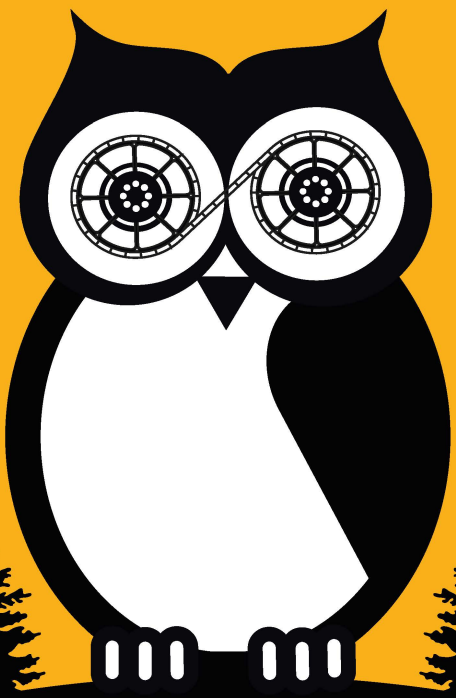
5. SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu

https://www.sinefilozofi.com
https://www.sinemafelsefesi.org.tr

BİLDİRİ ÖZET KİTABI



sineFİLOZOFİ

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

Sinema ve Felsefe Derneği

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

Sinema GENEL MÜDÜRLÜĞÜ
General Directorate of Cinema

ato Ankara Ticaret Odası

T.C. ANKARA BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

ankara KENT KONSEYİ

YUNUS EMRE ENSTİTÜSÜ

5. SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu

BİLDİRİ ÖZET KİTABI

sinefilozofi

Sempozyum Kurullar

Sempozyum Düzenleme Kurulu:

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

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

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

Doç. Dr. Selçuk Ulutaş- Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Türkiye

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

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

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

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

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

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

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

Öğr. Gör. Berna Akçağ- TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi, Türkiye

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

Arş. Gör. Işkın Özbulduk Kılıç- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

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

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

Arş. Gör. M. Safa Karataş- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türkiye

Ece Yirmibeş- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Alper Evren Şahin- Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, Türkiye

Korcan Duzcu- Ankara, Türkiye

Sinema ve Felsefe Derneği ve SineFilozofi Dergisi Kurulu

Sempozyum Bilim Kurulu:

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

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

Prof. David Martin Jones- University of Glasgow, İskoçya

Prof. Richard Rushton- Lancaster University, İngiltere

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

Assoc. Prof. Robert Sinnerbrink- Macquarie University, Avustralya

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

Prof. Dr. Nezih Erdoğan – İstinye Üniversitesi, Türkiye

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

Prof. Dr. Şükrü Sim- İstanbul Üniversitesi, Türkiye

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

Kapak Tasarımı / Cover Design
Öğr. Gör. Berna Akçağ

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

Yayına Hazırlık / Publication Preparation
Ece Yirmibeş
Öğr. Gör. İren Dicle Aytaç

2022 ANKARA

sineFİLOZOFİ

İÇİNDEKİLER

Robert Sinnerbrink *1*
Patricia Pisters *2*
David Rodowick *3*
Martin David-Jones *4*
Richard Rushton *5*
Onur Keşaplı *8*
Gökçe Mustafa Sevinç *9*
Mehmet Sarı *10*
Tuğçe Kutlu *11*
Ceyhun Gürkan *13*
Cem Tutar ve Ece Kaptan *14*
Azime Cantaş *15*
Derya Avcı Dursun ve Gönül Karabolu *16*
Arzu Karaduman *18*
Silvia Angeli *19*
Teisi Ligi *20*
Berceste Gülçin Özdemir *22*
Şeyda Aydoğan ve Nesrin Kula *23*
Hilal Satıcı *24*
Niall Kennedy *26*
Timna Rauch *27*
Chiara Quaranta *28*
Francesco Sticchi *29*
Hakan Erkılıç *31*
Bihter İşler *32*
Filiz Erdoğan Tuğran ve Aytaç Hakan Tuğran *33*

Pınar Sarıkan *34*
Merve Kaptan *36*
Sertaç Koyuncu *37*
Başak Şiray *38*
Sarper Bütev *40*
İren Dicle Aytaç *41*
Ali Gürbüz *42*
Boshko Karadjov *44*
Lkhagvadulam Purev-Ochir *45*
Edgaras Bolšakovas *46*
Cem Yıldırım *48*
Muhammed Yasin Bağcı *49*
Umut Morkoç *50*
Ori Yakobovich *52*
Cristóbal Escobar *53*
Lior Perelsztejn *54*
Reşat Fuat Çam *56*
Selda Salman *57*
Burak Bakır *58*
Sümeyye Okyay *60*
Tuna Kuzucan *61*
Gülsüm Büşra Çon *62*
Tuğçe Karaca Özdemİr *63*
Nurselin Aker ve Meral Serarslan *65*
Murat Arpacı *66*
Deniz Kurtyılmaz *67*
Kurtuluş Özgen *69*
Ersan Ocak *70*
Gülşah Altuğ *71*
Süleyman Kıvanç Türkgeldi ve Olgu Yiğit *73*
Semra Akgünlü *74*
Dağhan Dönmez *75*
Yusuf Buhurcu *77*

Yakup Kalın 78
İhsan Koluaçık 79
Özge Kara 80
Berna Sitera Değirmen 82
Fatih Değirmen 83
Faik Onur Acar 84
Çağdaş Emrah Çağlıyan 86
Asu Beşgen ve Çiğdem Ela Üzüm..... 87
Emre Doğan 89
Cansu Kemiksiz 90
Fırat Sayıcı 92
Özgür İpek 93
Nurcan Pınar Eke 94
Zeliha İnci Asal 96
Mehmet Fatih Ünal 97
Ebru Aydın Çağlıyan 98
Mert Tutucu 100
Eda Çekemci 101
Cemre Uğural Yamuç 102


sinefilozofi

Robert Sinnerbrink

A Dialogue on the Future of Film-Philosophy

Much of my work has been dedicated to exploring the idea of film-philosophy, that is, how film might contribute to our philosophical understanding via cinematic means. Rather than continue to debate the idea of 'film as philosophy', I suggest we should explore how cinema can accompany philosophy, engage in a mutually transformative encounter, guided by the idea of 'cinematic thinking'. This also means studying relevant documentary, cinematic, and televisual case studies, which offer diverse examples of how we might approach cinema as a medium of philosophical and ethical experience.

There are, nonetheless, three significant challenges for film-philosophy arising from contemporary cultural, and technological developments: 1) The 'digital revolution' that has put the traditional conception of the medium ('film') into question; 2) cultural-political developments putting 'identity politics' (including critiques of Eurocentrism, colonialism, and so on), back at the centre of film-theoretical debate; 3) the challenge to extend the 'film as philosophy' debate into other domains of cinema (like documentary, television, animation, and other digital media).

In addressing these challenges, I shall present a dialogue on the 'future of film-philosophy' in which these questions can be explored from diverse critical points of view. These are represented by a digital utopian (DU), a philosopher of film (PF), a film-philosopher (FP), an advocate of identity politics (IP), and a sceptical cultural theorist (CT). As in any philosophical dialogue, the aim is not necessarily to arrive at a definitive answer or conclusion but to deepen our understanding, clarify problems, conceptualize how to think through them, and open up new perspectives that might shift our ways of thinking.

Patricia Pisters

Thinking with Fire: Elemental Philosophy and Media Technology

In elemental philosophy, fire is considered as one of the most important elemental technology: it makes matter malleable, as ancient alchemists and metallurgists already knew. (Elliade) Fire has allowed the building of our world by reshaping matter, by chasing or attracting animals, or simply by making the earth less inhospitable, by providing warm shelters. Fire is both destructive and life giving. In the current elemental turn in media theory, on a most basic level, cinema and other media technologies, are fuelled by the 'great ball of fire', solar energy. (Bozak) Besides the material dimensions of fire, it also has psychological and symbolic functions. The knowledge of fire can be considered as an interface that is governed by what Bachelard calls a general prohibition: "what we first learn about fire is that we must not touch it." (11) Obtaining knowledge through fire (whether literally or figuratively) is a "problem of cleaver disobedience," as Bachelard maintains, calling the quest for risky knowledge the Prometheus complex. Moreover, fire brings us in touch with the sensuous world energizing or smoldering the soul and inflaming the passions. While the dimensions of fire as interface and as medium are diverse and multiple, in this lecture I will focus on the material dimensions as well as the poetic imagination of fire as embodied in a range of combustive images in contemporary film and media culture to address technology as pyrotechnics.

David Rodowick

Philosophy by Other Means

What would it mean to propose seriously that creative work is a philosophical practice? In this presentation, D. N. Rodowick reflects on his own practice as an experimental filmmaker and installation artist to examine how thinking in concepts and thinking in images intersect in points of contact and exchange as forms of creative intuition. [A short abstract would end here. Or, if you want more, you can continue with the following]

Rodowick reads his moving image practice as posing new philosophical questions or problems about temporal and sensory experience by experimentally testing the normative design of recording devices and programs with respect to the capture of light, space, colour, movement, duration, and time. How can one creatively extract or produce different dimensions of sensation by experimentally testing these technologies in ways that push them beyond their design parameters and thus submit them to an internal critique? At a deeper level, these investigations pose new questions about the ontologies of analogical and digital media, while creatively producing new varieties of digital time images, new strategies for aspect seeing in time, and novel ways for apprehending the rhythms of history and memory.

Martin David-Jones

Lost Histories? Cinema's Ethical Encounters with the Past in World Cinemas

This paper explores the complexities which surround ethical encounters with otherness – human and nonhuman – that are offered by a world of cinemas. Initially it outlines how various films from around the world engage with transnational histories – histories deeper than and/or geographically broader than any one nation – as though offering encounters with the world's "lost" pasts. This research was the topic of the monograph Cinema Against Doublethink (2018), and takes a decolonial approach by incorporating the ethics of Argentine Enrique Dussel – famous for developing a post-Levinasian philosophy of liberation. This approach is taken to, a) enhance a Deleuzian understanding of a world of cinemas as constituting a vast archive of the world's memories whilst, b) questioning whether the renewed belief in this world of a Deleuzian cinematic ethics is possible if considered in relation to a world of cinemas.

In the years since Cinema Against Doublethink resultant discussion has concerned the extent to which such encounters with world cinemas can enable knowledge of otherness. The paper explores this matter in further depth by analysing the Chinese documentary Though I Am Gone (Hu Jie, 2006). Two key questions arise from continued analysis of this problem. Firstly, is it precisely this world, or is it rather this world's history, that cinema asks us to believe in? Secondly, to what extent can we argue that cinema can foster a belief in this world, and world history, when there is so much that we cannot know (and are often made aware of our inability to know) in the encounter with a world of cinemas?

Richard Rushton

Reflections on the Reality of Film

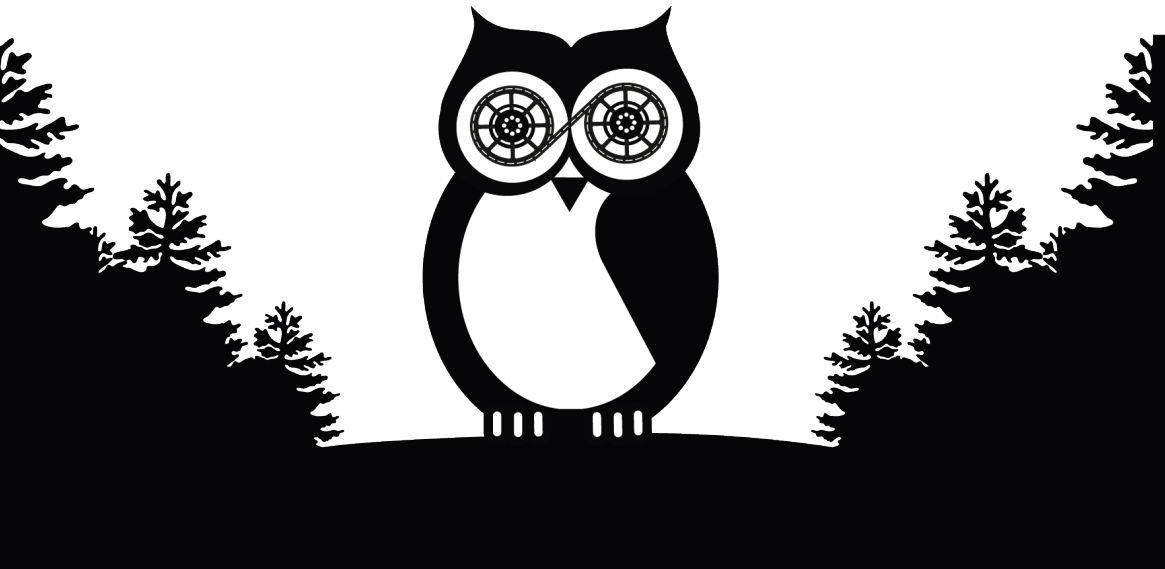
In this paper I clarify what I mean by 'filmic reality' (see my book, The Reality of Film (2011)). I argue that filmic reality is a framework or methodology or, most importantly, an attitude. It is an attitude a scholar can take towards the object of study. For film studies, to adopt an attitude of filmic reality is to be open to the many and varied possibilities of filmic expression. Such an approach is opposed to the kind of attitude which tries to argue that one version of cinema is good while another is bad in the name of then defining what a true or real cinema can be. Rather, to adopt an attitude appropriate to filmic reality, the scholar must accept that all films produce realities of one sort or another: there is no cinema that is necessarily false, bad or deceptive.

In making these arguments I engage closely with the writings of French philosopher Jacques Rancière. In doing this, I will also argue that an attitude of 'filmic reality' is a mode of engaging with the politics of cinema. Finally, and more concretely, I also discuss the writings of another French philosopher, Gilles Deleuze, focusing on his claim that 'Cinema produces reality', while also examining his comments on Federico Fellini's 1983 film, E la nave va.

Cinematic Bodies

Moderatör: M. Özer Özkantar

09.12.2022
CUMA



Onur Keşaplı
Araş. Gör. Dr. Uşak Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Abstract

Within the context of ethics in film, how cinema should approach pedophilia has become prominent with ever-increasing incidences reported and discussed, which causes large scale reactions and agitations from place to place attracts attention as an extreme example. It can be seen that the pedophilia, apart from the argument whether it is a disease or not, is made malicious by being characterized as perversion and has no positive connotations and is even demonized. Accordingly, handling pedophilia in art and particularly in cinema due to it's power, is expectant of much more sensibility. It can be said that pedophilia, which mostly in films is demonized by being matched with absolute evilness, is recently being represented with more diversity. There exists films which handles, discusses and criticizes the topic from it's sensitiveness, and ones that mentions it by using it only as a motif. Moreover, in recent years, works which handle pedophilic individuals and even provide for representations which show effort to have the audience empathize with them are being produced.

In Kind, a short film, directed by Joren Molter in 2018, a pedophilia character, as the principal of the film, has formed the center of all story line. In the film, a woman takes a museum tour together with her daughter, also being in charge of taking care of another child from her daughter's class. During the tour, she lives in tides in her inner world as a result of stress.

Within the scope of the study, directors assesment of pedophilia will be discussed and evaluated while being compared with other examples of films which enable emphaty for pedophilia. For the purpose of a philosophical framework, the study will advance with Kant's definitions of evil. Later on the concepts of morality, ethics and empathy will be processed together with pedophilia. Emphasis will be put on whether the films in question provide an opportunity for collective reception with the autonomy of art concurrently and their audiovisual decisions will be discussed. In this study, by means of the example of pedophilia, opinions will be expressed on whether cinematographic ethics is possible or not.

Keywords: *Cinematographic Ethics, Pedophilia in Cinema, Empathy, Evil, Kind.*

Gökçe Mustafa Sevinç
Doktora Öğrencisi , Ankara Üniversitesi

Abstract

Baudrillard says that since the body transcends the meaning of being a standard vessel or labor force, it is a part of consumption and also has the meaning of beauty and eroticism. In cinema and television, especially in productions where commercial concerns are decisive, the body; Close-up of erogenous zones, preferred camera angles, colors, make-up, costumes and the montage of all these elements are presented with hyperreal images in a way that meets Baudrillard's hyperreality philosophy. In the era of erotic cinema, which started in the 70s in Turkey, the body; Big, smoky eyes, hourglass body figure with time-specific charm, a deceptive fascination, well-groomed beauty are marked on a hyper-reality ground obtained by the concept of attraction, with an image manipulated, perhaps distorted, to idealize enhanced through illusion. With the belief that it will facilitate the creation of hyper-reality, scenarios with absurd and comedic elements are preferred.

In the erotic genre films of the 70s Turkish Cinema, the images of desire were used with a duality, one of which hypersexuality could be characterized by primitive, insatiable and animalistic concepts, and the other was used to show romantic sex or love with images that will increase emotion. In other words, movies in that particular era revealed the generic preferences in presenting images to hypersexuality or emotion by differentiating elements such as camera angle, shooting plan, editing, light, and color.

In this study, within whole epoch of the erotic films; In order to investigate whether the real sexual act reflects itself, what kind of sexuality it constructs, and to examine the elements of hyperreality or affective images and the relationship or unrelatedness between them, the movie "Sober Me Hüsnü" (Arif Keskiner, 1975) was chosen.

Keywords: *hyperreality, hypersexuality, body, image of desire, 70s erotic Turkish cinema.*

Mehmet Sarı
Araş. Gör. Dr., İstanbul Üniversitesi

Abstract

According to some film scholars, the emotional lexicon is insufficient in describing the experiences viewers undergo. However, the descriptive method of phenomenology provides guidance on introducing little-known emotion and mood categories, potentially paving the way for investigating the emotions and moods evoked by films that are repeatedly watched. The reception of cult cinema relies on the continuous celebration of these films and the sense of shared belonging. The Big Lebowski (Joel Coen, 1998) constitutes an important example in cult cinema due to its idiosyncratic mix of exceptional characters, memorable quotes, carnivalesque traits, and being beloved by its devotees. This study looks at the film's emotional appeal, which has barely diminished in the eyes of the devotees. Devotees have been exposed to the film several times, yet they continue to watch it with enthusiasm. The study claims that the gezelligheid has become the cinematic mood of the film. Gezelligheid (or gezellig) is a Dutch word that can be translated as conviviality, coziness, and enjoyment. As stated by Watt Smith (2016, p. 113), the word describes "both physical circumstances -being snug in a warm and homely place surrounded by good friends… - and an emotional state of feeling 'held' and comforted." In order to determine the invariant features of this subjective experience, a phenomenological investigation in conjunction with the cognitivist approach has been carried out. The film has become, just like the bowling alley in it, a place where ordinary people get together for no other reason than to have a good time. A parasocial relationship occurs between the characters and the devotees. The characters turn into well-known friends or social partners. The film's timelessness and familiarity provide a cozy environment to hang out and feel the warmth.

Keywords: *Cult cinema, cinematic mood, emotion, gezelligheid, phenomenology.*

Tuğçe Kutlu
PhD Candidate, Ankara University

Abstract

This particular work sets out to analyse horror's relation to grief due to the genre's proximity to death and secondly, to propose a new theory that establishes the Conjuring Universe horror films to be directly about the process of mourning. The study utilises the case study design, examining some of the most prominent horror films of the century: The Conjuring Universe films. These films are studied closely using the tools of genre theory and grief studies and the research is structured according to Kübler-Ross's "five stages of grief". Looking at these horror films' narrative and visual approach to grief with fresh eyes, building on the works of grief scholars, and redefining the genre studies' perspective to the horror being more about the fear, this research highlights the horror genre as a cinematic tool for representing the emotional and mental outcomes of death.

Keywords: *grief, horror, genre, death, loss, mourning.*

Foucault, Biyopolitika ve Sinema

Moderatör: Aysu Uğur Balcı

09.12.2022
CUMA



Ceyhun Gürkan
Doç.Dr., Ankara Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi,
Maliye Bölümü

Özet

Alessandro Baricco'nun Bin Dokuz Yüz: Bir Monolog (1994, İtalyanca ilk baskı) anlatısından sinemaya uyarlanan 1900 Efsanesi filmi (1998, İtalyanca aslı La leggenda del pianista sull'oceano) 1900 yılında Atlantik'te Avrupa-Amerika arasında seferler yapan bir yolcu gemisinde doğan ve karaya hiç ayak basmadan yaşamını sürdüren, sonrasında yaşamını bu gemide sonlandırmayı seçen, piyanosu ile sıradışı müzik icra eden doğuştan yetenekli bir müzisyenin hayatını konu etmektedir. Yetimhaneye verilmemsi için kendisini gemide evlat edinen bir kömür kürekçisinin bebeği gemide bulduğu tarih olan Bin Dokuz Yüz ismini verdiği piyanistin okyanusta geminin üzerindeki yaşamı karadaki yaşam tarzı ile tezattır ve Bin Dokuz Yüz gemi dışındaki kayıt altındaki 'normal' yaşamları sorgulamaktadır. Baricco'nun anlatısı ve filmdeki diyaloglar kara ve deniz yaşamındaki, örneğin bir evde yaşamak ile gemide kayıtsız yaşamak arasındaki çarpıcı farklılıkları sergilerken piyanist kendi yaşamı üzerinden sıradışı, 'normal' olmayan bir varoluş tarzını sergilemektedir. Müziği insanın bu farklı, 'normal' olmayan yaşam ve varoluş tarzının ürünü olduğundan yaşamı gibi 'normal' değil, ayrıksıdır. Anlatıdaki ve filmdeki 'gemi' piyanistin sıradışı ve karasal yaşamın alternatifi olan varoluşunun asli mekânıdır. İnsan varoluşunun sonluluk ve sonsuzluk karşısındaki konumu ve sonluluk/sonsuzluk etrafında inşa edilmiş düşünme ve değer sistemlerinin sorgulandığı anlatı ve filmde temel yaşam problematiği, yani mekânın rolü ön plandadır. Gemi, karadaki mekânlardan (binalar, çiftlikler, evler, caddeler, kafeler, vd.) farklı olmakla kalmayıp,'başka' bir mekândır. Anlatıdaki ve filmdeki gemi bir 'başka' mekân olarak Michel Foucault'nun 'heterotopya' kavramını akla getirmektedir. Foucault'nun 1967 tarihli "Başka Mekânlara Dair" kısa metni, düşünürün diğer metinlerinde iktidara ilişkin sunduğu tarihe ve tarza benzer olarak, mekânın tarihini ve politik sosyolojisini sunmaktadır. Foucault'nun mekân analizi iktidar-dışı mekân tasvirlerinin ortak adı olarak 'heterotopya' kavramını önermektedir. Foucault kapanış cümlesinde şöyle yazar: "Gemi, mükemmel bir heterotopyadır. Gemisiz uygarlıklarda düşler kurur, maceranın yerini casusluk, korsanların yerini polis alır". Bu çalışma Baricco'nun anlatısını, filmi ve Foucault'nun metnini birlikte ele alarak hem anlatının ve filmin ileri sürdüğü yaşama ve varoluşa dair fikrin politik yönünü, hem Foucault'nun 'heterotopya' kavramı ile iktidarın mekânlarına karşı ileri sürdüğü fikrin açıklama gücünü geliştirmeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *1900 Efsanesi, Heterotopya, İktidar, Mekân, Foucault.*

Cem Tutar
Doç. Dr., Üsküdar Üniversitesi, İletişim Fakültesi,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Ece Kaptan
Üsküdar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
Medya ve Kültürel Çalışmalar Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Mezunu

Özet

Modern ulus devletler 20. yüzyıl boyunca yaratıcı bir yıkım projesi içerisinde daha önceki dönemlerde toplumsal alanda gözlemlenen baskı ve şiddeti kaldırmak için yola çıkarken yeni bir düzen yaratmak adına bizatihi bu baskı ve şiddetin üreticisi olmuşlardır. Bu süreçte toplumsal alanda gözlemlenen sınıflandırma pratiği bir içerme ve dışlama rejiminin parçası haline gelerek yönetim tekniği haline gelmiştir. Michel Foucault, siyasi teknolojilerin kullanımını Batı tarihinin ayırt edici yönü olduğunu vurgularken özneyi incelemek için iktidar ilişkilerine dikkat çekmiştir. Bu bağlamda geliştirdiği Biyopolitika kavramı, öznenin yaşamı ve bedeni üzerinde hak sahibi olan, ölüm değil yaşam üzerinden tanımlanan bir pozitif iktidar türüdür. İtalyan siyaset felsefesi düşünürü Giorgio Agamben ise biyopolitika kavramının sadece yaşamla değil ölümle ilişkisine dikkat çekerek bu kavramın Antik Yunan'dan itibaren kullanıldığını vurgulamaktadır. Agamben'in çalışmalarındaki temel kavramlardan biri olan Kutsal İnsan "Homo Sacer" öldürülebilen ancak kurban edilemeyen, toplumun dışına itildiği halde öldürülebilir olmasıyla aynı zamanda onun parçası olan bir çifte dışlanmışlık durumunu temsil etmektedir. Bu durumu Devlet Çıkarı "Raison D'état" adı altında bir yasal konumla ilişkilendiren modern devlet, yarattığı istisna halleriyle sosyo-politik alanın içinde ve dışarısında yer alanları tek taraflı olarak düzenleme yetkisi kazanmaktadır.

