkar. Bitkiler ışık kaynağının kendisine yönelirken, kamera ışık tarafından aydınlatılan nesne ya da canlıya yönelir. Bu durumda mercek altına alınan şey, bildiğimiz anlamda bir görme edimi değil, farklı bir algısal düzenlemedir. Bitkisel duyular, bu sayede ekranın yüzeyi aracılığıyla seyirci için deneyimlenebilir hâle gelir.
Bitkilerin kokuya olan hassasiyeti yayılmıştır: Tek bir burnumuz değil de tüm vücudumuza yayılmış milyonlarca minik burnumuz olduğunu hayal edin. Köklerden yapraklara, bir bitki genellikle yüzeylerinde tüm organizma için iletişim bilgi sinyalleri zinciri başlatabilen uçucu madde alıcıları bulunan milyarlarca hücreden oluşmuştur (Mancuso & Viola, 2017, s.55).

Bitki ve insan türleri arasındaki dikkat çekici kesişimlerden biri, her ikisinin de kokuyu bilgi edinme ve bir iletişim ağı kurma aracı olarak kullanmasıdır. Bu edimlerin kesişimi, yeni bir algısal ve ilişkisel edim kipinin ortaya çıkmasına işaret eder. Bitkilerin köklü bedenleri aracılığıyla sürdürdükleri hareket ve duyusal süreçler sonucunda kurdukları ağ, sinemanın kendine özgü bedeni sayesinde hissedilebilir hâle gelir. Kokuya dayalı bu algısallık, tekil bir organdan edinilen bilgiye değil, tüm bedene yayılmış sensörler gibi çalışan bir duyusal organizasyona dayanır. Bu bağlamda, merceğin karşısına geçen beden artık insan bedeni değil, bitkinin bedenidir. Bu beden, kurgusal bir karakteri temsil etmekten ziyade, sinemanın kurgu olanakları aracılığıyla kendi hareketlerini ve duyusal varlığını hissedilebilir kılan bir varoluş olarak belirir.

Bitkinin köklü doğası, yeryüzünün dokusuna içkin bir varoluş biçimi olarak, insan edimiyle özdeşleştirilen yer değiştirmeye dayalı hareket kiplerine uyumlanmaz; buna karşın kendi zamansallığı ve ritmi içinde işleyen özgül bir hareket rejimi üretir. Bu hareket, hız, yönelim ya da ani eylemler üzerinden değil; büyüme, yayılma ve çevresel koşullara sürekli yanıt verme yoluyla gerçekleşir. “Bitkisel etkinlik, görünüş kiplerinde kendini pasiflik kılığında sunarak, başka bir deyişle hiçbir zaman kendini olduğu gibi sunmayarak, kendini gizler” (Marder, 2013, s. 36). Bu nedenle bitkisel dünyaya ait bu hareket kipleri, insan algısı için çoğu zaman edilgenlik ve durağanlık olarak görünür.Doğrudan gözlemlenmesi zor olan bu bitkisel dünya, sinemanın zamansallığı düzenleme ve algıyı yeniden yapılandırma olanakları sayesinde görünür hâle getirilebilir. Özellikle yavaşlatma, yakın çekim ve zamanın yoğunlaştırılması gibi sinemasal teknikler, bitkisel hareketin zar zor algılanabilir devinimlerini açığa çıkarır. Böylelikle bitkilerin kökleri aracılığıyla kurdukları ve yeraltında işleyen iletişim ağları, yalnızca biyolojik bir süreç olarak değil, algısal bir deneyim alanı olarak da seyirciye sunulur. Bu bağlamda sinema, bitkisel etkinliği temsil etmekten ziyade, onun algılanabilirliğini mümkün kılan bir aracılık üstlenir. Bitkisel duyarlılık, ekranın yüzeyi üzerinden duyusal bir karşılaşmaya dönüşür; görünürde pasif olan bu varoluş, izleyicinin zamansal algısını dönüştürerek etkin bir deneyim hâline gelir (Marder, 2013, s. 19-36).

Bitkilerin gereksinimlerini karşılama biçimleri ve ekolojik döngü içindeki alma–verme dengeleri, duyusal yetilerinin ayrılmaz bir parçası olarak ortaya çıkar. Besin edinimi, bitkiler için salt bir alım süreci değil; çevresel koşulların sürekli olarak değerlendirildiği duyusal bir ilişkilenme alanıdır. “Hayvanlarda olduğu gibi bitkilerde de

koku alma ve tat duyulan yakından ilişkilidir. Pratik anlamda, bitkilerin tat alma duyusun-dan sorumlu olan organlar, onların besin olarak kullandıkları, köklerinin araştırmacı hareketlerle toprakta uğruna sondaj yaptığı kimyasal maddeler için belli alıcılardır" (Mancuso & Viola, 2021, s.55). Bitkiler, kökleri aracılığıyla toprağı yoklayan tat duyusu sayesinde yalnızca besin maddelerini ayırt etmekle kalmaz; aynı zamanda çevresel değişimlere uyumlanmalarını mümkün kılan dağıtık bir bilgi edinim süreci yürütürler. Bu bağlamda bitkisel duyular, organlara indirgenmiş bir algı sistemi yerine, tüm bedene yayılmış, ilişkisel ve süreçsel bir duyumsama biçimi olarak düşünülmelidir. Aynı anda hem beslenen hem de besleyen bir varlık olmaları, bitkisel algının ekolojik döngüyle kurduğu karşılıklı bağımlılığı görünür kılar. Benzer biçimde sinema da zamanı gündelik akıştan farklı bir düzlemde kavrar; hareketi doğrudan sunmak yerine, kareler arasındaki boşluklar üzerinden bir hareket yanılsaması üretir. Asıl devinim, tıpkı bitkilerin gözden uzak kök sistemlerinde olduğu gibi, görünürde olmayan ara alanlarda gizlidir.

> Bitki dünyasında dokunma duyusu işitme ile yakından ilgilidir ve mekanik açıdan hassas kanallar denilen, bitkinin her yerinde az miktarda bulunduğu halde dış çevre ile doğrudan temas içeri-sinde olan epidermal hücrelerde oldukça yoğun rastlanan, küçük duyusal organları kullanır. Bu özel alıcılar (mekana hassas kanal-lar) bitki bir şeye dokunduğunda ya da titreşim bu alıcılara ulaş-tığında aktif hale gelir (Mancuso & Viola, 2021, s.66)".

Bitkilerde dokunma duyusunun işitme ile kurduğu ilişki, benzer bir biçimde sinema seyircisinin mesafe algısıyla da düşünülebilir. Bitki, yalnızca yakınındaki yüzeyle doğrudan temas hâlinde olanı algılamakla kalmaz; titreşimler aracılığıyla uzaktaki yüzeyleri de sezer. Bu anlamda bitkisel duyum, mekânsal uzaklıkları algılayabilen ve kimi yönleriyle görmeye benzer biçimde işleyen bir duyusal kapasite ortaya koyar. Sinema seyircisi de, tıpkı bitkilerde olduğu gibi, perdeyle kendi bedeni arasındaki mesafeyi ve sinemasal dünyanın içindeki mekânsal ilişkileri yalnızca görsel olarak değil, dokunsal bir duyumsama yoluyla hisseder. Bu bağlamda seyircinin belirli duyusal reseptörlere sahip olmaması, algının eksikliği olarak değil; aksine, başka bir varlık kipinin edimleriyle kurulan ilişkilenmenin bir sonucu olarak düşünülmelidir. Söz konusu karşılaşma, insan bedeni ile bitkisel algı kipleri arasında dolaylı bir temas alanı açar ve bu temas, sinemanın algısal ve duyusal olanakları sayesinde gerçekleşir.[i58]

> Toprak, sesi o kadar iyi iletir ki duymak için kulaklara gerek kalmaz; bu bölümde daha önce dokunma konusunda bahsettiği-miz mekana hassas kanallar sayesinde titreşimler bitkinin tüm hücreleri tarafından yakalanır. Bitkilerde, işitme duyusu

> da ya-yılmıştır ve insanlarda olduğu gibi tek bir organda yoğunlaşmamıştır (Mancuso & Viola, 2021, s.71).

Bitkilerin duyum sisteminin ortaya koyduğu *Gestalt*, [i59] duyumları neredeyse tüm bedeniyle algılayan bir varlığa işaret eder. Sinemanın kendine içkin, dünyalar kurabilen yapısı da aynı bitkilerin işitme duyumu gibi yayılmış, gövdeye nüfuz eden bir biçimde çalışır. Sinema bu noktada bir organizma gibi dolaşıma sahip sistemleriyle bir karşılaşma yaratır. Seyirciyle olan bu karşılaşma, seyircinin de kendi karşı-bedeniyle ilişkiye girmesi, duyumsama ve bilgiyi içkinleştirmesiyle kurulur. Bitkilerin bedenindeki bu yayılmış reseptörler aslında bir bütün olarak duyumsanır; toprağın hem altında hem üstünde oluşan titreşimler bitki bedeni tarafından tanınır. Bizim ses dalgalarıyla duymamızın aksine tüm sesler, bitkinin bedeninde bir titreşim olarak duyulur. Bu yüzden bitkinin duyumu, lokal bir organdan değil, tüm bedenin eşzamanlı bir katılımından doğar. Sinema deneyimi de benzer şekilde, yalnızca gözle değil, bedensel bir rezonansla işleyen bütünsel bir algı alanı yaratır.

Bitkilerin, bizim de sahip olduğumuz bu duyulara eşlik eden diğer duyularla birlikte toplamda on beş duyusu vardır. Bu çok katmanlı algı sistemi, bitkilerin tarihsel olarak konumlandırıldığı edilgen ve atıl düşünsel yapıyı sorgulamaya açar. Bitkisel algı, merkezi bir organa indirgenmeyen, tüm bedene yayılmış bir duyumsama pratiği olarak işler. Bu karmaşık algı yapısı, sinemanın hem algılayan hem de alımlanan çoklu algısal evreniyle benzerlik gösterir. Yüzey gibi işleyen sinema ekranı, duyumu tek bir noktada toplamayan, aksine tüm bedeniyle algılayan bitki bedenini hatırlatır. Bu bağlamda sinema, temsil eden bir araçtan ziyade, izleyiciyle birlikte çalışan duyusal bir organizma olarak düşünülebilir **(**Mancuso & Viola, 2021, s.74-79).

3.3.3. Beden-Mekan İlişkisi: Birbirine İçkin Dünyalar

Doğal dünyayla kültürel dünya, bedenle coğrafya ve mekanlar birbirine değer. “Merleau-Ponty’den yararlanan Edward S. Casey şöyle söylemektedir ‘Benim bedenim ve doğal şeyler yalnızca bitişik değil, birbirleriyle süreklidirler […] Kültür ve doğanın lifleri tek, kesintisiz bir dokuyu oluşturur’ ” (Casey’den akt. Alaimo, 2020, s. 11). ‘Kültür ve doğanın lifleri’ tamlaması şüphesiz kasti bir seçim taşır; ‘kesintisiz doku’ ise vücudumuzun içkin ve bütünsel yapısına işaret eder. Bu bakımdan doğa bedenle ayrışık

değil, aksine süreklilik içeren bir sistemler bütünü olarak algılanır. Bitişikliğin başlangıçta sezilen ayrıksılığı, burada kendini devinen, dinamik ve iç içe geçmiş bir bütüne bırakır.Bir bedenin nerede başlayıp nerede bittiği, mekânla arasına çizilen sınırlar içinde kesin biçimde tayin edilemez**;** bedenler, zaman ve mekân birbirini taşıyan, **sürekli** birbirine eklemlenen içkin yapılar olarak tasavvur edilir. Tarihin bedenleri kaydetmesi gibi, bedenler de tarihi ve ilişkileri duyumsar, kaydeder ve taşır. Bu çift yönlü kayıt, bedenin dünyayla kurduğu temasın eşzamanlı, geçişli ve geri döndürülemez doğasına işaret eder; böylece kişi ve yer, ayrık kategoriler olmaktan çıkarak birlikte-oluşun tek bir sahasında buluşur.

Edward S. Casey, bedeni ontolojik bir zeminde yorumlar ve bedenimizi şimdiye açılan bir kapı olarak görür. "Burada olmanın mutlaklığı**,** onun benlik-bedenimden ve dolayısıyla bu bedeni mümkün kılan yerden ayrıştırılamayacağı gerçeğinde yatar; çünkü "benlik-bedenim" bana şimdi erişim veren yerdir, o yere açılan kapıdır" (Casey, 1993, s.74). Beden, her zaman onu taşıyan mekân ve içinde bulunduğu zaman ile birlikte, birbirine içkin bir biçimde var olur. Bu nedenle beden, 'çevre' ya da 'doğa' diye adlandırdığımız, dışsal olarak konumlandırdığımız, alandan hiçbir şekilde bağımsız düşünülemez. Beden; çevreyi ve doğayı ontolojik olarak taşıyan**,** ondan ayrıştırılamaz olandır. Bu taşıma bir zorunluluktan çok, bedenin dünya ile kurduğu ayrılmaz ve sürekli birlikte-oluş hâlinin bir sonucudur.

David Seamon, *Lived Bodies, Place, and Phenomenology: Implications for Human Rights and Environmental Justice* başlıklı makalesinde, yaşantılanan bedenlerin içinde bulundukları dünyayla ilişkisini çevresel bedenselleşme (environmental embodiment) olarak tanımlar. Fenomenolojik bakışta, dünya ve beden iç içe, birbirine içkin ve nihai olarak ayrıştırılamaz biçimde kavranır. Kişi ile dünya, özne ile nesne, kavramsal olarak ayrı görünse de varoluşsal olarak tek ve bütün bir ilişkilenme hâli içinde tasavvur edilir. Bu 'yaşam dünyası' (lifeworld) olarak adlandırılan zuhur, hem bireysel hem de kolektif yaşam -dünyalarının eşzamanlı devinimini işaret eder: Kişilerin, nesnelerin ve diğer bedenlerin yekpare, koparılamaz bir algı ve deneyim alanı içinde birbirini sürekli etkilediği, dönüştürdüğü ve taşıdığı bir dünya kavrayışı (Seamon, 2013, s. 145). [i64] Yaşam -dünyası; sınırları belirsizleşen, bedenlerin mekânı soyut bir arka plan olarak değil, deneyimin kurucu ortağı olarak taşıdığı, çoklu ama ayrık olmayan bir ilişkiler kozmosunu gösterir. Algının maddesel, duyumsal ve etik bir ağ olarak kurulduğu

bir gövde-dünya. Bu yüzden tüm bu görünmekte olanlar yalnızca bireyin değil, birlikte-oluşun da dokusudur**.**

> Fenomenolojinin kurucusu olan Edmund Husserl şöyle yazar: 'Yaşam -dünyası ... her zaman zaten oradadır, bizden önce var olur; tüm praksisin, kuramsal ya da kuram-dışı zeminidir. Dünya bize tek tük değil, zorunlu ve daimi olarak, bütün fiilî ve mümkün eylemlerin evrensel alanı ve ufku (horizon) olarak önceden verilmiştir. Yaşamak, her zaman dünya-kesinliği-içinde-yaşamaktır (Husserl akt. Seamon, 2013, s.145).