Sosyalist milletvekili Gregoris Lambrakis'in savaş karşıtı bir konuşma yapacakken öldürülmesini konu edinen Costa-Gavras'ın yönettiği "Z" Ölümsüz adlı filmi siyasal hoşgörüsüzlüğün, politik alandan dışlananların ve dışarıdakilerin bedenine yönelik siyasi teknolojilerinin sinemasal temsilidir. Bu çalışmada söz konusu film, modern devletin siyasi tekniklerinin bir parçası olarak dışarıdakilerin politik konumu ve bedene yönelik iktidar pratikleri bağlamında ele alınarak eleştirel perspektiften incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Modern Devlet, Biyopolitika, Politik Alan, Yabancı, Dışarıdaki, Sinema.*

Azime Cantaş
Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi

Özet

Biyopolitika, iktidarın tahakkümü altındaki bireyleri ve popülasyonları kontrol etmek, korumak ve düzenlemek için biyolojik varlıklar olarak ele almasıdır. Çağdaş felsefi argümanlarda oldukça önemli bir yere sahip olan biyopolitika; güvenlik, göç, sağlık ve biyoteknoloji gibi pek çok çağdaş küresel sorunla ilişkilidir. Bu çalışma Foucault'nun ortaya koyduğu, Agamben'in yeniden ele aldığı biyopolitika kavramının sinemadaki tezahürlerini açığa çıkarmayı hedeflemektedir. Modern bireyin içinde yaşadığı yönetimsellik ilişkileri ve istisna halindeki olası durumlar sinemada işlenen temalarda karşımıza çıkmaktadır. Klasik ve modern sinema yönetmenleri tarafından örneklenen biyopolitik filmler, temsili demokrasinin kötü bir durumla başa çıkma yeteneğini sorgulamaktadır. Bunun ötesinde, biyopolitik film, bir bütün olarak demokratik sistemin ahlaki ve politik meşruiyetini tartışmaya açmaktadır. Foucault'nun modern iktidar- birey ilişkilerini ve bunların siyasal tekniklerini tartışmak için kullandığı söylem analizinden yola çıkılarak, anaakım ve modern sinemada biyopolitik temaların ele alınışı ve bedenin siyasallaştırılmasına yönelik örnekler üzerinde durulacaktır. Klasik sinemada biyopolitik unsurlar distopya içinde ele alınırken; kamp, istisna hali ve pastoral güç kavramlarıyla birlikte ele alınmaktadır. Fakat klasik sinemada, bu kavramların gerçeklikten uzak ve basit çözümlerle bedenin siyasallaştırılmasına yönelik ideolojilerle gömülü olduğu görülmektedir. Modern sinema örneklerinde ise bu durumun izleyiciye farklı bakış açıları sunarak, biyopolitika ve yönetimsellik üzerine düşünmeye sevk ettiği tespit edilmiştir. Egemen sinema anlayışı gerçekliğin yeniden üretimini ortaya koyarken, modern sinema gerçekliği tartışmaya açar. Bu kavramların ele alınış şekli ve bedenin siyasal haritalandırılması konusu klasik ve modern sinema anlayışında farklı tarzlara sahiptir.

Anahtar Kelimeler: *Biyopolitika, Sinema, Pastoral Güç, Kamp, İstisna Hali.*

Derya Avcı Dursun
Araş. Gör., Beykent Üniversitesi

Gönül Karabolu
Araş. Gör., Beykent Üniversitesi, Sosyoloji (İngilizce) Bölümü

Özet

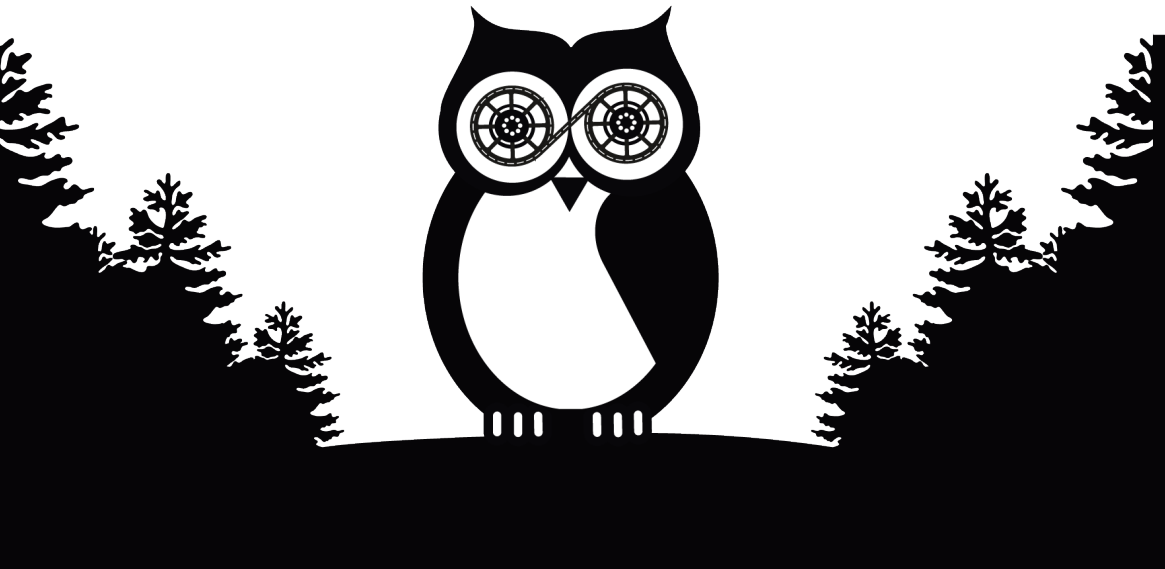
Limon bahçesinin yaşamının askıya alındığı bir istisna halini ortaya çıkaran Limon Ağacı'nın [Etz Limon, 2008] kurduğu dünyada, "askeri bir zaruret" olduğu gerekçesiyle özel bir mülk olan limon bahçesi "alıkoymanın nesnesi" konumuna indirgenmiştir. Biyopolitik şiddetle karşı karşıya kalan pek çok varolandan biri olan limon ağacının yaşamı için verilen mücadelenin ekseninin Filistin halkının mücadelesine kaydırılması, etik zeminin insan merkezci bir yaklaşımla kurulduğunu gösterir. Salma Zidane'nin ve yardımcısının limon yaşamı için verdiği mücadele, medyanın etkisiyle ve avukatının söylemleriyle insan yaşamı mücadelesine evrilmiştir. İnsan ve bitki arasındaki bu ikiliğin ve çifte anlamın bir diğer veçhesi, limon bahçesinin hem ölüme hem de yaşama işaret etmesidir. Çitlerle çevrilmiş limon bahçesi, yasa koyucuların denetleme nesnesi olarak gözetleme kulesinden bir askerin bakışına maruz kalır. Sınırları tel örgülerle inşa edilen limon bahçesinin etrafına asılan "ölüm tehlikesi" levhasının ima ettiği tehdit mekânı, Salma'nın bu sınırları ihlâl edip bahçeyi sulamasıyla ve limonları toplamasıyla "yaşam alanı" mücadelesine dönüştürülür. Bu nedenle bahsi geçen çifte anlamın, limon ağacı-oluşun kendisini sorgulama imkânı sağladığını öne süreceğiz. Limon bahçesi; bir yandan savunma bakanının kendisini ve ailesini tehdit eden bir unsur olarak gözden çıkarılabilir ve harcanabilir bir beden olarak gösterilirken; diğer yandan da bir geçim kaynağı olmasının ötesinde Salma'nın geçmiş deneyimlerine tanıklık eden bir varolan olarak "dünyaya kendisinin gözünden bakmamızı" sağlar. Salma'nın ve limon ağacının dünyası, bir arada varolma mücadelesi içinde şekillenir. Eski Yunanca'da yasa anlamını taşıyan nomos'un kithara eşliğinde kullanılan geleneksel bir melodi olmasından da hareketle istisna halinin doğurduğu yasasız yasaya rağmen limon ağacının söylediği şarkıya odaklanacağız. Bu açıdan limon ağacının deneyimi, Marder'in "bitki-düşünüş" (plant-thinking) yaklaşımını tekrar düşünmek için bir imkân sağlayacaktır. Levinas'ın "yönelimsel olmayan bilinç" ifadesini tersine çeviren Marder, bitkilerin besin arama ve kendilerini yeniden üretme kapasiteleri üzerinden "bilinçli olmayan yönelimselliğe" (non-conscious intentionality) sahip olduklarını belirtir. Salma'nın yardımcısının limon ağaçlarıyla konuşması, onların ruhunun olduğunu kabul etmesi ve onlara elle bakım yapıyor olması limon ağacının deneyiminin önemli görüldüğünü gösterir. Marder'in fenomenoloji geleneğiyle girdiği diyaloglardan yola çıkarak limon ağacının dünyası var mıdır, diye sormamızı sağlayan Limon Ağacı filminin kurduğu çifte anlamlılık ve limon ağacı oluşun üzerine yeniden düşünmemizi sağlayacaktır.

Anahtar Kelimeler: *İstisna hali, yasasız yasa, bitki-düşünüş, limon ağacı, çifte anlam.*

Derrida and Cinema

Moderatör: İren Dicle Aytaç

09.12.2022
CUMA



Arzu Karaduman
Visiting Assistant Professor, Ithaca College

Abstract

In The Revenant (Alejandro González Iñárritu, 2015), after the bear attack on Glass, the hunting group leaves the badly wounded man behind with his son, Hawk, and two other men. Hawk's consoling utterances to his father trigger a sonic flashback that echoes. The son is basically repeating the mother's sentences that the father had told the wounded son during the attack on their village. The film does not provide a flashback to the time when the mother first uttered the sentences that the father repeats in, what I call, the first flashback-flashforward scene at the beginning of the film. We do not have a proper visual and sonic flashback to the first time the sentences were uttered by the mother. The montage sequence following the son's consoling words consists of shots from before, during, and after the attack on their village. The mismatches between the sounds and the images, i.e. asynchronization, in this sequence disrupt a linear time understanding, suspend the temporal matching of events shown and heard, and formally create non-chronological temporal matches, the most distinct example of which is the mix of the three voices echoing each other in the repetitions of the same sentences. Similar to the title and the topic of the film, the flashbacks operate hauntologically shuffling the present, the past and the future and in some scenes through impossible matches between sounds from one time and images from another point in time. Turning to the opening scene after the analysis of the scene above, I ask how sound marks the opening scene that troubles our understanding of presence and chronological time as a trace allowing an atemporality and if the way in which sound marks the opening is in the form of deferral, asynchronization, or repetition. Relying on Derrida's conception of the revenant and hauntology, I coin echoing sonic flashback as a new sound technique to address the radical asynchronies and atemporalities in Inarritu's The Revenant.

Keywords: *echoing sonic flashback, Derrida, hauntology, atemporality, film sound philosophy*

"Thinking perhaps begins there": The Nonhuman Gaze in Denis Côté's Bestiaire (2012) and Répertoire des villes disparues (2019)

Silvia Angeli
Dr., University of Manchester

Abstract

This talk focuses on two works by Canadian director Denis Côté - Bestiaire (2012) and Répertoire des villes disparues (Ghost Town Anthology, 2019) - and considers how they develop an ethics of the gaze and encourage a contemplative spectatorial practice.

Bestiaire is a peculiar observational documentary. Set in a Quebec safari park, and constructed around a series of fixed shots of the animals populating the zoo, the film raises crucial questions about the human and nonhuman gaze, deconstructing the mechanics of the act of looking. While the work has often been read as an indictment of zoos, I argue that the Bestiare is actually governed by a more complex impulse, one that has at its centre the pre-logical relationship between human and nonhuman animals. In Répertoire des villes disparues, a similar visual connection is established between the inhabitants of a small, rural town and its dead, who have returned to demand acknowledgement and justice.

To offer a reading of the films, I rely on Jacques Derrida's notion of hauntology as well as his text The Animal That Therefore I Am (2008), where the French philosopher considers the ontology of nonhuman sentient creatures and the ethics of the human relationship with the animal as other. In Bestiare and Répertoire des villes disparues, both animals and ghosts look at us and see through us, not only leaving us vulnerable and disarmed but also demanding a different, previously unconceived form of engagement and relation. The two films, then, offer a powerful comment on the ability of images to make us think, while also encouraging us to challenge our ethical responses.

Keywords: *Gaze, hauntology, ethics, Denis Côté, Jacques Derrida*

Teisi Ligi
PhD Candidate, Tallinn University

Abstract

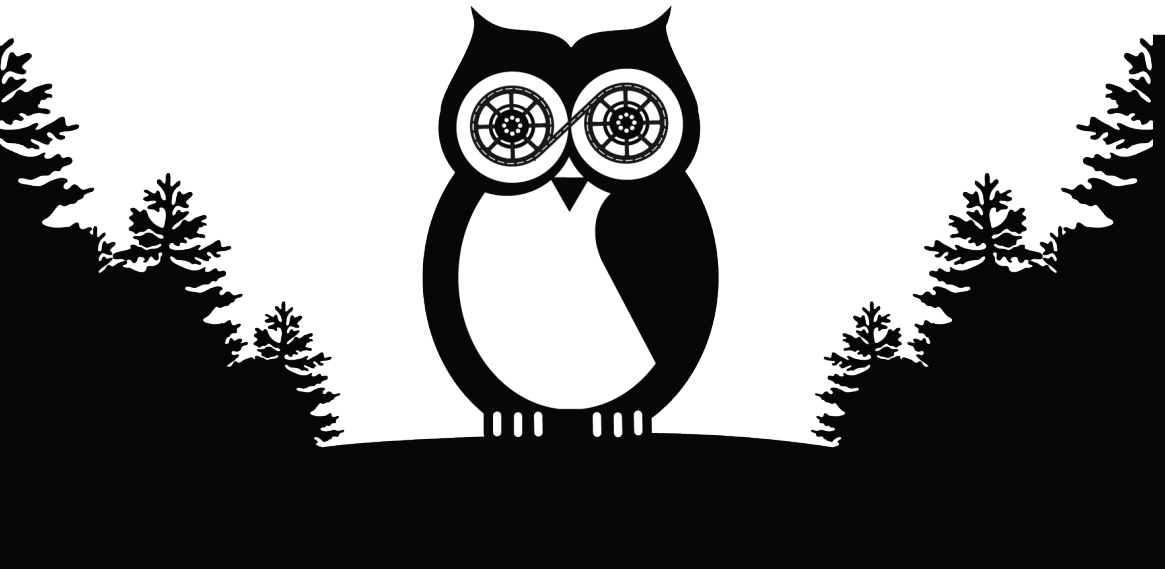
The proposed paper will work through two key approaches to the concept of performativity. First, it looks at performative utterance as it was first introduced by John Austin in the discipline of ordinary language philosophy. Then it traces the different developments of the concept and turns to Jacques Derrida and his understanding of performativity as something that constructs a subject through citation. Both approaches are then used to explore how they reveal a deeper layer in the Soviet poetic documentary works – a layer where the relationship between documentary film, reality, and philosophy differs from that of the ideologically correct surface. Namely, these poetic films offered an alternative to the usual socialist realist documentary doctrine. Instead of praising the Soviet modernisation, they focused more on archaic sensibility - rural landscapes, forgotten people in distant villages, rusty items and wrinkled faces. By using ideas about the performative function of language and pinpointing the performative acts that are situated in the non-verbal, cinematic, and aural planes of these films, this paper aims to unlock the way these films managed to subvert the Soviet narrative to effect a more intuitive, non-verbal existential thought.

Keywords: *performativity, J. L. Austin, film-philosophy, poetic documentary, Soviet cinema*

Sinema ve Mizah Felsefesi

Moderatör: Ece Yirmibeş

09.12.2022
CUMA



Berceste Gülçin Özdemir
Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi

Özet

Çalışma, Henri Bergson'un Gülme (1900) adlı eserini temel alarak, Bergson'un gülmenin felsefesine dair söylemlerinden hareketle, Aile Arasında (Ozan Açıktan, 2017) filminde izleyicinin kahkahalarına sebep olan gülme ediminin içindeki sosyal teoriyi toplumsal düzenin eril kodları bağlamında tartışmaya açmaktadır. Sosyal teorinin, toplumsal işlevi, izleyicilerin gülerken düşünme sürecine dahil olduklarının göstergelerini sunmaktadır. Bu bağlamda, gülme edimi içinde var olan felsefi izleğin toplumsal düzenin eril kurallarını tekrar düşündürme sistematiği önem arz etmektedir. Aile Arasında filminde odakta yer alan düğün konusu ise, Mikhail Bakhtin'in Karnavaldan Romana (1986) adlı eserinde detaylandırarak felsefi sorgulamalara olanak veren karnavalesk kavramının içeriğini hatırlatmaktadır. Karnaval halinin sinemada anlamlandırılmasının örneğini sunan düğün mekanı, toplumsal çatışma öğelerinin, toplumsal düzenin egemen eril tahakkümle birlikte sunduğu kısıtlamaları göstermektedir. Çalışmada, karakterlerin izleyiciye sunumu ise, olaylardaki absürt ve ironik durumları, karakterler arası diyaloglarda toplumsal düzenin kalıplaşmış yargılarını alaşağı eden söylemleri ve gülme ediminin içinde var olan toplumsal çatışma düşüncesinin gülmenin felsefesiyle birlikte düşünülmesinin önünü açmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Gülmek, karnavalesk, ironi, sosyal teori, Henri Bergson.*

Şeyda Aydoğan
Araş. Gör., *Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü*

Nesrin Kula Demir
Prof. Dr., Afyon Kocatepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema ve Televizyon Bölümü

Özet

Tarih boyunca gülmenin özünü açıklayabilmek adına günümüze kadar pek çok kuram geliştirilmiştir. Uyumsuzluk kuramını ilk irdeleyen Aristoteles, insanları birtakım beklentilere sürükleyip, o beklentileri boşa çıkaran durumda meydana gelen uyumsuzluktan gülmenin doğacağını öne sürmüştür. Daha sonra Kant, Kierkegaard, Schopenhauer, Morreall, James Beattie ve Bergson gibi isimler tarafından da uyumsuzluk kuramına dair çeşitli görüşler ortaya atılmıştır. Kurama göre gülme, kişinin alışık olduğu ve düşünce yapısına uygun olan bir durumdan aniden sapmaya, farklı bir aşamaya ve şaşkınlık yaratan başka bir duruma geçmeye bağlı gelişmektedir. Üstünlük ve rahatlama kuramı ile de ilişki içinde irdelenebilecek olan uyumsuzluk kuramında esas olan düşünce, gülmenin beklenilen ile karşılaşılan arasındaki zıtlıktan doğduğu yönündedir. Çalışmada, Tolga Karaçelik'in "Kelebekler" filminde yer alan şaşırma ve güldürü öğelerinin yarattığı uyuşmazlık, uyumsuzluk kuramı üzerinden irdelenmektedir. Filmde yer alan metaforlar, diyaloglar, biçem ve görüntü üslubu gibi faktörler, uyumsuzluk kuramı bağlamında betimsel analiz yöntemiyle ele alınmaktadır. Çalışmanın sonucunda, filmde hayatın doğal işleyişindeki ani değişimlerin ortaya çıkardığı uyumsuzluğun güldürme etkisi yarattığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Gülme, Komedi, Türk Sineması, Uyumsuzluk Kuramı, Kelebekler Filmi.*

Hilal Satıcı
Araş. Gör., İstanbul Rumeli Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Özet

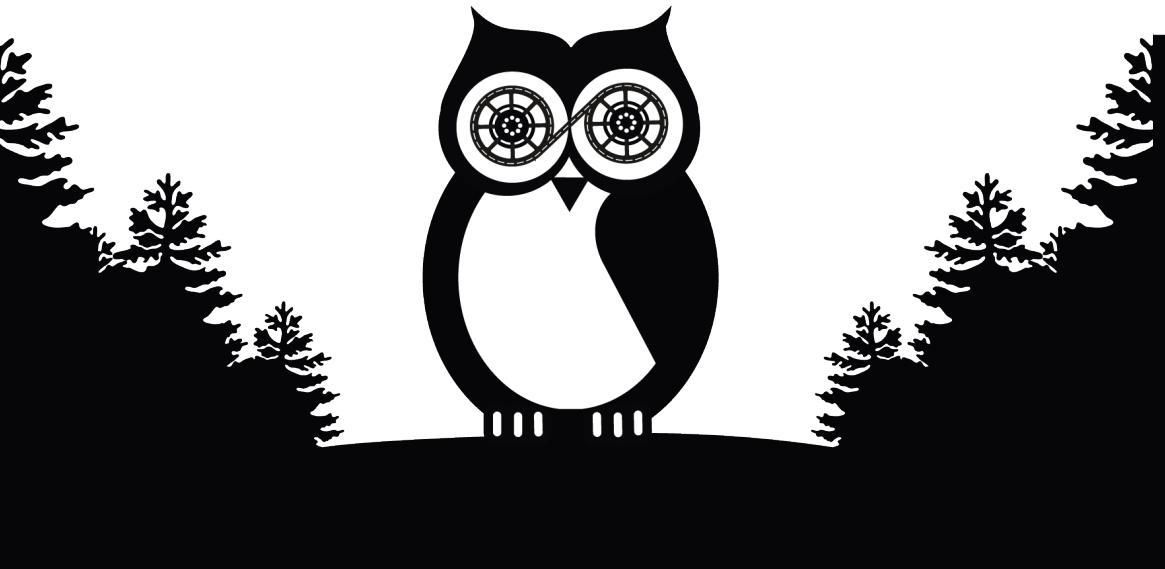
Gerçek hayattan çelişkilerin, çatışmaların ve dramın eksik olmadığı düşünüldüğünde bireylerin acılarını hafifletecek ve haksızlıkları görünür kılacak gülüşlere her zaman ihtiyaç vardır. Felsefe tarihinin ilk yıllarından beri insan neye güler sorusunun yanıtı aranmaktadır. İnsanoğlu, birine acımak, kınamak, eleştirmek için gülebileceği gibi, sevincini, mutluluğunu da gülme eylemi ile ifade etmektedir. Sinema tarihinin en eski türlerinden biri olan komedi filmleri, günümüzde de bireyler tarafından en çok izlenen film türleri arasında yer almaktadır. 2000'li yıllarla birlikte ticari yönü ağır basan komedi filmleri beyazperdede sıkça görülmeye başlamaktadır. Bireyler çeşitli ihtiyaçlarını doyurmak, haz almak, gündelik yaşamın sıkıntılarından uzaklaşmak gibi birçok yönden komedi filmlerine ilgi göstermektedir. Gülmenin ele avuca sığmayan ve her türlü kılığa bürünebilen birçok yönüne rağmen felsefe tarihi düşünürleri gülme teorileri üzerine çalışmalar yaparak insanların neye güldüğünü, gülmenin ne olduğunu ortaya koymak adına çeşitli teoriler geliştirmektedir. Literatüre bakıldığında komedi filmlerinin gülme teorileri perspektifinden incelendiği çalışmaların yoksunluğu bu çalışmanın ortaya çıkmasına vesile olmaktadır. Bu bağlamda, sinema filmlerine bakıldığında gülmenin toplumsal normlara uygun olmayan karakterlere, olaylara, eylemlere ait bir yanı olduğu söylenebilmektedir. Bu çalışmada, 2018 yapımı Ali Atay'ın yönetmenliğini yaptığı komedi/aksiyon türündeki "Ölümlü Dünya" filmi alışılagelenin dışında bir aile yapısı ve olay örgüsü barındırmasından hareketle gülme teorileri bağlamında incelenmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Gülme Teorileri, Komedi Filmleri, Ölümlü Dünya, Sinema ve Komedi, Film Analizi.*

Cinema, Ethics and Politics

Moderatör: Erdinç Yılmaz

09.12.2022
CUMA



Niall Kennedy
Dr., Trinity College Dublin

Abstract

Leos Carax's 2012 masterpiece, 'Holy Motors' poses significant challenges to the critic and theorist, as well as to the spectator. This film, despite receiving widespread critical acclaim, has been understudied in the academic literature. While the film is essentially a series of elaborately designed and staged episodes strung together on a very basic narrative structure, the constantly changing identities assumed by the protagonist M. Oscar, and the 'challenges' he progresses through, present the viewer with a series of surreal and spectacular events and visually arresting images without clear explanation or resolution. Nevertheless, the film also performs, for the cinephile, many sly gestures towards a shared cinematic and cultural heritage.

Critics such as Jeremy Biles and Saige Walton have tried to classify the striking images in this film in different ways. Walton, for example, argues that they are a modern-day representation of the Baroque, while Biles prefers to compare the images to dream sequences. Ohad Landesman prefers to consider these images as self-reflexive, a 'metameditation' on the past and future of cinema. He argues that their most important function is to stand as examples of the modern, and easily manipulable, digital image, in contrast to the celluloid image of the past.

As I review this film, in conjunction with some of the other work of Carax, especially 'Les Amants du Pont-Neuf', I will attempt to assess the competing critical claims to define and classify these surreal images. I will assess the extent to which these images are properly understood as a meditation on, or lamentation for, the past of cinema. I will also ask whether this 'science-fiction' film, the first that Carax shot on digital video, offers us a new and original form of the contemporary image which cannot simply be understood through the categories of the past.

Keywords: *Image, digital image, dream-image, Leos Carax, Holy Motors.*

Timna Rauch
PhD Candidate, University of Utrecht

Abstract

Dexter Morgan, Walter White and Frank Underwood. A ferocious serial killer, a ruthless drug king pin and a malicious politician. Three men that are central characters to some of the most popular modern day television series. All three men are morally compromised – to say the least – and yet audiences worldwide willing to invite these men into their homes and lives. But that is not the only thing these men share. All three men have created something of an imaginary helpmeet that they appear to employ as a moral sparring partner. Dexter discusses the morality of his kills with his deceased father. Walter White creates multiple personae for himself to separate the devout family man from the crooked drug dealer. And Frank Underwood breaks the fourth wall to explain his moral choices to the audience. Are these 'internal dialogues' – for lack of a better definition – merely a means to explain away what these men know to be wrong, or are they actual attempts to morally evaluate their choices?

This paper will investigate the moral evaluation of these three famous characters via the ideas of Stanley Cavell on Emersonian Moral Perfectionism and onscreen relationships. Throughout Cavell's work film and philosophy became more and more intertwined because films for Cavell capture daily live. He employs films as philosophical petri dishes as it were; a means to investigate not merely on-screen moral behavior, but also our own moral evaluation. He thereby concentrates his analyses on Classical Hollywood and the marital relationships – both successful and broken – that these films present. However, helpmeets come in many forms, in real life and in onscreen stories.

This paper will transport Cavell's ideas to the ethically complex worlds of Dexter, Breaking Bad and House of Cards. It will challenge and re-imagine the moral perfectionist figure of the helpmeet to get a better understanding of the importance of moral evaluation and relationships, for these characters as well as for ourselves.

Keywords: *Serial Drama, Ethics, Stanley Cavell, Moral Perfectionism, Helpmeet.*

Chiara Quaranta
Dr., The University of Edinburgh

Abstract

Contemporary societies are marked by a pervasiveness of audio-visual images; and yet, imagination is often relegated to the Platonic level of inferior knowledge: eikasia. We continuously produce and consume audio-visual images, but such images are often looked at with a suspicious eye. If scientific images are habitually conceived as in a stronger relationship of likeness with reality – and thus as trustworthy representations –, images of art rarely enjoy such a privilege. However, the history of iconoclastic gestures within and outside the arts, from the smashing of sacred icons during the Byzantine controversy in the 8th and 9th centuries up to recent decolonisation and BLM movements' efforts to remove statues of supporters of slavery, attest to the political, ethical and emotional charge of images – and thus to the ethical charge of the visual field. Contributing to recent debates in film-philosophy on the ways in which cinema can provide access to ethical experience through its aesthetic form, I argue that iconoclasm, namely the conceiving of images as in some ways insufficient for the representation of certain referents, can be a way to question the limits of our right to see and show something on a screen and can foster our ethical imagination. In societies overdetermined by audio-visual fluxes, destroying certain representations can indeed provide new understandings of how we relate to images and, through them, reality. Engaging with a variety of films, from the literally destructive works of the Lettrist and Situationist avantgarde and Carmelo Bene's excessive oeuvre, to metaphorically iconoclastic films such as Derek Jarman's Blue and Marguerite Duras's Le Navire Night, I will explore the challenging relationship between audio-visual images and their phenomenal referents via iconoclastic gestures. I will conclude by proposing a re-evaluation of eikasia and of the role of audio-visual images in our ethical education because of their being a primary means through which to access (our knowledge of) reality and make sense of it.

Keywords: *Cinema, Ethics, Iconoclasm, Image destruction, Imagination.*

Francesco Sticchi
Dr., Oxford Brookes University

Abstract

The political analysis of audiovisual media is one of the fortes of Cultural Studies, which allowed the development of particular strategies for textual approaches in combination with various methodologies and disciplines. Film-Philosophy, however, has presented a radical and transforming contribution to this academic field by foregrounding the ways in which audiovisual 'texts' do not operate as abstract signifiers and structures but generate, produce, and enact systems of thought. Characters and storyworlds are complex sets of ideas, moral systems and concepts to be addressed, rather than structured representations to be interpreted. In order to test the effectiveness of this approach, I present a film-philosophical examination of two similar successful TV series: Breaking Bad (Gilligan, 2008-2013) and Ozark (Dubuque and Williams, 2017-2022). Both series depict classical North-American families joining drug cartels in order to preserve their status or to keep chasing the American myth of social mobility. What is more, by evaluating the differences between characters and narrative dynamics of the two case studies, and observing the ways in which both storyworlds are developed, these TV series force viewers to acknowledge and interact with wider political issues. My thesis is that, in their specific ways, Breaking Bad and Ozark both foreground the importance of 'family values' (as argued by Melinda Cooper) in the organisation of a general regime of neoliberal accumulation. At the same time, these case studies put forward a criticism of American identity while challenging viewers to respond to the systemic failures of narratives about 'exceptionalism', capitalist prosperity, and the alleged moral foundations of neoliberal rationality.

Keywords: *Film-Philosophy; Media Ecologies; Neoliberalism; Exceptionalism; Family Values.*

Deleuze ve Türk Sineması

Moderatör: Fırat Osmanoğulları

09.12.2022
CUMA



Hakan Erkılıç
Doç., Mersin Üniversitesi

Özet

Bildiride, 1995 sonrası Türk sineması Deleuze'n Sinema I ve Sinema II metinleri üzerinden genel olarak değerlendirilecektir. Değerlendirme sonucunda günümüz sinemasında bir eğilim olarak beliren melez bir yapıya dikkat çekilecektir. Bu aks klasik dramatik yapı ile çağdaş anlatılar arasında salınan, çoğunlukla bağımsız ya da sanat sineması içinde değerlendirilen yönetmenler tarafından oluşturulmaktadır. Nuri Bilge Ceylan (Uzak'tan sonra), Derviş Zaim, Ümit Ünal, Ezel Akay, Tolga Karaçelik, Emin Alper, Özcan Alper, Seren Yüce, Fikret Reyhan gibi yönetmenlerin bazı filmleri bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu yönetmenlerden Ezel Akay ise kendi sinemasını "arthouse genre" olarak ifade etmektedir: klasik anlatının tür kodları ile sanat sinemasının özelliklerinden yararlanarak yeni bir aks çizdiğini belirtmektedir. İlerleyen zaman içerisinde Akay sinemasını Latin edebiyatına özgü özellikle de Marquez'de görülen gerçek ve fantastiği birarada kullanan, fantezi unsurlarına gerçekçi ortamlarda yer veren bir anlatı olan "büyülü gerçeklik" olarak ifade etmiştir. Bu yaklaşım bazı yönetmenler tarafından da kabul görmüştür. Bildiride daha genel bir yaklaşımı ifade etmesi açından melez form kullanılacaktır. Sinema I ve Sinema II'den farklı olan bu melez form, bildiride yeni bir dil ve biçem arayışı olarak değerlendirilecektir. Aslında bu sinemaya Deleuze'yen bir okuma ile Sinema III demek daha doğru olur ancak Daly (2010), günümüz gelişen sinemasını, sinemanın anlatımında giderek interaktif olan yeni gelişmelere olanak tanıyan, ağa açık, metinlerarası bir alanda bulunan yeni medya özelliklerinden hareketle Sinema 3.0 olarak tanımlamıştır. Bu nedenle bildiride melez form, Fellini'ye göndermeyle henüz tamamlanmamış olması nedeniyle Sinema $2^{1/2}$ (ikibuçuk) olarak ifade edilecektir. 1995 sonrası Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan bağımsız veya arthouse sinema olarak değerlendirilen aksın içinde farklı bir bağlamda kalan bu yapımların Türk Sinemasının geleceği açısından umut vadettiği düşünülmektedir. Derviş Zaim'in alüvyonik Türk Sineması olarak ifade ettiği 1995 sonrası bağımsız/sanat sineması içinde olan bu yapımlar, biçem ve tarz olarak sanat sinemasından ayrımlar gösterse de üretim tarzı açısından aynı yaklaşımı sergilerler. Bu çerçevede bildiride Sinema İkibuçuk olarak ifade edilen eğilimin biçemsel olarak kendini ayırt edici özellikleri sergilemekle birlikte özerk bir alan oluşturmaktan şu an için uzak olduğu düşünülmektedir. Bu bağlamda ele alınan filmler ve yönetenler üretim tarzı açısından bağlamsal yaklaşımla değerlendirilirken estetik ve anlatı açısından ise biçemsel çözümleme yapılacaktır. Bildiride Akay sineması bu perspektiften örnek olay çözümlemesi olarak ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Yeni Türkiye Sineması, Deleuze, Sinema I, Sinema II, melez anlatı.*

Bihter İşler
Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Bölümü

Özet

Gilles Deleuze'ün zaman-imge sinemasında kronolojik zaman akışı izlenmez; yer yer imgeler arasındaki irrasyonel ilişkilerle yeni sinematografik imgeler ortaya çıkar. Bu imgeler izleyicilerde çeşitli düşüncelerin üretilmesine kaynaklık eder. Bu filmler, klasik anlatı sinemasının neden-sonuç zincirlerine dayanmayan öykülerdir. Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlakları, filmlerde karakterin o anında geçmişi hatırlamasıyla ya da izleyicinin geçmişle bağ kuran imgeleri fark etmesiyle ortaya çıktığı dikkati çekmiştir. Bu çalışmada, önce Deleuze'ün "zaman-imge sineması" kavramı tanımlanmış, sonra bu doğrultuda Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da (2011) adlı filmi sinemasal öğeler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bir Zamanlar Anadolu'da Deleuze'ün tanımladığı çatlakların açılmasına neden olan durumlar saptanmaya ve bunun ne anlama geldiği açıklanmaya çalışılmış, filmlerin zaman-imge sineması niteliklerini taşıyıp taşımadığı sorusuna yanıt aranmıştır.

Nuri Bilge Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da incelendiği zaman, sabit çekimler, hareketsiz ve durağan görüntüler Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlağının açılmasına neden olan ve sinemada zaman-imgesini görünür kılan sinematografik unsurlar ile karşılaşılmıştır. Bir Zamanlar Anadolu'da, klasik anlatı sinemasının neden-sonuç zincirlerine dayalı anlatısından farklılaşan, insanlık hallerini gösteren bir durum öyküsüdür. Kamera hareketleri ve çekimleri yavaştır, kamera çoğu kez değişmeyen bir açıdadır ya da sabit kamera kullanılır. Bu şekilde günlük yaşamın sıradanlığı içinde görülecek şeyin yolu açılır. Günlük yaşam sürerken zaman çatlakları oluşması bu filmde birçok kez sergilenir.

Bir Zamanlar Anadolu'da, karakterler eksiktir, kendilerini eksik hissederler. Karakterlerin arayış içinde olmaları, onların "noksanlığını" imler. Filmin son sahnesinde adamın ölüm denenini öğrenemeyiz. Filmin sonu da "eksik" bırakılmıştır. Ayrıca, karakterlerin sık sık kadraj dışına bakması ve baktıkları alanın gösterilmemesi de dikkat çekmektedir.

Zaman-imgesi bazen çekimin kendisi olarak ortaya çıkar; sahne arası geçişler, kameranın konumu ve görüş açısı bizzat imgenin kendisidir. Montajın görevi görüntüleri birleştirmek değildir, görüntülerin neyi gösterdiği sorusunu sordurmaktır. Bu montajlama biçimi de ancak zaman-imgesinin olduğu yerde mümkün olur.

Sonuç olarak, kavramların, olayların ya da eylemlerin tam olarak açıklanmaması, filmin olay değil de durum öyküsü olması gibi nitelikleri sergilediği ve filmde kamera kullanımı ve montaj, zaman-imgesindeki ilişkileri belirleyerek yeni bir anlam kazandığı için, Ceylan'ın Bir Zamanlar Anadolu'da filmi zaman-imge sineması özelliklerine uyan bir film olduğu yargısına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Gilles Deleuze, Zaman İmge Sineması, Nuri Bilge Ceylan, Sinema-Felsefe.*

Filiz Erdoğan Tuğran
Dr. Öğr. Üyesi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Aytaç Hakan Tuğran
Doktora Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Özet

James Chandler'a göre yayınlanmasından yirmi küsur yıl sonra Gilles Deleuze'ün sinema kitaplarına doğan gecikmiş ilginin sebeplerinden biri günümüzde hislere olan yaygın ilgidir. Deleuze, sinema kitaplarının ilkinde Hareket İmge'yi üç ana kategori altında inceler. Bu kategorilerden biri olan duygulanım imge, diğer iki ana kategori olan algılanım imge ve eylem imge arasındaki boşluğu doldurmaktadır. Duygulanım imge, yakın planın yüz, yüzün ise yakın plan olduğu bir çerçeveye oturtulur, onu anlayabilmek için ise iki ayrı boyuta bakmak gerekir. Bunlardan biri düşünen yüz veya kontur ikon, diğeri ise yoğun duygusal gücü ifade eden yeğinsel yüzdür. Yıldız sistemi üzerine kurulan Yeşilçam Sineması'nda seyircinin yıldız oyuncularla özdeşlik kurmasını kolaylaştırmak için sıklıkla yakın plan yüz kullanılır. Bu sayede mekân önemsizleşirken duygusal kaynak olarak yüz filmin merkezine oturur. Bela Balazs'a göre bir oyuncunun yüzü daha önce pek çok açıdan gösterilse de, yakın planda gösterilen yüz, dünyanın geri kalanını dışarıda bırakarak izleyiciyi bu tek yüzle aniden baş başa bırakır. Konvansiyonel sinema seyirciyle kahraman arasında duygusal özdeşleşmeyi amaçlar. Bu sinema geleneğine dâhil edilen Yeşilçam Sineması'nda duyguyu mümkün olan en iyi şekilde yansıtmak için oyuncuların yüz ifadeleri yakın planda yoğunluklu bir şekilde gösterilir.

Bu çalışmada Yeşilçam Sineması'nda yıldız sistemine önemli etkileri olduğu düşünülen Türkan Şoray'ın ve Kadir İnanır'ın birlikte rol aldığı filmlere bakılarak duygulanım imgenin izleri sürülmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Gilles Deleuze, Hareket İmge, Duygulanım İmge, Yeşilçam Sineması.*

Pınar Sarıkan
Araş. Gör., Başkent Üniversitesi

Özet

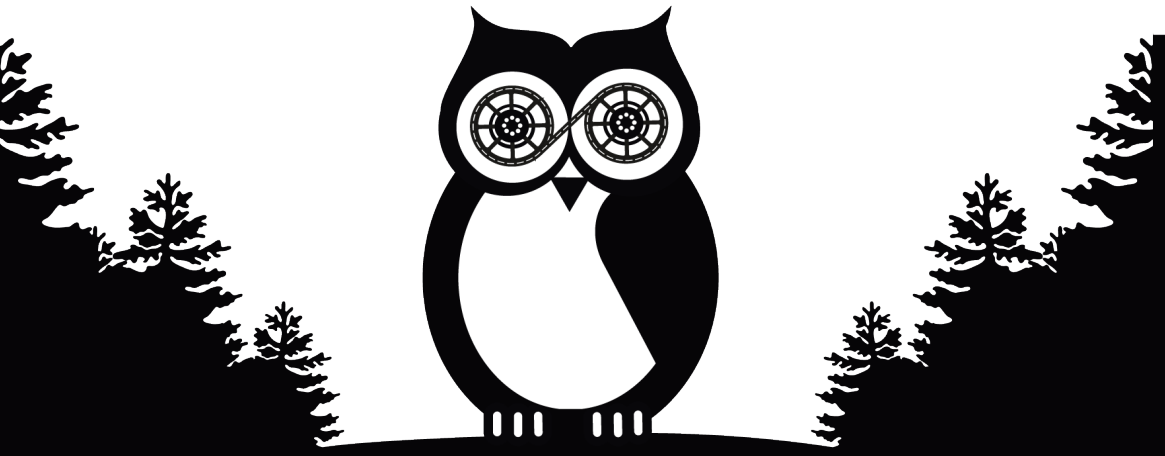
Düşünce sözlü medyaya, yazılı medyaya ve sinematik medyaya girdiğinde kavramsal boyutları değişkenlik gösterir. Felsefede yazılı haliyle karşımıza çıkan aşk kavramı birçok filozof tarafından Antik Yunan'dan itibaren düşünsel tartışmalara konu olmuştur. Duygu ve duyumsal düzeydeki aşk; kavramsal ve teorik boyutlarıyla geçmişten günümüze pek çok açıdan ele alınsa da literatür incelendiğinde sinemada aşkın felsefi görünümleri üzerine yeterince inceleme üretilmemiştir. Oysa sinemanın imkanları, kavramların değişik boyutlarını görmemiz açısından verimli ve ilginç boyutlara sahiptir. Yazılı medyada aşk gibi bir kavram sadece tahayyül edilebilirken, bu kavrama deyim yerindeyse parmak uçlarıyla dokunulabilirken; sanatsal deneyim kavramı duygulanımsal düzeyde deneyimlememize imkân verir. Özellikle sinema, kavramı somut, içkin ve parmak uçlarından ziyade avucumuzla yakalamamıza imkân verecek potansiyeller içermektedir. Bu nedenle aşk gibi, zaten kendisi de duygusal boyutlara sahip olan bir kavramı, kendi oluşsal düzeyinde incelemek filmlerin ontik boyutları değerlendirildiğinde daha farklı olabilir. Sinematografik imgeleri analiz eden Gilles Deleuze'den hareketle sinemanın bir imgeler bütünü olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışma da aşk kavramının sinemadaki dönüşümünü, sinematografik imgeler olan hareket-imaj ve zaman-imaj filmlerinde bulmayı deneyecektir. Bu amaçla, Türk sinemasında Çağan Irmak'a ait olan Issız Adam (2008) ve Unutursam Fısılda (2014); Zeki Demirkubuz'a ait olan Kader (2006) ve İtiraf (2001) filmleri, sinematik felsefe anlayışı ve sineaşk kavramı (Öztürk, 2018:54) çerçevesinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Sinematik Felsefe, Gilles Deleuze, Hareket-İmge, Zaman-İmge, Sineaşk.*

Memory, Time and Cinema

Moderatör: Havva Alkan Bala

10.12.2022
CUMARTESİ



Merve Kaptan
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Galata Üniversitesi

Abstract

The relation between videographic images and their production technique conducts us to the notion of time because it is through this temporal correlation that aesthetic qualities such as temporalities, durations, and rhythms are formed. This study conducts two complementary inquiries related to the above-mentioned correlation: The first one is the construction of synthetic temporalities through specific parameters resulting from aesthetic gestures that video artists implement to create an experience of temporality. The aesthetic gestures taken into account in this study include repetition, mixing, and dilation/contraction. The second inquiry is deciphering some possible traces that video images leave in collective memory due to juxtaposed temporalities that connect images. I argue that the videographic images, as a technical and conceptual form, have a time-building model that also participates in new revisions of memory and collective history. The video artists Ali Kazma's video series *Obstructions* (2006-2011) and Kutluğ Ataman's video *Women Who Wear Wigs* (1999) will be analyzed formally to visualize my argument.

Keywords: *Video art, time, technique, Ali Kazma, Kutluğ Ataman*

Sertaç Koyuncu
Araş. Gör., Yaşar Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Film Tasarımı Bölümü

Abstract

This article will analyze how the aesthetic strategies used in Ceylan Özgün Özçelik's *Inflame* establish a cinematic allegorical representation. This article shows that the allegorical representation theory that Adam Lowenstein put forward to examine horror films from the perspective of historical trauma is also applicable to *Inflame*, as a political thriller. This article asserts that *Inflame* is self-consciously addressing a national historical trauma of Turkey, that is Sivas Massacre. It will be argued whether *Inflame* represents this trauma as a form of allegorical representation or not, with Lowenstein's basic concepts to analyze how this allegorical representation occurs. Lowenstein's goal is to analyze historical traumas of nations that resonate in allegorical representations in films. The film will be analyzed on the axis of Lowenstein's three main categories: i) ambivalence of binary oppositions, ii) shocking representation, and iii) historical trauma. During the analysis, each concept's meaning in Lowenstein's theory will be discussed and then applied to the analysis of the *Inflame*. The ambivalence of binary oppositions is discussed in the film in the oscillation between the dual oppositions of the past and the present, the crowd of the city and the silence of the park, forgetting and remembering. Hasret's nightmares throughout the film and the sudden appearance of involuntary memories evoked by small details from everyday life are clearly can be included in the shocking representation category. Historical trauma appears in the film with the emergence of the Sivas Massacre step by step. Hasret's family was actually killed in this massacre and although Hasret couldn't prevent this destruction in the past, she decides to prevent it today by going out into the street. Historical trauma is also apparent throughout the film with the shock editing that influenced Hasret's imagination in the form of flashing images. These three basic concepts set by Adam Lowenstein make allegorical representation emerge; the allegory is evident by a shocking representation of the past seeping into the present, representing history as a dark history of barbarism.

Keywords: *allegory, representation, historical trauma, cinema, memory.*

Başak Şiray
Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Özet

The doppelgänger, which has appeared in the narratives for centuries as a folkloric theme, took place in the romantic literature whereas its visualizations, mostly derived from the romantic imaginary were encountered in the history of film. English translation of the word doppelgänger from German means 'double goer' or 'double walker'. However, in literature the word doppelgänger is preferred over its English translation to describe its uncanny nature.

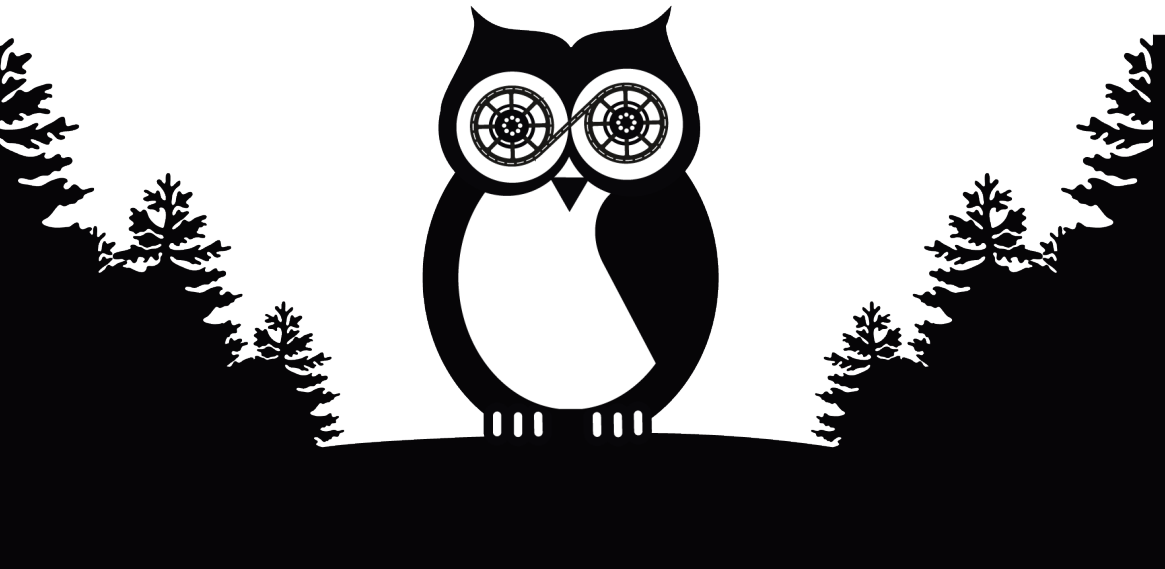
While time travel, parallel universes and cloning have appeared in recent sci-fiction films, protagonist's encounter with his/her double has become a popular scene that portrays the semi-eerie pleasure for both the narrated character and the audience. The cinematic transference of shock after meeting the personified image of the character, the confusion and the difficulty of distinguishing between the real character and his/her double is the leitmotiv in films. In this proceeding the questions concerning the concepts of authenticity, reality and representation will be raised throughout the selected films. The relationship between memory and image, truth and fiction, subject and object, self and other will be discussed.

Keywords: *doppelgänger, temporality, autonomy, self, authenticity.*

Türk Sinemasında Minörlüğü Düşünmek

Moderatör: İbrahim Sarıtaş

10.12.2022
CUMARTESİ



Sarper Bütev
Dr. Öğr. Üyesi, Kastamonu Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Özet

Deleuze *Cinema 2*'de Üçüncü dünya sinemalarının politik filmlerinde minör bir film dilinin kullanıldığını ileri sürmüş ve Türkiye'den de Yılmaz Güney'i minör bir sinemacı olarak değerlendirmiştir. Türk Sinemasında 1960'larda uç veren politik sinema Yılmaz Güney'in sahne alışıyla birlikte en olgun temsilcisine kavuşmuştur. Ancak öteden beri Türk sinemasının gelişmesine ket vuran sansürün, 1980 Askeri İhtilali sonrasında ağırlaşmasıyla birlikte hızla kan kaybeden politik sinema yerini kişisel sinema arayışlarına bırakmıştır. Öte yandan 1970'lerin sonlarından itibaren Atıf Yılmaz, Kartal Tibet vb. kimi yönetmenler, Metz'den ödünç alarak söylersek politik sansür, ekonomik sansür ve bunların içselleştirilmesiyle sanatçıların kendi kendilerine uyguladıkları bir sansür olan ideolojik sansürü aşmak için güldürü öğesini politik ve toplumsal eleştiri için kullanma yoluna gitmişlerdir. İlginç biçimde kurumsal ve ideolojik sansürü alt edebilmek için geliştirilen bu formül kanımca Türk sinemasının tek yerli ve özgün türü olan "toplumsal güldürü" filmlerinde verili halk kimliğinin yerinden edildiği ve halkın yeniden icat edilmeye çalışıldığı minör bir tınıya karşılık gelmektedir. Örneğin *Kibar Feyzo* (Atıf Yılmaz, 1978) gibi bir film başlık parasını toplamak için kente çalışmaya giden Feyzo'nun kentte yaşadığı deneyimleri neticesinde verili kimliğin ötesine geçişini ve köyüne döndükten sonra oradaki tahakküm ve egemenlik ilişkilerini tersyüz edişini anlatırken Feyzo'nun dönüşümüyle birlikte köy halkının da özne haline gelişini bir arada ele alarak köy halkını yeniden icat etmektedir. Kibar Feyzo'da bulduğumuz bu minör tını başka toplumsal güldürü filmlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Kartal Tibet'in yönettiği Şalvar Davası (1983)'da köy erkeklerinin verili kimliği, köyün kadınlarının kocalarıyla yatağa girmeyi boykot etmesi neticesinde krize sokulmaktadır. Filmin sonunda kadınları ve erkekleriyle birlikte tüm köy halkı, köy ağasında cisimleşen mevcut egemenlik ilişkilerine direnerek verili kimliklerinin ötesine geçerler. Her iki filmde de halkın verili kimliği krize sokulmakta ve yeni bir halk icat edilmeye çalışılmaktadır. Bu bildiri toplumsal güldürünün yukarıda adı geçen iki güçlü örneği üzerinden Türk sinemasının toplumsal güldürü filmlerindeki minör yankıları ele almakta; minör sinemanın bir tohum olarak 70'lerin sonlarında başlayan toplumsal güldürü filmlerinde mevcut olduğunu ileri sürmektedir.

Anahtar Kelimeler: *Minör Sinema, Toplumsal Güldürü, Mizah, Yeşilçam, Politik Sinema.*

İren Dicle Aytaç
Öğr. Gör., Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi,
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü

Özet

Emre Yeksan'ın yazıp yönettiği 2019 yapımı *Yuva* filmi, münzevi hayatı yaşadığı ormanlık araziyi tahliye etmeye zorlanan Veysel'in hikayesi üzerinden "yersiz-yurtsuzlaşma" çabasındaki "marjinal" öznenin, egemen normatif sistemin baskıcı ve yıkıcı müdahalesi karşısındaki direniş imkanlarını tartışmaya açarken yalnızca günümüz Türkiye'sinin toplumsal çatışmalarının değil çağcıl kapitalist dünya düzeninin egemen hesaplayıcı ve hükmedici akılcılığının da sorgulanmasına imkan sağlayan bir sinematik karşılaşma örneği sunar. Film, Veysel'de kişileştirdiği "azınlıklaşmış" farklı toplum kesimlerinin, ekonomik ve bürokratik baskı araçlarıyla ilişkilerini, hem gündelik direniş pratikleri hem de mülkiyet ve bölüşüm ilişkileriyle bağ kurarak ele almayı sağlayan bir politik söylem üretir. Bu nedenle yerel ve evrensel arasında olduğu kadar mikro ve makro toplumsal süreçler arasında da geçişliliği gözeten bir politik sinemaya yaklaşması bağlamında *Yuva*, güncel Türk sineması içinde türüne nadir rastlanır, önemli bir örnek teşkil etmektedir.