Algımızın çevresi ya da arka planı değil, zemini bizzat dünyadır. Doğa, bir ufuk (horizon) gibi, bedenimizin bağlamı olarak her zaman var olagelmiştir. Yaşamını sürdüren beden, mikro ve makro algı düzeyleriyle doğayla yalnızca 'bir ilişki' içinde değildir; duyumsamanın kendisini bu zeminden edinir ve buradan yayılan bir anlamlandırma hattı geliştirir. Praksis, diğer bir ifadeyle hareket edimi ve yaşama deneyimi, her zaman dünya-kesinliği içinde, zamansal ve mekânsal zorunlulukla birlikte gerçekleşmek durumundadır. Oluş (becoming) hiçbir zaman, zaman ve mekândan bağımsız vuku bulmaz; tersine, zaman ve mekân zorunluluğunun içinde gerçekleşir. Tıpkı sinemada olduğu gibi: ister rüya, ister gerçeküstü bir dünya söz konusu olsun, imgenin hareketi ya da durağanlığı, kendisini çevreleyen atmosferle iç içe gelir ve ondan ayrılamaz bir bütün olarak bedenimizde karşılığını bulur .Bu nedenle sinemasal algı; 24 karenin ardışıklığından ibaret teknik bir gösterim değil, kareler arasında süreklilik halinde işleyen bedenleşmiş bir devinim alanıdır. Film, zamanın kendi özgül kipini kurarken, seyircinin bedensel algısını da eşzamanlı olarak yeniden düzenler ve ona eklemlenir.O halde sinemasal imge; sadece görülen değil, bedenin algısal tarihine nüfuz eden, duyumsanan ve bellekte halkalar açarak genişleyen bir varoluş sahasıdır.

Beden ve zihni ayrıcalıklı bir yer olarak düşünmek, deneyimin kök saldığı zemini görünür kılar. Yer kelimesinin kullanımı yalnızca bir konum gösterme işlevi taşımaz; aksine, duyularımızın ilişkiye girdiği dünya-kontekstinin somutluğuna gönderme yapar. Bu nedenle yer, algının kenarı ya da arka planı değil; algı ve oluş (becoming) kiplerinin belirdiği ve bedenleştiği temel bağlamdır. Mitias "Beden–zihin (body–mind) kompleksini en temel yerimiz olarak tanımak, hem diğer tüm yerlerimizi belirleyen bir zemin hem de algı ve var oluş kiplerinin ilk kapısı olarak konumlandırmamız, benlik kuramları açısından önem taşır " demektedir (Mitias, 2019, s.302). Bu iki yer arasındaki eşik ise bir ikilik/ayrım (duality) taşımaz; tersine, içsel olanın çevreyle ve diğer bedenlerle ilişkilenme sahası olarak düşünülebilir. Bu perspektiften bakıldığında: Yer ve doğa,

algıdan ve özneleşmeden önce var olur**.** Beden ise onların içine sonradan eklenen yabancı bir yapı değil, bu bütünlüğün içinde şekillenen ve onunla birlikte devinen ayrılmaz bir parçasıdır. Yer burada: Bir 'arka plan' değil**,** hareketin ve duyumsamanın doğduğu bağlamsal eşlik**,** algısal yönelimin ilk koşulu, ve beden, zihin, çevre ve zamanın birbirine eklemlendiği ilişki alanıdır.

Duyum her zaman bir yere ihtiyaç duyar. Duyumsanan ve algılanan 'şeyler dünyası', etrafıyla ve bağlamıyla yerle sürekli ilişkilenir. Algılanımın çağırdığı yer, doğanın kendisinden başka bir şey değildir. Bu bağlam, ekolojik beden kavrayışını çağrıştırır. Bizi şimdiye davet eden yer, aynı zamanda geçmiş ve gelecekle döngüsel bir ilişki kurar ve ekolojik bedeni kendi bağlamıyla birlikte taşır. Bu ontolojik alan, ekolojik bedeni bir eşik haline getirir , onu hem varoluşun açıldığı ilk kapı hem de dünyayla iç içe geçen devingen bir karşılaşma mekânı olarak konumlandırır.

> Yerler, yaratıcı bir eş-zamanlı kurulum içinde kültürel, toplumsal ve tarihsel içeriklerini; nesneleri, insanları ve olayları özünden ayrılamaz şekilde bünyesinde taşır ve bütün diğer yerleri de bu içeriklerle birlikte, karşılıklı kurucu etkinlik alanları olarak evrimleştirir. Bu haliyle yer, hem bir yere yerleştirilmiş hem de yerleştirendir; gömülü kılan ve sarmalayandır. Bizler de – beden ve zihin arasındaki algısal ve fiziksel bütünlüğümüzle, yani psikofiziksel ve toplumsal benliklerimizle – tam da bu yerde konumlanır ve aynı zamanda yer açarız (Mitias, 2019, s.306).

Beden mikro ve makro persepsiyon ölçekleri arasında işleyen bir varoluş zemini olarak düşünüldüğünde, artık yalnızca *bir yerde konumlanan* değil, *yerin kendisine dönüşen* algısal bir merkez olarak kavranmalıdır. Bu merkez, içinden geçen maddelerin taşıyıcısı olmanın ötesine geçerek, onların bilgisine ve hafızasına da ev sahipliği yapan dinamik bir alana genişler. Bu nedenle beden, çevresiyle süreklilik içinde var olan ve bu sürekliliği kendi oluşunun bir parçası olarak deneyimleyen Ekolojik Beden biçiminde tanımlanmalıdır. Beden ile yer arasındaki bağ, iki ayrı alanın teması değil; birbirini kuran, dönüştüren ve birbirine karışan bir içkinlik hareketidir. Yer, bedeni çevreleyen bağlamı sağlarken, beden de yeri duyular aracılığıyla içselleştirir; onu algının somut koşulları içinde yeniden üretir ve taşır.Bu perspektifte beden, yalnızca deneyimleyen değil, deneyimle birlikte kaydeden bir tanıktır. Diğer bedenler, nesneler ve mekan, bedenin duyumsal kapasitesi içinde ayrı ayrı belirse de, algı sürecinde geri döndürülemez biçimde tek bir karşılaşma hafızası halinde bütünleşir. Beden, artık bu çok katmanlı hafızayı tutan arşivdir; dışarıdan işaretlenmiş bir iz değil, bizzat bedenin dünya-içindeki akışına yapışık,

ondan ayrıştırılamaz bir duyum ve bilgi tabakasıdır. Bu yüzden hafıza, bedenin dışında değil, bedenin *nasıl algıladığında*, *nasıl yerleştiğinde*, *nasıl ilişkilendiğinde* saklıdır.

3.3.4 Algısal Sinema, Ekolojik Fenomenoloji

Bu bölüm, sinemayı yalnızca temsil eden bir araç olarak değil, izleyicinin bedeniyle dünyayı yeniden ilişkilendiren **algısal ve ekolojik bir karşılaşma alanı** olarak ele alır. Fenomenolojik film kuramı ile ekolojik algı yaklaşımını yan yana getirerek, film deneyiminde algının nasıl kurulduğunu; duyum, hareket, süre ve mekânın izleyici bedeninde nasıl örgütlendiğini tartışmayı amaçlar. Böylece sinematik deneyimin "görüntünün neyi gösterdiği" kadar, "görüntünün bedende ve çevreyle ilişkide ne yaptığı" üzerinden okunabileceği bir çerçeve kurulur; algı, zihinsel bir temsil değil, dünyayla kurulan süreğen ve duyulararası bir uyumlanma olarak konumlandırılır.

> Hem ekolojik hem de fenomenolojik algı yaklaşımları, sinemanın algısal işlevini ve izleyicinin algısal uyumlanışını yani *sinematik karşılaşmanın örtüşen eylemlerini* temsil varsayımına veya fotoğrafik varlıkbilime (photographic ontology) başvurmadan hem felsefi olarak titiz hem de estetik olarak çağrışım-zengin bir dille betimlemeye olanak tanır (Richmond, 2016, s.73).

Sinema algısının bedensel karşılaşmalarını incelemek, kendiliğinden fotoğrafik ontoloji sorgusunu çağırmaz. Sinema, kendi evreni içinde algısal bir Gestalt sunar ve izleyiciye bütünsel bir algı alanı açar. Bu alan, gerçeklikle ilişkili olsa da, kendi dünyasını kuran ve konumlandıran özerk bir algısal evrendir. Ekranda açılan bu dünya içindeki bedensel karşılaşmalar izleyicinin algı alanına sunulur, algı izleyicinin bedeninde gerçekleşen bir rezonans olarak vuku bulur. İnsan bedeni ile diğer bedenlerin karşılaşmaları, izleyici bedeniyle de ilişkilenir; bu ilişki çevre–organizma ya da beden–dünya ekseninde ayrılmaz bir ekoloji oluşturur ve bu ekoloji aynı zamanda film dünyasının içkin bir bileşenidir. Sinematik karşılaşma, algının zihinde temsil edilen bir görüntü olarak değil, ortamla, bedenlerle ve duyularla süregiden rezonant bir ilişki olarak deneyimlenir. Bu nedenle sinemanın duyum (sensory) edimi, görsel ve kinestetik modülasyonlar aracılığıyla katman katman fakat tek bir bütün olarak algılanır.

Kinestetik algı, kişinin bedeninin uzaydaki konumunu ve hareketi hissetme deneyimidir. Sinemada ise bu deneyim, izleyici fiziksel olarak hareketsiz olsa bile, ekrandaki hareketi bedeninde duyumsamasına olanak tanır. "Filmin görsel çağrısı denge

ve postürün askıya alınmasını içerir; sinemanın görsel modülasyonu, bedenliliğin görsel kurucu bileşenlerinde bir askı (suspension / suspension of constituents of vision) doğurarak kinestetik bir karşılaşma alanı yaratır" (Richmond, 2016, s.74). Sinemada göz gibi çalışan kamera, denge ve konum hissini (postüral duyu) izleyici bedenine taşır ve tetikler. Burada söz edilen beden, hem **k**ameranın gördüğü optik alanın içindeki bedenleri, hem de o hareketi izleyen seyircinin bedenini kapsar. Yani sinematik kinestezi, bedenlerin kadrajda temsil edilmesiyle değil**,** kamera hareketinin izleyici bedeninde yeniden kurulmasıyla (attunement/uyumlanma) oluşur. Bu bağlamda: Kamera bir bedeni doğrudan kadrajına almak zorunda değildir. Önemli olan, görsel alanın hareket, hız, yön değişimi, düşme–yükselme gibi algısal akış bileşenleriyle izleyicinin denge merkezine seslenmesidir. Bu 'görsel çağrı', sinemanın temsil ettiği için değil, hareketi algısal olarak düzenlediği için bedenin duyu sisteminde rezonans yaratır. Bir aksiyon sahnesi ve hareketli bir kamera düşünelim: Optik göz hareketi görüntüde izlerken, kinestetik algı bu hareketi izleyicinin omurgasında, midesinde ya da postüral sisteminde hissettirebilir. Sinemanın mimetik alanı, görmeyi pasif bir kayıttan çıkarıp yeniden bir yaratım sürecine sokar; kamera aracılığıyla açılan hareketli görüntü, izleyici **bedeninde** kuşkudan arınmış, doğrudan hissedilen bir duyumsal karşılaşma meydana getirir.

> Medya alanında bu hipotezler çoğu zaman 'sterilize edilir': İzleyici ya pasifliğe teslim olur ya da zihinsel girişine gerek bile duyulmayan imge-ağlarına (Aygıttan aygıta, makineden makineye dolaşan imgelere) baypas edilir. Fakat bu hipotezler yüzeye çıktığında, sinematik deneyim içinde hissettikçe, gerçekliğin görünüşleriyle yeniden bir dolayımlama alanı açabilir; böylece dünya, izleyici için sinirsel ya da zihinsel bir soyutlama değil; duyusal bir ilişkilenme zemini olur (Casetti & Pinotti, 2020, s.194).

Alıntıda bahsedilen hipotezler, izleyicinin sinema görüntüleriyle karşılaşırken bedeninde ve algı sisteminde ürettiği hareket, uzam ve konum varsayımlarıdır, yani sinematik algının kendisidir. İzleyici, sinema deneyimini gerçeklik hissini yitirerek değil; tam tersine, sinemanın sunduğu görsel-kinestetik evren aracılığıyla yeni bir duyusal dünya ile karşılaşarak deneyimler.Bu sinematik evren, izleyici bedeninin görüntüden koparıldığı bir alan değildir. Aksine, **bedenler arası** karşılaşmaların, kesişimlerin, yön değişimlerinin ve dönemeçlerin deneyimlendiği bir ilişki alanıdır. Bu deneyim, salt bir taklit (imitation) edimi değil; hareketin izleyici bedeninde yeniden kurulduğu bir algısal uyumlanma ve rezonans sürecidir.Bu yüzden sinema, yalnızca gösterilen olasılıkların değil; bedende ve algıda "gerçekleşen" olasılıkların da alanıdır.

> Bir yapıtı anlamaya dönük kasıtlı edim; yalnızca biçimsel mantığın çözümlenmesine dayanmaz, algı ve kavrama (biliş), alımlayan öznenin yaratıcı bilinç hareketlerinden (imgesel projeksiyonlardan) ayrı düşünülemez, birbirine dolanmış halde işler: 'Bilişsel alımlama edimleri, burada; gerçekliği yalnızca anlamak değil, tarif edilen/temsili kurulan dünyayı yaratıcı bilincin edimleriyle deneyim içinde yeniden kurmakla iç içe geçer (Ingar'den akt.Fuery, 2024, s.3) ."

Bu nedenle sinema; yalnızca *algılanan* bir gerçekliği değil, bilişsel olarak yeniden kurulan bir dünyayı da imler. Algılanım ve bilincin yeniden inşa ettiği dünya; mikro ve makro algılanım ölçeklerini de içine alarak çalışır. Buradaki algılanım salt biçimsel bir görme ya da duyma değildir çözülemez bir düğüm bir yeniden oluşturma**,** yani **bir** kavrama edimidir. Bu edim, bedenin sınırlarını aşan değil**;** bedenden doğan, bedenle kaydedilen bir bilgi edinimine dönüşür. Bedenin merkezinde bir yer tutarak, hafızanın yeni bir kipini kurar. Kişi, kinestetik deneyimin açtığı ilişkiyle olasılıklar dünyasını kavrar; bu kavrayışı yalnızca zihninde değil, kendi bedeninde yeni bir edime dönüştürür. Böylece algının kipi, yalnızca sinematik bir kip olarak kalmaz aynı zamanda kişinin dünyayı kavrayışının içine yerleşen, onunla birlikte çoğalan yeni bir hafıza kipini de yaratır.

Sinemanın örtük ve kısmi sunuş kipleri, izleyicinin sezgisel kavrama kapasitesiyle tamamlanır ve bu deneyim, yalnızca görülenin değil, örtük olarak eşlik edenin de bilişsel olarak inşa edildiği bir alan yaratır. "Film hakkında bilincimizde oluşan şeylerin büyük bir kısmı, örtük-eşlik eden veriliş (appresentation) aracılığıyla yaratıcı biçimde yönetilir; yani film gibi yaratıcı olarak üretilmiş bir şeye dair bilincimiz, onun ne anlama geldiğini ve nasıl göründüğünü sezgisel olarak kavrayabilme yetimize dayanır (Fuery, 2024, s.3)". Sinema, bu nedenle, tek bir tanıklık formundan ibaret değildir; katmanlı ve ilişkisel bir deneyim evreni sunar. Hafıza, önceye dair algı ve biliş edimlerimizin birikimi olarak, film izleme sürecine eşlik ederek, sinema deneyiminin, o anda oluş halinde olan **dünyayı** yeniden kurabilme kapasitesini mümkün kılar. Bu yeniden kurma, imge hem zamanla dışarıdan belirlenen değil; izleyicinin bedeni ve duyumsal-motor yönelimleriyle bağlanan bir karşılaşma alanıdır. Bu nedenle film, yalnızca kendi maddi gövdesiyle değil; onu üreten ve algılayan bedenlerin de dâhil olduğu bir bedenler-arası ilişki ağının içinde sinematik bir karşılaşma mekânı halini alır. Film, izleme anında ve sonrasında da oluşu süren bir dolanım içinde, izleyicinin algı alanı ve mizansenin çerçeve-dışı imkânlarıyla ilişkiye girer. Bu noktada seyirci, izleme edimini ve bulunduğu uzamı deneyimlemekle kalmaz; aynı anda, film içinde kurulmuş dünyayı ve çerçevenin dışını da bedeninde

duyumsadığı ve zihninde tamamladığı bir ilişkisel algı-biliş ekleminde deneyimler. Sinema, bu yüzden, bedende yer eden bir bilgi edinme ve algıda çoğalan bir dünya-oluşturma praksisidir.