Diğer taraftan film, "azınlık"ı majörün dilinden yapılan 'kaybetmeye mahkum bir ezilen' tanımından farklı olarak, kısıtlı alanı içinde bile olsa fark yaratma gayretinde olan "seçilmiş bir oluş" biçimi olarak konumlandırırken ben ve öteki ilişkilerinin etik sorgulamalarına da yer verir. Ayrıca, tahakküm karşısında direnişin döngüsel devamlılığına yapılan vurgu ve gerçek ile gerçek-üstü arasında kurulan geçişlilik, filmin politik söylemini güçlendirdiği gibi onu alışılageldik görsel politika biçimlerinden de uzaklaştırır. Bu nedenle film, majör söylemlerde olduğu kadar, klasik politik sinema anlayışında da kimi minör kaçış hatları yaratmaktadır.

Bu bağlamda, bu çalışmada Yeksan'ın *Yuva* filmi, Deleuze'ün mevcut kimlikleri yersiz-yurtsuzlaştıran, özel-kamusal ayrımını ortadan kaldıran ve kimliklerin yeni kolektif biçimlerinin çoğaltılmasına çağrı yapan bir sinema olarak "minör sinema" anlayışına bir yaklaşma olarak ele alınmaktadır. Bu doğrultuda bildiride, filmin kapitalist bölüşüm ilişkileri temelinde kentsel mekanın dönüşümüne, insan-doğa arasında kurulan ikileme ve normatif aile anlayışına yönelttiği eleştiriler ile kurgulanmış "ben"in sınırlarını sorgulamaya yönelik olarak kullandığı stratejiler dahilinde açtığı "kaçış hatları" tartışılmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Emre Yeksan, Gilles Deleuze, Felix Guattari, Minör Sinema, Mülksüzleşme.*

Ali Gürbüz
Dokuz Eylül Üniversitesi

Özet

Majör olanın toplumsal ilişkilerden dışladığı, marjinal bir varoluşa sürüklediği, aynı zamanda minör özellikler taşıyan karakterler, uygarlığın dönüşümlerine etki eden bir zekaya sahiptirler. Minör olanın zekası, beklenilenden farklı düşünmesiyle kendini gösterir. Nietzsche, özgür tinli ifadesinin, "kendisinden, kökeni, çevresi, zümresi ve makamı temelinde ya da zamanın egemen görüşleri temelinde beklenilenden farklı düşünen kişiye" uygun olduğunu yazmıştır. (Nietzsche, İnsanca Pek İnsanca 1, s:191) Zeki Demirkubuz'un filmlerinde, zamanın egemen görüşleri temelinde beklenilenden farklı düşünmeye yatkın olan minör kişilerin zekasını, varoluş koşullarını ve davranışlarını analiz etmeye çalışacağım. Zeki Demirkubuz'un Yazgı filmindeki Musa, Yeraltı filmindeki Muharrem, Kıskanmak filmindeki Seniha karakteri, minör kavramına uygun varoluşsal özellikler taşımaktadır.

Nietzsche, düşünsel yeniliklerin yarı-mezar havasındaki atmosferde yeşerdiğini, toplumun yeninin gelişmesini engelleyebilmek için yeniyi araştıran, keşfeden kişiyi bu yarı-mezar atmosferinde yaşamaya mecbur bıraktığını yazar. Nietzsche, "bizim seçkin bulduğumuz, hemen hemen tüm varoluş biçimleri, eskiden bu yarı-mezar havasında yaşıyorlardı: bilimsel karakter, sanatçı, deha, özgür tinli, oyuncu, tüccar, büyük kaşif" diye yazmıştır.(Nietzsche, Putların Alacakaranlığı, s:95) Demirkubuz'un filmlerindeki Musa, Muharrem ve Seniha, yarı-mezar havasında yaşayan karakterlerdir.

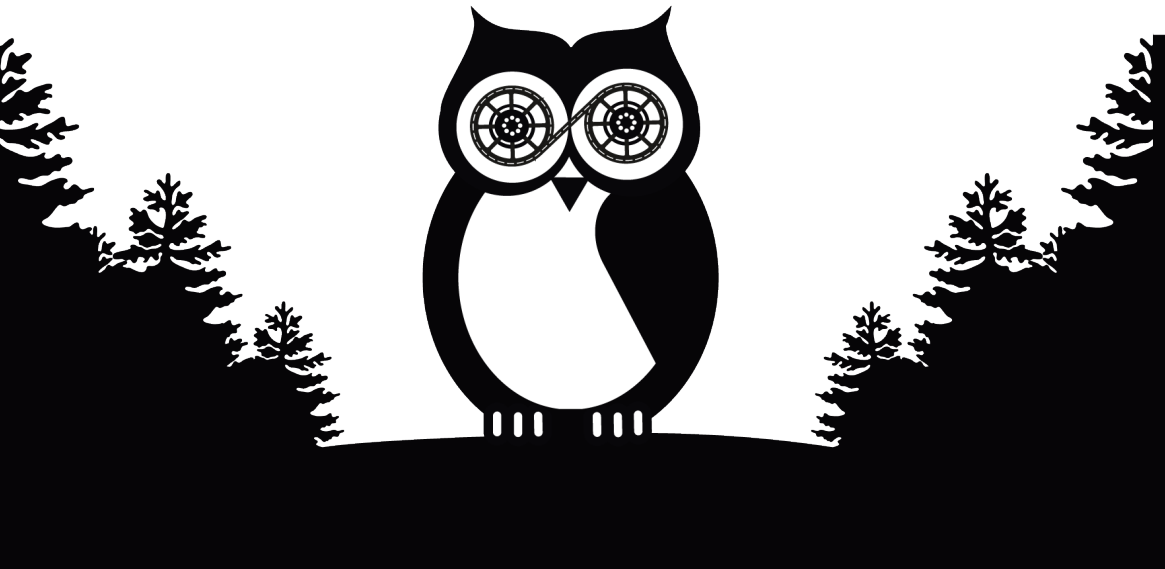
Minör kavramı, majör olandan farklı kişilikleri anlamaya yardımcı olan bir bakış açısı sunar. Deleuze, Kafka Minör Edebiyat adlı eserinde, "büyük edebiyatlarda ancak bir anlık konuşmaya neden olan şey, küçük edebiyatlarda herkesin ölüm kalımıyla ilgili bir karar niteliği taşır" diye yazmıştır (s:26). Hem minör hem de marjinal olan bir varoluş, kozmik bellekteki sıçramalara dahi etki eden bir zeka özelliği gösterir. (Deleuze, Bergsonculuk, s:152) Zeki Demirkubuz'un Kıskanmak adlı filminde Seniha, etrafındaki insan ilişkilerini bilinçli bir biçimde yönlendirerek varlığının anlamını belirleyebilmek için, geceleri Dostoyevski okuduğu yarı-mezar havasındaki yaşamını başka bir yöne çevirmiştir. Yeraltı filmindeki Muharrem, vasat bir memur olmanın iç sıkıntısına sürüklenmesi sebebiyle, yeraltına itilmiş varoluşuna yeni bir anlam vermeye çabalamıştır. Yazgı filmindeki Musa, kendisinden beklenilenden farklı davranışlar göstermiş, yaşamın anlamsız olduğu fikrine sürüklenmiş ve yaşamı yeniden değerlendirmeye götüren düşünceler geliştirmiştir. Zeki Demirkubuz sinemasında minör varoluşun davranışlarını tartışabilmek için uygun bir zemin bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Özgür tinli, Varoluşsal Atmosfer, Minör Kaçış Çizgileri*

The Time-Image

Moderatör: Eda Arısoy

10.12.2022
CUMARTESİ



Boshko Karadjov
Professor of philosophy, Philosophical Society Of Macedonia

Abstract

The first film recording of the Auguste and Louis Lumière – *La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon* and the first modern comic book - *The Yellow Kid* by Richard F. Outcault, appeared in front of the audience in the same year 1895. More specifically, film and comics are born in an identical historical moment. Their suitability as pop culture phenomena of the 20th century, their media similarities, as well as shared affinities towards the expression of movement, made it possible in the theoretical and philosophical approach to comics to assume their uniformity as ontologically similar cinematic phenomena. Based on this, a series of theoretical studies and philosophical approaches defined comic book art through the prism of the aesthetic, visual and technical aspects of the film. We call these philosophical approaches that use film as a model for understanding the media ontology of comic book art - *cinematic theories of comics*. In these theories it is noted that the ontology of comics is in the impossibility of complete reproduction of movement. Specifically, if we rightly understand film as the *art of moving images*, then comics, however creatively they may suggest the kinetic aspects of what they portray, still they fundamentally should be the *art of the images that do not move*.

However, in this essay, we will not agree that the essence of the comic book art is in the the absence of the ability for optically fused representation of the movement-images. If the difference between comic book and film is only in the optically fused or optically detached representation of the movement, then comic books are nothing but some sort of unfinished or imperfect films. Nothing fundamentally different from the film storyboard as an auxiliary tool in film production. Or, as the British comic books author Alan Moore ironically points out: "if we look at the comics through the prism of the film, then the most we can say about it is that the comics are a movie that doesn't move.

Precisely because of these problematic implications for the nature of comics that logically follow from the *cinematic theories of comics* and the *ontology of dynamism*, we will analyze other philosophical approaches and theoretical perspectives through which we will try to illustrate the aesthetic uniqueness of comics. We think that it can be located in the so-called *depicting the duration in the comic book art*. In other words, *in the time-image*. For this reason, in the final part of the essay, through the prism of Gilles Deleuze's conclusions about the philosophy of film from the book *Cinema 2: The Time-Image*, we will compare the depiction of duration in the comics and in the film, and we will try to show the specific and ontological substantial chronomatic of comic book art or what might be called Comic Book Time

Keywords: *comics, film, the movement-image, the time-image, cinematic theories of comics, chronomatic of comic book art etc.*

Lkhagvadulam Purev-Ochir
PhD Candidate, Lusophone University of Humanities and Technologies

Abstract

Most recent studies on time and duration in cinema have appeared in relation to slow cinema, first coined in 2003 by Michel Ciment to describe a group of filmmakers who make "a cinema of slowness" as "a resistance to the fetishism of technology (Tuttle, 2006), emphatically using long, lingering shots, both mobile and static, throughout their films. Subsequent studies on Slow Cinema have analysed duration in the "long-take" as a strategy of the contemporary against acceleration in society, technology, and economy.

Time has stayed elusive despite cinema's being referred as 'a time-based medium'. According to Mary Ann Doane, the invention of cinema and cinema's technical ability to capture and manipulate time affirm late 19th century capitalistic modernity's fight to "tame" time into a homogenous, uniform, and divisible entity. Most of 20th century film theory rationalises time using "a logic of pure differentiation, quantifiability, and articulation into discrete units" (Doane, 2002, p.8).

This is further evident in classical screenwriting format where time is expressed with divisible shots, scenes, and acts which progress linearly in the present temporality. Time is framed in the structure of the film through plot, "a choice of events and their design in time" (McKee, 1997, p.43). Temporal designations such as flashbacks and forwards do not break the linearity of film, rather deepening the manipulation of time as divisible.

It is Deleuze who diagnoses a radical break in the rationalisation of time in cinema starting with Neo-Realism. He further develops a concept of 'time-image' that describes time's ontological presence in post-war cinema.

By applying Deleuze' concept of "time-image regime" to Portuguese filmmaker Pedro Costa's cinema, this study attempts at developing an approach to a type of chronic narration, with a set of vocabulary that allows the concept of time to be fundamentally present within the conception and development of a film. By utilizing Deleuze's concepts of "time-image regime" in the writing process, filmmakers are presented with clear pathways to write or 'describe' their films without structuring their scenes based on chronology and linear scene progression.

Keywords*: Deleuze, Pedro Costa; time-image; screenwriting; chronic narration.*

Edgaras Bolšakovas
PhD Candidate, Vilnius University

Abstract

Philosophical discourse on film has recently experienced a growing tendency to read film history through Deleuzian film concepts. The standard tactic is to locate various forms of time-image and to deduce their liberating, resistant, minor identity. I propose two arguments against this common methodology.

The first argument consists of locating the importance of C.S. Peirce's legacy in the film philosophy of Deleuze. By employing Peircian semiotics, Deleuze is able to construct his film taxonomy in syntactical, not semantical terms. It means, that movement-image or time-image has to be understood as part of a structure (or a non-structure in the time-images case), not as a metaphor or symbol.

The second argument consists of recourse to the fundamental difference between Bergsons's and Deleuze's concepts of time. While the first one is based on human consciousness and is constructed against the physical theory of time, the latter one is constructed purely on the ontology of difference. Deleuze's theory of time negates all possible identities whether minor or major.

A possible strategy for overcoming this impasse can be borrowed from a renounced German historian R. Koselleck. His theory of the sediments of historical time combined with Deleuze's legacy can be productive for historical research in minor cinema.

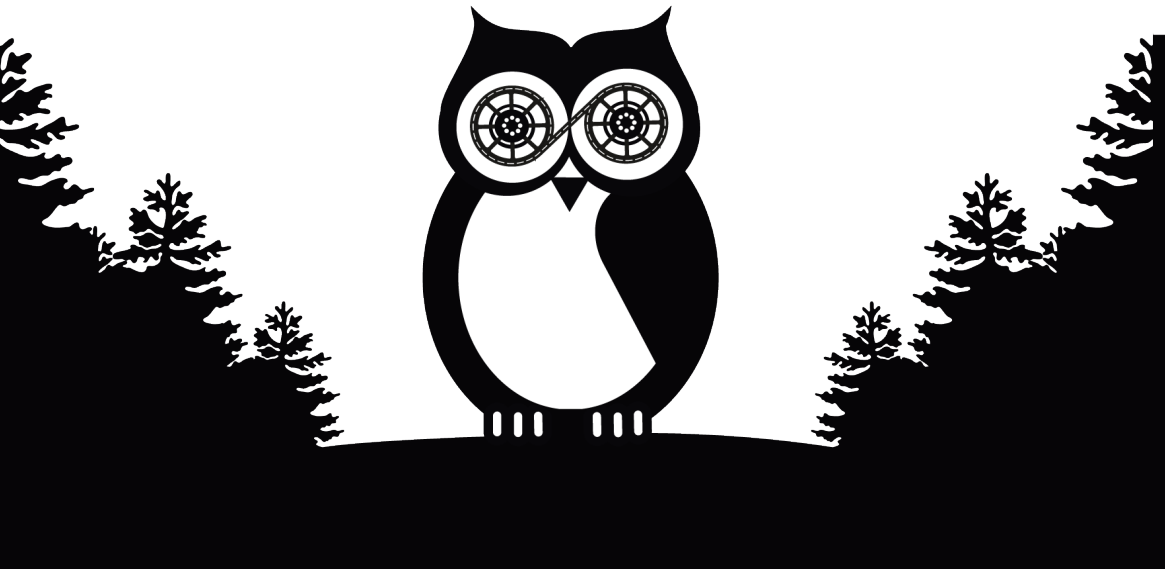
The paper's main thesis is that Deleuzian film philosophy cannot be applied to historical film research.

Keywords: *Philosophy of film history, Gilles Deleuze, Minor cinema. Time-image, Reinhart Kosselleck.*

Filozoflarla Film İzlemek: Schopenhauer, Bergson, Wittgenstein

Moderatör: Serdar Öztürk

10.12.2022
CUMARTESİ



Cem Yıldırım
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Topkapı Üniversitesi

Özet

Alman filozof Arthur Schopenhauer, Parerga ile Paralipomena isimli çalışmasında insanlar arasındaki yakın ilişkiler üzerine düşüncelerini açıklarken "kirpi ikilemi" metaforunu kullanmıştır. Schopenhauer, bu metaforu şu şekilde anlatır: Soğuk bir havada kirpiler donarak ölmemek adına birbirlerine yaklaşırlar. Birbirlerinin vücut ısıları onları donmaktan kurtarır, ancak birbirlerine aşırı derecede yakınlaşmaları, iğnelerinin vücutlarına batmasına ve her birinin acı çekmesine yol açar. Bu nedenle tekrar birbirlerinden uzaklaşmak zorunda kalırlar. Dolayısıyla kirpiler, hayatta kalabilmek adına aralarında soğuktan donmayacak derecede yakın, ama aynı zamanda iğnelerin hedefi olmayacak derecede de uzak bir mesafeyi korumak zorunda kalırlar. Schopenhauer, aynı çelişkinin insanlar arası ilişkilerde de yaşandığını belirtir. İnsan, bir başkasıyla güçlü ve yakın bir ilişki kurma arzusu duyar. Ancak yakınlaşma, potansiyel olarak çatışma ve provokasyon riskini barındırır. Çünkü insanın da metaforik olarak acı verici söz ya da davranışlarla somutlaşan "iğneleri" vardır. Başka biriyle yakınlaşıldığında zarar görme ve zarar verme ihtimali söz konusudur. Ancak Schopenhauer'a göre yakınlaşmadan kaçınılması da yalnız, izole ve monoton bir yaşama sahip olma endişesine yol açar. Nuri Bilge Ceylan›ın İklimler filmindeki İsa ve Bahar karakterleri arasındaki mesafenin, tekrar bir araya gelme çabasının ve nihayetinde aralarında yeniden, ancak daha büyük bir mesafenin oluşması ile Freud'un da atıfta bulunmuş olduğu Schopenhauer'ın "Kirpi ikilemi" metaforu arasında bir ilinti kurmak mümkündür. İsa karakterinin, Bahar'a yeniden yakınlaşma çabasının soğuk bir iklime denk gelmesi ise bu açıdan oldukça ironiktir. İsa, filmin bir başka karakteri olan Serap ile olan ilişkisinde de aynı çelişkiyi yaşar. Schopenhauer'ın insanlar arasındaki yakın ilişkiler üzerine ortaya attığı "kirpi ikilemi" metaforunu, İklimler filmindeki karakter ilişkileri üzerinden irdelemeyi amaçlamış olan bu çalışmada, film karakterlerinin söz ve davranışlar ile oluşturdukları kendi "iğneleri" ile birbirlerine ne şekilde zarar verdiklerinin yanı sıra, Nuri bilge Ceylan'ın karakterler arasında oluşan değişken mesafeyi sinemasal yöntemlerle nasıl sunduğu analiz edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: *Arthur Schopenhauer, Kirpi İkilemi, İklimler, Nuri Bilge Ceylan, Yakın İlişki.*

Muhammed Yasin Bağcı
Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi

Özet

Bilim ve felsefenin ortak konularından biri olan "zaman" kavramı, su götürmez mutlaklığına rağmen ele avuca sığmayan akışkanlığı ve karmaşıklığı sebebiyle sürekli yeni tartışmalarla karşımıza çıkmaktadır. Zaman konusunda Aristoteles'in "dünya zamanı"na ilişkin çözümlemesi ile Augustinus'un "insan zamanı"na ilişkin çözümlemesi tartışmaların mihenk taşı olagelmiştir. Modern düşüncenin "aşkınlık" anlayışının sarsılmaya başladığı 19. yüzyıl sonlarında yaşanan radikal değişim ve belirsizlik ise insan yaşamını katı bir belirlenmişlikten akışkan bir bilinç anlayışına doğru götürmüştür. Descartes'ın kendi üzerine kapanmış bilinci etkisini kaybederken, bilinç hem bilimin hem de felsefenin yeniden ele alması gereken bir olgu olarak görülmüştür. Bu durum beraberinde başka olguların da bilinç bağlamında yeniden değerlendirilmesini gerekli kılmıştır. Nitekim Henri Bergson (1859-1941) son biçimini verdiği "yaşam felsefesi"nde zamanı sezgi ile ilişkisi içinde "süre" kavramıyla açıklamaya çalışmıştır. Bergson'a göre, süre içsel zamana karşılık gelirken yalnız sezgi ile kavranabilir. Süre olarak zaman ise anların bellek aracılığıyla şimdiye taşınıp biriktirildiği bir bütündür ve bilinç ile belleği birbirinden ayırmak mümkün değildir. Bu bağlamda, Fransız Yeni Dalga sinemasının önemli yönetmenlerinden Chris Marker'ın 1962 yapımı La Jetée (Dalgakıran) filmi ve bu filmden esinlenilerek yapılan Terry Gilliam imzalı 1995 yapımı Twelve Monkeys (On İki Maymun) filmi, bilinç ve zaman arasındaki iç içe geçmiş güçlü ilişkiyi izleyiciye sunmaktadır. La Jetée filminde, Üçüncü Dünya Savaşı sonrası yaşanamaz hale gelen yeryüzünden kaçarak bir yeraltı sığınağında yaşamaya başlayan insan topluluğunun savaşa sebep olan olayları engellemek amacıyla geçmişe gitme çabaları anlatılmaktadır. Twelve Monkeys filminde ise aynı çaba, yeryüzünü yaşanamaz hale getiren bir virüs salgınına sebep olan olaylar silsilesi sonrası yeryüzünü tekrar yaşama uygun hale getirmek için verilmektedir. Her iki filmin senaryosunda da söz sahibi olan Chris Marker, zamanın bütünselliğine ve anlara bölünemez yapısına vurgu yapmaktadır. Bu vurgu, La Jetée filminde içerikle sınırlı kalmayıp filmin biçemine de yansır. Film tek tek fotoğraf karelerinden oluşurken, bu kareler bir anlatıcı aracılığıyla izleyiciye anlatılarak, bellekteki tek tek anların zamanın bütününde taşıdığı önemi destekler. Çalışmamız, bu iki filmi zamanda yolculuğun imkanı temelinde felsefi bir çözümlemeye tabi tutmayı ve çağdaş düşüncenin zaman anlayışına ilişkin çıkarımlarda bulunmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Henri Bergson, La Jetée, Twelve Monkeys, Zaman, Süre.*

Umut Morkoç
Dr., Adıyaman Üniversitesi

Özet

Yunanistanlı yönetmen Yorgos Lanthimos'un 2009 Cannes Film Festivali'nden 'Belirli Bir Bakış' ödülü kazanan filmi Köpek Dişi (Kynodontas 2009), üç kardeşin kendileri için kurgulanmış fiziki ve kavramsal bir dünyadaki varoluşlarını anlatıyor. Kendilerini içinde buldukları dünyanın sadece fiziksel sınırları değil, bu dünyaya anlam verdikleri kavramsal çerçeve de bir düzenlemenin ürünüdür. Kavramlara yüklenen anlamlardan ahlaki kodlarına, arzularından korkularına kadar dünyalarını oluşturan her şey, onlar için düzenlenmiş bir gerçekliğin parçasıdır. Bu bildiride içerisinde yaşanılan gerçekliğin sınırlarının ne şekilde ihlal edile(bile)ceği konu edinilecek. Köpek Dişi'nde, yaratılan gerçekliğin sınırları bu sınırları ihlal eden bir anlam dünyasının sınırdaki küçük bir çatlaktan içeri sızmasıyla ihlal edilir. Kardeşlerin kendileri için düzenlenmiş dünyanın dışıyla ufak bir karşılaşmaları, mutlak zannettikleri kurgusal gerçekliklerini sorgulamalarına vesile olur.

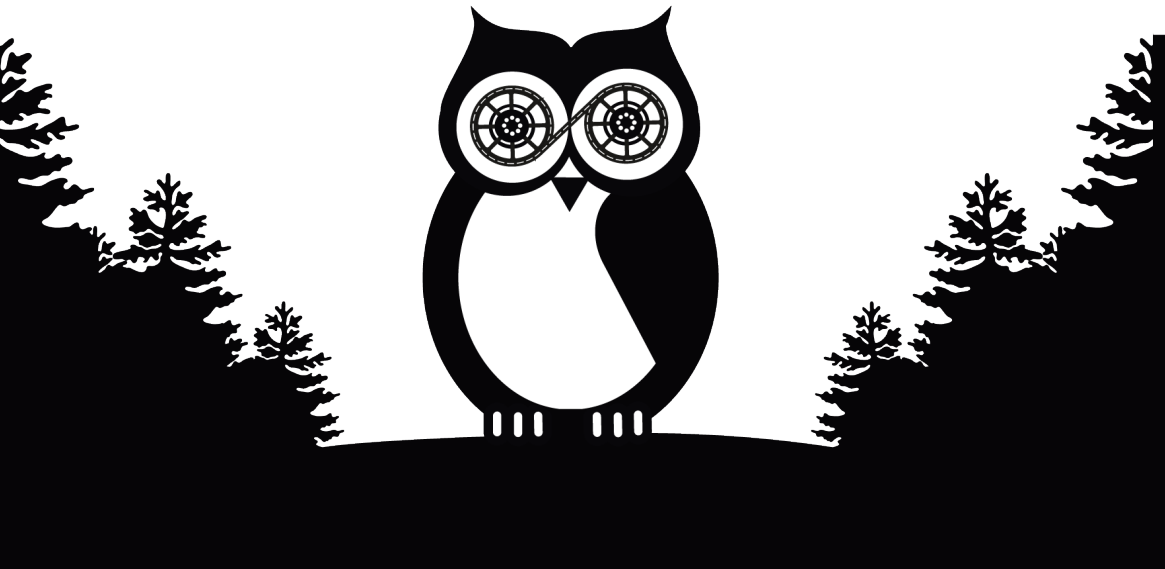
Wittgenstein Felsefi Soruşturmalar'da felsefenin hedefini ¨[s]ineğe sinek hokkasında çıkış yolunu göstermek¨ olarak tanımlıyordu (Wittgenstein, 2010: §309). Cam bir fanus içine girmiş olan sinek kendisini kuşatan camı göremediği için dünyayı bu camdan, camın dışındakileri de bu camdaki görüntülerden ibaret zannediyordu. İşte felsefenin görevi bu gerçeklik dünyasının sınırlarını ortaya koymaktır, böylelikle bu gerçekliğin sınırlarının dışına çıkmanın olanağını göstermiş olur. Wittgenstein bu nedenle felsefeyi bir terapi olarak görür. Bu terapi sembolik bir anlam dünyasını var eden kabullerin açığa çıkarılması yoluyla olur. Wittgenstein'ın kapının üzerinde döndüğü menteşelere benzettiği bu kabuller matematiksel bir sistemin kurucu unsuru olan aksiyomlar gibidirler ve bu asla sorgulanmazlar. Ancak felsefe sorgulanmayan hatta dile dahi gelmeyen bu kabulleri açık ederek bu kabullerden hareketle kurulan dünyanın kurgusal olduğunu gösterir. Lanthimos Köpek Dişi'nde beyazperdenin izleyen ve izlenen arasında çizdiği büyülü ontolojik farktan faydalanarak Wittgenstein'ın söz ettiği gibi bir terapinin vaat ediyor. Ancak burada sözü edilen terapinin kavramın çağdaş yükünün işaret ettiği gibi, daha iyi olma hali vaat etmediğini gözden kaçırmamak gerekiyor. Bu terapi daha iyi bir dünya vaat etmiyor, mevcut dünyanın sandığımız gibi olmayabileceğini gösteriyor. Bu sebeple bu terapinin yıkıcı bir terapi olduğunu söyleyebiliriz. Bu bildiride Wittgenstein'ın felsefeyle vaat ettiği terapiyi Lanthimos'un Köpek Dişi'de sinemayla vaat ettiği iddia edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Wittgenstein, Köpek Dişi, Terapi, Anlam Dünyası, Dil Oyunları.*

Crystal, Baroque, Surreal Images and Absurdity

Moderatör: Kanika Walia

10.12.2022
CUMARTESİ



Ori Yakobovich
Master Degree Student, Tel Aviv University

Abstract

"Man stands face to face with the irrational. He feels within him his longing for happiness and for reason. The absurd is born of this confrontation between the human need and the unreasonable silence of the world." Albert Camus, The Myth of Sisyphus and Other Essays.