> Algı, organizmaların çevrelerinde eyleme geçme ya da etkilenme potansiyellerine (imkanlarına) yanıt verme biçimi olarak evrimleşen bir kapasitedir. Gibson'ın formülasyonunda algı, organizmanın içinde değil; ekosistemin kendisinin bir özelliğidir, bu yüzden "ekolojik" terimi kullanılır. Fenomenolojik bir dille söyleyecek olursak: Algı benim içimde değil, dünyada gerçekleşir (Richmond, 2016, s.83).

Bedeni ekolojik bütünün bir parçası olarak düşündüğümüzde, beden, kendi ekolojisiyle eşzamanlı şekilde, edimlerin gerçekleştiği ilişkisel bir konum olarak da var olur; kendisini organizma–çevre etkileşimlerinden oluşan bir ağ içinde bulur. Böylece algı, içinde bulunduğumuz ekolojinin bir parçası olarak ortaya çıkar. Sinema özelinde ise kişi, **algılanım** imkanlarına yanıt verir**,** karşı bedenlerle ve çevreyle ilişkiye girer. Ancak burada kritik soru şudur: Sinema; doğa, anlam ve diğer bedenleri içeren bir alan olarak alımlandığında ne olur? Bu durumda sinema, kendi dünyasını inşa eden**,** ekolojik heterojen bedeni taşıyan**,** onunla ilişkiye giren **ve** bu ilişkileri görünür kılan bir alan olarak belirir. Sinema ekolojisi, dünyanın ekolojisiyle **iç içe geçmiş** bir yapıya sahiptir; kendi özgül dünyasını yaratır, fakat aynı zamanda dünyamızın duyusal ve ilişkisel bir inşasını da sunar. Seyirci de bu ekolojik dünyayla, yalnızca zihinsel değil, bedensel, yerel ve süreye bağlı bir ilişki kurar.

Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception* adlı çalışmasında 'affordance' terimini, çevre bağlamında canlılar ile cansızlar arasındaki ilişkilenimi açıklamak üzere, *to afford* eyleminden türetilmiş bir kavram olarak kullanır. Bu doğrultuda, söz konusu terimi 'karşılanım' olarak çevirmeyi tercih ediyorum. Karşılanım, çevrenin yüzeyleri bağlamında gerçekleşir ve temelde bir ihtiyacın olanaklı kılınmasına dayanır. "Işıkta yüzeylerin algılanmasına yönelik bilgi varsa, onların ne sunduğunun algılanmasına yönelik de bilgi var mıdır? Belki de yüzeylerin bileşimi ve mekânsal düzeni, onların sunduğu şeyleri oluşturur. Eğer böyleyse, onları algılamak zaten sunduklarını algılamak demektir" (Gibson, 2014, s. 119). Karşılanımın ortaya çıktığı dünya, bu yönüyle algıya açık bir dünyadır. Algıya açık yüzeylerin kesişimi, sunulanın hâlihazırda algılanabilir olduğu bir varoluş alanını kurar. Başka bir deyişle, yüzeylerin mekânsal bileşimi ve düzenlenişi, yalnızca görüneni değil, neyin olanaklı kılındığını da

belirler. Bu bağlamda sinema, karşılanım alanının görünür ve hissedilir hâle geldiği, kendine özgü bir yüzey üretir. Sinemasal yüzey, izleyici için yalnızca bir görüntü taşıyıcısı değil; algının yönelimlerini düzenleyen ve karşılanımı beden üzerinden deneyimlenebilir kılan ekolojik bir zemin olarak işler.

Yeryüzü, yüzeylerin ilki ve karşılanımı mümkün kılan kesişimsel bir alan olarak düşünülmelidir. Gibson şöyle söylemektedir: "Yeryüzü yüzeyinin fiziksel, kimyasal, meteorolojik ve jeolojik koşulları ile bitki yaşamının önceden var olması, hayvan yaşamını mümkün kılan şeylerdir. Hayvanların evrimleşebilmesi için bu koşulların değişmez olması gerekiyordu" (Gibson, 2014, s. 120). Sinemasal alanda hissedilen zemin, temelde yeryüzünden başka bir şey değildir. İnsan yaratımı bir alan olsa bile, sinemasal dünya kendi yeryüzünü üretir ve sunar. Bu yeryüzü, ekran aracılığıyla duyumsanır. Her yüzey, kendi ekolojisini beraberinde taşır; sinemasal yüzey de bu bağlamda özgül bir ekolojik düzen kurar. Karşılanım, bu düzende sinemasal yüzey üzerinden hissedilir. Bu noktada 'yeryüzü' kavramına özellikle dikkat çekmek gerekir. Yeryüzü, tıpkı bir yüz gibi, değişen yüksekliklerden, kırılmalardan ve topografik farklılıklardan oluşur. Bu kıvrımlı ve farklılaşmış yapı, karşılanımı mümkün kılan ilk yüzey olarak belirir ve algının ekolojik zemini hâline gelir.

Dünyanın içkin yapısı, filmin kurduğu içkin dünya ile karşılaşır. Dünyevi materyallerden üretilmiş sinemasal aygıt, yine dünyanın içkin yapısını görünür kılan bir araç olarak işlev görür; karşılanımları ve karşılaşmaları gösterilebilir ve paylaşılabilir hâle getirir. Hareket edimleri, insan ve insan-dışı türlerin hareket edimleriyle birlikte, sinemasal yüzey üzerinden seyircinin algısına açılır. Bu anlamda sinema, dünyanın algısal ve duyusal alanını doğrudan yeniden üretmekten ziyade, onu deneyimlenebilir kılan bir karşılanım alanı kurar. Ekolojik film algısı, bu karşılaşmaların gerçekleştiği alanın kendisine içkindir. Türlerin karşılaştığı dünya, başka bir deyişle gündelik yaşamın çok katmanlı ve ilişkisel yapısı, sinemanın algısal ve düşünsel alanını oluşturur. "Doğal ile yapayı, iki ayrı çevre varmış gibi ayırmak bir hatadır; çünkü yapıtlar doğal maddelerden üretilir. Kültürel çevreyi doğal çevreden ayırmak da hatalıdır; zihinsel ürünlerin dünyası maddi ürünlerin dünyasından ayrıymış gibi düşünülmemelidir. Ne kadar çeşitli olursa olsun tek bir dünya vardır ve tüm hayvanlar bu dünyada yaşar" (Gibson, 2014, s. 122). Sinemanın kendi topografyaları (film şeridi vb, filmin içkin dünyası) yeryüzünün bu çokluğunu algılamaya kapı aralar.

BÖLÜM IV

ALGININ SINIRLARI: ROSE LOWDER'IN EKOLOJİK SİNEMASI

4.1. Sinema Ekolojisi, Ekolojik Sinema

Sinema ve ekoloji arasındaki ilişki, yalnızca doğanın temsili ya da çevresel temaların anlatımıyla sınırlı değildir. Ekolojik düşünce, sinemayı hem üretim koşulları hem de algısal yapısı bakımından yeniden düşünmeyi gerektirir. Bu bağlamda sinema, insan-merkezci bir bakıştan uzaklaşarak, insan-dışı varlıklar, çevresel süreçler ve duyusal ilişkiler ağıyla birlikte ele alınabilecek bir karşılaşma alanı olarak ortaya çıkar.

Ekosinema kavramı, sinemanın doğayı nasıl temsil ettiğinden çok, doğayla nasıl ilişkilendiğini sorgular. Bu yaklaşımda sinema, izleyiciyi yalnızca görsel bir anlatının pasif alıcısı konumuna yerleştirmez; aksine bedensel, zamansal ve duyusal bir deneyim alanı açar. Görme, işitme ve hareket algısı, çevresel ritimler ve doğal süreçlerle iç içe geçerek sinematik deneyimi ekolojik bir düzleme taşır.

Bu bölümde sinema ekolojisi ve ekolojik sinema kavramları, algı, beden ve çevre arasındaki ilişkiler üzerinden ele alınacak; sinemanın bir temsil aracı olmanın ötesinde, çevresel farkındalık üreten bir algı sistemi olarak nasıl işlediği tartışılacaktır. Bu teorik çerçeve, bir sonraki aşamada Rose Lowder'ın sinemasının ekolojik duyumsama biçimleriyle nasıl kesiştiğini anlamak için bir zemin oluşturacaktır.

Hareketli imge, hem günümüzdeki yaygın erişilebilirliği hem de kendi içkin yapısı aracılığıyla özgül bir ekoloji üretir. Algıya açık ve algıya içkin bu ekolojik yapı, kendine özgü hammaddelerden, üretim süreçlerinden ve görüntünün alımlanmasına dair koşullardan beslenerek sinemayı başlı başına bir dünya olarak konumlandırır. Bu katmanlı ilişkiler ağı; çevresel etkileşimleri, zaman ve mekân bağlamlarını birbirine eklemler. Sinemanın özgün topografyası, ekolojiyle kurduğu bu ilişkiyi yalnızca temsil düzeyinde değil, maddi ve duyusal düzeylerde de sürdürür. Kendi varlığını mümkün kılmak için, ham maddesinin elde edildiği doğaya geri döner ve ışığı çağırır. Doğal ya da yapay ışık ayrımı gözetmeksizin, sinema bu çağrıyla kendi dünyasını üretir ve onu duyusal olarak görünür kılar. Bu bağlamda sinema, yalnızca doğayı temsil eden bir araç değil; doğayla birlikte işleyen, onunla eş-zamanlı bir algı alanı olarak düşünülebilir.

> Hareketli imgeler bizi daha da ileri taşır; hayal gücümüzü dünyanın coğrafyasına yayar, bizi anlatıların, duyumların ve bedensel akışların içine çeker. Ve bu hareket, maddi, toplumsal ve algısal bağlamlardan, yani ekolojilerden geçerek gerçekleşir. Sinemanın ekolojileri; hammaddeden üretime, dağıtımdan algıya, bedenden duygulanıma uzanan çok katmanlı ilişkiler ağını içerir (Ivakhiv, 2013, s.5).

İmgelerin, kendimizi ve dünyayı anlamlandırma süreçleri üzerindeki etkisi; hem dışsal hem de içsel bileşenleri açığa çıkaran çok katmanlı bir ekoloji içinde işler ve bu yapı, dış dünyayla kurduğumuz ilişkiyi köklü biçimde yeniden düzenler. Ötekiyle kurulan ilişki, artık yalnızca dışsal bir bilgi edinme süreci değil; onun dünyasını görme, hatta bir başkasının bakış açısından bakabilme deneyimi üzerinden şekillenir. Sinema ise bu olanaklar alanını, kendi yarattığı dünyalar aracılığıyla imajların dolaşımına sokar. Böylece olasılıklar dünyası görünür kılınır. Sinema, kendi ekolojisiyle olduğu kadar diğer ekolojilerle kurduğu ilişkiler aracılığıyla da, çok katmanlı ve dinamik bir ilişkiler ağı içinde konumlanır.

> İmgeler ve temsillerle kuşatılmış durumdayız ve görüntüleme kapasitemiz hiç olmadığı kadar genişlemiş durumda: yıldızlara doğru dışarıya, hücrelerimize ve atomlarımıza doğru içeriye, bu gezegeni paylaştığımız varlıklara doğru—hem yakın hem de uzaktan—ve sayısız bakış açısından kendi benliğimizin içine doğru uzanıyor (Ivakhiv, 2013, s.2).

Mikro ve makro algılanım düzeyleri arasında gidip gelen seyirci, sinemasal deneyim içinde ardışık görsel ve işitsel anlardan oluşan bir diziyle karşılaşır. Kendi evrenini sunan film, gösterilen ile çerçevenin dışı arasında sürekli bir ilişki kurar. Filmin yapısı, işlenmiş bir bütün olarak karşımıza çıkar; kendi topografyası içinde bir deneyim alanı açar. Bu ardışıklık, izleyici açısından neredeyse iplikler/örgüler/örüntüler halinde deneyimlenen bir süreklilik üretir; duyuyu, algılanımı ve duygulanımı adeta ören bir yapı kurar. Örülen şey, mekân-zaman algısı; beden ve bedensel duyumlar; ilişkilenmeler, karşılaşmalar ve karşılanımlardır.

> İzleyiciler için film, ardışık biçimde düzenlenmiş sınırlı sayıda görsel ve işitsel an ya da olaydan oluşur, izlerken önümüzde gerçekleşen şeyler: hareket eden ses-imgelerden oluşan kesintisiz bir dizi. Bunlar da (nasıl ayrıştırdığımıza bağlı olarak) planlar ve sekanslar, göstergeler ve gösterilenler, ekrandaki ışık titremesi ya da verinin piksellenmesi gibi daha temel öğelerden meydana gelir. Ayrıca daha genellenebilir örgülere ya da ipliklere (braids/threads) göre düzenlenirler (Ivakhiv, 2013, s.6).

Sinemanın ‘kurgulayarak’ oluşturduğu dünya, bir tür kozmosa işaret eder. Bu sinemasal evren, kendi zaman rejimi ve mekânsal örgütlenmesiyle, mekânı sinemasal düzlemde yeniden kuran bir yapılanma sunar. Beden, bedensel edimler ve bedensel karşılaşmalar, bu evren içinde bir topografya olarak örgütlenir; böylece zaman–mekân ilişkileri yeniden düzenlenir ve duygulanımsal düzen belirli bir yapısallık kazanır. Bu bağlamda sinema, yalnızca temsile dayalı bir gösterim değil; aynı zamanda seçen, vurgulayan ve görünür kılan bir öne çıkarma alanı olarak düşünülebilir. Film, bakışı yalnızca ‘göstermek istediği’ öğelere değil, aynı zamanda bütün edimsel düzeniyle görünür kılmak istediği kozmosa yöneltir; işaret eder, işaret edilenin çevresinde bir algı ve anlam alanı kurar. Bu kurulum, seyircinin görme, duyma ve dokunma gibi duyusal kiplerini harekete geçirerek, parçalı anları bütünsel bir algı örgüsü (Gestalt) içinde bir araya getirmeyi hedefler. Dolayısıyla sinema, farklı düzeylerdeki kozmosların imge, beden ve çevre ilişkilerinin karşılaşması ve karşılanımı üzerinden işleyen bir dünya-kurma pratiği olarak kavranabilir.

> Öyleyse sinema, bir dünya üretimi biçimidir; ya da Heidegger’in dediği gibi bir **poiesis**, bir dünyanın ‘meydana getirilişi’dir. Kozmomorfiktir: bir dünya, bir kozmos biçimine bürünür ya da onu üretir; özne ve nesnelerden, aktörlerden ve durumlarından, hareket eden figürlerden ve onların üzerinde hareket ettikleri zeminlerden oluşan bir kozmos (Ivakhiv, 2013, s.6).

Sinemanın zaman ve mekân uzamları çoğu zaman sandığımızdan daha karmaşıktır; hatta belirli açılardan, ‘gerçek dünya’nın parçalarının sinemasal düzlemde yeniden düzenlenmiş bir alıntılanması olarak düşünülebilir. Film, çoğu durumda kaynak göstermeye tabi bir ‘metinsel alıntı’ gibi değil; dünyadan seçilmiş fragmanları çekip çıkararak onları kendi dünyasına yerleştiren, onları yeniden çerçeveleyen bir kurgu pratiği olarak çalışır. Bu nedenle sinemanın belirli bir mekânı seçmesi tesadüfi değildir: Film, bir yeri derinlemesine işlediğinde, o alanı atmosferiyle birlikte görünür kılar; mekân, yalnızca arka plan değil, deneyimi örgütleyen etkin bir bileşen hâline gelir. Bu ‘orada olma’ hâli, izleyici için çeşitli duygulanım düzeneklerini ve mikro–makro algılanım katmanlarını harekete geçirir; başka bir deyişle sinema, mekânsal deneyimi yalnızca sunmakla kalmaz, onu belirli bir doğrultuda düzenlemeyi de amaçlar. Film evreni; bir yerde bulunma, bir yerle mesafe kurma, o yerde rahatsızlık ya da güven hissetme gibi durum ve duygulanımları algıya açar. Filmin ‘bedeni’ ve filmin eylemsel düzeni, bu mekânsal ve zamansal katmanlar boyunca biçimlenir. Yönetmen ise, bu bedeni

yönlendiren temel özne olarak, filmin bedenine eşlik eden ve onun çevresini/çerçevesini mikro ve makro düzeylerde belirleyen başat karar verici konumundadır.

> Bu çalışmanın odağında, belirli sınır kurma ve müzakere etme biçimlerini mümkün kılan, hareket vektörlerini olanaklı kılan, üç özel boyut yer alır. Birincisine, sinemasal deneyimin geomorfik boyutu diyorum; çünkü bu boyut sinemanın bir "yer-sellik" (territoriality) üretimiyle ilgilidir: burada'lık ve orada'lık, evde-olma (homeness) ve uzaklık (awayness), kamusal ve özel mekânlar, cazip varış noktaları ve itici iğrençlik (abjection) mekânları—dünyayı oluşturan nesne-manzaralar (objectscapes) ve bunların bir film anlatısının eylemini nasıl çerçevelediği, sarıp sarmaladığı, vurguladığı ve işaretlediği (Ivakhiv, 2013, s.7).

Ekoeleştiri kavramı yalnızca 'çevre'ye ilişkin bir okuma değildir; aynı zamanda insan-olmayanla kurulan ilişki üzerinden insan-merkezci (antroposentrik) **düşünme biçimlerinin** eleştirisini de içerir. Gerrad'ın belirttiği gibi "Ekoeleştiri en geniş tanımıyla, insanla insandışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve bizzat 'insan' kavramının eleştirel bir incelemesidir" (Garrard, 2016, s.17). Dolayısıyla ekoeleştiri, çevreden yalıtılmış bir 'insan' tasavvurunun hangi politik ve kültürel varsayımlar üzerine kurulduğunu görünür kılar; insanın doğaya karşı konumlandırılmasının tarihsel olarak nasıl üretildiğini ve meşrulaştırıldığını sorgular. Başlangıçta edebiyat incelemeleri içinde gelişen bu yaklaşım, 'insan'ı tek başına merkeze alan metinlerden ziyade, insan ile insan-olmayan arasındaki ilişkilenme biçimlerini tartışmaya açan; bu ilişkinin etik, estetik ve ideolojik boyutlarını problemleştiren metinlere odaklanır.

Ekoeleştirinin edebiyat merkezli başlangıcından sinema çalışmalarına doğru genişlemesi, ekolojik düşüncenin temsil rejimlerine ve görsel kültüre doğru yayılımını göstermesi bakımından önemlidir. İlk dönem ekoeleştirel yaklaşımlar sinemaya çoğunlukla "çevresel" içerikli filmler üzerinden yaklaşmış; doğayı olumlu biçimde temsil eden ya da çevreci mesajlar içeren yapımlara odaklanmıştır. Ancak zamanla bu içerik-merkezli yaklaşımın ötesine geçilerek, sinemanın genel temsil biçimlerinin, anlatı yapılarının ve görsel stratejilerinin ekolojik bir mercekten yeniden düşünülmesi gerektiği savunulmuştur. Bu dönüşüm, yaban hayatı belgesellerinden Hollywood ana akımına, deneysel sinemadan hayvan temsillerine kadar genişleyen bir eleştiri alanı yaratmış; böylece eko-sinema tartışmaları, yalnızca "doğa temalı filmler"le sınırlı kalmayıp,

sinemanın kendi estetik ve ideolojik yapılanmasının ekolojik açıdan sorgulanmasına doğru evrilmiştir. (Ivankiv, 2008, s. 1-10)

Bu bağlamda eko-sinema, ekoeleştirel perspektifin sinema alanındaki uzantısı olarak düşünülebilir. Eko-sinema, ekolojiyle ilişkili temaları yalnızca içerik düzeyinde değil; aynı zamanda sinemanın teknolojik aracı, üretim süreçleri **ve temsil rejimleri** üzerinden de ele alır. Böylelikle sinema, hem doğayı "gösteren" bir araç olarak hem de belirli doğa kavrayışlarını üreten ve dolaşıma sokan bir kültürel pratik olarak, ekolojik bir eleştiri zeminine taşınır.

Ekoeleştiri bağlamında çevre, yalnızca 'manzara' ya da temsilin arka planı olarak değil, mekânın politik ve duyusal olarak nasıl kurulduğunu sorgulayan bir **mekân eleştirisi** zemininde kavranır. Bu yaklaşımda çevre, bedenle ilişki içinde deneyimlenen; bedensel algı, hareket ve yönelim üzerinden anlam kazanan bir etkileşim alanı olarak işler. Zaman ve mekân ilişkisini 'doğa' düzleminden ayrı düşünmeyen bu perspektif, çevresel olanı aynı zamanda bir politik tartışma düzlemi olarak kurar; insan-olan ile insan-olmayan arasındaki ilişkilenmeye ve bu ilişkinin koşullarına dikkat kesilir. Bu anlamda "ekopolitika" olarak adlandırılabilecek alan, ekonomi politik, toplumsal cinsiyet, sınıf ve etnisite gibi diğer politik meselelerle derinden kesişir; bu alanlarla birlikte düşünülerek oluşur ve dönüşür. Ekoeleştiri, söz konusu politik süreçlerin değişim ve dönüşümünü çevresel ilişkiler ağı içinde izler; farklı düzlemler arasında karşılıklılıkları görünür kılarak yeni bir tartışma hattı açmayı hedefler.

> Günümüzde edebî ekokritisizm, bir tür olarak doğa yazını (nature writing) incelemesini kapsar; edebî üretimlerde fiziksel mekânın rolünü, çevreyle ilişkili olarak ifade edilen değerleri ve bir kültürün çevre hakkında söylediklerileriyle ona nasıl davrandığı arasındaki bağıntıyı araştırır; "yer"i [i78] (place) eleştirel bir kategori olarak kavrar; toplumsal cinsiyet, sınıf, etnisite ve doğa arasındaki karşılıklılıkları (correspondences) arar; kültürel olarak üretilmiş metinlerin doğal dünyayla ilişkimizi nasıl etkilediğini sorar; bir kültürün çevre kavrayışındaki zamansal değişimleri izler; ve çevresel krizin edebiyattaki temsillerini inceler (Maricondi, 2010, s.3).

Ekosinema kavramının ilk kullanımına ilişkin bu erken örnek, terimin başlangıçta bugün alışık olduğumuz kuramsal çerçeveden ziyade, doğayı 'koruma' fikrini sinemasal bir kayıt ve sergileme rejimiyle ilişkilendiren teknolojik-estetik bir öneri olarak ortaya çıktığını gösterir. Tong'un aktardığı üzere 1970'lerde bir biyoloji dergisinde geçen ironik

metin, doğayı korumaya dönük duyarlılığı, yakın plan, yerinde ses kaydı ve hatta koku gibi duyusal katmanları içeren bir belgeleme pratiği üzerinden düşünür; Anderson'ın *Ecocinema: A Plan for Preserving Nature* başlıklı yazısında ise bu kayıtların, doğanın görüntülerine, seslerine, kokularına ve iklimsel koşullarına 'uygun' biçimde gösterileceği özel sinema mekânları için 'ekosinema' terimi önerilir (Anderson, 1975, s. 452 akt. Nilay Erbalaban, 2025, s.265). Bu yaklaşım, ekosinemayı yalnızca temsile dayalı bir 'doğa filmi' kategorisi olarak değil**,** seyirci algısını doğanın duyusal koşullarına uyumlayarak (attunement) yeniden düzenlemeyi amaçlayan bir gösterim mantığı olarak kavrar. Dolayısıyla kavramın kökeninde, ekolojik kaygının yalnızca içerikte değil, kayıt teknolojisi, ölçek (yakın plan), ortam (sinema mekânı) ve duyulararasılık düzeyinde kurulan bir deneyim tasarımıyla birlikte düşünülmesi yer alır; bu da ekosinema tartışmalarının daha sonra fenomenoloji ve algı kuramlarıyla buluşmasına elverişli bir başlangıç zemini sunar.

Bu noktada Ilan Safit'in 'eko-film-fenomenoloji' önerisi, sinemasal temsilin doğadan uzaklaştırıcı olduğu varsayımını doğrudan problemleştirerek tartışmayı algı ve ilişkisellik düzeyine taşır. Safit'e göre sinemasal imge, doğayı yalnızca çerçeveleyip 'imgeselleştiren' bir dolayımlanma değil; fenomenolojik anlamda bilincin nesnesiyle kurduğu 'mesafesiz' temasın (yönelimsellik) ikinci bir düzlemde yeniden kurulmasıdır: doğa ekranda yeniden üretildiğinde, zaten fenomenolojik farkındalıkta gerçekleşen 'fenomenleştirme' süreci de bir tür 'ikiye katlanır'. Bu yüzden ekrandaki doğa, şeylerin kendisinden kopuşu zorunlu kılan bir yabancılaşma olarak değil, eyleme geçememe ve müdahale edememe koşulu altında izleyiciyi yalnızca bakmaya, gözlemlemeye ve ilişkiye dair anlam üretmeye yerleştiren bir "etik konum" olarak düşünülebilir. Safit'in Merleau-Ponty'nin görme fenomenolojisini, Heidegger'in hermeneutik açılımlarını ve Levinas'ın sorumluluk fikrini (antroposentrizmi tersyüz ederek) bir araya getiren yaklaşımı, eko-sinemayı içerik/mesaj düzeyinden çıkarıp izleyicinin algısal yerleşmesini (positioning/emplacement) tartışmaya açar; böylece ekolojik sinemayı, doğaya dair yeni bir duyumsama ve ilişki biçimi üreten bir algı düzenleyicisi olarak kavramsallaştırmak için güçlü bir dayanak sunar (Safit, 2014, 211-219).

'Sinemanın ekolojisi'nden eko-sinemaya geçtiğimizde, iki yaklaşımın hem ortaklaştığı hem de ayrıştığı noktalar görünür hâle gelir. Bu iki alan, birbirine içkin ve

temas hâlinde olan iki farklı ‘kozmos’ gibi düşünülebilir: Sinemanın sürekli dönüşen yapısı, ekolojik krizle kesişen temaları ve duyarlıkları dışarıda bırakmaz; tersine, onları kendi estetik ve düşünsel alanına dâhil eder. Tüketim kültürünün derinleştirdiği kaynak azalması ve çevresel tahribat, sinemanın anlatısal ve biçimsel evreninde giderek daha fazla “konu” ve ‘mesele’ olarak belirir; bu bağlamda sürdürülebilir bir sinema tahayyülü tartışmaya açılır.Bu çerçevede sinema, bir yandan kendi kurduğu filmik kozmos aracılığıyla dünyayı yeniden düzenlerken, diğer yandan tüketim kültürünün doğa içinde ürettiği engelleri ve sınırları görünür kılarak alternatif bir algı ve düşünme imkânı sunar. Modern yaşamın içindeki bu imkânlar, sinemanın yarattığı karşılaşmaları ve algısal alanı başka bir düzeyde tartışmanın da önünü açar; eko-sinema, tam da bu noktada, sinemasal deneyimi yalnızca temsil düzeyinde değil, algıyı dönüştürme kapasitesi üzerinden de ele alır.

> Sonuç olarak ben, eko-sinemanın temel işini algının yeniden eğitilmesi (retraining of perception) olarak görüyorum: geleneksel medya seyirciliğine bir alternatif sunmanın bir yolu olarak; ya da başka bir yerde ayrıntılı biçimde tartıştığım ifadeyle, modern yaşamın içinde, modern yaşamın medya aygıtlarıyla cisimleştiği biçimin içinde, geleneksel tüketimcilikten bir tür ‘bahçe’ sağlayan, “Cennetvari (Edenic)” bir soluklanma alanı sunmanın bir yolu olarak (Macdonald, 2004, s.109).

Bu nedenle eko-sinema, doğayı ‘konu’ eden filmlerin toplamından ziyade, izleyicinin dünyayla kurduğu duyusal ve zamansal ilişkinin nasıl örgütlendiğine müdahale eden bir estetik-politik pratiktir. ‘Algının yeniden eğitilmesi’ fikri, burada yalnızca dikkatimizin yeniden yönlendirilmesi anlamına gelmez; aynı zamanda hız, ölçü, yakınlık ve süreklilik gibi algısal alışkanlıkların kırılması, yeni bir ritme uyumlanma ve insan-olmayanla ilişkilenmenin başka türlü duyulur kılınması anlamına gelir. Sinemanın kendi ekolojisi (hammadde, üretim, dolaşım, mekân) ile filmik kozmosun ekolojisi (yer-sellik, beden, karşılanım, duygulanım) kesiştiğinde, film izleme edimi, ‘seyir’ olmaktan çıkıp bir tür yerleşme (emplacement) ve sorumluluk konumuna dönüşebilir: izleyici, eyleme geçmeden önce, görünenle birlikte kalmaya ve görmenin etik yükünü taşımaya çağrılır. Bu bölümün önerdiği çerçeve, bir sonraki adımda Lowder’ın aralık, ışık ve tekrar üzerinden kurduğu biçimsel stratejilerin nasıl bir ekolojik duyumsama ürettiğini okumayı mümkün kılacaktır; çünkü Lowder’ın sinemasında ekolojik farkındalık bir mesaj olarak değil, algının kendisinde gerçekleşen bir dönüşüm olarak ortaya çıkar.

4.2. Rose Lowder'ın Estetiği: Döngü ve Çerçeve

4.2.1.Maddesellik ve Üretim Ekolojisi (Mimesis ve Yer)



Şekil 1: *Bouquets 1-10*



Şekil 2: *Bouquets 1-10*

Rose Lowder'ın ekolojik sinema yaklaşımı, 16mm ile ürettiği filmler ve farmakültür çiftliklerinde gerçekleştirdiği çekimler aracılığıyla hem film yapım sürecini hem de filmin içerik dünyasını ekolojik bir zeminde kurar. Lowder'ın kare-kare çalışmaya dayalı kurgusu, izleyicinin algısında neredeyse retinal bir desen ve 'perde'

etkisi yaratan, sürekliliği parçalı bir ritimle yeniden örgütleyen bir görsel düzen üretir. Çekim mekânı olarak seçtiği alanlar ise doğayı yalnızca temsil edilen bir manzara olarak değil, duyumsal bir 'beden' olarak ele almasına olanak tanır; böylece kendi kurgu estetiğiyle birlikte yeni bir bakış rejimi kurar.Bu tezin odağındaki ***Bouquets*** serisi, kendi içinde döngüsel bir yapıya işaret eder. Seride çiçekler ve çevresel ortam, insan dışı "başat özneler" olarak öne çıkar; Lowder, kamerayı çoğu zaman sabit bir kadrajda uzun süre tutar, fakat kurguda görüntüyü tek tek kareler üzerinden yeniden düzenleyerek retinal bir örgütlenme yaratır. Böylece izleyici gözü, çiçeği yalnız başına değil, doğa içindeki devinimi ve çevresiyle kurduğu ilişkilerle birlikte odak noktasına alır (Macdonald, 2001, s. 82-87).