The bridge between philosophy and cinema, between the ivory tower and the movie theater, might appear to some as unclear and undefined. On one end, philosophy is a discipline that is based on arguments and logics as tools for the eternal search after truth. In contrary to philosophy, fictional cinema is based on narrative, sound and visuals in order to evoke emotion in its audience. In this paper, I will try to show the intersections between philosophy and cinema in order to show how the cinematic narrative can be used as a powerful tool for philosophy.

I will explore the intersection between cinema and Existentialist philosophy through the cinematic manifestation of the idea of the existential absurd. I will argue that the cinema has the ability to create a cinematic space of the absurd that can demonstrate for the viewers the idea of the absurd better than any written text. Through cinema, the audience can witness the phenomenological experience of the absurd, while simultaneously it can experience the movie watching itself as an act of individual meaning that defies the same absurd.

I will base my paper on the existential writing of Camus, Sartre and Kierkegaard while applying it on papers written scholars of cinema: Murray Smith, Thomas Wartenberg and Vivian Sobchack. I will use these theories the explore cinematic space of the absurd in the movies: A Serious Man (The Coen brothers, 2009, USA), Birdman (Alejandro González Iñárritu, 2014, USA) and I'm Thinking of Ending Things (Charlie Kaufman, 2020, USA).

Keywords: *Cinematic Space, Existentialism. Absurd, Phenomenology.*

Cristóbal Escobar
Dr., University of Melbourne

Abstract

This paper examines Lucrecia Martel's Zama (2017) and her transposition from Antonio Di Benedetto's book (1956) of the same name. I argue that Martel's film is able to push the writer's elusive images towards higher levels of cinematic abstraction. This is done by means of a method that de-visualizes, or renders more ambiguous, the standing of the literary protagonist, by maintaining that Zama's mental confusion, initially problematized in Di Benedetto's book, is further obscured in the film under issues of both personal and cultural identity, as well as under a feminist contamination of the novel. More broadly, I claim that Martel's Zama is exemplary of what she calls "contamination" —that is, a term the ancient Romans employed in order to incorporate and transform previous Greek materials into their own cultural texts, and which stands here as the filmmaker's method to rearrange the novel. In this capacity, the process of de-visualisation which I borrow from Jacques Rancière's Les écarts du cinéma is favouring a proliferating structure that multiplies the literary connections onscreen. This is what I call a "baroque image" that opens the story out in a non-totalisable arrangement of events, and which allows the filmmaker, in her own words, to "infect" the literary referent by blending the real and the imagined in a reservoir of virtual images which never really activate a stable form of identity.

Keywords: *De-visualisation, Contamination, Rancière, Baroque, Adaptation.*

Lior Perelsztejn
PhD Candidate, Tel Aviv University

Abstract

25 years after Twin Peaks (David Lynch & Mark Frost, 1990-1991) aired, Twin Peaks: The Return (David Lynch & Mark Frost, 2017) appeared. Although arriving later and after Twin Peaks: Fire Walk with Me (David Lynch, 1992), The Return complicates the version's ontological relationship and functions as their hyper-text which works to modify them (Gennete, 1997, pp. 5).

My essay explores how The Return transforms knowledge structures of the "Twin Peaks" universe. In the first part, I examine how The Return creates disguises through repetition to establish immanent differences between the versions (Deleuze, 1968, pp. 17). By disguise, The Return subverts the universe ontology, leading narrative paths to dead-ends, as well as characters and viewers to a sense of standing on the edge of the abyss.

In the second part, I explore the series' aporias, which brings the experience of the nonpassage (Derrida, 1993, pp. 12), and arises from The Return's open ending and Dale Cooper's question: "What year is this?". Cooper's stray mirrors Mike's question from ep.1: "Is it future… Or is it Past?". This de-temporalization and uncertainty of time are followed by another aporia; Laura Palmer's life and death, who tells Cooper: "I am dead. Yet I live".

The aporias lead to an ontological rupture, erupting another "Twin Peaks": Cooper saving Palmer after being launched towards Fire Walk with Me in The Return's ep.17. By erasing Laura's corpse discovery as the inciting incident of Twin Peaks, The Return poses a modified and dynamic possibility, hence changing history. It tangles the events together, establishing Twin Peaks as a hauntology for The Return, actively haunting its present with past events (Derrida, 1994, pp. 9).

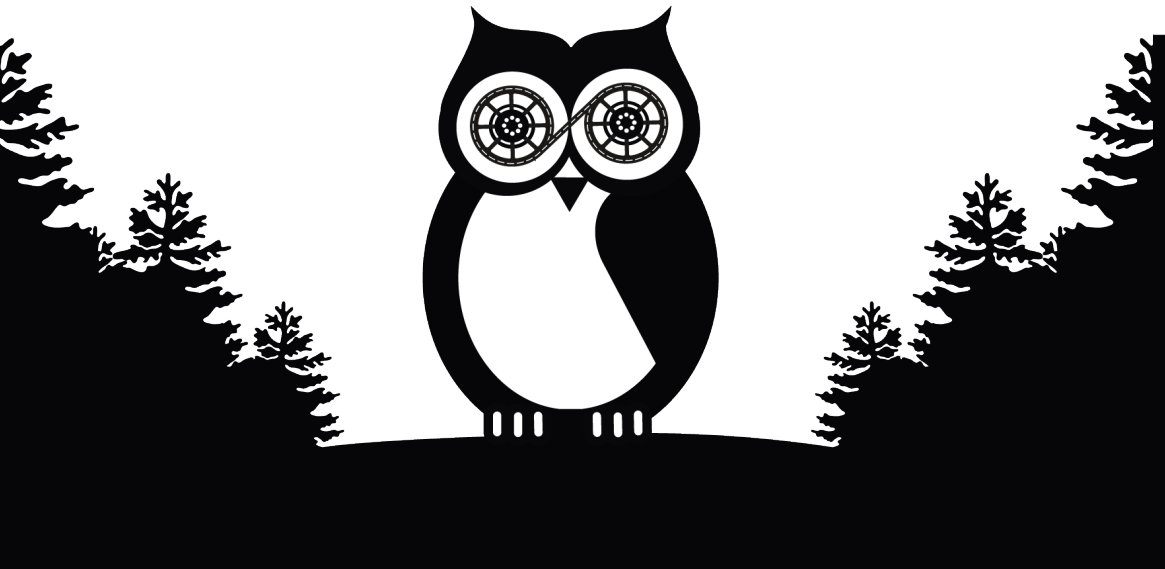
Therefore, The Return operates in a crystal-time producing crystal-images, which consist of the multiplicity of time: "in two heterogeneous directions […] one […] makes all the present pass on […] the other preserves all the past" (Deleuze, 1989, pp. 81). This preservation of pasts reflected through the crystal; Laura's corpse and rescue, unfolds a non-chronologic narrative, offering a possibility of Laura being both dead and alive.

Keywords: *Twin Peaks, Repetition, Aporia, Hauntology, Crystal-Image.*

Filmlerle Estetik ve Yüce Kavramı Tartışmaları

Moderatör: Selçuk Ulutaş

10.12.2022
CUMARTESİ



Reşat Fuat Çam
Dr., Kadir Has Üniversitesi

Özet

Bu sunum sinema ve felsefe kesişiminin üç önemli figürünün -Deleuze, Ranciere ve Badiou- sinemaya dair yaklaşımlarını sanat felsefesi içinde tarihselleştirmeyi hedefler. Her ne kadar sinema yaklaşımlarına dair karşılıklı eleştiriler geliştirmiş olsalar da sinemanın anti-dualist bir karaktere sahip olduğu fikrinde ortaklaşan bu üç figür sinemayı Modernite'nin idealist zeminini kuran karşıt ikilikleri fesheden estetik bir araç olarak görmektedirler. Örneğin Deleuze sinemanın anti-ikili yapısına işaret ederek, sinemanın ortaya çıkışı ile 19.yy'da anti-düalist felsefi projelerin ortaya çıkışı arasındaki ilişkiye işaret eder ve sinemanın beden-zihin, imaj-madde, aktüel-virtüel gibi karşıtlıkları krize sürükleyen bir araç olarak görür. Aynı şekilde Badiou için de sinema sonlu-sonsuz, töz-ilinek, ruh-beden, hissedilen-düşünülen gibi majör karşıtlıkların üzerine kurulu metafiziğin sonuna işarete eden bir sanattır. Ranciere de sinemayı imaj ve metin, hissedilebilir ve düşünülebilir ayrımını ortadan kaldırmayı hedefleyen ve geç Modernite'de ortaya çıkmış bir estetik paradigma çerçevesinde değerlendirir. İşte bu sunum bu üç figürün sinemaya dair söylemlerini tarihselleştirerek sinemanın anti-dualist yapısının politik ve estetik koordinatlarını sorunsallaştırır.

Anahtar Kelimeler: *Deleuze, Ranciere, Badiou, Metafizik.*

Selda Salman
Öğr. Gör. Dr., İstanbul Kültür Üniversitesi

Özet

Bu çalışma, filmlerde yer alan muazzam doğa olaylarının imajlarının yüce duygusunu hissettirip hissettiremeyeceğine ilişkin bir soruşturmadır. Bu bağlamda çalışma öncelikle Kant'ta yüce duygusunu ele alacak ve Kant'ın verdiği örnekler üzerinde sinemada benzer sahnelere işaret ederek sinemanın bu duyguyu harekete geçirip geçirememe gücünü tartışacaktır. Bu tartışmanın ana kuramsal aksını ise yüce'nin sanat aracılığıyla hissedilip hissedilemeyeceğine ilişkin sanat felsefesi tartışmaları oluşturacaktır.

Kant'ın "yüce"ye ilişkin düşünceleri 1790 yılında yayımlanan Yargı Gücünün Eleştirisi (Kritik der Urteilskraft) eserinde olgunlaşır. Burada Kant matematik ve dinamik olmak üzere iki farklı yüce tanımı yapar. Kant'tan hemen sonra özellikle Romantisizm döneminde yücenin sanat aracılığıyla iletilebilmesine ilişkin bir tartışma alanı oluşur. YGE'nin basımından yaklaşık yüz yıl sonra ortaya çıkan ve teknolojinin gelişmesiyle olanakları hızla gelişen sinema ise yüce duygusu yaratabilme bağlamında diğer sanatlardan çok daha büyük bir potansiyele sahip görünmektedir. Bunu, bilim kurgu filmlerinde sıklıkla karşılaşılan galaksilerin ya da yıldız sistemlerinin betimlendiği sahneler, The Perfect Storm (Yön:Wolfgang Petersen, 2000) benzeri filminde olduğu gibi büyük doğa olayları, Interstellar (Yön: Christopher Nolan, 2014) filminde olduğu gibi hem farklı galaksiler hem büyük doğa olaylarına yer veren betimlemeler verimli bir biçimde örneklemektedir. Ancak yüce duygusu ile kurulan ilişkide sinema kuramlarında önemli bir alan kaplayan izleyicinin konumu genellikle gözden kaçmaktadır. İzleyici, Kantçı anlamda yüceyi deneyimleyen özne ile aynı konumda mıdır? Sinema izleyicisi, her şeye rağmen yüce duygusunu hangi koşullarda hissedebilir?

Bu sorular çerçevesinde Kant'ın yüce duygusuyla başlayacak olan bu çalışma izleyicinin konumu ekseninde yüce duygusunun sinemada deneyimini sorunsallaştıracak ve sorgulayacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Sinema, yüce, Kant, sanat, felsefe.*

Burak Bakır
Dr. Öğr. Gör., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi,
Film Tasarımı ve Yönetmenliği Bölümü

Özet

Bergman sinemasında özellikle 1950'lerin ortalarından itibaren Gotik estetiğin kimi unsurları görünür hale gelir. Bunların bir kısmı özellikle ışığın kullanımında olduğu gibi sinematografik araçlardan kaynaklı sinema estetiğine ait üsluba dayanırken, bir kısmı da edebiyat ve felsefe ile bağlantılıdır. 18. Yüzyılın Gotik edebiyatından ve onun felsefi ifadesi olarak Burke'ün Yüceyi kavramsallaştırılmasından yola çıkarak, hem Kant hem de günümüzde Lyotard üzerinden devam ettirilen bu estetik tartışma Bergman sinemasında, onun kendine özgü estetiği içinde yankılanır. Yücenin ifadeleri olan Dehşet ve Coşku kavramları, pek çok Bergman filminin kendi içlerinde taşıdığı dilemmaların, kıyamet imgeleri ile yaşamın imgelerinin iç içe geçmişliğinin kökeninde yer alır.

Bergman sinemasında mekanların, nesnelerin ya da karakterlerin ele alınışında karşılaşılan tekinsizlik (unheimlich), bazen bir araf bazen de bir kıyamet görünümünü alan zamanın işlenişi, bütün bunları daha geniş bir çerçeveye yerleştiren Hegel'in dünyanın gecesi kavramsallaştırması aynı zamanda Gotik edebiyat ve ondan türeyen sinemanın da estetik ve biçimsel unsurlarını verir. Hem Bergman sineması hem de Gotik anlatılar dünyadan geri çekildikleri izole mekanlar içinde ele aldıkları karakterlerin zihnine, onların yaşadıkları dünyayı öznel algılama biçimlerine ve bu algılayışın özgül tarzına yöneldikleri müddetçe birbirleri ile ilişkilidirler. Dahası her ikisi de Lacan'ın Gerçeğinin imkansız bir Şey olarak karakterin tasavvurunda görünür hale geldiği anlatı yapıları inşa ederler.

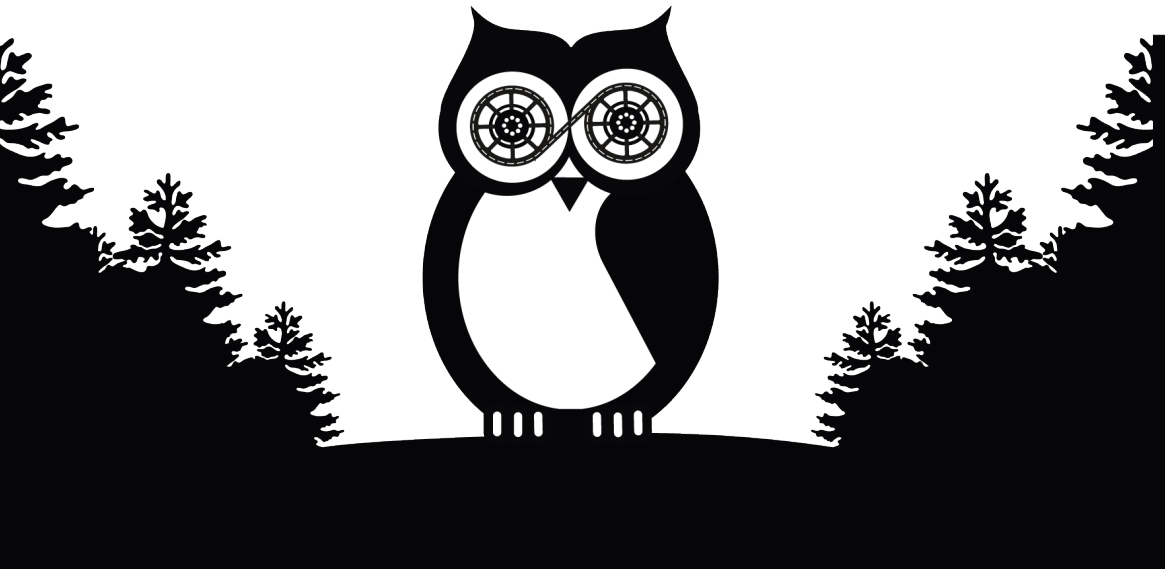
Bu çalışma Bergman sinemasını Gotik anlatının temel unsurlarından yola çıkarak Yüce, Dünyanın Gecesi, Tekinsiz, Gerçek gibi kavramlardan yola çıkarak hem ikisi arasındaki bağlantı noktalarını hem de Bergman'ın gotiğin ötesine geçen daha derin bir felsefi düşünüm sinemasını nasıl inşa ettiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Bergman, Gotik, Yüce, Coşku, Dehşet.*

Deleuze Felsefesi ve Sinema

Moderatör: Süleyman Kıvanç Türkgeldi

11.12.2022
PAZAR



Sümeyye Okyay
Doktora Öğrencisi, Fırat Üniversitesi, İletişim Bilimleri ABD

Özet

Bu çalışmada zorunlu bir göç hikayesinin anlatıldığı Chloé Zhao' nun Nomadland (2021) filminde Deleuze' ün felsefesinden yola çıkarak yersizyurtsuzun yeniden yerliyurtlulaştırılması incelenecektir. Öncelikle Deleuze felsefesine kısa bir girişten sonra onun araştırma kapsamına dahil edilen kavramlarına yer verilecek son olarak da Nomadland filmi ve Deleuze felsefesi birlikte ele alınacaktır. Deleuze, felsefesinde göçebelik ve yersizyurtsuzluk kavramlarına önem verir. O yapıbozum düşüncesinden hareketle kapitalizmin yerliyurtlulaştırmasına karşın yersizyurtsuzluğu benimser. Deleuze göçebenin bir mekâna ait olmayışını, onun kapitalizm karşında kodlanmasına engel olarak görür. Nomadland filminde ekonomik sebeplerden dolayı karavanda yaşamak zorunda kalan insanların yaşamları ele alınmıştır. Karavanda yaşayıp diğer yandan geçici işler bularak ve düşük sosyal yardım ya da emeklilik maaşı ile geçinmeye çalışan bu insanlar, yüksek kiralar, faturalar, ipotekler sebebi ile seçtikleri bu yaşam biçimi ile kapitalizm kıskacından kaçamamışlardır. Deleuze kapitalizmin kodlama-kodçözümü-yeniden kodlama döngüsü ile yersizyurtsuz özneyi yeniden yerliyurtlulaştırdığını vurgular. Çalışmada Nomadland filmi Deleuze' ün göçebe ve yersizyurtsuz kavramları çerçevesinde sosyolojik film analizi yöntemi ile incelenmiş olup kapitalizmin zorunlu göçebeleri yeniden kodlayarak yerliyurtlulaştırdığı varsayılmaktadır.

Anahtar Kelimler: *Deleuze, yersizyurtsuz, yerliyurtlu, Nomadland, göçebe, kapitalizm.*

Tuna Kuzucan
Öğr. Gör., Sinop Üniversitesi

Özet

Bu çalışmada Yeşilçam'da kitle filmleri üreten Ertem Eğilmez'in komedi türünde çektiği "Köyden İndim Şehire"(1974), "Banker Bilo"(1980), "Hababam Sınıfı"(1974), "Mavi Boncuk"(1975) ve "Salak Milyoner"(1974), "Süt Kardeşler" (1976) filmleri klasik göstergebilim yaklaşımı yerine sinematik göstergebilimin sunduğu imkanlarla analiz edilmeye çalışıldığında farklı sonuçlarla karşılaşacağımız vurgulanmıştır. Filmlerde yönetmenler kavramlar yerine hareket-imgelerle düşünürler. Onun için bu kapsamda ilk olarak Gilles Deleuze'ün hareket-imge kavramlarına değinilmiş, Peirce'ın imgelerin ve göstergelerin sınıflandırmasına başvurulmuştur. Özellikle komedi filmlerinin seçilmesi, Ertem Eğilmez filmlerinde yer alan bireysel düelloların, Gilles Deleuze'ün hareket imgenin küçük biçiminde vurguladığı gibi burlesk yapısı ile katı olan toplumsal inanışları filmlerde esnetmekte ve yakın geçmişimizle yüzleşmemizi sağlamasından kaynaklanmaktadır. Gülünç durumlar sisteme karşı küçük adamın direniş pratiklerine dönüşmektedir. Eylem-imgenin doğup geliştiği yer burasıdır. Eğilmez'in sinemasında hareket-imge sabit planların peş peşe gelmesiyle elde edilmektedir. Bu da düelloyu kaçınılmaz kılan karşıtlıkların diyalektik bir anlatı ile sunulmasını gerektirmektedir. Deleuze'ün hareket imaj sineması olarak tanımladığı sinemasal üslubun izlerini, ilgili kavramlarını takip ettiğimizde, Ertem Eğilmez'in filmlerinde yer alan toplumsal inançları, değerleri, kabul görmüş sıradanlaşmış açgözlülükleri, fiziksel ve psikolojik düellolar şeklinde komedi unsurlarıyla görünür hale getirdiğini görmekteyiz. Çalışmada zengin-fakir, dürüst-sahtekar gibi karşıtlıkların sinema içerisindeki yapısını anlayabilmek amacıyla, Karl Marx'ın çalışmalarında kullandığı "praxis" kavramından da faydalanılmıştır. İnsanların içinde bulundukları, farkında olmadıkları bu hastalıklı durumları önce görünür hale getiren, sonra toplumun kendini oluşturan bireylerinin önünde, yani seyircinin şahitliğinde yargılayan bir incelemeyi yapmak böylece mümkün olacaktır. Ertem Eğilmez filmlerinin hicveden-mizahi anlatı yapısı düşünüldüğünde, Pierce'nin üçüncüllük olarak sınıflandırdığı zihinsel imgelere ve düşünce figürlerine ulaşma isteğini, bu kavramlar doğrultusunda bir incelemeyi yapmak uygun görünmektedir. Bergson'a göre sürekli bir değişim ve oluş halinde olan yaşamın yaratıcı gücü, filmlerde toplumun kendi ile yüzleşmesi için kullanılmaktadır. Ayrıca filmlerde kahramanların sınırlarını aşmak için çözüm üretme amacıyla harekete geçmesi içinde bulunduğumuz bozuk düzenin derinlemesine ortaya konulmasını, sorunların asıl nedenleri üzerine düşünmemizi sağladığı da vurgulanmıştır. Bu çalışmanın amacı Türk Sinemasında kitle sineması olarak görülüp, önemsenmeyen, üzerine fazla düşünülmeyen filmlerin üzerinde bir düşünme pratiği yapmaktır.

Anahtar Kelimeler: *Hareket-İmge, Praxis, Binom, Gilles Deleuze, Pierce, Ertem Eğilmez.*

Gülsüm Büşra Çon
Araş. Gör., Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Özet

Nietzsche'ının ve Deleuze'ün düşüncelerinde çocuk; özgürlüğe, düşüncenin farklı alanlara açılmasına daha yakın bir konumdadır. Çocuk, henüz yeterince disipline edilmediği için uygarlığın eğitmesine henüz uygarlığın istediği ölçüde maruz kalmadığı için molar olanı aşındırma, yersiz yurtsuzlaştırma potansiyelini taşır. Yani çocuk; uygargırlığın hatırlama baskısı sürecinde değil, kültürün yetiştirme sürecinde, hayvan tutkularında yaşamı bir düş olarak deneyimleyerek daha çok hayvan, daha içgüdüsel olarak yaşayan bir oluş sürecindedir. Yaşamın yaratıcı ve yenileyici potansiyelini barındırır. Tam olarak bu sebeple çocuk, toplumsal ve politik yaşamın daha özgür formlarına ulaşmada tahakkümün aşılması için yaşama evet diyerek yeni değerleri yaratacak olan tiptir.

Bu çalışmada, Nietszche'nin ve Deleuze'ün felsefi yaklaşımları böyleyken düşünce üretiminin bir biçimi olarak sinemada bu konuda nasıl bir yaklaşımın ortaya konulduğunu araştırmak noktasından hareket edilerek sinemada çocuğun moleküler bir oluş halinde olup olmadığı ve dolayısıyla da bir direniş halini örnekleyip örneklemediği çocukların alternatif dünyalarını yarattıkları imgelerin yoğunlukta olduğu Pan'ın Labirenti (El Laberinto Del Fauno, Guillermo del Toro, 2006) ve Bal (Semih Kaplanoğlu, 2010) filmlerinin imajlarıyla sorgulanacaktır. Bir akışkanlık içerisinde kendi yaşamını yaratma sürecinde olduğu düşünülen çocuğun sosyal, siyasi, ekonomik her türlü molar yapı karşısında nasıl konum aldığı araştırılacaktır. Çocukluğun sinema imajlarında neden bu şekilde kurulduğuna, bu durumun insanlara neler anlattığına dair çıkarımlar yapılacaktır.