Lowder'ın kurgu estetiği , insan ve bitki imgelerini ardışık kareler üzerinden yan yana getirerek duyusal bir iç içelik üretir. Bu örgütlenme, yalnızca temsile dayalı bir "gösterim" değil; orada olma/yerinde bulunma hâlinin, zamanla kurulan ilişki ve birliktelik biçimleri üzerinden kurulmuş bir karşılaşma alanıdır. Bu yönüyle Lowder'ın sineması, ekolojik düşünceyle uyumlu bir sinemasal düzenek oluşturur. Lowder'ın çekim mekânlarını seçme biçimi ve kurguda zamanı tasarlama yöntemi, insan olanla insan olmayanın aynı sinemasal düzlemde bir arada varoluşunu görünür kılar. Kameranın konumlandırılması, gün ışığının kullanımı ve kare-kare kurgu pratiği, avangard sinema içinde ekolojik bir konumlanışa işaret eder. Mikro düzeyde retinal bir örgütlenme yaratan görüntüler, makro düzeyde insan ve insan-olmayanı aynı kurgu mantığı içinde birleştiren bir ilişkisellik alanı kurar. Bu alan, "bahçe" gibi sınırlandırılmış bir mekân duygusunu çağrıştırırken, çerçeve içine alınan çiçek ve bitki imgeleriyle ekolojik maddeselliği estetik bir düzende yeniden üretir. Bu bağlamda Mitias'ın, Casey üzerinden aktardığı 'yer' anlayışı, Lowder'ın sinemasını kavramsallaştırmak açısından açıklayıcıdır.

> Casey, mekânların bu 'olaysal' karakterini, 'uzam ile zamanı aynı yerde konumlandırma kapasiteleri (bu ikiliği bizzat çözümlerken bile)" olarak açıklar. Bunun, hem 'beden tarafından gerçekleştirilen doğa ile kültürün kesişim noktası olarak bedenin etkilediği bir içe-toplama (in-gathering)' hem de 'yerleşmenin (emplacement) bizzat uzam ile zamanı olay içinde bir araya getirme gücü sayesinde gerçekleşen daha genel ve daha yaygın bir birlikte-toplanma (gathering-with)' olduğunu söyler (Casey'den akt. Mitias, 2019, s.304).

Lowder'ın *Bouquets* serisi, özellikle serinin 1–10 arasındaki bölümünde, insan olanın ve insan olmayanın yanı sıra yerin kendisinin; kameranın konumunun ve

‘kameranın gözü’nün de dâhil olduğu bir birliktelik rejimi kuran bir kurgu mantığına işaret eder. “Eğer bedenin ‘yer’in ‘yakın tarafında’ olduğu ve yerin de (manzaranın, belirli yerlerin ‘uzak tarafında’ dönerek) bedenin ‘uzak tarafında’ bulunduğu doğruysa, o zaman beden ile yerin farklı yazgıları gerçekten de derinden birbirine dolanmıştır (Casey, 1993, s.46)”. Bu bölümde manzara, burada pasif bir arka plan olarak kalmaz; aksine bedeni kuşatan ve onu dolaşık ilişkiler ağı içinde yeniden konumlandıran bir yapıya dönüşür. Lowder’ın sinemasında iç içe geçen çiçek bedenleri, yer, aralıklarla beliren insan ve/veya hayvan bedenleri; kurgunun olanakları ve Lowder’ın estetik tercihlerinin yönlendirdiği biçimde bir Gestalt bütünlüğü üretir. Bu Gestalt, aynı zamanda Lowder’ın ‘retinal estetik’ olarak kavranabilecek görsel örgütlenmesinin kendisidir. Lowder’ın sineması, bir karşılaşma alanı olarak tasarlanır; bu karşılaşmanın “bir aradalığı” ise karelerin ardışıklığında, geçişlerinde ve sinemanın biçimsel olanaklarında görünür hâle gelir. Dahası, bu birliktelik yalnızca yer ile insan/insan olmayan bedenler arasında kurulmaz; aynı zamanda otomobil gibi nesneler, insan yapımı yapılar ve teknolojik bir beden olarak kamera da bu ilişkisel alanın kurucu unsurları olarak kadraja dâhil olur.

Lowder, çekim mekânı olarak çoğunlukla kendi yakın çevresindeki kırsal bölgeleri seçer ve bu coğrafyada beliren bir aradalık hâline odaklanır. Bu yaşam alanı, “yabanıl” diye adlandırılabilecek çiçekler ve bitkilerin çevreleriyle kurduğu ilişkileri görünür kılar; doğayı pasif bir fon olarak değil, ilişkisel bir alan olarak öne çıkarır. Film yapımcısının kendi adlandırmasıyla bu işler, algısal-bedensel bir ‘buket’ sunar: kare kare kurulan görsel düzenleme, seyirciye yalnızca bir manzara göstermez; aynı zamanda duyumsal bir karşılaşma rejimi üretir.

Lowder’ın kendi rotasında sunduğu görsel dünyada film, neredeyse politik bir jest olarak iş görür: gördüklerini ‘gösterme” eylemi, onun deneyimini ve görme biçimini kayda geçirirken, bu görmenin içindeki bir aradalığı da vurgular. Nitekim Lowder’ın da belirttiği üzere amaç, bir durumu, olayları, yeri ve zamanı duyulur ve kavranır kılacak bir estetik örgütlenme yaratmaktır. Bu bağlamda, “dünyanın doğal unsurları”na yapılan vurgu, insan-olan ile doğanın kendisi arasında kurulan birliktelik ilişkisini görünür kılma çabası olarak okunabilir; buket fikri de tam olarak bu birlikteliğin kompozisyonel bir ifadesidir.

Kurulan mimetik dünya, Lowder’ın özgül kurgu stratejileriyle birleşerek bir **yeniden-oluş** (re-formation) hâline işaret eder. Birbirine içkin yapılar, bitkilerin duyumsal örgütlenmesindeki yayılmış reseptörler fikriyle analoji kurmaya elverişli bir

zemin sunar: nasıl ki bitkisel duyum belirli bir organa indirgenmeyip bütün bedene yayılıyorsa, Lowder'ın sinemasında da duyumsal alan tek bir merkeze sabitlenmez; kadrajın kare-kare örgütlenişinde, doğal unsurların içkin ilişkilerinden oluşan bir dünya alanı öne çıkar.

> …doğal, kırsal ve denizel çevreleri; ayrıca bu manzaraları oluşturan unsurları (ağaçlar, bitkiler, bahçeler, tekneler) belirgin biçimde öne çıkarır. Film yapımcısı her zaman tek başına çekim yapar ve Avignon'daki evine yakın yerlerde ya da seyahatlerinde çalışır; bu da üretim lojistiğini kolaylaştırır." Ekolojik temaların merkeziliğine ilişkin olarak Lowder şunu vurgular: "Dünyanın doğal unsurlarının durumu kaygı verici ölçüde kötüleştiği için, çevremize dikkat çekmek önemli görünüyor; umuyorum ki sanatın rolü, asli güçlükleri duyulur/kavranır kılmaktır (Ortega, akt. Murari, 2023, s. 2).

Narraway'ın Rose Lowder okuması, ekosinema tartışmasını yalnızca "doğayı temsil etme" meselesinden çıkarıp **görüntü üretimi–tüketimi ve algının örgütlenmesi** düzlemine taşır; bu açıdan Lowder'ın estetiği, modern görsel kültürdeki imge bolluğunun yarattığı duyusal yorgunlukla doğrudan polemiğe girer. Sontag'ın "imgelerin de bir ekolojisi" çağrısı ve fotoğrafik görme alışkanlığının doğayla birliktelik yerine yabancılaşma ürettiğine dair eleştirisi, Lowder'ın minimal atıkla çalışan üretim etiği ve kare-kare kurgu stratejisiyle karşılaştırıldığında tersyüz edici bir işlev kazanır: Lowder, doğayı "tüketilecek bir görüntüler dizisi"ne indirgemek yerine, kameranın kayıt ekonomisini kısıtlayarak (bire-bir çekim oranı, in-camera kurgu, tek kare pozlama gibi) görüntü üretimini bir tür sorumluluk rejimine bağlar ve böylece imge fazlalığının aksine dikkatin terbiyesine yönelir. Benjamin'in mekanik yeniden-üretimin "aurayı" (mesafenin biricik görüngüsünü) zayıflattığına dair tartışması da Lowder sinemasında ikili bir biçimde yeniden düşünülür: bir yandan film aygıtı kaçınılmaz olarak doğayı bağlamından koparma ve ölçeğini dönüştürme potansiyeli taşırken, öte yandan Lowder, aygıtı "görünmezleştiren" konvansiyonel temsiller yerine, aygıtı ve üretim sürecini bilinçli biçimde öne çıkararak izleyicinin doğal olana dair otomatik algı alışkanlığını bozar; böylece doğayla karşılaşmayı sahte bir yakınlık illüzyonu üzerinden değil, tuhaflaştırma/yersizleştirme (defamiliarization) üzerinden yeniden kurar. Narraway'ın Rigby–Heidegger hattından da gösterdiği üzere, yerle uyumlanma (attunement) ancak önce "tanıdık olanın tuhaflaşması"yla mümkün hâle gelir; Lowder'ın kare-kare yeniden odaklaması, sınırlı netlik alanı ve aralıklarda kurulan titreşimli yüzey, doğayı "ekipman" (mere equipment) olmaktan çıkarıp izleyiciyi dünyanın mikro değişimlerine, ışık–doku–

hareket ilişkilerine ve mekânın olaysal sürekliliğine yeniden açar. Bu nedenle Lowder'ın sineması, MacDonald'ın tanımladığı anlamda yalnızca doğaya dair bir "metafor" üretmez; doğrudan doğruya algının yeniden eğitilmesini **(retraining of perception)** sahneler: görsel olanı tüketmeye değil, görmenin nasıl kurulduğunu fark etmeye; temsile bakmaya değil, aralığa yerleşmeye davet eden bir ekolojik duyumsama rejimi kurar. Bu rejimde kamera, salt kayıt aygıtı olmaktan çıkıp dünyadan "izler" alan (traces) bir teknolojik beden olarak çalışırken, izleyici bedeni de retinal süreklilik ve duyulararası katmanlanma üzerinden bu izlerle birlikte yeni bir ilişkisellik düzlemi üretir; dolayısıyla ekolojik olan, içerikteki "doğal unsurlar"la sınırlı kalmayıp, görüntü, aygıt ve izleyici arasındaki karşılaşmanın biçimsel düzeyinde kurulur. (Narraway, 2023, 213-221)

Bu bağlamda Lowder'ın sineması, ekolojik duyarlılığı yalnızca 'doğal unsurlar'ı görünür kılmakla sınırlamaz; izleyicinin dikkatini, ritmini ve bakış alışkanlıklarını dönüştürerek algının nasıl kurulduğuna doğrudan müdahale eden bir estetik-politik eylem hâline gelir. Bouquets serisinde kırsal ve denizel çevreler, bitkiler, bahçeler, insan yapımı nesneler ve kameranın teknolojik bedeni aynı kadraj içinde birbirine değen bir ilişkiler alanı kurar; böylece 'yer', yalnızca arka plan değil, zamanın ve birlikteliğin üretildiği olaysal bir zemine dönüşür. Lowder'ın kare-kare kurgusu, sürekliliği parçalayarak yeniden örgütlerken izleyiciyi temsile bakmaya değil, aralığa yerleşmeye ve dünyanın mikro değişimlerine uyumlanmaya davet eder. Bu nedenle onun sineması, ekolojik krizi yalnızca anlatılacak bir içerik olarak değil, duyulur ve kavranır kılınması gereken bir algı meselesi olarak düşünmeye açar: sanatın rolü, Lowder'ın da işaret ettiği gibi, dünyadaki 'asli güçlükleri' bir mesaj olarak iletmekten çok, onları deneyimin içine yerleştirerek algısal düzeyde hissedilir kılmaktır.

4.2.2. Rose Lowder: Kareler ve Aralık

Rose Lowder, 16mm kamerasıyla kare-kare kurduğu sinemasında, yeni bir dünya işaret etmekten ziyade mevcut dünyanın **hareketini ve devinimini görünür kılar**. Çekim anında kurgulanan bu teknik, sinemanın "teknolojik beden"inin olanaklarını doğrudan

devreye sokar ve görüntüyü sonradan kurulmuş bir anlatının taşıyıcısı olmaktan çıkarıp bizzat oluşum hâlindeki bir duyumsal alana dönüştürür. Kare-kare ilerleyen ve kimi anlarda zamanın yoğunlaşmasına bağlı olarak neredeyse *time-lapse* etkisi üreten kamera, doğanın değişken koşulları ile bitkisel bedenin çevresiyle kurduğu ilişkiyi belirginleştirir. Bu ilişkisellik, Lowder'ın yönteminde parçalı bir izlenim olarak değil; aksine bütünsel bir deneyim olarak algılanır.



Şekil 3: *Bouquets 21-30*

Kameranın konumlanışı, kadrajın kurduğu mesafeler ve bu mesafeler arasındaki geçişler, Laura U. Marks'ın "filmin teni / haptik görsellik" yaklaşımıyla düşünüldüğünde, seyir deneyiminde bedende—özellikle dokunsal-duyumsal düzlemde—hissedilir bir yakınlık-uzaklık gerilimi üretir. Bitkilerin iç içe geçtiği 'buket' imgesi, yalnızca kompozisyonel bir düzenleme değil; aynı zamanda bitkilerin birbirleriyle ve çevreleriyle kurdukları ilişkide beliren bir **bir aradalık dinamiğine** işaret eder. Bu dinamik, bitkilerin çevresel mesafeleri algılayışları ve ortamla kurdukları karşılıklı etkileşim içinde sürekli devinen bir ilişkiler alanı olarak okunabilir. Murari'nin de belirttiği üzere Lowder:
Yoğun bir ampirik ve kuramsal araştırmanın sonucu olarak kendine özgü film yapma teknikleri geliştirmiştir. Üslubu kare-kare (frame-by-frame) bir metodoloji üzerine kuruludur. Filmlerini kameranın içinde, çekimin kendisi sırasında kurar. Bu anlamda kullandığı ekipman, Bolex H16 son derece önemlidir. Bu kamera, pozlanmamış film

üzerinde ileri geri hareket etmeye izin verir; böylece istenilen sırayla çekim yapılabilir (Murari, 2023, s. 3).



Şekil 4: *Bouquets 21-30*

Lowder'ın sinemasındaki hareket, kareler arasındaki geçişte, karelerin konumlanışında ve ardışıklığın ürettiği devinimde açığa çıkar. Kareler arasındaki o 'aralık'ta gerçekleşen hareket, Lowder'ın tekniğinin temel örgütlenme ilkesini oluşturur. Bu hareket ne kadar parçalanırsa parçalansın, film deneyimi seyirciye daima bir **bütün** olarak sunulur; dolayısıyla bu bütünlük, Lowder'ın sinemasının işaret ettiği **bütüncül algı kipine** karşılık gelir. Filmde kurulan bu bütünsel yapı, bakışın kesintiye uğradığı anlarda dahi—örneğin gözler kapandığında ardıl bir izlenim olarak bedende ve bellekte sürer; algılanan hareket, tam da bu 'ardıllık' içinde gizlenir. Kare-kare inşa edilen kurgu sayesinde Lowder, algının tek bir odakta sabitlenmediği; aksine farklı mesafeler, yoğunluklar ve geçişler arasında salınan bir **denge merkezine** işaret eder. Bu sinema, bedende hissedilir bir ilişkisellik üretir; neredeyse 'ten' gibi çalışan bir yakınlık-uzaklık duyumunu görünür kılar. Aynı zamanda Lowder'ın sineması, bitkilerin doğayla girdikleri devinimi, bu devinim içinde aldıkları konumu ve yerleşim hâllerini de görünürleştirerek seyirci için bir karşılaşma alanı kurar.

> Bir taraftan iki anı ya da iki konumu istediğiniz kadar sonsuzca birbirine yaklaştırın, hareket hep ikisi arasındaki aralıkta [intervalle], yani hep arkanızda oluşacaktır. Öbür taraftan, zamanı istediğiniz kadar bölün ve böldüğünüzü

> yeniden bölün, hareket hep somut bir süre içinde oluşacaktır, böylece her hareketin kendi niteliksel süresi olacaktır (Deleuze, 2022, s.11).

Gözün ürettiği optik yanılsama, kareler arasında bir süreklilik ve birliktelik ilişkisi kurar. Bir kareden diğerine geçişte beliren bu optik yanılsama, Lowder'ın işaret ettiği retinal sinema anlayışının temelini oluşturur. Bu bağlamda film, **Gestalt** gibi işleyen bir bütünlük üretir; mimesis içinde beliren bedenler ile çevresel öğelerin birlikteliğini görünür kılar ve bu birlikteliğin altını çizer. *Bouquets* serisi, üst üste binen katmanlarıyla bir "deste/buket" etkisi yaratsa da, bu buket yalnızca bitkilerden oluşmaz; bitkilerin doğal habitatını, manzarayı ve kimi zaman insan yapımı nesneleri de içeren **içkin bir 'şeyler dünyası'** olarak işler. Bu yönüyle film, Sobchack'in tarif ettiği anlamda **bedenleşen bir sinema** olarak deneyimlenir; yalnızca görsel bir temsil sunmaz, aynı zamanda görmenin kendisini bedensel bir edim olarak kurar. İmge, göz gibi "organik" bir işleyişe yaklaşır; kamera ise teknolojik bir beden olarak, operatörüyle birlikte çalışan bir algı aygıtına dönüşür ve böylece mimetik düzlemde beliren bedenleri ve ilişkisel alanı görünür kılar Lowder'ın kurduğu görsel model, algı mekanizmalarıyla doğrudan ilişkiye girer. Film teknolojisi, hareket yanılsamasını retinal süreklilik (retinal persistence) olgusu sayesinde yaratır: İnsan retinası, bir imge başka bir imgeyle yer değiştirdikten sonra bile, o imgeyi bir anlığına tutabilir. Filmin saniyede birçok kare hızında projekte edilmesi, her bir karenin tekil varlığını silikleştirir (Murari, 2023, s. 3**)**.

Lowder'ın sineması çoğu zaman yakın planlardan oluşsa da, kullandığı kare-kare kompozisyon tekniği sayesinde kadrajın sınırlarını aşmaya meyillidir. Bu nedenle sineması, her karenin bir sonrakini içerdiği ve bütüne doğru genişleyen ilişkisel bir **ağ** gibi işler. Bu ağın içinde, tek tek bedenlerin ötesinde, filmi bir bütün olarak taşıyan bir 'film bedeni' yerleşir; film, dönüşerek seyirci tarafından deneyimlenen bir **karşılaşma alanı** üretir. Karelerin her biri retinal bir iz gibi çalışır ve bir sonrakine eklemlenerek algıda üst üste binme etkisi yaratır. Bu süreçte göz, görüntüdeki öğeleri birbirinden kesin çizgilerle ayırmakta zorlanır; böylece imge, ayrışmadan ziyade **bindirme ve birleşme** mantığıyla kurulur. Her ne kadar bu yapı ilk bakışta karmaşık görünse de, Lowder'ın sineması kendi içinde belirli bir düzen taşır; adeta bir **doğa mozaiği** oluşur. Bu düzen, temsilden çok ilişkilenmeye dayalı bir karşılaşmalar sahasına işaret eder. Film içindeki bedenlerin birbirini 'deneyimlediğini' ya da 'duyumsadığını' doğrudan gözlemleyemesek bile, filmin biçimsel kuruluşu tam da bu ilişkiselliği ima eder: farklı varlık kiplerinin birlikte belirdiği bir **karşılaşmalar dünyası**. Bu dünya, seyircinin bakışına; mesafe

algısına, retinal sürekliliğe ve bedensel denge duyumuna seslenerek duyular-arası ve türler-arası bir örgütlenme düşüncesini gündeme getirir. Böylece teknolojik olan, yalnızca bir kayıt aygıtı olarak değil; kendi ötesine taşan ve bir bütün olarak algılanan **mimetik bir dünya** kuran bir düzenek olarak iş görür.

> Odak her bir karede değiştiğinden, figür ve arka plan arasındaki ayrım silikleşme eğilimi gösterir ve iki öğenin bir tür bileşik görüntüsü ortaya çıkar. Bu tuhaf düzenek aracılığıyla görüş alanının tümü genişlemiş gibi görünür; üstelik bunun son derece dar bir bakış noktasından gerçekleştirilmesi süreci daha da şaşırtıcı kılar. Dahası, tüm sahne sürekli üst üste binen sonsuz değişimlere tabidir (Camporesi, 2013, s.149).

Lowder sinemasında kurulan fotoğrafik gerçeklik, Sobchack'in *La Jetée* üzerine geliştirdiği tartışmayı çağrıştırır biçimde işler: fotoğrafik öğenin 'hareketi', zamanı şimdiye doğru çekerek bir **buradalık** (presence) üretir. Filmin oluşturduğu motif, tam da bu **şimdi ve burada** kipinde belirir. Şimdide canlanan titreşimli yüzey, motif mantığıyla çalışır; bedende duyumsanabilir bir sinema deneyimi olarak algısal alanda yer edinir. Bu bağlamda yüzey, hissedilenin kendisi gibi işlev görür; sinema ekranı adeta tenin uzantısına dönüşerek 'şimdi'de ve 'burada'da hissedilen bir yüzey etkisi üretir. Bu etkiyi optik düzeyde retinada ve vestibüler/denge [i89] sisteminde duyumsamak mümkündür: tıpkı bir aksiyon kamerasının sürekli devinim hâli gibi, Lowder sineması da odağını kesintisiz biçimde değiştirerek işler. Dahası, kameranın teknik olanakları nedeniyle film, çekim anında zaten kurgulanmakta; böylece şimdilik (presentness), sinema aracılığıyla tekrar tekrar devreye giren bir deneyim alanı olarak yeniden sunulmaktadır.

> "Titiz, işlemsel (prosedürel) yapı ile kaydedilen denetlenemez gerçeklik arasındaki bu çatışma, *Bouquets* serisinin çekirdeğinde yer alır ve *Les Tournesols* ile başlayan soyutlamaya doğru ilerleyişin en uç sonucudur. Lowder, sinemasal aygıtı kullanarak, dikkatle incelediği peyzajlardan salt görsel motifleri damıtır; bunlar yalnızca gerçekliğin fotoğrafik kaydına indirgenmekten kurtulmuştur. Kare-kare çekim tekniği sayesinde, bir görüntünün hızla bir başkasıyla yer değiştirmesi, soyut motiflerin üst üste binmesiyle canlanan titreşimli bir yüzey yaratır (Camporesi, 2013, s.149)".

Bu noktada Lowder'ın kare-kare tekniği, yalnızca biçimsel bir tercih değil; algının nasıl kurulduğuna ilişkin bir önerme hâline gelir. "Aralık"ta üretilen hareket, izleyicinin retinal sürekliliğine yaslanırken, aynı anda bedeni vestibüler düzeyde de etkileyerek algıyı tekil bir duyuya indirgenemeyen, çok eksenli bir deneyim olarak açar. Üst üste binme, silikleşme ve motifleşme gibi etkiler, temsili bir dünyanın düzenli

okunabilirliğinden çok, dünyayla kurulan ilişkisel bir karşılaşmanın yoğunluğunu öne çıkarır: film, nesneleri sabitlemek yerine, onların yer–zaman içindeki devinimlerini ve birbirlerine içkin oluşlarını duyulur kılar. Böylece Bouquets serisinde beliren "titreşimli yüzey", yalnızca görsel bir soyutlama değil; sinemanın teknolojik bedeniyle izleyici bedeninin birlikte ürettiği bir algısal alan olarak düşünülebilir. Bu alan, Sobchack'in tarif ettiği "bedenleşen sinema" kavrayışıyla uyumlu biçimde, görmenin kendisini bir edim olarak kurarken; Marks'ın haptik görsellik yaklaşımının işaret ettiği üzere, görüntünün yüzeyini dokunsal bir yakınlık gibi deneyimlemeye çağırır. Sonuç olarak Lowder'ın sineması, hareketi "gösteren" bir temsil düzeni kurmaktan ziyade, hareketin süreyle birlikte oluştuğu ve algının her seferinde yeniden örgütlendiği bir ekolojik duyumsama rejimi önerir; bir sonraki alt başlıkta tartışılacağı üzere, bu rejim Lowder'ın sinemasını doğrudan "algının sineması" olarak kavramsallaştırmayı mümkün kılar.

4.2.3 Rose Lowder'ın Algısal Sineması

Lowder'a göre algı, sinemasının kurucu koşulu olarak belirir. Erken dönem çalışmalarında film şeridi üzerine doğrudan müdahaleyle (delme, çizme, işaretleme) ürettiği biçimler, görsel olarak algılanan bir dizi imge/olaylanmaya[i90] işaret eder. Bu bağlamda Lowder sineması, yalnızca ifade edici ya da estetik bir biçim olmakla sınırlanmaz; izleyicinin duyusal rejimine yönelen ve algıyı etkinleştirmeyi amaçlayan deneysel düzenlemelerden oluşur. Kamera içinde kurulan bu filmler, yalnızca estetik veya düşünsel bir kaygının taşıyıcısı değil, aynı zamanda bedende hissedilebilir bir sezgi alanı üretir. Nitekim doktora tezinde Lowder, deneysel filmin duyulur dünyayı keşfe açabilmesi için gerekli koşulların, algının olanaklarını araştıran böyle bir avangard sinema pratiğinde yattığını vurgular. Güzel sanatlardan gelen arka planı ise, manzara (landscape) ile kurduğu ilişkiyi ve görsel kompozisyona yaklaşımını açıklığa kavuşturan önemli bir zemin sunar.

> Jean Rouch'un görünürde danışmanlığında [i91] hazırlanan ve 1987'de tamamlanan doktora tezinde Lowder, deneysel filmin duyulur dünyayı algılamayı keşfedebilmesi için, niyetleri 'salt ifade' ya da 'salt estetik' olan yönelimlerin bir kenara bırakılması gerektiğini vurgular.[5][i92] Buna uygun biçimde, görsel algıya ilişkin deneysel film çalışmasına bir kamera kullanmadan başlamıştır: 16mm film şeritlerine delikler açar ve üzerlerine doğrudan keçeli kalemle çizgiler çizer; şeritte görülebilenle, şerit projektörden geçirilip perdeye yansıtıldığında beliren arasındaki fark onu büyüler (Cooper, 2020, s.317).

Lowder'ın sinemasında 'deney' olarak düşünülebilecek bir diğer öğe**,** [i93] odağın (fokusun) kendisidir**.** Odağı değiştirerek çektiği *Rue des Teinturiers* (1979), manzara ile özne arasında bir devinim/geri-besleme ilişkisi kurar; bu yönüyle, *Bouquet* serisinde odağın sürekli yer değiştirmesiyle kurulan kamera-içi kurgu mantığıyla süreklilik gösterir. Bu devinim, yer ile özne arasında dolanımsal bir ilişki üretir: mekânın ve bitkisel gövdenin birbirini içerdiği, 'protagonist' [i94] konumunun ise kadraj içinde sürekli el değiştirdiği bir düzen. Odağın aralıksız değiştiği bu izleme deneyimi, bakışın bir ögeden diğerine ardışık biçimde sıçradığı bir dizi an yaratır; bu ardışıklık, izleyicide baş dönmesi/denge duygusunda dalgalanma gibi vestibüler etkiler uyandırabilecek bir algısal yüklenmeye dönüşür. Sinemanın dokunsal yönünün tüm bedende hissedilmesi, neredeyse bitkisel reseptörlerin çevresel uyaranlara yaygın biçimde yanıt vermesi gibi, tam da bu noktada belirginleşir. Lowder sineması, bu nedenle, algıyı yalnızca retinal düzlemde değil; retinal ve vestibüler eksenlerin birlikte devindiği bir duyusal alan olarak kurar.

> "*Rue des Teinturiers* (1979), Lowder'ın kamerayla yaptığı en erken filmlerinden biridir ve bitkisel bir özneyi ilk kez ele alır. Avignon'daki rue des Teinturiers'deki küçük balkonuna kamerasını kurmuş; altı ay boyunca balkondaki bir defnenin yapraklarını ve arkasındaki sokağı çekmiştir; bitki ile sokak, figür ile arka plan arasında odağı dönüşümlü biçimde değiştirir (Cooper, 2020, s.317)".

Palimpsest kavramının burada çağrılmasını özellikle önemli buluyorum. Oxford Sözlüğü'ne göre palimpsest, bir parşömene yazılmış metnin kazınarak silinmesi ve üzerine yeni bir metin yazılmasıdır; ancak önceki yazı nadiren bütünüyle ortadan kalkar . Bu bağlamda Lowder sinemasının işaret ettiği palimpsest, bir önceki karenin **algılanabilir izinin** bir sonraki karede sürmesiyle oluşan görsel bir katmanlaşmadan ibarettir. *Bouquets* serisi bu açıdan belirleyici bir örnek sunar: bitkiler, insan bedenleri, teknolojik aygıtlar ya da yapılar ardışık biçimde birbirinin üzerine "biner"; [i96] fakat bu, çift pozlama yoluyla değil, kare-kare ilerleyen projeksiyonun algısal etkisiyle gerçekleşir. Bir imge akıp giderken, diğerinin izi retinada kalır; böylece görsel alan, üst üste yazılan katmanlar gibi işleyen bir "iz" [i97] ekonomisi üretir. Bu görsel palimpsest, çok katmanlı bir algı kipine işaret eder: tıpkı palimpsestin metinler arasında kurduğu ilişkisel yapı gibi, burada da **imgeler-arasılık** (inter-imagery) oluşur. Ortaya çıkan karşılaşmalar yalnızca 'olan'ın kaydı değildir; aynı zamanda bir yüzeyin, diğer yüzeyi **hayal edilebilir** kılabildiği, olasılıksal bir algı dünyası açar. Başka bir deyişle Lowder'ın filmi, görünen ile görünmeyen arasındaki sınırı sabitlemek yerine, izleyicinin algısında geçici eşzamanlılıklar ve geçirgenlikler üreten bir duyusal uzam kurar.

> *Rue des Teinturiers*'nin film şeridi üzerinde tek tek imgeler açıkça ayırt edilebilir; ancak şerit projektörden geçirildiğinde, film stoğu izleyicinin algı mekanizmasıyla birleşerek görsel bir palimpsest deneyimi üretir. Bitkiyi ve sokağı bu şekilde çekip yansıtmanın etkisi, bitkiye ait planların yer yer sokağa ait planlara dönüşmesi ve kimi anlarda, çok kısa süreliğine de olsa, izleyicilerin bitkinin içinden öte tarafını görür gibi olmasıdır; oysa sıradan algıda bu elbette imkânsız olurdu, çünkü bitkinin arkasında olan şey ancak hayal edilerek tamamlanabilirdi (Cooper, 2020, s.316).

Merleau-Ponty'nin felsefesinde işaret ettiği algı anlayışı, Lowder sinemasında somut bir karşılık bulur. Algı, ayrıksı ve tekil öğelerin toplamı olarak değil; ilişkisel, örgütleyici ve bütünsel bir yapı olarak işler. Duyum, bu anlamda, katmanlı bir deneyim olarak adeta duyumların birbirini çağırdığı bir duyumsal ağ şeklinde yaşanır. Bu nedenle dünyayı, yan yana duran fakat birbirine temas etmeyen öğeler olarak değil; duyumların birlikte çalıştığı bütünsel kip aracılığıyla algılarız. Lowder sinemasında karşımıza çıkan kareler de benzer biçimde, bir 'parça-parça dizilim'den çok, Gestalt'ın önerdiği üzere konfigüratif bir bütünlüğe sahiptir; tek tek imgelerden doğan algısal bütün, parçaların toplamını aşan bir etki üretir. Duyumların eşzamanlı işleyişi ve birbirine eklemlenmesi, Lowder'ın kamera içi (in-camera) kurgusunda algısal bir düzen olarak belirir; böylece film, izleyicinin algısında bütünleşen ve sürekli yeniden örgütlenen bir sinematik deneyim alanı kurar.