Çocuğun yeterince ehlileşmemiş, disiplin altına alınmamış, dolayısıyla, moleküler bir benlik biçimi olup olmadığını sinematik imajlarla açıklamak, bu bakış açısıyla düşünüldüğünde, çocuğun; bir tür direniş gerçekleştiren ve bu direnişin yetişkinlerin bildiği anlamların dışında insanları bir yerlere sürükleyen hal, hareketler, düşünceler, bir "oluş" içerisinde olup olmadığını göstermek noktasında önemlidir. Çalışmada bu sorulara, Nietzsche'nin hayvan oluş aşaması ile Deleuze'ün itki imaj kavramı ilişkilendirilerek söz konusu filmlerin yaptığı sinematik felsefe ile oluş, göçebe oluş, kaçış çizgileri, yersiz yurtsuzluk, moleküler oluş, minör oluş gibi kavramlarla birlikte sinemanın çocuk imgesine dair yorumlar ortaya konularak yanıtlar aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Çocuk imgesi, itki imge, hayvan oluş, minör oluş, moleküler direniş.*

Tuğçe Karaca Özdemir
Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Özet

Pier Paolo Pasolini, İtalyan sinemasının önemli isimleri arasında yer almaktadır. Filmlerinde İtalyan yeni gerçekçiliğinden esinlenmiş, dinsel metinler, kışkırtıcı, rahatsız ve şoke edici filmler yapmış bazen de klasik metinlere dayanan filmlere imzasını atmıştır. Bu çalışmada Gilles Deleuze'ün Sinema: Zaman- İmge kitabında da değindiği Pier Paolo Pasolini'nin 1968 yapımı "Teorema" filmi üzerinde düşünülecek. Film, yabancı kavramı üzerinden burjuva eleştirisi içerir. Herkesin karşı koyamayacağı bir birey, bir duygu ya da bir durum vardır. Filmin ana kahramanlarından olan karşı konulmaz yabancı, evdeki aile bireylerinin cinsel uyanışlarını sağlar. Yabancının hayatlarından çıkması ile seyircinin duyu – motor mekanizmasında bir bozukluk meydana gelir ve filme bu şekilde devam eder. Pasolini, filmini estetiğin izinde psikolojik bir dönüşüme taşımakla görevlendirir. Bu da filmi alışılagelenden farklı bir yere taşır. Olağan filmlerde beklenen ve geldiğinde olumlu yönde değişime sebep olan kurtarıcı miti, Teorema'da iyiye yönelik bir değişime sebep olmaz. Dolayısıyla seyirci özdeşleşme ve katarsis yaşayamaz. Yabancının aile bireyleri ile iletişimi sırasıyla olsa da zamanın işleyişi duyum-devinimsel bağa bağlı kalmadan açığa çıkar. Dolaysıyla hareket imgede karşılaşılmayacak eylem biçimlerini oluşturur. Bu bağlamda film Deleuze'ün Zaman- İmge kavramları ekseninde düşünülecek film inceleme sürecinde düşüncenin ve imgenin kristalleşmesi, recit ve tohum üzerinde durularak dolaysız bir zaman imgenin oluşma ihtimalleri incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Pier Paolo Pasolini, Teorema, Zaman-İmge, Recit, Gilles Deleuze.*

Filmlerde Ölüm ve Kötülük

Moderatör: M. SAFA KARATAŞ

11.12.2022
PAZAR



Nurselin Aker
Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi

Meral Serarslan
Prof. Dr., Selçuk Üniversitesi

Özet

İlkel ve arkaik dönem, modern insana ait tanımların tümüyle çelişki içeren bir kültürel yapılanma biçimi üzerine inşa edilmiştir. İnanç biçimleri, insan ilişkileri ya da gelecek beklentileri bakımından modern insandan farklı bir yaşamsal akışa sahip dönem insanı, yaşamı ve ölümü birbirine bağlı bir yapı olarak görmüştür. Ölüm, inanç biçimleri gereği, yabancılaşmayla sonuçlanacak bir eylem değildir. Özellikle arkaik dönem öncesi insanların, ölümü simgesel değiş tokuşa dayandıran ve bu yönüyle onu, sonlu bir olgu olmaktan çıkartan ölüm tanımları, modern dönemin karanlık ölüm tasavvurlarından daha derin anlamları içerir. Tek tanrılı dinlere geçişle, ölüm ve yaşam arasında daha önce görünmez olan sınırlar, görünür hale gelir. Erken modern dönemden itibaren yükselişe geçen sekülerizmin etkisiyle de sınırın görünür varlığı en belirgin düzeye ulaşır. Modern dönemin ikili ayrımlandırmalara dayanan yapısı, ölümü de tıpkı yaşam gibi nihai düşsel alana hapseder ve o alan, istenmeyen alandır. Çünkü orası modern insan için karanlık sondur. İlkel ve arkaik dönemin ikili ayrımlandırmaları içermeyen simgesel yapısı göz önünde bulundurulduğunda, tüm bütünleşmelerden yoksun olan modern insanın ölüme korkuyla yaklaşması, olağan bir haldir. Bu koşullar altında ölüm, burjuvazi, kapitalist ekonomi ve dolayısıyla modern bilim tarafından aşılması gereken bir zorunluluk halini almaya başlar. Çünkü simgesel olarak değiştirilebilecek herhangi bir şeyin varlığı, yerleşik yapılanların tümünü derinden sarsma gücüne sahip görülür. Bu bakımdan arkaik ve modern dönemdeki ölüm ve ölümsüzlük düşüncesinden hareketle oluşturulan çalışmada, ölümün felsefi yanı antropolojik kökenleriyle birlikte ele alınacak ve sinemada ölümsüzlük olgusunun biçimlenişi, Transcendence (Evrim, Wally Pfister, 2014) filmi, Baudrillard'ın, ölümü felsefi-antropolojik bakış açısıyla irdelemeyi olanaklı kılan, simgesel değiş tokuş düşüncesi üzerinden irdelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Ölüm Felsefesi, İlkel Ölüm, Arkaik Ölüm, Modern Ölüm, Transcendence.*

Murat Arpacı
Doç. Dr., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi

Özet

Joseph von Sternberg tarafından 1930 yılında Almanya'da çekilen *Der Blaue Engel* (Mavi Melek) filmi, sesli sinemanın ilk büyük örneği olmasının yanı sıra, iki dünya savaşı arasında Alman toplumunun sinemada temsil edilme biçimleri hakkında önemli bir tartışma alanı sunmaktadır. Film, lisede çalışan bir profesör olan Immanuel Rath'ın *Der Blaue Engel* gazinosuna gitmesiyle yaşadığı "çöküşü" ve sınıf kaybını konu edinmektedir. Öğrencilerinin *Der Blaue Engel* gazinosuna gittiğini fark eden Profesör Rath, pedagojik nedenlerle bu eğlence mekanını gözlemlemeye gider ve burada çalışan dansçı Lola Lola'ya aşık olur. Tutkulu bir bağlılıkla aşık olan ve tüm rasyonalitesini yitiren Rath, profesörlüğü bırakır ve Lola Lola'nın etrafında bir yaşam sürmeye başlar. Ahlaki çöküş ve yozlaşmayla özdeşleştirdiği bir yaşamın, mekânın ve kültürün bir parçasına dönüşen Rath, adım adım bir yok oluşa sürüklenir.

Der Blaue Engel, iki savaş arası dönemde Almanya'da sinemanın odaklandığı toplumsal tiplerin nasıl kurgulandığına dair önemli bir yapıttır. Hem idealize edilmiş eril öznenin hem de ahlaklı bir toplumun ötekisi olarak temsil edilen kadın imgesi, Alman toplumun bir felaketi olarak sunulur. Entelektüel ve femme fatale olarak karşımıza çıkan toplumsal tiplerin karşılaşmasıyla oluşan toplumsal, ahlaki ve kültürel riskler karikatürize edilmiş ve didaktik bir biçimde anlatılır. Yozlaşmış bir kültür ve bu kültürün cisimleşmiş hali olan dişil-öteki karşısında toplumun "akıl" ile özdeşleştirilen seçkin erkekleri de "tehlike" altındadır. Bu kurgunun sorgusuz bir alıcısı olarak sunulan kitle yalnızca beyazperdenin karşısında tüketici değildir. *Der Blaue Engel*'de kitle, Lola Lola'nın sahneye çıktığı eğlence mekânını dolduran, Profesörün çöküşünü gülerek izleyen ve yıkımdan haz duyandır. *Der Blaue Engel*, kültürel yaşamı ve cinsiyet rejimini patriyarkal bir yerden okur. Femme fatale ile özdeşleştirilen ölümcül kadın karakteri toplumsal çöküşün nedeni, Profesör ile özdeşleştirilen erkek karakteri tüm kültürel sermayesine rağmen "yozlaşma" riskinden kaçamayan "masum" ve "çocuksu" bir imge, ahlaki çöküşü eğlenerek izleyen kitle eleştirel sorgulamadan yoksun insanlar yığınıdır. Bu çalışma, *Der Blaue Engel* filminde karşımıza çıkan entelektüel, femme fatale ve kitle temsillerinin tartışmasına dayanmaktadır.

Anahtar kelimeler*: Der Blaue Engel, entelektüel, femme fatale, kitle, toplumsal tip.*

Deniz Kurtyılmaz
Araş. Gör. Dr., Giresun Üniversitesi

Özet

Stanley Kubrick'in 1964 yapımı filmi Dr. Strangelove, akli dengesini yitiren Amerikalı bir üs komutanının Rusya'ya nükleer saldırı gerçekleştirmesinin ardından yaşananları anlatan bir kara komedidir. Vahim olan şudur ki Rusların elinde, kendilerine karşı nükleer bir saldırı olması durumunda otomatik olarak ateşlenecek ve dünya üzerindeki yaşamı tümden yok edecek bir kıyamet silahı vardır. Soğuk Savaş'ın her iki tarafı da bu "insani" hata neticesinde ortaya çıkan katastrofik durumu bertaraf etmeye çalışırken, aslında izlediklerimiz salt kurmacadan ibaret değildir. Soğuk Savaş yıllarının Rus lideri Nikita Kruşçev'in gerçekten de bir Kıyamet Silahı projesinden son anda vazgeçtiğini bilmek ya da 1962 yılında gerçekleşen Domuzlar Körfezi Kriziyle dünyanın nükleer bir yok oluştan son anda kurtulduğunu hatırlamak Kubrick'in yapımını salt kurmaca bir kara komedi olmanın ötesine taşımaktadır. Üstelik bu türden tehditler hala güncelliğini korumaktadır. Örneğin, Ocak 2018'de ABD Başkanı Donald Trump ile Kuzey Kore lideri Kim Jong-Un arasında yaşanan bir polemikte Kim Jong-Un, masasında nükleer silahları harekete geçirecek bir düğmenin sonsuza kadar hazır olduğunu söylerken Trump, Twitter'dan "Benim de bir nükleer düğmem var ama bundan çok daha büyük ve daha güçlü ve benim düğmem çalışıyor!" mesajıyla rakibine yanıt vermişti. Milyonlarca insanı öldürebilecek nükleer felaketin bir erkeklik mücadelesi haline getirilmesi ürkütücü ve düşündürücüyken yaşananların Kubrick'in filminde anlatılan absürt olaylar dizisinden hiçbir farkı yoktu. Felsefeci Günther Anders, modern çağımızda artık yalnızca birkaç düğmeye basmak suretiyle gerçekleştirilen kitlesel katliamların bildiğimiz anlamda "cinayeti" ortadan kaldırdığını söylemekteyken bize Dr. Strangelove'da gördüğümüz bürokratların ve Nazi eskisi bir bilim adamının korkutucu kayıtsızlığının sebebine dair önemli bir kavramsal ipucu sunmaktadır: Cinayetin eskimişliği. Katliamın Fordist bir mantıkla bölümlere ayrılması bu korkunç olayda görev alan herkesi vicdani sorumluluktan kurtarmakta ve Hannah Arendt'in tabiriyle ifade edersek, "kötülüğün sıradanlığını" sağlamaktadır. İtiraf etmekte zorlansak bile bunun bir yönüyle absürt olduğu da su götürmez bir gerçektir. Bu çalışma, Kubrick'in filmini bahsi geçen kavramlardan hareketle sinefilozofik bir incelemeye tabi kılmayı amaçlamaktadır. Film iktidar, modernlik ve şiddetin sıradanlaşması bağlamında ve sinematik imajlar üzerinden yeniden düşüncenin konusu kılınacaktır.

Anahtar kelimeler: *Kubrick, Dr. Strangelove, Cinayet, Günther Anders, Hannah Arendt.*

Belgesel Sinemanın Minör Kıyısı Deneme Film - Buluntu Film

Moderatör: Kurtuluş Özgen

11.12.2022
PAZAR



Kurtuluş Özgen
Doçent, AHBV, Güzel Sanatlar Fakültesi, Fotoğraf ve Video Bölümü

Özet

"Düşünüyor buluntu filmler, ama çok özel bir şekilde: Düşünülmüş olandaki düşünülmemiş olanı düşünüyorlar. Deneysellikleri de burada zaten. Filmde olanla, filmden olanın olmaklığıyla, verilmişliğiyle [givenness] yetinememelerinde yani "
Hasan Cem Çal

Deleuze modern sinemayı "insana özgü olmayan katmerli bir 'görme gücü" ile donanmış en önemli keşiflerden biri olarak görür. Deleuze'e göre sinema düşünceyi sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir. Sinema, sürekli bir düşünüş, oluş ve karşılaşmalar halidir. Buluntu film yapan ise "görme gücü" ile "arayıp-bulma ve dönüştürme" gücünü melezlerken, özgürleştirici bir anlam ve eylem yaratma pratiği içindedir. Buluntu film basitçe buluntu görüntüleri kullanma hali değildir. Buluntu film yapmak, filme dikkatle bakmak, bir bakıma "artık imgeyi" görmektir. Film imgesi kendi başına bir anlam ifade etmez; temsilidir, biçimsel ve duyumsal açıdan sonsuz kodlanabilir. Verili imgelerin var olma şekillerini, biçimlerini ve temsil ettiklerini soruşturma, sorgulama ve eleştirme eylemidir. Bu, filmi yapana önü açık bir arama, deneme ve dönüştürme imkânı tanır. Bu bağlamda buluntu filmin gücü aktüel değil virtüel olan güçtür. Bu tebliğde "The Fall of the Romanov Dynasty" (1927, Esfir Shub), "A Movie" (1958, Bruce Conner), "Fabrikadan Çıkan İşçiler" (1995, Harun Farcoki), "The Maelstrom - A Family Chronicle" (2008, Péter Forgács) ve "Pièce Touchée" (1989, Martin Arnold) gibi buluntu film örnekleri aracılığı ile buluntu filmdeki özgürleştirici imkân ve virtüel oluş hali ele alınacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Buluntu Film, Virtüel, Artık İmge, Göçebe Düşünce.*

Ersan Ocak
Dr. Öğr. Üyesi, *TED Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama Bölümü*

Özet

Hans Richter 1940 yılında deneme filmi belgesel sinemanın yeni bir tipi olarak tanımlar. İlgili literatürde, deneme filmin köken örnekleri 1940 yılı öncesine götürülürken, zaman içinde kendini denemeci olarak gören sinemacıların sayısı artar. Deneme filme dair akademik ilgi ve literatürün genişlemesi ise ancak 1990'lı yıllardan itibaren gerçekleşir. Onu tanımlayan temel nitelikleri nedeniyle, deneme film, belgesel sinemanın minör bir alt türü olma özelliğini hep korur. Hem belgesel sinemacılar hem de sinema çalışmaları ve film analizi/eleştirisi alanlarında çalışanlar arasında az sayıda kişi bu marjinal türle ilgilenir. Aslında, sinemaya düşkün herkes (Chris Marker'ın "Güneşsiz" (1983) filmi gibi) deneme filmin en iyi örneklerini bilir ve takdir eder. Öte yandan deneme filmi belgeselin minör bir alt türü olarak tanımlamamızı sağlayan nitelikleri nedeniyle olsa gerek, ona belli bir mesafede kalınır. Bu tebliğde, deneme filme yerli bir örnek olarak, Rojda Akbayır'n yönetmenliğini yaptığı, Ender Yeşildağ'ın yapımcısı olduğu, İstanbul Uluslararası Film Festivali'nde en iyi belgesel ödülünü almış, "Parçalar" (2018) filmi ele alınacaktır. Parçalar filmi, yönetmenin kişisel tarihiyle bir hesaplaşma iken, buna koşut olarak, seyircisini Türkiye'nin yakın siyasi tarihiyle yüzleştirir. Temel izlekleri aile bağları, göç ve sürgün olan bu deneme film örneği, yönetmenin düşünce ve duygularının ayrıştırılamaz biçimde birbirine sarmalandığı bir duygulanım sinemasıdır. Bu tebliğin amacı, "Parçalar" filmini belgesel sinema içinde minör kılan temel deneme film nitelikleri üzerinden tartışmak olacaktır. Bu niteliklerin ilki, filmin adında da açık edildiği gibi, parçalarla işlemesidir. Belgesel sinemadan beklenen neden sonuç ilişkilerinden oluşan bütünlüklü bir yapı kurmak yerine, yönetmenin yaşamının doğrusal-olmayan akışındaki parçalar olumsal bir dizilimle seyirciye sunulur. Bu parçalarla ne yapacağı, bunlardan nasıl bir sonuca varacağı seyircinin meselesidir. Özdüşünümsel bu parçalar ile film bir nihayete varmaz, açık kalır. Bu radikal biçimde öznel film, seyircinin nesnel hakikat kaynağı olarak gördüğü belgesel sinema içinde nasıl konumlandırılabilir?

Anahtar Kelimeler: *Deneme film, minör sinema, minör edebiyat, belgesel, Parçalar.*

Gülşah Altuğ
Araş. Gör., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi

Özet

Denemenin en içteki resmi yasası sapkınlıktır. Düşüncenin ortodoksluğunun ihlali yoluyla, ortodoksinin gizli ve nesnel amacının görünmez tutmak olduğu nesnedeki bir şey görünür hale gelir-Theodor Adorno-

Hans Ritcher 1940 yılında yayımladığı Film Denemesi Belgesel Filmin Yeni Bir Biçimi başlıklı makalesinde, deneme filmi "zihinsel kavramlar için imgeler sağlayabilen" ve "bir kavramı canlandırabilen" yeni bir entelektüel ama aynı zamanda duygusal sinema türü olarak duyurmuştur. Ritcher, film denemesinin tıpkı edebiyattaki deneme gibi sorunları, düşünceleri ve hatta fikirleri görünür kılarak "görünmeyeni görünür kılacak" bir potansiyel taşıdığını fakat bu görünür kılma meselesinde dış fenomenleri kronolojik, nedensel bağlantılar kurarak tasvir etmediği tersine parçalı, anti-sistematik ve geçişken olmayan bir düzlemde sunabildiği savını ileri sürer. Bu noktada, deneme filmin imaj tasarımlarının fenomenolojik anlamda kendine has bir film-beden, film-zihin ya da film-varlık yapısı ortaya koyduğu ifade edilebilir. Görsel-işitsel fenomenleri kişisel, alışılmışın dışında, kendine özgü biçemlerle bir araya getiren deneme film bu yapısıyla özellikle de videonun belgesele hizmet edecek şekilde araçsallaştırılması noktasında bir karşı-tarih ve karşı-hafıza yaratma gücünü taşımaktadır.

Çalışmanın odaklandığı Harun Farocki'nin Dünyadan Görüntüler ve Savaş Kitabeleri (Images of the World and the Inscription of War-1989) filmi, biçimsel ve estetik bir imaj tasarımını modern teknoloji, tekno-kültür ve tekno-haraket bağlamında tarihsel ve politik olana eklemleyen bir deneme film olarak karşımıza çıkmaktadır. Modern teknolojilerin görüntüleri nasıl ürettiği ve onları fenomenolojik bir bakış açısıyla nasıl algılayıp yorumlayacağımızla ilgili olarak görme ve görselliğin doğasına ilişkin kapsamlı bir soruşturma yapan bu film, Auschwitz'in daha önce açığa çıkmamış imajları ile bir karşı tarih aktarıcısı rolünü üstlenir. Filmin odaklandığı görünürlük veya görme meselesi, her şeyin görülebileceği veya herhangi bir şeyin açığa çıkabileceği ve/veya gizlenebileceği, görünür ve/veya görünmez olabileceği ontolojik önkoşuluna bağlı olarak kamera merceğinin, görünürlüğüne rağmen ve tam da bu nedenle bize normalde görmediğimiz alanları sorgulatmaktadır. Fotoğrafik imajın tarihsel amacının yalnızca kaydetmek ve korumak değil, aynı zamanda yanıltmak, aldatmak ve hatta yok etmek olduğunu da hatırlatan bu film çalışma kapsamında, görme ve bakma rejimleri üzerinden fenomenolojik bir incelemeye tabi tutulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Deneme film, Karşı tarih, Film fenomenolojisi, Görme rejimleri, İmaj, Dünyadan görüntüler ve savaş kitabeleri.*

Etik Felsefesi ve Sinema

Moderatör: Sarper Bütev

11.12.2022
PAZAR



Süleyman Kıvanç Türkgeldi
Dr. Öğretim Üyesi, Çukurova Üniversitesi

Olgu Yiğit
Doktora Öğrencisi, Galatasaray Üniversitesi

Özet

Levinas açısından öteki benliği aşan yapısıyla kendisini gösterirken kimlikler, öze dair bir şey söylemez ve kaçınılamaz olmasıyla ötekine karşı sorumluluğu zorunlu kılar. Yani Levinas'ta etiğin temelini başkasının yüzüyle karşı karşıya gelmek oluşturur. Bu anlamıyla sinemanın bazı anları ötekiyle karşılaşma olarak da düşünülebilir. Sinematografik imgenin çeşitliliği ve organize oluşu bu karşılaşma anlarının farklı kompozisyonlarını da mümkün kılar. Bu çalışmada incelenecek olan Söz (Luc & Jean-Pierre Dardenne, 1996, La Promesse) ve İki Şafak Arasında (2021, Selman Nacar) filmleri tematik bağlamda benzer etik dilemmaları konu edinmektedir. Bu dilemmalar filmlerde ötekine karşı sorumluluk ile kendini göstermektedir. İki filmin de ana karakterlerinin ötekiyle karşılaşma anı, yaşanan olay çerçevesinde öteki ile nasıl ilişkilendikleri ve sorumluluğun nasıl belirdiği, açığa çıkan sorumluluk vurgusu Levinas etiğinin temel kalkış noktasıyla ilişkilendirilebilir. Özü itibariyle birbirine oldukça yakın duran bu iki filmin sinematografik özellikleri ise birbirinden oldukça farklıdır. Genel anlamda "Söz" daha yoğun ve yüksek ritimli bir sinematografiye sahipken "İki Şafak Arasında" aynı temayı daha mesafeli ve ağır bir ritimle işler. Bu durum karakterle oluşabilecek bağı da etkileyebilir. Levinasçı anlamda Ben ve Öteki olanın yorumlanması tam da bu noktada filmin karakterleriyle kurulacak ilişkilerle ve dolayısıyla sinematografik farklılıklarla oldukça ilişkilidir. Bu, yönetmenlerin farklı estetik dillere sahip olması ile açıklanabilse de farklılıkların analizi sinemanın imgesel varyasyonlarının anlaşılabilmesi bağlamında önem teşkil eder. Çalışmada her iki film Levinas felsefesi bağlamında ele alınacak ve sinematografik yönleri videografik analiz yöntemiyle kurgu programı üzerinde incelenecektir. Filmlerden seçilen imgeler bölünmüş çerçeve aracılığıyla yan yana getirilerek farklılıkları sorgulanacak ve Levinas felsefesi bağlamında tartışılacaktır. Bu yöntemle elde edilen değerlendirmeler video-deneme olarak kompoze edilecek ve sunulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Levinas, Etik, Sorumluluk, Öteki, Söz, İki Şafak Arasında, Video-Deneme.*

Semra Akgünlü
Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Özet

Etik kavramı, ahlak ve ahlaksal değerler üzerine yapılan felsefi bir sorgulamadır. Bireyin, toplumun geneli tarafından kabul görmüş ahlaki kurallar doğrultusunda hareket etmesi ve iyi, kötü, doğru ve yanlış gibi olgular neticesinde ahlaki olanı sorgulayarak iyi ve doğru davranışı benimseyip bu davranışı sürekli kılarak alışkanlık haline getirme eylemi çabasıdır. İyi bir yaşam sürmek, erdemli olmak ilk çağ filozoflarının üzerinde epeyce düşündükleri konuların başında gelmekteydi. Çağlar boyunca da etik kavramı üzerinde çeşitli tartışmalar yapılmıştır. Doğru olanı yanlıştan ayırt edebilme yetisi kazandırmak etiğin amaçlarından birisidir.

Ötenazi de huzurlu ölüm manasına gelmekte ve Antik Çağlardan günümüze değin tartışmaya açık bir kavramdır. Ölümcül hastalıklarla yaşamına devam etmek istemeyen kişiler tıbbi olanaklar ile hayatına son verme kararı almaktadır. Doktorların onayına danışarak alınabildiği gibi kişinin kendi hak ve hürriyeti sorumluluğunda tamamen bağımsız bir karar ile de verilebilmektedir. Yine hastalığı çok ilerlemiş olan artık çeşitli makinelerin desteği ile yaşam fonksiyonlarını sürdürebilen kişilerin ise yakınları ve doktorlar tarafından ötenazi kararı alınabilmektedir. Ötenazi ilk çağlardan bugüne etik alanda ve bilimsel alanda çeşitli tartışmalara konu olmuştur.

Bu çalışmada etik değer, erdemli yaşam gibi kavramlar için Aristo'nun söylemlerinden yola çıkarak İçimdeki Deniz filmi üzerinden bir inceleme yapılmaya çalışılmıştır. Mutlu ve erdemli bir yaşamın ancak bireyin içerisindeki potansiyeli harekete geçirerek edimselleşmesi ile mümkün olabileceği görüşü çerçevesinde bireyin, içindeki potansiyeli kullanma becerisini gerçekleştirememesi durumunda kendini işlevsiz hissetmesi neticesinde mutluluktan uzakta bir yaşamı sürdürmenin erdem ilkesine göre incelenmesi yapılmıştır.