> Genel olarak, onu bir mozaik olarak değil, konfigürasyonlar sistemi olarak düşünmeliyiz. Algımızda yan yana dizilmiş öğelerden ziyade **gruplar** belirleyici ve birincildir. Yıldızları tıpkı eskilerin yaptığı gibi aynı takımyıldızları altında toplarız; oysa göksel haritayı pek çok başka şekilde çizmek ilkece mümkündür (Ponty, 1992, s.48).

"Bedenin "algının doğal öznesi" oluşu ile algıladığı doğal dünya arasında yer alan şey, zaten kurulmuş bir "birlik-sözleşim"dir (com-pact): öyle ki her varlık, ortak bir örtülenmeye/deri-kabuk paylaşımına katılır (Casey, 1993, s.185)". Bu ifade, varoluşun temelinde işleyen bir **bir-aradalık** hâline; neredeyse ortaklaşa paylaşılan bir 'deri'ye, yani ortak bir **algı kipine** işaret eder. Doğayla kurduğumuz doğrudan etkilenim ilişkisi, Lowder'ın filmlerinde yapay bir buketin temsiline değil; çiçeklerin ve diğer bedenlerin kendi çevresel bağlamları içinde, doğal habitatlarında ya da sürdürülebilir çiftliklerde , görünür kılınmasına yönelir. Bu açıdan *Bouquets* serisi, Lowder'ın kamerasının seçimi ve işlemsel kurgusuyla birlikte, birlik-sözleşimsel bir dünyayı sinematik olarak örgütler.

Söz konusu dünya, yaşamın ve duyumun farklı biçimlerde belirdiği; ancak yine de ortak bir etkilenim alanını paylaşan canlılara işaret eder. Kare-kare kaydedilen farklı varlıklar bitkiler, insan bedenleri, mekânsal unsurlar ve kimi zaman teknolojik izler tekil öğeler olarak kalmaz; birbirlerine içkinleşerek algısal bir bütünü kurarlar. Bu yönüyle Lowder sineması, türler arası ve duyumsal bir karşılaşma alanı yaratır.

Bu duyumsallık yalnızca film içindeki imgelerin birlikte örgütlenişinde saklı değildir; aynı zamanda seyirci ile insan-olan ve insan-olmayan bedenlerin, film aygıtı aracılığıyla aynı algısal düzlemde buluştuğu bir ilişkisellikte ortaya çıkar. Böylece sinematik deneyim, teknolojik bedenin (kamera/projeksiyon/perde) dolayımladığı bir ortak-duyumsama zemini olarak, birlik-sözleşimin hissedilebilir bir uzantısına dönüşür.

Fenomenolojik yaklaşımda duyuların birbirine içkinliği (duyular-arasılık) ve bedenlerin birbirine açıklığı (bedenlerarasılık) temel bir problem alanı olarak belirir. Lowder'ın sinemasında dikkat çeken nokta da tam burada yoğunlaşır: ekosinema düzleminde, hem seyircinin bedenini hem de insan ve insan-olmayan bedenleri kapsayan bedenlerarası bir karşılaşma alanı kurar. Bu bağlamda söz konusu edilen ara-dünya, sabit bir temsil düzeninden ziyade, ilişkilerin sürekli yeniden örgütlendiği bir olasılıklar **alanı** olarak görünürlük kazanır. Bedenler arasındaki hareket edimleri ve karşılıklı etkilenme biçimleri bu ara-dünyada belirginleşir. Lowder'ın kurgusal olanakları kullanma biçimi ve estetik algısı, tam da bu anlamda, bedenlenmiş bir ara-dünya üretir; görüntü ve zamanın düzenlenişi aracılığıyla seyir deneyimini ilişkisel bir uzama taşır.

> Beden dilinin ve sözlü dilin [Körper- und Wortsprache] jestlerinde vücut, yaratıcı ifadeyle ve dışavurumla anlam üretir. Vücutsal varoluş nihayet, 'vücutlararasılık'ı *(intercor- poréité)* bir 'ara-dünya'yla (*intermonde*) bağlı olan koegzistansa, birlikte mevcudiyete doğru genişler. Vücutsal varoluş, bütün sosyal ayrımların kendisinden çıktığı ve hiçbir sosyal formun tüketmediği anonim temel ve zemindir. Hususi ve yabancı olan, doğa ve kültür gibi kesintisiz bir şekilde iç içe geçer (Waldenfels, 2010, s.76).

Bu bölüm, sinemanın ekolojiyle ilişkisini yalnızca doğayı temsil eden temalar üzerinden değil; sinemanın maddi üretim koşulları, duyusal örgütlenmesi ve seyirci algısında kurduğu ekolojik karşılaşma rejimi üzerinden ele aldı. Ivakhiv'in sinemanın "ekolojileri" yaklaşımı, hareketli imgenin hammadde–üretim–dağıtım–alımlama–duygulanım hattında çok katmanlı ilişkiler ağı kurduğunu gösterirken; ekoeleştirel

perspektif, bu ağın antroposentrik bakışı nasıl problemleştirdiğini ve çevresel olanın ekopolitik boyutlarını görünür kıldığını ortaya koydu. Bu çerçevede ekosinema, doğayı ‘göstermekten’ ziyade algıyı dönüştüren bir deneyim tasarımı olarak belirdi: seyirciyi çevrenin ritimlerine ve ölçeklerine uyumlayan (attunement) bir algı eğitimi. Rose Lowder’ın kare-kare estetiği ise bu tartışmayı somutlaştıran özgül bir örnek sundu: aralıkta kurulan hareket, retinal süreklilik, haptik yakınlık-uzaklık gerilimi ve palimpsest benzeri katmanlaşma aracılığıyla Lowder, görünen ile görünmeyen arasındaki sınırı sabitlemek yerine algının sınırlarını müzakere eden bir sinematik alan üretir. Böylece Lowder sineması, insan-olan ile insan-olmayanı aynı algısal zeminde bir araya getiren, teknolojik bedenin dolayımladığı bir ortak-duyumsama ve bedenlerarasılık (intercorporéité) rejimi kurar; ‘yer’i, zamanı ve duyumu bir aradalık içinde yeniden örgütleyerek ekolojik sinemayı temsilin ötesinde, algının yeniden kurulumu olarak düşünmemize imkân verir.

BÖLÜM V

SONUÇ

Bu tez, algıyı epistemolojik doğruluk tartışmalarının ötesinde, bedenin dünyayla kurduğu ilişkiler ağı içinde ele alarak sinematik deneyimi temsili bir ‘görme’ faaliyeti olmaktan çıkarıp bedenselleşmiş bir karşılaşma ve algısal uyumlanma (attunement) süreci olarak düşünmeyi önermiştir. Antik ve modern felsefenin duyusal verinin güvenilirliği, yanılsama ihtimali ve öznenin dünyaya erişim biçimleri etrafında örülen algı tartışmaları; fenomenolojinin beden-merkezli açılımı ve Bergsoncu süre anlayışıyla birlikte düşünüldüğünde, algının pasif bir alım değil; zaman, hareket, bellek ve yönelimle kurulan aktif bir varoluş kipine karşılık geldiği görünür hâle gelmiştir. Bu bağlamda tez, sinemanın yalnızca ‘gösteren’ bir araç olmaktan çok, izleyiciyi dünyaya belirli biçimlerde açan bir algı düzenleyicisi olarak çalıştığını; algının hem duyusal hem zamansal boyutlarını yeniden örgütleyebildiğini ileri sürmüştür. Dolayısıyla film izleme edimi, bir anlatıyı takip etmeye indirgenmeyen; bedeni, zamanı, mekânı ve çevresel ritimleri birlikte harekete geçiren çok katmanlı bir deneyim alanı olarak kavramsallaştırılmıştır.

Tezin felsefi ekseninde Heidegger’in dünya-içinde-varoluş (In-der-Welt-sein) analizi, bakışı salt optik bir kayıt ya da dış dünyayı ‘temsile çeviren’ bir mekanizma olarak değil; varolanı örtük olmaksızın karşılamaya açılan bir açıklık yapısı olarak okumayı mümkün kılmıştır. Bu çizgide algı, ‘özne’nin içine kapanan bir işlem olmaktan çıkar; yönelimsellik, ilgilenim ve dünyaya yerleşme kipleriyle birlikte düşünülür. Merleau-Ponty’de algı, kuramsal düşünceden önce gelen bir dünya açıklığıdır; algılayan ile algılanan aynı varoluş düzleminde birbirini kurar ve beden algının doğal öznesi olarak anlamın kaynağıdır. Bergson’un süre (durée) kavrayışı ise deneyimin doğrusal anlardan oluşmadığını; zamansal katmanların birbirine eriyerek akış içinde biriktiğini ve kaybolmadığını vurgular. Bu üç hat birleştiğinde sinema, hareketin ve sürenin yalnızca ‘gösterildiği’ bir mecra değil; izleyici bedeninde hissedilir hâle geldiği bir ortam olarak belirir. Film deneyimi, anlamı sonradan eklenen bir yorumdan ziyade, baştan itibaren bedensel bir yerleşme biçimi olarak iş görür: izleyici, filmin zamanına ve mekânına yalnızca zihinsel değil, duyusal olarak da yerleşir; film, izleyicinin bedenini belirli yönelimlere, ritimlere ve duyusal gerilimlere açar.

Bu noktada sinemaya dair fenomenolojik tartışmalar tezin argümanını güçlendirmiştir. Sobchack'in sinemayı 'bedenleşen' bir deneyim olarak ele alması, sinemasal teknolojinin görmeyi yalnızca araçlaştırmadığını; aynı zamanda izleyiciyi 'teknolojik olarak görmeye' alıştıran bir algı düzeni kurduğunu göstermiştir. Bu düzen, mikro-perseptüel (duyusal/yaşantısal) ve makro-perseptüel (kültürel/hermeneutik) düzeylerde eşzamanlı biçimde işler; dolayısıyla film izlemek, yalnızca 'görüntülerin' alınması değil, algının çoklu ölçeklerde örgütlenmesidir. Marks'ın haptik görsellik yaklaşımı da görüntünün yalnızca mesafeli optik bir düzenek olarak çalışmadığını; kimi film biçimlerinde yüzeyin, dokunun ve ritmin izleyici bedeninde 'ten'e yakın bir algı kipini tetiklediğini ortaya koyar. Böylece film, 'yalnızca görülen' değil, bedende yankılanan bir olay hâline gelir: ritim, doku, yakınlık/uzaklık gerilimi, denge duyusu ve bellek tetiklenmeleri sinematik anlamın kurucu parçalarıdır. Bu tez, sinema izleme eylemini zihinsel bir 'okuma'dan çok duyusal bir 'katılım' olarak konumlandırmış; algının oluşumuna dair tartışmayı doğrudan film biçimine kadraj, süre, ışık, ritim, montaj, aralık bağlayarak, sinematik formun algıyı dönüştürme kapasitesini temel problem alanı hâline getirmiştir.

Tezin ekolojik yönelimi, algı tartışmasını yalnızca 'insan' merkezli bir duyum modeliyle sınırlamamak; algıyı çevresel ilişkiler içinde dağılmış ve süreçsel bir yapı olarak düşünmek açısından belirleyicidir. Gibson'ın karşılanım (affordance) kavramı üzerinden algı, organizmanın içinde kapanan bir işlem değil, organizma çevre ilişkisinin dinamik bir sonucu olarak düşünülmüştür. Fenomenolojik ifadeyle: algı dünyada gerçekleşir. Bu önerme sinema açısından şunu mümkün kılar: film ekranı yalnızca görüntü taşıyan bir yüzey değil; izleyici bedenini belirli olanaklara yönelten, hareket ve mekân vektörleri kuran, duyusal bir ekoloji üreten bir zemin olarak anlaşılabilir. Sinema, izleyicinin dikkatini ve duyusal yönelimlerini biçimlendirirken, aynı zamanda belirli bir 'dünya-kurma' pratiğiyle çevresel bir ilişkilenme düzeni üretir. Dolayısıyla bu tez, sinemanın ekolojilerini (hammadde üretim dağıtım gösterim algı) ve eko-sinemayı (algının yeniden eğitilmesi/retraining of perception) aynı tartışma alanında buluşturarak, ekolojik sinema çalışmalarında sıklıkla baskın olan içerik/tema/mesaj eksenini biçimsel ve algısal bir düzleme taşımayı amaçlamıştır.

Bu çerçevede Macdonald'ın eko-sinemayı 'algının yeniden eğitilmesi' olarak tarif etmesi, tezin ana iddiasıyla doğrudan örtüşür. Çünkü eko-sinema, yalnızca doğayı temsil

eden filmlerin kategorisi değildir; izleyicinin dünyayla kurduğu duyusal ilişkiyi yeniden düzenleyen, seyir alışkanlıklarına müdahale eden ve algıyı başka türlü kurmaya zorlayan bir estetik-politik pratiktir. Bu tez, ekolojik duyarlılığın sinemada yalnızca 'ne gösterildiği' ile değil; 'nasıl gösterildiği' ve daha önemlisi 'nasıl duyumsatıldığı' ile ilgili olduğunu savunmuştur. Bu nedenle Lowder örneği, eko-sinemanın mesaj taşımaktan çok algı rejimi kuran boyutunu görünür kılması bakımından ayrıcalıklıdır: Lowder'da ekolojik duyarlılık içerikte bir söylem olarak kalmaz; formun kendisine siner.

Rose Lowder'ın ekolojik sineması, bu teorik çerçevenin somut sahası olmuştur. Tez kapsamında *Bouquets 1-10, 11-20 ve 21-30* filmlerine odaklanmak, Lowder'ın estetiğinin döngü, yer, ışık ve aralık üzerinden nasıl kurulduğunu izleyebilmek açısından belirleyicidir. Seri, bir yandan tekrar/çeşitleme mantığıyla algıyı eğiten bir yapı sunar; diğer yandan her filmde çevresel koşulların, ışık değişimleri, rüzgâr, mevsimsel dönüşümler, bitkisel devinim, form üzerinde doğrudan belirleyici olmasına izin verir. Lowder'ın 16mm kare-kare yöntemi, hareketin karelerin içinde sabit bir 'nesne' olarak değil, kareler arasındaki aralıkta ve izleyici algısının süreklilik üretme kapasitesinde belirdiğini görünür kılar. Bu, sinemanın bir kayıt tekniği olmaktan çok, zamanın örgütlenişine müdahale eden bir düzenek olarak çalışması demektir: süre, gündelik akışın içinde fark edilmeyen mikro-değişimleri algılanabilir hâle getiren bir yoğunlaşma alanına dönüşür.

Bouquets serisinde bitkiler, yer ve ışık yalnızca temsili unsurlar olarak değil; zamansallığı ve duyumsal örgütlenmeyi belirleyen başat bileşenler olarak işler. Odağın yer değiştirmesi, figür/zemin ayrımını geçirgenleştirir; izleyicide retinal bir bindirme ve kimi anlarda vestibüler/denge duyusunda dalgalanma yaratabilecek bir etkilenim üretir. Bu etkiler, sinematik deneyimin yalnızca görsel bir 'anlam' değil, bedensel bir rezonans olduğunu gösterir. Lowder'ın sineması doğayı 'anlatmak'tan çok, doğanın farklı zamansallığını ve ilişkisel yapısını algıya açan bir düzenek kurar. Böylece ekolojik fenomenoloji için örnek bir 'algı sineması' ortaya koyar: izleyici doğayı bir dış nesne olarak izlemek yerine, doğanın ritimlerine ve aralıklarına uyumlanmaya davet edilir.

Tezde palimpsest kavramının Lowder sinemasını düşünmek için açtığı hat, bu bedensel uyumlanmanın nasıl işlediğini açıklığa kavuşturmuştur. Lowder'ın aralık temelli estetiği, tek tek planların temsil ettiği 'şey'e değil, ardışıklığın izleyici bedeninde bıraktığı izlere dayanır: bir önceki karenin silinmeyen izi, bir sonraki karede sürer; doğa

bu şekilde ‘resmedilen’ bir nesne değil, duyusal olarak üst üste binen bir alan hâline gelir. Bu üst üste binme, ekolojik bir birlikte-varoluşu yalnızca kavramsal değil, yaşantısal olarak da kurar: izleyici bitkisel devinimin zamansallığına uyumlanırken kendi algısının sınırlarını fark etmeye zorlanır; görmenin sabitlenemez, sürekli yeniden kurulan doğası açığa çıkar. Dahası, Lowder’ın çerçeve içinde kurduğu ‘buket’ yalnızca bitkilerin kompozisyonu değildir; aynı zamanda türler arası ve duyular arası ilişkilenmenin bir düzenlemesi olarak çalışır: bitkiler, yer, insan izleri, kimi zaman teknolojik bedenin (kamera/projeksiyon/perde) varlığı ve izleyici algısı, aynı ilişkisel alanda bir aradalık üretir.

Bu tezin katkısı, sinema algı ilişkisinde üç dönüşümü birlikte önermesidir. Birincisi, temsilden karşılaşmaya geçiştir: film izlemek bir dünyanın kopyasını okumak değil; bedenin dünyayla yeni bir temas kipine girmesidir. Bu, sinemayı ‘anlam üretme’ kadar ‘duyumsama üretme’ kapasitesiyle de düşünmek gerektiğini gösterir. İkincisi, görsel merkezcilikten duyulararasılığa geçiştir: sinemasal anlam yalnızca optik görmede değil; haptik/kinestetik etkilerde, ritimde, denge duyusunda ve bellek katmanlarında kurulur. Üçüncüsü, insan-merkezcilikten ekolojik algıya geçiştir: algı öznenin içinde kapanmaz; çevreyle birlikte kurulur ve sinema bu çevresel kuruluşu yeniden düzenleyebilir. Bu üç dönüşüm birlikte düşünüldüğünde Lowder sineması, eko-sinemanın yalnızca ‘doğa hakkında film yapmak’ olmadığını; doğayla birlikte işleyen bir algı rejimi kurmak olduğunu gösteren güçlü bir örneklem sunar.

Bu noktada tez, ekolojik sinema tartışmalarında sıklıkla baskın olan temsil mesaj içerik eksenini form üzerinden yeniden düşünmeyi özellikle önermiştir. Lowder örneğinde ekolojik duyarlılık etik bir çağrı olarak sunulmaz; izleyicinin algısal örgütlenişini dönüştüren estetik bir pratik olarak iş görür. İzleyicinin doğayla ilişkisi temsile bakma üzerinden değil, süreye ve aralığa yerleşme üzerinden yeniden kurulur. Böylelikle sinema, ‘doğayı gösteren’ bir pencere değil; doğayla birlikte çalışan bir zaman-mekân düzenlemesi, bir ilişkisellik sahası hâline gelir. Bu sahada algı, izleyicinin kontrol ettiği sabit bir yeti gibi değil; film formuyla birlikte sürekli müzakere edilen, yeniden eğitilen ve yeniden dağıtılan bir kapasite olarak belirir.

Elbette tez, belirli bir örneklem ve belirli kavramsal eksenlerle sınırlıdır. İnceleme, nitel film çözümlemesine ve kuramsal yakın okumaya dayandığı için ortaya konan sonuçlar izleyici deneyimini doğrudan ölçen deneysel bir seyirci araştırmasıyla

değil; filmin biçimsel örgütlenmesinin algısal etkilerine dair kuramsal tartışmayla temellendirilmiştir. Bu yöntemsel tercih, tezin fenomenolojik yönelimiyle uyumludur; ancak aynı zamanda başka türden verilerin, örneğin farklı izleyici gruplarında Lowder filmlerinin bedensel tepkilerini araştıran deneyimsel/etnografik çalışmaların bu bulguları genişletebileceğini de gösterir. Ayrıca Lowder üzerine Türkçe literatürün sınırlı oluşu, tartışmaların ağırlıklı olarak yabancı kaynaklar üzerinden kurulmasını zorunlu kılmış; bu durum yerel akademik bağlamla daha geniş karşılaştırma yapma imkânlarını kısmen daraltmıştır. Bu sınırlılık aynı zamanda bir araştırma çağrısı olarak okunabilir: Lowder'ın sinemasını Türkiye'de deneysel sinema, ekolojik düşünce ve fenomenoloji bağlamında tartışmaya açmak, yeni metinlerin, yeni karşılaştırmaların ve yeni analiz geleneklerinin oluşmasına katkı sunacaktır.

İleride yapılacak çalışmalar birkaç yönde derinleştirilebilir. İlk olarak Lowder'ın filmografisi, başka ekolojik/avangard pratiklerle karşılaştırmalı biçimde ele alınabilir; böylece 'algının yeniden eğitilmesi' fikrinin farklı biçimsel stratejilerle nasıl çalıştığı daha geniş bir haritada tartışılabilir. İkinci olarak insan-dışı algı tartışmaları (bitkisel algı, çok-türlü algı, çevresel duyum rejimleri) daha yoğun biçimde sahne analizlerine bağlanabilir; Lowder'ın bitkileri 'başat özne' olarak görünür kılan estetiği, yalnızca temsil düzeyinde değil, zamansallık ve ilişkilenme düzeyinde de yeni sorular üretebilir. Üçüncü olarak Lowder filmlerinin projeksiyon koşulları, gösterim mekânları ve izleme bağlamları (sinema salonu/galeri/ev ekranı) algısal deneyimi nasıl dönüştürüyor sorusu ayrı bir inceleme hattı açabilir. Çünkü Lowder'ın işlerinin duyusal etkisi, yalnızca filmin iç örgütlenmesinde değil, gösterimin maddi koşullarında da yeniden biçimlenir; bu da sinemanın ekolojisini üretimden algıya uzanan çok katmanlı bir düzlemde düşünmeyi gerektirir.

Bununla birlikte, bu tezde gösterildiği üzere sinema; süre, hareket, ışık ve yüzey üzerinden bedenin dünyaya açıklığını dönüştüren bir teknoloji olarak, algının sınırlarını yeniden düşünmemizi sağlayan ayrıcalıklı bir deneyim alanı sunar. Lowder sineması, ekolojik düşünceyle yalnızca konu düzeyinde değil, algının kurulma biçimi düzeyinde bağ kurar: doğa, ekranda temsil edilen bir dışarısı olmaktan çıkar; izleyicinin bedensel olarak uyumlandığı bir ilişkiler alanına dönüşür. Bu dönüşüm, ekolojik kriz bağlamında sinemanın rolünü yalnızca 'farkındalık' ya da 'mesaj' üretme üzerinden değil, algının örgütlenişini dönüştürme kapasitesi üzerinden yeniden düşünmeye çağırır. Çünkü

ekolojik kriz yalnızca ‘ne bildiğimiz’ ya da ‘neyi temsil ettiğimiz’ bir sorun değildir; aynı zamanda ‘nasıl algıladığımız’, ‘neyi duyulur kıldığımız’, ‘hangi ritimlere uyumlandığımız’ ve ‘hangi ilişkileri görünür kıldığımız’ ile ilgilidir.

Sonuç olarak bu tez, sinemayı ekolojik bir fenomenoloji bağlamında ele almanın hem fenomenolojik sinema tartışmalarına hem de ekolojik sinema çalışmalarına, algının yeniden örgütlenişini merkeze alan verimli bir ortak zemin sunduğunu ileri sürerek sonlanır. Lowder’ın Bouquets serisi, bu ortak zeminde sinemanın yalnızca dünyayı ‘gösterme’ değil, dünyayla birlikte ‘oluşma’ kapasitesine işaret eder: hareket, aralıkta belirir; süre, bedende yankılanır; yüzey, dokunsal bir yakınlık üretir; bitkisel devinim, izleyicinin algısal sınırlarını yeniden düzenler. Böylece sinema, temsilin ötesinde, dünyayla kurulan ilişkinin kendisini dönüştüren bir karşılaşma alanı hâline gelir. Bu tez, tam da bu nedenle, algının sınırlarını Lowder sineması üzerinden yeniden düşünmeyi; algıyı tekil bir organa ya da insan-merkezci bir özneye indirgemeden, çevresel ilişkiler içinde dağılan bir süreç olarak kavramayı ve sinemanın bu süreci dönüştürme gücünü tartışmayı önererek kapanır.

KAYNAKÇA

Alaimo, S. (2010). *Bodily natures: Science, environment, and the material self*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Aygün, S. (2017). Merleau-Ponty: Algının fenomenolojisi'nde algı ve bilim. In Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* (pp. 55–84). İstanbul: Metis Yayınları.

Barker, J. M. (2009). *The tactile eye: Phenomenological affinities between warrior and viewer*. Berkeley, CA: University of California Press.

Bergson, H. (2020). *Madde ve bellek: Beden-tin ilişkisi üzerine deneme* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları. (Original work published 1896)

Camporesi, E. (2013). A filmic exploration by means of botanical imagery: Notes on Rose Lowder. *NECSUS: European Journal of Media Studies, 2*(1), 145–158. https://doi.org/10.5117/NECSUS2013.1.CAMP

Casey, E. S. (1993). *Getting back into place: Toward a renewed understanding of the place-world*. Bloomington, IN: Indiana University Press.

Casetti, F., & Pinotti, A. (2020). Post-cinema ecology. In D. Chateau & J. Moure (Eds.), *Post-cinema: Cinema in the post-art era* (pp. 193–220). Amsterdam, Netherlands: Amsterdam University Press.

Cooper, S. (2020). Perceptual-imaginative space and the beautiful ecologies of Rose Lowder's *Bouquets*. *Paragraph, 43*(3), 314–329. https://doi.org/10.3366/para.2020.0342

Deleuze, G. (2022). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Original work published 1985)

Descartes, R. (2017). *Meditasyonlar: Metafizik üzerine düşünceler* (Ç. Dürüşken, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları. (Original work published 1641)

Direk, Z. (2021). *Çağdaş kıta felsefesi*. İstanbul: Fol Kitap.

Dreyfus, H. L. (1991). *Being-in-the-world: A commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge, MA: MIT Press.

Erbalaban, Ö. N. (2025). Ekosinemanın üç ekolojisi ve ekofilmlerin ekolojik epistemolojik konumu. *Kastamonu İletişim Araştırmaları Dergisi*, (15), 258–278. https://doi.org/10.56676/kiad.1657465

Fuery, K. (Ed.). (2024). *Film phenomenologies: Temporality, embodiment, transformation*. Edinburgh, UK: Edinburgh University Press.

Garrard, G. (2016). *Ekoeleştiri: Ekoloji ve çevre üzerine kültürel tartışmalar* (E. Genç, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap. (Original work published 2004)

Gibson, J. J. (2014). *The ecological approach to visual perception*. New York, NY: Psychology Press. (Original work published 1979)

Gökyaran, M. (2003). Merleau-Ponty: Algı felsefesi. In Z. Direk (Ed.), *Dünyanın teni: Merleau-Ponty felsefesi üzerine incelemeler* (pp. 45–66). İstanbul: Metis Yayınları.

Haraway, D. J. (2008). *When species meet*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Heidegger, M. (2021). *Varlık ve zaman* (K. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Original work published 1927)

Hume, D. (2017). *İnsanın anlama yetisi üzerine bir soruşturma* (F. B. Aydar, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. (Original work published 1748)

Ivakhiv, A. (2008). Green film criticism and its futures. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, 15*(2), 1–28. https://doi.org/10.1093/isle/15.2.1

Ivakhiv, A. J. (2013). *Ecologies of the moving image: Cinema, affect, nature*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier University Press.

Macdonald, S. (2001). *The garden in the machine: A field guide to independent films about place*. Berkeley, CA: University of California Press.

Macdonald, S. (2004). Toward an eco-cinema. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment, 11*(2), 107–132.

Mancuso, S., & Viola, A. (2015). *Brilliant green: The surprising history and science of plant intelligence* (J. Benham, Trans.). Washington, DC: Island Press.

Mancuso, S., & Viola, A. (2017). *Bitki zekası* (A. Çiftçi, Çev.). İstanbul: Yeni İnsan Yayınevi.

Marder, M. (2013). *Plant-thinking: A philosophy of vegetal life*. New York, NY: Columbia University Press.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham, NC: Duke University Press.

Mitias, L. M. (2019). The place of the body in the phenomenology of place: Edward Casey and Nishida Kitarō. In P. D. Hershock & R. T. Ames (Eds.), *Philosophies of place: An intercultural conversation* (pp. 302–317). Honolulu, HI: University of Hawai‘i Press.

Murari, L. (2023). Ecological experimentations: The films of Rose Lowder. *Revista FAMECOS, 30*, 1–7. https://doi.org/10.15448/1980-3729.2023.1.44861

Narraway, G. (2023). Strange seeing: Re-viewing nature in the films of Rose Lowder. In G. Narraway & A. Pick (Eds.), *Screening nature: Cinema beyond the human* (pp. 213–224). New York, NY: Berghahn Books.

Ökten, K. H. (2011). *Heidegger kitabı*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Platon. (2016). *Theaitetos* (B. Akar, Çev.). Ankara: BilgeSu Yayıncılık.

Ponty, M. (1964). *Sense and non-sense* (H. L. Dreyfus & P. A. Dreyfus, Trans.). Evanston, IL: Northwestern University Press.

Ponty, M. (2016). *Algının fenomenolojisi* (E. Sarıkartal & E. Hacımuratoğlu, Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları. (Original work published 1945)

Richmond, S. C. (2016). *Cinema's bodily illusions: Flying, floating, and hallucinating*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Safit, I. (2014). Nature screened: An eco-film-phenomenology. *Environmental Philosophy, 11*(2), 211–236. https://doi.org/10.5840/envirophil201411215

Seamon, D. (2013). Lived bodies, place, and phenomenology: Implications for human rights and environmental justice. *Journal of Human Rights and the Environment, 4*(2), 143–166.

Sobchack, V. (2016). The scene of the screen: Envisioning photographic, cinematic, and electronic "presence." In S. Denson & J. Leyda (Eds.), *Post-cinema: Theorizing 21st-century film* (pp. 88–128). Falmer: REFRAME Books.

Stadler, H. (1994). Review of *The address of the eye: A phenomenology of film experience*, by V. Sobchack. *Journal of Film and Video, 46*(1), 61–66.

Waldenfels, B. (2010). *Fenomenolojiye giriş* (M. Keskin, Çev.). İstanbul: Avesta Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Gülin Ören, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sinema ve Televizyon Bölümü'nden mezun oldu. Sinemayı yalnızca anlatı kuran bir araç olarak değil, duyumsal ve düşünsel bir karşılaşma alanı olarak ele alır. Üretim ve araştırmalarında deneysel sinema, video-essay ve filmin şiirsel formları üzerine yoğunlaşmakta; görüntü, ses, ritim ve metin arasındaki ilişkileri şiirsel bir dil ve deneysellik üzerinden araştırmaktadır. Bu bağlamda, film-şiir, video günlük, deneme filmi ve metin temelli görsel işler gibi farklı biçimlerde üretimlerini sürdürmektedir.

Çukurova Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünde yürüttüğü yüksek lisans çalışmaları sırasında aldığı Nilay Erbalaban tarafından verilen ekoloji alanındaki ders, Ören'in ekoloji alanına yönelmesinde belirleyici olmuştur. Ekolojik düşünceyle sinema arasındaki ilişkiyi özellikle algı, beden, duyum ve izleyici deneyimi üzerinden ele alır. Ekolojik sinemayı temsilden çok, izleyicinin algısal uyumlanışı ve dünyayla kurduğu bedensel ilişki üzerinden düşünen bir çerçeveyle; sinemanın "algısal" boyutlarına odaklanarak çalışmalarını yürütmektedir. Güncel üretimleri, şiirsellik ile ekolojik duyarlılığı bir araya getiren, sinematik deneyimi çok-duyulu (intersensory) bir alan olarak kuran araştırma-temelli bir hat üzerinde gelişmektedir.