Başlangıçta erdemli yaşama kavramının tanımı ve Aristo'nun görüşlerine yer verilmiş olup, sonra ötenazi kavramının tanımı, çeşitleri ve bu kavram hakkındaki olumlu görüş bildirenler ve karşıt görüşe sahip olanların düşünceleri teker teker ortaya konulmuş ve son bölümde ise İçimdeki Deniz filmi tüm bu görüşlerden yola çıkarak incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: *etik erdem aristo ötenazi film.*

Dağhan Dönmez
Yazar-Eğitmen, DDI Akademi

Özet

Maksim Gorki, "Küçük Burjuva İdeolojisinin Eleştirisi" isimli incelemesinde, küçük burjuvayı, misyoner ile vahşi arasındaki konuşmadan hareketle tanımlar. Misyoner, vahşiye "Ne istersin?" diye sorar. Vahşi ise, "Çok az çalışmak, çok az düşünmek ve çok yemek!" diye yanıtlar soruyu. Deyim yerindeyse, vahşinin gayesi kısa yoldan rahata ulaşmaktır. Bu tutumda Plütokrasi olarak tanımlayabileceğimiz bir kavrayışın izlerini görürüz. Bu, sermaye birikiminin, zenginliğin en büyük etik değer olduğu bir kavrayıştır.

Yönetmenliğini Martin Scorsese'in yaptığı 1982 yapımı "The King of Comedy" isimli filmde, Robert De Niro'nun hayat verdiği Rupert Pupkin karakteri, -histerik kişiliği bir yana bırakılırsa- Amerikan toplumunun küçük burjuva değerlerini tümüyle içselleştirmiş bir kifayetsiz muhteristir. Pupkin, günümüzde de kafamızı ne yana çevirsek karşılaştığımız "Başarmak için istemen yeterli!" şeklinde sloganlaşmış ideolojinin simgeleşmiş hâli gibidir. Öte yandan Pupkin, kısa yoldan köşeyi dönme refleksiyle Gorki'nin küçük burjuva tanımına genel olarak uyar. Tek fark, Pupkin'in kışkırtılmış oluşudur. Filmde bahse konu edilen Amerikan toplumu, -belirli kaidelere uymaları halinde- kolaylıkla başarıya ulaşabileceklerine ve kitleler tarafından saygı göreceklerine dair kışkırtılmıştır. Şüphesiz ki bu kışkırtmanın başat rol oynayıcısı medyadır.

Joker'de, az önce bahsettiğimiz "The King of Comedy" filmine atıflar bulunmaktadır. Hatta Makyavelist bir tavırla başarmak için her şeyi yapan Rupert Pupkin karakterinden alınan bir rövanş söz konusudur. Yine Robert De Niro'nun canlandırdığı televizyon şovmeni, komedyen Murray Franklin, Arthur Fleck'i küçük düşürmek amacıyla programa davet edecek, Fleck nam-ı diğer Joker ise ona bu fırsatı tanımayacaktır. Alay konusu edilmek için çağrıldığı programdan bir anti-kahraman olarak ayrılacaktır. Nietzscheci bir bakışla ifade edersek, Joker'i öldürmeyen acı onu güçlü kılacaktır. Programın sonrasında, yine Nietzsche felsefesine uygun bir şekilde, sokaklara kaosun ve anarşinin yayıldığı görülür.

Son tahlilde Joker, burjuva ahlakının değerlerini ve önüne "başarı" olarak konulan yaşam formunu reddetmiş ve güç istenciyle, kendini inşa etmeyi seçmiştir. Bu inşa sürecinde, -elbette ki- bir yıkıp yapma hali söz konusudur. Çalışmamızda bu konu detaylı bir şekilde işlenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Joker, burjuva, ahlak, komedi, güç.*

Kavramlarla Film Felsefesi

Moderatör: Fırat Osmanoğulları

11.12.2022
PAZAR



Yusuf Buhurcu
PhD Candidate, Goethe University of Frankfurt

Özet

Filmler felsefe yapabilir mi? Eğer filmin bir düşünce yürütme ve üretme aracı (İng. medium) olduğunu, yani filmin kendi başına felsefi bir düşünme edimini gerçekleştirebileceğini göz önüne alırsak, bu aracın farklı bir şekilde felsefe yaptığı çıkarımında bulunabiliriz. Bu bağlamda, bu çalışmanın temel amacı, filmlerin zaman felsefesi ve/ya zaman fenomenolojisi yapma imkanını, Amerikalı bağımsız film yapımcısı James Benning filmlerinden örnekler üzerinden incelemektir. Zira, bu filmler zamanın aporia'larını sahneleyen, ortaya çıkaran, hatta icra eden felsefi alıştırmalar ya da düşünümler olarak görülebilir. Böylece, James Benning'in filmlerinin yazılı felsefe geleneği tarafından ortaya atılmış düşüncelerin yalnızca bir canlandırması ya da örneklemesi değil, aynı zamanda kendi zaman felsefelerini sunduklarını da belirtmek gerekir. Bu çalışmada ilk olarak James Benning'in filmlerinden örnekler sunarak, bu filmlerin zamanın bizzat kendisine dönerek, onun çıkmazlarına (aporia) ve çelişik yönlerine dair iddialarına değinilecektir. Öyle ki, James Benning'in filmleri, yazılı zaman felsefesi metinleriyle aynı masada oturan ve onlarla zaman konusunda istişarede bulunan farklı bir medyum ile icra edilen metinler olarak görülmelidir. Gilles Deleuze'cü bir şekilde söyleyecek olursak, genel olarak film ve özel olarak da James Benning'in filmleri "hareket-süre blokları yaratarak," izleyicileri zamanın kendisini düşünmeye zorlar. Ancak, Benning'in filmleri zamanın kendisine dair kesin sonuçlar da vermez. Daha ziyade, bizleri bu kavramının kendisini deneyimlemeye, olası cevaplara ya da 'çözümlere' kafa yormaya davet ederler. Böylece, film üzerinden zaman mefhumu hakkında düşündürerek, filme özgü ya da daha iyi bir ifadeyle, film-yapımı bir 'zamanın fenomenolojisini' ortaya çıkarırlar.

Anahtar Kelimeler: *James Benning, zaman, fenomenoloji, film olarak felsefe, medya felsefe.*

Yakup Kalın
Araş. Gör. Dr., Necmettin Erbakan Üniversitesi, Sosyal ve Beşeri Bilimler Fakültesi, Felsefe Bölümü

Özet

Mekanist dünyagörüşü veya nedensellik anlayışı, genellikle bilardo oyunu ile sembolize edilir. Bununla birlikte domino etkisinden hareketle düzenlenen etkinlikler, söz konusu kavrayış biçimini temsil etmek için oldukça elverişlidir. Çünkü bu türden etkinliklerde rastlantısallığa veya erekselliğe yer verilmez ve tüm sistem nedensellik zinciri gözetilerek inşa edilir. Nitekim ilk taşın hareketinin, tüm sistem açısından neye neden olacağı en başından öngörülür ve profesyonel oyunlarda bu öngörü doğrulanır. Benzer bir nedensellik sistemine sahip olan mekanist dünyagörüşünün özellikle Mantıksal Pozitivizm'e evrildiği noktada olgusal olmayanın, yani öngörülemeyenin anlamsızlığı dile getirilir. Felsefenin spekülatif boyutlarından arındırılmasına ve "bilimsel "felsefe"nin inşasına yönelik girişimler anlamsız olanın, felsefenin sınırları dışına çıkarılması teklifiyle sonuçlanır. Dolayısıyla felsefenin yaşamsal ilgisini merkeze alan disiplinleri bir ölçüde gözden düşer. Buna mukabil insan "varoluşunu" merkeze alan felsefi yaklaşımlar, "bilim", "bilimsellik" ve "bilimcilik" eleştirisini yedeğine alarak yirminci yüzyılda felsefenin öyle kolaylıkla "ölmeyeceğini" ve "geri dönüşünü" ilan eder. Bu çerçevede, Albert Camus her ne kadar teknik anlamıyla "varoluşçu" bir düşünür olarak kabul edilmese de felsefesinin varoluşçu felsefelerle örtüşen temaları bulunmaktadır. Saçma/absurd kavramı etrafında örgütlediği öğretisi, yaşamın birçok düzlemiyle birlikte bilimselliği de saçmalık perspektifiyle inceler. "Anlamsızlık" kavramı, bilimselleşmiş felsefede ve Camus'nün felsefesinde farklı birer içeriğe sahiptir ve Camus'nün "saçma" kavramı, ötekilerin "anlamlılık" alanı olarak kabul ettiği bilimselliği ve olgusallığı kuşatarak genişler. Yirminci yüzyıl felsefesinde cereyan eden ve hacimli çalışmalarla anlatılacak bu felsefi gerilimi, David Frankel'in yönetmenliğini yaptığı Collateral Beauty filminin girişindeki sahne oldukça iyi ifade etme kabiliyetine sahiptir. Bu sahnede Will Smith'in hayat verdiği Howard karakteri, ilk taşı koymasının üzerinden ancak üç yıl sonra tüm sistemini inşa etmiştir. Ve ilk taşa hareketini verdikten sonra domino etkisini izlemeye ihtiyaç duymaksızın ortamı terk eder. Howard'ın üç yıl boyunca hataya izin vermeyen sistemi inşa edebilmiş olması, determinist öngörü kabiliyetini vurgulayan "Bilimsel Felsefe"nin "bilen" insan tiplemesiyle örtüşür. Öte taraftan hayatı, trajik olaylarla sarsılan ve altüst olan Howard, üç yıl boyunca domino taşlarıyla inşa ettiği sisteminin yıkılışını izlemeye tenezzül etmemekle adeta Camus'nün, romanlarında saçmalık duygusu etrafında hayat verdiği kahramanlarına benzemektedir. İşte bu çalışmada yirminci yüzyıl felsefesinde gözlemlenen ve yukarıda sözü edilen çatışmanın izleri ilgili sahnenin sınırları dâhilinde incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: *Collateral Beauty, Absurd Duygusu, Mekanizm, Domino Etkisi, Bilimsel Felsefe.*

İhsan Koluaçık
Dr. Öğr. Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi

Özet

Genç Alman sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan ve kendine ait bir sinema dili geliştiren Werner Herzog; kısa, uzun metraj kurmaca filmleri ve belgeselleri ile sinema tarihinin en özgün yönetmenlerinden birisidir. Filmlerinde genellikle insanların uygarlaşma sürecindeki ilişkilerine dikkatleri çeker. Herzog, farklı uygarlaşma evrelerinde bulunan insanların/toplumların ilişkilerini ya da birbirleriyle olan çatışmalarını, yerleşik modern düşüncenin bakış açısına eleştirel bir biçimde yaklaşarak ele alır. İzleyicisine çeşitli sorular yönelten Genç Alman yönetmen, filmlerinde izleyiciyi felsefi bir sorgulama içine sokar. Herzog'un filmleri dünyanın efsanevi düzenini yeniden kuran mistik deneyimler içerir. Bu filmlerin başında ise 1974 yılında çekmiş olduğu "The Enigma of Kaspar Hauser" (Herkes Kendi Başına ve Tanrı Herkese Karşı) gelir.

Herzog sinemasında önemli bir yer edinen film, protagonist bir karakter olarak Kaspar'ın kendisini deforme ya da yok eden bir toplumsal düzene isyanını içerir. Benzer biçimde öncesinde ve sonrasında çektiği filmlerdeki kahramanlarda (Stroszek, Cüceler, Aguirre, Kaspar ve Woyzeck) olduğu gibi Herzog; toplumsallaşmış uygar bireyin karşısına doğa durumuna yakın ve çoğu zaman uygar bireyler tarafından vahşi olarak adlandırılan insanları koyar ancak uygarlığı katastrof bir halde resmeder. Herzog bu durumu, tematik anlamda zihnin manzaralarını bozan bir uygarlığın işaretleri ve önceden belirlenmiş toplumsal kodların dışında bizi etkileyebilecek olaylar olarak işler.

Herzog filmlerinde uygarlık kavramını ve toplumun uygarlaşma mitini yerle bir ederek doğaya dönüşü ön plana çıkarır. Çalışmada "The Enigma of Kaspar Hauser" filmi üzerinden Herzog'un uygarlık mitine getirmiş olduğu eleştiriler, Eleştirel Teorisyenler bağlamında ele alınarak filmin felsefi eleştirisi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Werner Herzog, katastrof, uygarlık, film, felsefe.*

Özge Kara
Doktora Öğrencisi, Sakarya Üniversitesi

Özet

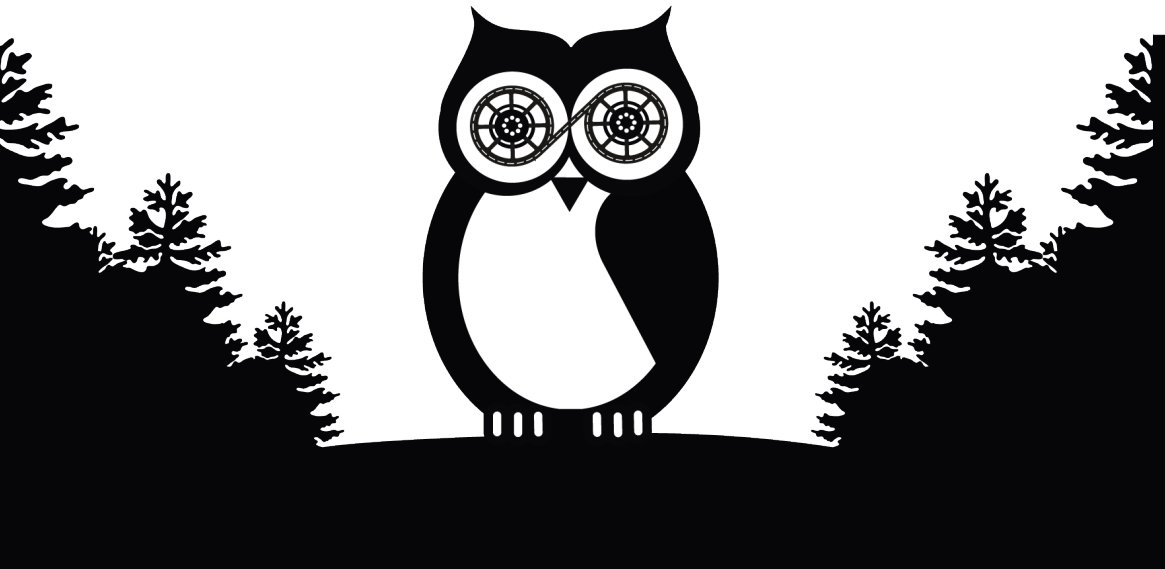
Sciamma'nın Küçük Anne'si, anne-kız ilişkisini, zamansallığın aşina akışına fantastik bir müdahale ile bir dostluk ilişkisine dönüştürür. Bu müdahale, zamansallığın insanın dünya ile ilişkisindeki kurucu rolünün önemini vurgular. Nelly'nin anneannesini kaybetmesiyle açılan Küçük Anne, insanın ölümlü varoluşunun kaçınılmazlığını anımsatmasının yanı sıra, ölümün ölenden ziyade ölünün yakınlarını ilgilendiren bir deneyim oluşuna odaklanır. Zira insan, Heideggerci terminolojiyle ölüme-doğru varlık oluşunu, bir başka deyişle zamansallığının farkına ancak "başkanının ölümü" ile yüzyüze geldiğinde yani yas deneyiminde varır. Küçük yaşının yaşam doluluğuna rağmen büyükannesinin ölümüyle yüzleşen Nelly, eşyalarını toplamak için geldikleri annesinin eski evinde bir yandan annesi Marion'ın yas deneyimine tanıklık ederken, öte yandan annesinin çocukluğuna bir nevi müze olan bu evde onun çocukluğunu arar. Nelly'nin bu arayışı zamanın mekanla ayrılmaz ilişkisini gözler önüne serer, zira annesinin çocukluğu bu metruk evin eşyalarında bedenleşmiştir. Nelly'nin arayışı annesinin kendi yaşındaki halinden görebilme beklentisinin bir ifadesidir ve bu beklenti evin çevresindeki ormanda gerçekleşir. Ormanda annesinin çocukken oynadığı bir oyunun olduğu noktadan geçerek eve gittiğinde Nelly, annesini kendisinin şimdiki yaşındaki haliyle görürken kaybettiği anneannesini de şimdiki annesinin yaşlarında görür. Üstelik Sciamma'nın anlatısında Nelly o evin eski yıllarında hapsolup kalmaz, tekrar kendi olağan zamansal akışına geçiş yapma şansı vardır. Bu zaman yolculuklarında Nelly annesiyle oyun arkadaşı olur, onun kendi yaşındaki korkularını görür, onu yüreklendirir; yani bir anlamda annesiyle "dost" olur. Sciamma'nın anlatısı Nelly'nin annesiyle dostluk ilişkisi kurabilmesi için annesiyle akran olmasının zorunluluğunu ima eder. Zira Sciamma'nın zamansal akışa fantastik müdahalesi ile felsefe tarihinde İktidar ilişkinin olmaması bakımından öznelerarası ilişkide ayrıcalık atfedilen dostluk ilişkisinde bile, bu ilişkinin kurulabilme olanağının iktidar alanından hiç de uzak olmadığını gözler önüne serilerek bu ayrıcalıklı ilişkiselliğe feminist perspektiften bir itiraz dile getirilir. Nitekim Jacques Derrida'nın Dostluğun Politikası eserinde tespit ettiği üzere Batı düşünce geleneğinin dostluk ilişkisinin erkek kardeşlikle neredeyse bir göbek bağı vardır. Dostluğun patriyarkal yasa ile göbek bağı, tahakkümünü anne ile çocuğu arasındaki ilişkide yaş, deneyim ve statü farkı üzerinden bir yapılandırarak dostluk ilişkini sözde erkeğin olmadığı anne ile kızı arasında dahi olanaksız kılar. Sciamma anne ile çocuğu arasındaki iktidar ilişkisini kristalleşmek uğruna zaman yolculuğunu devreye sokarak dostluk ilişkisinde de tahakküm yaratan farkları sorunsallaştırır.

Anahtar Kelimeler: *dostluk, öznelerarasılık, anne-kız, zamansallık, bedenleşme.*

Gerçeğin Semptomları: Sinemaya Lacancı Temaslar

Moderatör: Semra Keleş

11.12.2022
PAZAR



Berna Sitera Değirmen
Dr., Datça Yılmazlar Ortaokulu

Özet

Bu çalışmada film analizleri için bir yöntem arayışı olarak Lacancı histerik söylemin nasıl kullanılabileceği tartışılacak ve *Sarmaşık* filmi Lacancı bakış diyalektiği üzerinden ele alınıp histeriğin söylemi yöntemiyle tartışılacaktır. Lacancı psikanalitik, psikanalizi günümüz materyalizminin temeline yerleştirip, keşfettiği benlik-boşluk diyalektiği aracılığıyla, öznelik söylemini ontolojik bir imkansızlık olarak kurar. *Sarmaşık* (Tolga Karaçelik, 2015) filminin anlatısında beliren öznellik durumları, histerik söylemin soru sorma ve Öteki'ndeki eksikliği açığa çıkarma tekniği kullanılarak analiz edilecektir.

Lacancı söylem analizi dört söylem kipi üzerinden kurulur: Efendinin Söylemi, Akademinin Söylemi, Analistin Söylemi, Histeriğin söylemi. Efendinin söylemi, fantaziden dışlanan bütün bilmelerin tiranlığı ve babanın adı göstereninin önceliğidir. Üniversitenin söylemi efendinin bilgi mekanıdır; kendi söylemini bilgi üzerinden kurar ve önceliği bilgidir. Histerik söylem, öznelliğin sorusu, sorgulayışıdır; önceliği öznenin bölünmesidir ve bilginin yerindeki semptomları üretir. Analitik söylem ise arzunun sorusudur ve önceliği arzunun nesnesidir. Öznedeki bölünmeyi üretir (Mitchell, Rose 1982:160-161). Lacan'da histeriğin söylemi histerik klinik bir vakadan farklıdır. Histerik efendinin söyleminde eksik ve yanlış olanı bulduğu için histeriğin söyleminin bir direniş alanı olabileceğinden bahsedebiliriz. Çünkü histerik, ona sunulan bilgiyi olduğu gibi kabul etmez ve hakikatin peşinden gider. Cevapları araştıran histerik özne, efendi figürünü provoke edip onu cevapları vermesi için sıkıştırır. Efendi, histerik özneyi bilgisiyle tatmin etmeye çalışırken; histerik özne, onu kendi başarısızlığıyla yüzleştirecektir. Çünkü efendinin bilgisi simgesele dayanır ve efendi simgesel kastrasyonunu reddettiği için tamlık fantazisi yaşar.

Bu bağlamda *Sarmaşık* filmini histeriğin söylemi yöntemiyle analiz ettiğimizde filmin başında, tayfaya bütünlüklü, eksiksiz gören ve gözetleyen bir iktidar figürü olarak sunulan beybaba, filmin sonuna doğru oluşturduğu fantazi evreni sarsılan, eksik ve başarısız bir Öteki olarak ortaya çıkar. Eksik bir Öteki'yi fark etmek için bakışın imkansız statüsünün, filmde kasıtlı olarak ortaya çıkarılması gerekir. Efendinin söylemini sahiplenen beybabanın aslında başından itibaren eksik olduğu ve iktidarının başarısızlığı Lacancı bakış diyalektiği ile tartışılacaktır. Öznelere asla bakılmalarını istedikleri yerden bakılmayacaktır önermesi üzerinden İsmail, efendinin fantazi evrenine hizmet eden bir figürken, Cenk karakterinin ise efendiyi sıkıştırıp soru soran ve efendideki eksikliği açığa çıkaran histerik bir söylemi benimsediği iddiasında bulunuyoruz.

Anahtar Kelimeler: *Lacan, Histerik Söylem, Film Analizi, Bakış, Sarmaşık filmi.*

Fatih Değirmen
Dr., Reşadiye Kazım Yılmaz Ortaokulu

Özet

Komedinin fallik yapısı, Dionysos şenliklerinde kurulan "koma" alaylarında, penis tanrısı Phalles'in oynadığı toplumsal rolden hareketle kurulur. Fallusun mitsel işlevi bu şenliklerden yola çıkılarak gücün ve bereketin temsili olarak açığa çıkar. Mitolojik fallus, hayata yönelik ahlaki yargıları ya da doxa'yı doğuran gizemin ana göstereni haline gelir; paternal yasanın kurucu öğesi olarak gizemini koruyan bir yapısı vardır. Psikanalitik müdahaleyle birlikte bir çeşit tamlık fantazisinin göstereni olan fallus, eksikliğin göstereni haline gelir. Psikanalitik fallus, egoyu şişiren ve travmanın 'çözümünü' bireye havale eden psikolojist ideolojiden farklı, ancak hadım edilmeyle kurulan eksikliğin göstereni olarak olumsal özellikleri açısından Lacancı anlamda, 'yazılmamaya ara verir'. Böylece, erkeğin yüceltim organı, psikanalitik müdahaleyle simgesel düzeni kuran bir eksiklik gösterenine indirgenir. Günümüzde bu fallus tartışmalarına, fallusun bir taraftan tamlığı koşullandırması diğer taraftan eksikliğin göstereni olması üzerinden bir de fallus ontolojisi diyebileceğimiz bir tartışma güzergahı eklemlenmiştir. Bu güzergah, varlığı bir töz olarak değil bir boşluk olarak kuran cinsel farkın göstereni biçiminde, özneleşmenin ontolojik mahallinde tartışılır. Bu tartışmada fallus, varlık fikrini paradoksal bir hale getiren süreçlerin temel tartışma düzlemini oluşturur. Zupancic'e göre, fallus ve komedi ilişkisinin, hayat ile gösteren arasındaki kayıp halka etrafında oluşması ve fallusun bazen, mitolojik büyülenmelerin gizemi olması bazen de yokluğuyla birlikte anlam kazanması ve travmayı görünür kılması onun paradoksal yapısını gösterir.

Çalışmanın amacı, popüler komedi filmlerinden olan Organize İşler (2005, 2018), Düğün Dernek:Sünnet (2015), Çalgı Çengi İkimiz (2017), Ailecek Şaşkınız (2017) ve Baba Parası (2019) filmlerinin komedi imgelerinde açığa çıkan fallus paradokslarını söylem analizi yöntemi kullanarak tartışmaktır. Bu filmlerin ana karakter şeması, ertelenmiş hazlar üzerinden yaratılan gerginlikler aracılığıyla kurulur. Filmlerdeki komedi anlatısının, ertelenmiş arzuların açığa çıkmasını engelleyen bir pastiş unsuru olarak kullanması, filmleri; varlık-boşluk diyalektiği üzerinden fallus paradoksunun nesneleri olarak ele almaya imkan tanır.

Bu filmler fallus paradokslarının görünümlerini tartışmak için işlevseldir fakat bu görünümler fallus mitiyle kurulan toplamsal yapının açmazlarını göstermek için değil, fallik söylemlerle işleyen paternal yasanın devamlılığını güçlendirmek için komedi anlatısının katarsis doğuran işlevlerini kullanır. Bu açıdan bakıldığında komedinin popüler versiyonu simgesel düzene yönelik eleştirel bir yaklaşım oluşturmak şöyle dursun, paternal yasanın gizemini arttıran muhafazakar bir söylem üzerinden anlatı oluşturur.

Anahtar Kelimler: *Fallus, Komedi, Söylem, Paternal Yasa, Simgesel Düzen.*

Faik Onur Acar
Doktora Öğrencisi, Ankara Üniversitesi

Özet

Sinemanın temel biriminin plan olduğuna dair bir mutabakat olduğu söylenebilir. Asıl sorun, tam da planı tanımlarken ortaya çıkar. Bir başka ifade ile Pascal Bonitzer'in de belirttiği gibi, sinemacı ve kuramcıların plan derken aynı plandan bahsettiklerini söylemek büyük iyimserlik olacaktır (Bonitzer, 2017, p. 19). Bu bağlamda bu çalışmada planın öncelikle değişken de olsa bir kadraj olduğu gerçeğinden yola çıkılacaktır. Her kadrajda ise gerçekliğin bir kısmı hem mekânsal hem de zamansal olarak dışarıda bırakılır. Sinema, planda dahi kendisini gösteren bu sınırın montaj aracılığıyla sürekli değiştirilmesi ve genişletilmesi ile kurulur. Değişmeyen ise sinemada yaratılan gerçekliğin bir sınırı olmasıdır. Her zaman bir dışarısı vardır.

Bu çalışmada, plandan itibaren sinemada varlığını koruyan dışarısı, Lacancı gerçek düşüncesi bağlamında ele alınacaktır. Lacan, her türlü oluşu kendi psikanaliz düşüncesi içerisinde imgesel, simgesel ve gerçek zeminleri ve bu zeminler arasındaki ilişkiler, etkileşimler bağlamında ele almıştır. Lacan'ın düşüncesi sinemaya taşınırken genelde takip edilen doğrultu ise imgesel üzerinden kurulur. Öznenin kuruluşunun ilk aşamasını oluşturan imgesel özdeşleşmenin/yabancılaşmanın bir benzerinin sinema izleyicilerinde de filmleri deneyimlerken oluştuğu kabulünden hareketle, Lacancı bakışın sinemada açtığı yollar araştırılır.

Bu çalışmada ise farklı olarak, Lacancı gerçeklik ve gerçek kavramları temel alınacak ve sinemanın temel biriminden itibaren bir gerçeklik oluşturduğu kadar gerçeği de dışarıda bıraktığına dikkat çekilecektir. Lacan'a göre imgesel özdeşleşme/yabancılaşma sonrası ayrılma evresinde insan, simgesele bir başka ifade ile gerçekliğe katılarak özne olur. İnsanın bu bağlamda, eksik bir özne olarak kendisi kadar gerçekleştirdiği tüm üretiminin de simgesel zeminde bir karşılığı olduğu söylenebilir. Hiç kuşkusuz sinema da bu üretimlerden biridir. Öznenin ve onun üretimlerinin gerçekle bağı ise her zaman mevcuttur çünkü simgesel de her sistem gibi kendini adlandıramaz ya da eksik adlandırır. Bir başka ifade ile, simgesel, gerçeklik hem kendi yapısı içerisinden hem de dışarıda bıraktıklarıyla gerçeğe işaret etmeyi sürdürür.

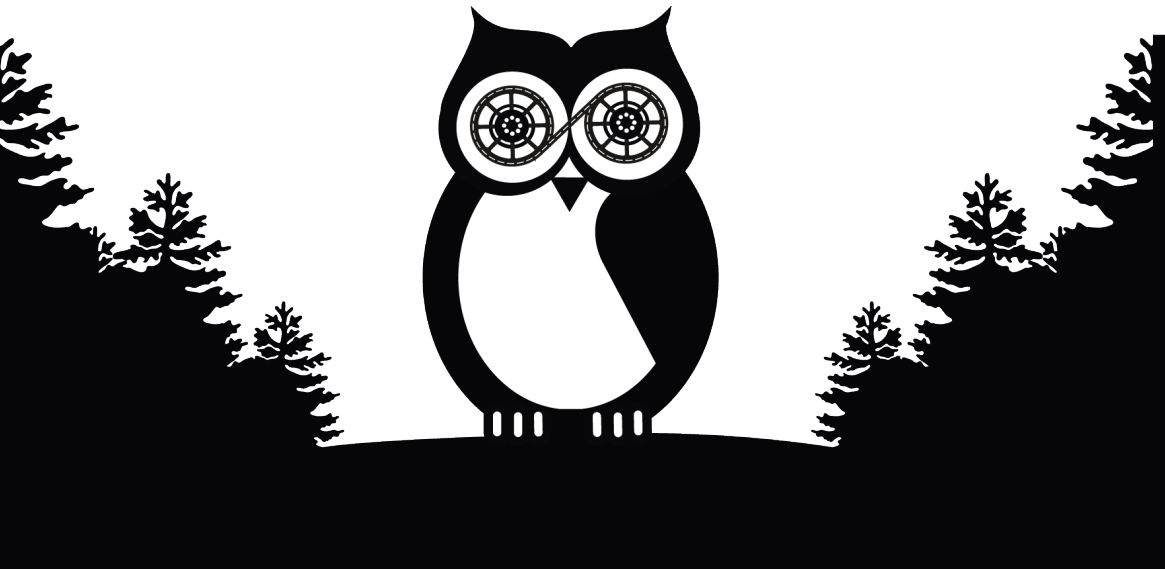
Bu bağlamda, bu çalışmada, öncelikle sinemanın bir simgesel yapı olarak yarattığı gerçekliğin çıkmazlarında, Lacancı gerçeğe işaret etmeyi sürdürdüğü ve gücünü de bu yetkinliğinden aldığına dikkat çekilecektir. İkinci olarak bu belirlenimden hareketle, sinemanın temel birimi olan planın, gerçekliği yaratan olarak pozitif olduğu kadar gerçeği dışarıdan bırakan olarak negatif bir yorumu yapılmaya çalışılacaktır. Bir başka ifade ile planı, zamansal ve mekânsal olarak gerçeklik temelinde sınıflandırma denemelerinin çıkmazlarına işaret edilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Lacan, Gerçek, Gerçeklik, Plan, Simgesel.*

Beden, Deneyim, Gerçeklik ve Sinema

Moderatör: Aslı Şahinkaya Ermiş

11.12.2022
PAZAR



Çağdaş Emrah Çağlıyan
Doç. Dr., Başkent Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

Özet

Sinema alanındaki akademik çalışmalarda genellikle tür sineması ile sanat sineması (ya da yönetmen sineması) ayrımının sıklıkla göz önünde tutulduğunu gözlemleriz. Tür sinemasına –ve genel olarak ana-akıma- dâhil edilen, anlatının alışılmış kodlara bağlı kalınarak oluşturulduğu filmler, yine akademik çalışmalarda çoğunlukla bir küçümsemeye maruz kalır. Peki bir filmi, salt ana-akıma ait kodlara dayanarak oluşturulduğu için hor görmek haklı bir gerekçeye dayanır mı?

Bu soruyu yanıtlarken, karşıt gruba dâhil edilen "sanat filmleri"nin mahiyetine yönelik bir sorgulamaya da girişmek gerekir. Yönetmenin özgür yaratımında dayanak bulduğu kabul edilen sanat filmlerinin pek çoğunda –artık neredeyse türleşmeyi açığa vuracak şekilde- söz konusu olan bir benzeşmeyi göz ardı edebilir miyiz? Ya da bu filmlerin pek çoğunun üretilmesinin ardındaki saikleri görmezden gelmek mümkün müdür? Bu saikler, gözlemlenebileceği üzere, çoğu kez destek alınan kuruluşların ve yüksek olduğu kabul edilen egemen beğeniyi şekillendiren kesimin beklentilerine uygun olarak şekillenir. Dolayısıyla sanat sinemasının da, yakından bakıldığında, basmakalıplıktan ve bağımlılıktan tam anlamıyla bağışık olmadığını söyleyebiliriz.

Öyleyse bir filmi incelerken belki de odaklanmamız gereken nokta, onun bilindik kodları taşıyıp taşımamasından ziyade derin düşünceyi ortaya koyma düzeyi olmalıdır. Sinema alanındaki akademik çalışmalarda, genellikle derinliğin söz konusu olduğu yerde anlaşılırlığın ikincil plana itilmesi mazur görülüyor olsa da; gerçek anlamıyla derinlik, bir savın olmasını, bu savın temellendirilmeye çalışılmasını dikkate alacak ve temellendirme işleminde ise açıklığa büyük önem verecektir.

Bu bağlamda çalışmamızda, öncelikle ülkemiz sinemasının son on yılına ait iki sanat filmi örneğini, taşıdıkları türleşmiş özellikler ve açığa vurdukları temel savlar açısından irdeleyeceğiz. Ayrıca, bu filmlerle benzer savları dışavuran ana-akım filmlere bakacak ve sanat ve tür sinemasına ait bu örnekleri birbiriyle karşılaştıracağız. Karşılaştırmamız, açık ve anlaşılır olmanın derinlik için temel bir bileşen olduğunu göstermek amacını gütmektedir. Çünkü ancak böyle bir açıklık aracılığıyla günümüz bilimsel çalışmalarını da dayanaksız bırakan muğlaklığın bertaraf edilmesi gerekliliği somut bir gerçeklik halini almaktadır.

Anahtar Sözcükler*: Sanat sineması, tür sineması, ana-akım, derin düşünce, açıklık.*

Asu Beşgen
Prof. Dr., Karadeniz Teknik Üniversitesi

Çiğdem Ela Üzüm
Yüksek Lisans Öğrencisi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Mimarlık Bölümü

Özet

İdealar Kuramı; zihinde oluşan ve belirli anlayış formlarına dönüşen algılamalara dayanır. Bu bağlamda idealar; yaşam döngüsünde, içsel veya dışsal denetim mekanizmalarının oluşturduğu kolajlar dizisidir. Bu dizide zihin; belleğin gücüne ve seçiciliğine bağlı kalarak kaydolan verileri saklar, istenç veya beklentiler ekseninde bilgiler oluşturur, nesneler dünyası ile tutarlılıklarını ilişkilendirir.

İdealar Kuramında gerçeklik; parçalanmaz, değişmez, yok olmaz, yaratılmaz bir bütündür. Gerçeklik akılla kavranılır; akılla tanrısal olana, her şeyin ilk formuna ulaşılır.

İdealar Kuramında idealar; öncesiz ve sonsuz, ezeli ve ebedi düşüncelerle örülü bir bütündür. İdealar akılla kavranılır; akılla nesnelerin özüne ve her şeyin ilk haline ulaşılır.

İdealaın vücut bulmuş, somutlaşmış halleri olan nesneler, fenomenler dünyasında var olur; fenomenler dünyası idealaın varlığa dönüşmüş halleridir.

Çalışma özünü; Platon'un İdealar Kuramı üzerine temellendirir. Platon'un bütünleşik iki öğretisi; "idealar öğretisi" ve "ruhun ölümsüzlüğü öğretisi", Dood van een Schaduw (Death of a Shadow/Gölgenin Ölümü, Tom Van Avermaet, Belçika, Fransa, 2012) filmi üzerinden örneklenir.

Gölgenin Ölümü; Dünya Savaşı'nda hayatını kaybetmiş, yaşam ile ölüm arasında arafta kalan bir askerin yeniden hayata dönebilmek, öldüğü sırada gördüğü ve aklında çıkaramadığı kadına kavuşabilmek için ölmekte olan insanların gölgelerini toplamasını konu edinir. Yaşamın ve ölümün sorgulandığı filmde, yaşam ve ölümün tercih edilebilir olduğu ve mutluluk verebileceği vurgulanır.

Gölgenin Ölümü; Dünya Savaşı'nda ölen, öldüğü sırada gördüğü kadına kavuşabilmek için kendi ölümünden sonra ölmekte olan insanların gölgelerini toplayan, yaşam ile ölüm arasında arafta kalan bir askeri konu edinir.

Gölgenin Ölümü filminde karakterler ve mekânlar, gölgeler dünyası ve gerçek dünya olarak iki ayrı dünyada varlık bulur; gölgeler dünyası idealar dünyasını, gerçek dünya ise fenomenler dünyasını temsil eder. Filmdeki gerçeklik ölümdür ve ölüm gölge

ile metaforize edilir. Bir idea olan gölgenin varlığının sonsuz olduğu dünya, Platon'un widealar dünyasıdır. Mekânlar aracılığı ile gösterilen imajlar, gölgenin varlık bulduğu ve nesneleştiği fenomenler dünyasıdır.

Çalışma; 5. Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu bağlamındaki *"filmler ile felsefe arasında ilişki kurulabilir mi?", "sinemanın kendisi felsefeye ne gibi katkılar sunabilir?", "sinemanın yazılı felsefeye katkı dışında kendi başına felsefe yapabilmesi, özgün düşünceler üretebilmesi mümkün müdür?", "eğer filmler felsefe yapıyorsa imajlarla yapılan bu felsefenin söz ve yazı ile yapılan felsefeden ne gibi farkları olabilir?"* sorularını; Gölgenin Ölümü filmi üzerinden karakterlerin, olayların ve durumların iki arı dünyada; idealar ve fenomenler dünyalarındaki mekânsal gerçeklerini ortaya koyarak tartışmaya açar.

Anahtar Sözcükler: *Platon, İdealar Kuramı, Mekân, Gölgenin Ölümü.*

Emre Doğan
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Gelişim Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo TV ve Sinema Bölümü

Özet

Amerikan sinemasının en mülhim yaratıcılarından biri olarak kabul edilen Terrence Malick, filmlerinde varlık, aşkınlık, birey-toplum ve birey-doğa ilişkisi gibi çeşitli felsefi temalara yer veren bir yönetmendir. Llyod Michaels'e göre "yerleşik sosyal davranışlar ve doğanın el değmemiş güzelliği ile içgidüler ve aklın arasında kalmış ve aşkınlığı arzulayan izole bireyler"in hikayesinin aktarıldığı Malick filmleri, kendine özgü biçimiyle içeriğini 'tamamlamakta' ve/veya daha katmanlı hale getirmektedir.

Karakterleri takip eden veya karakterlere adeta 'tesadüf eden' kamera hareketleri, lineer olmayan ve karakterlerin 'bireysel hafıza'sını imleyen hikaye kurgusu ve hafızanın çalışma prensiplerine vurgu yapan montaj tercihleriyle kendini gösteren Terrence Mallick filmleri, deneysel türü sınırlarını zorlamakta ve hatta yer yer bu türe geçiş yapmaktadır. Bu durum, Gilles Deleuze'ün ifade ettiği 'algı-imge' ile kavranabilir bir yapıyı beraberinde getirmektedir. Hareket-imge'nin unsurlarından biri olan 'algı-imge', deneysel türü ile organik bir bağa sahiptir. Zira Deleuze'a göre deneysel film, film algısını salt algısal hale getirmektedir. Bu durumda filmin iskeletini ve periferisini oluşturan tüm imgelerin saflaşması ve bu şekilde algılanabilir hale gelmesi söz konusudur. Malick'in kamera hareketleri, hikaye kurgusu ve montaj aracılığıyla yaptığı şey, filmlerini salt algısallaştırmak ve birbirleriyle sonsuz kombinasyon oluşturabilecek imgeler toplamı haline getirmektir.

Terrence Malick'in bu yönelimlerinden iki çıkarım yapılabilir: Bunlardan ilki Malick'in her filminde aslında 'algılanım temelli bir deneyim alanı' yarattığıdır. Malick filmlerindeki 'algı-imge' kavramsallaştırması ile açıklanabilecek bu deneysel tercihler, filmlerin rasyonel neden-sonuç ilişkisi temelinde izlenebilmesinden ziyade imge algılama ve anlam sezinlemeyle deneyimlenmesine vesile olmaktadır. Bu noktada çıkarabilecek ikinci sonuç ise imge algılama ve anlam sezinlemesi yolunda filmlerin biçiminin içeriğe, içeriğinin ise biçime dönüşmesidir. Birbirleriyle eriyik hale gelen biçim ve içerik; birbirleriyle kaynaşmakta, birbirlerini tamamlamaktadır. Hatta bazı noktalarda biçimin anlam üreticisi, içeriğin anlam aktarıcısı fonksiyonunu üstlendiği de görülmektedir. Sinemada deneysel türünün tabiî sonucu olan bu durum, Malick'in özellikle de son dönem filmlerinde sıkça kendini göstermektedir.

Bu çalışmanın amacı, Malick sinemasına dair ifade edilen 'algılanım temelli bir deneyim alanı' yarattığı ve bunu gerçekleştirirken 'biçimi ve içeriği kaynaştırdığı' önermelerini Knight of Cups (Terrence Malick, 2015) örneğinde incelemek ve bu bağlamda Malick'in anlam üretim ve aktarım araçlarını sorgulamaktır.

Anahtar Kelimeler: *Terrence Malick, Algı-imge, Deneysel, Biçim, İçerik.*

Cansu Kemiksiz
Doktora Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Özet

Beden, içerisinde yaşadığımız ve yaşarken kendisi vasıtasıyla dış dünyayı tecrübe ettiğimiz, bizi görünür kılan gerçekliğimizdir. Biyolojik yapısının ve varlığının yanı sıra birçok bakımdan anlam üretir ve o anlamlarla var olur. Beden ve zihin ayrımı yaparak düalizm yaratmak bugün artık aşılması gereken bir tavırdır. Beden zihinden; zihin bedenden ayrı düşünüldüğünde ortaya çıkan birinin diğerinden daha yüce olduğu sanrısı, yalnızca bedeni değil, dünyayı da eksik anlamayı göze almak demektir. Oysa bedenlerimiz varlığımızın hem koşulu hem yaşam alanı hem de göstergesidir. İnsanlar fiziksel varlıklardır. Varlığın bu boyutu ile hayatta eyleyen, seçimlerini eyleme döken insanlar, varoluşlarını bedenleri aracılığı ile sergilerler. İçinde varlığımızı sürdürdüğümüz bedenimiz tek boyutu olmayan, bu çalışmada incelenecek bağlamlarda farklı göstergelere sahip bir "şey"dir. Her şeyden önemlisi bedenimizle değil, bedenimizde yaşarız.

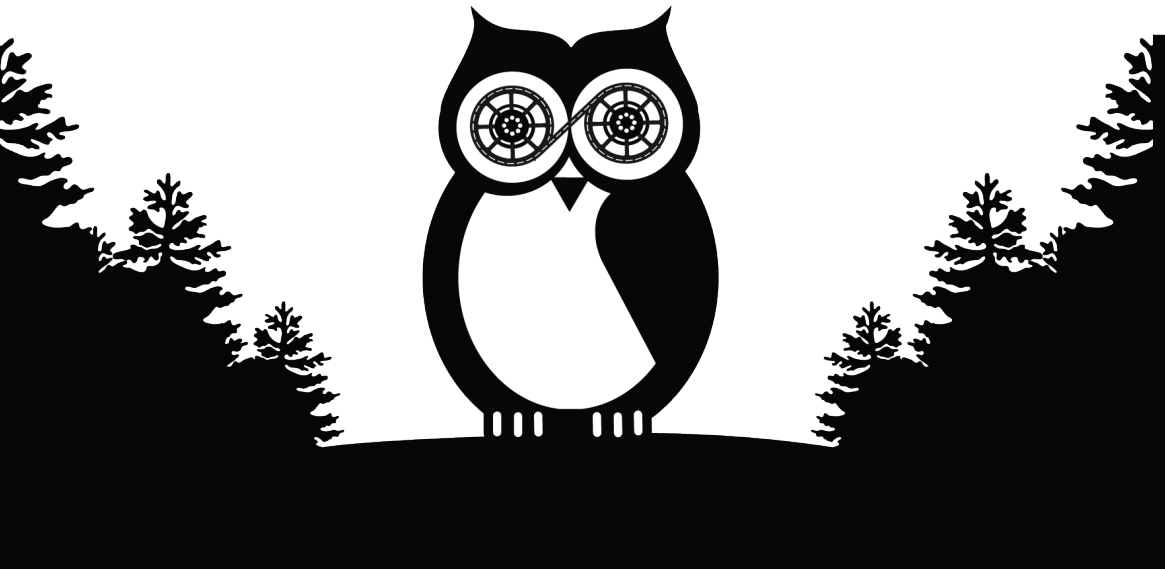
Orijinal adı "The Diving Bell and the Butterfly" olan, yönetmenliğini Julian Schnabel'in yaptığı, 2007 yapımı Fransız filmi "Kelebek ve Dalgıç"ın başkahramanı Bauby'nin bedeninde –geçirdiği kaza sonucu- tek kontrol edebildiği organı sol göz kapağıdır. Bauby'nin yüzleştiği ilk soru, bu şekilde hayata devam etmek isteyip istemediği olur. Nitekim başlarda yaşamaya dair hevessiz olan Bauby, sonraları bedeninin en ufak parçası ile de olsa insanlarla iletişim kurabildiğini keşfeder. Böylece hemşireler ve yakınlarıyla göz hareketiyle anlaşmaya, dahası hayat hikâyesini anlatacağı kitabını yazmaya başlar. Bu kitap ona yaşama gücü verir. Bauby'nin bir beden parçası vasıtasıyla yaşama tekrar katılması, onun varoluşçu bir tercih yapması ve yaşamayı seçmesi demektir. Bauby bunu, bedenini zihninden ayırmayarak yapar. Bu çalışmada söz konusu filmdeki beden algısı incelenerek beden ve zihin arasındaki ilişkinin insan varoluşuna etkisi değerlendirilecektir.

Anahtar Kelimeler: *Kelebek ve Dalgıç, beden, zihin, varoluş.*

Hafıza-Bellek-
Travma ve Sinema

Moderatör: Esra Güngör Kılıç

11.12.2022
PAZAR



Fırat Sayıcı
Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Esenyurt Üniversitesi

Özet

Yunanca nostos (eve dönüş) ve algia (özlem) kelimelerinin birleşiminden oluşan bir kavram olan nostalji, ilk bakışta bir yere duyulan özlem olarak anlaşılsa da aslında çocukluk ya da gençlik gibi özel bir zamana duyulan özlemdir. Bilinç ve bilinçdışına yönelik bir tür saplantı olarak tanımlanan, toplumsal ve kolektif özel bir bellek biçimi olarak ilişkilendirilen, hem acı hem de mutlulukla özdeşleşen nostalji, insanlara, yerlere ve diğer şeylere karşı olumlu bir tutum ve davranış halinde olunmasına zemin hazırlar. Aile, özel günler, etkinlikler, müzik, filmler ve TV şovları dahil olmak üzere nostalji duygusunu tetikleyen birçok faktör vardır. Nostalji duygusunun sinemada ne amaçla kullanıldığı veya kullanılması gerektiği konusunda çok az çalışma bulunmaktadır. Bu çalışma kapsamında nostalji duygusunun sinemada nasıl kullanıldığı ve son dönemde popüler olan filmler aracılığıyla izleyicide yarattığı sinema beğenisinin yoğunluğunun nasıl oluştuğu, katharsisin nasıl arttığı gibi unsurlar ele alınacaktır. Filmler, kullanıcının geçmişi ile öz benliği arasında bir bağlantı görevi görürken nostalji duygusu da izleyicilerin duyularını harekete geçirir ve zamanda geriye yolculuk yapmalarını sağlar. Aristo tarafından ruhun arınması olarak tanımlanan katharsis sanat felsefesinin de temel kavramlarından birisidir. Son dönemde "Top Gun: Maverick", "Stranger Things", "Cobra Kai" gibi ticari ve popüler yapımlardaki nostalji duygusu seyircinin katharsis seviyesini arttırmıştır. Bu çalışmada son dönemlerdeki ticari yapımlarda, nostalji duygusuyla seyircinin dürtülerini harekete geçiren ve katharsis sağlayan filmler ile seyircide oluşan nostaljik hissiyat, dört farklı nostalji çeşidine bağlı kalınarak araştırılacaktır; kişisel nostalji (doğrudan kişisel deneyimlere dayanmakta), kişilerarası nostalji (doğrudan olmayan ve kişisel deneyimlere dayanmakta), kültürel nostalji (doğrudan ve kolektif bir deneyime dayalı), canlandırılmış nostalji (doğrudan olmayan ve kolektif bir deneyime dayalı)...

Anahtar Kelimeler: *Sinema, Nostalji, Katharsis, Aristoteles, Ticari Filmler.*

Özgür İpek
Dr., Cumhuriyet Üniversitesi İletişim Fakültesi

Özet

Michelangelo Antonioni'nin İletişimsizlik Üçlemesi'nin ikinci filmi Gece (La Notte)'de Lidia, bir flaneuse edasıyla kenti temaşa ederken, şu an aralarında bir iletişimsizlik durumu bulunan kocası Giovanni'yi daha evvel birlikte mutlu oldukları, aralarındaki sevgiyi ve bağı hissettiği geçmişin mekânlarına çağırır. Umutsuzca dolaştığı Milano şehrinin sokakları onda bir an geçmişe, nostaljiye ve bugün yitip giden duygulara temas edebileceği bir aralık oluşturmuştur. Ancak Lidia, kocasından beklediği etkileşimi alamaz ve aralarında yine etraftaki gürültüleri bastıracak denli bir sessizlik hâli ortaya çıkar. Antonioni'nin daha evvel yeni gerçekçi filmlerde de karşımıza çıkan kentin yıkık dökük binalarla çevrili veçhesini karşımıza getirmesi, Avrupa'nın dağılmış görüntüsünün ve savaşın fiziksel etkisinin yanı sıra insanların zihinlerinde yarattığı tahribatla da eşleşir. Bununla beraber bu harabeler Lidia'nın hafızasında bugünü tamir edebileceğine inandığı bir yüzey de meydana getirir. Bu çalışmada Antonioni'nin Milano kentine bakışı, Lidia'nın bireysel hafızasıyla birleşen kent belleğini ve her ikisinin beraber işleyerek bugünü nasıl inşa ettiği meselesinin üzerinde durulacaktır.

Anahtar Kelimeler: *Antonioni, geçmiş, zaman, Gece, bellek.*

Nurcan Pınar Eke
Dr. Öğr. Üyesi, Başkent Üniversitesi, GSTMF,
Görsel İletişim Tasarımı Bölümü

Özet

Çalışma kapsamında Yahudi kökenli Fransız film yönetmeni Yolande Zauberman'ın 2018 yılında çektiği "M" adlı belgesel film ele alınmıştır. Temel iki kavram, travmalar ve anlatılar, odağında incelenen film; feminist terapi metodunu kullanan bir feminist sinema örneği olarak kavranmış ve tartışılmıştır. Zauberman'ın kamerası aracılığıyla kendisi gibi Yahudi olan "M"nin ana karakteri Menachem Lang'ın hayatına tuttuğu ışık, yalnızca bir bireysel travmalarla yüzleşme hikâyesi olmanın çok ötesindedir. M, aynı zamanda Zauberman'ın bir kadın olarak erkek egemen anayurdunda, elindeki kameranın koruma kalkanıyla varlık gösterdiği anarşist bir filmdir. M, iletişimsel bellek üzerinden çıktığı yolculukta, kolektif belleğin acılarına da temas etmiş; Bney Brak Yahudi cemaatini, kendi yaralarını deşmeye ve bu yaralar üzerinde düşünmeye sevk ederek, halının altında kalanları ortalığa dökmüştür. Unutma kültürünün konformizmine sığınan ve sessizliği şiar edinen bu toplulukta; hatırlama kültürüne doğru bir patika açmıştır. M, böylece toplumsal dönüşüm imkânına giden yolun anlatılarla inşa edilebileceğini göstermiş değerli bir yapımdır.

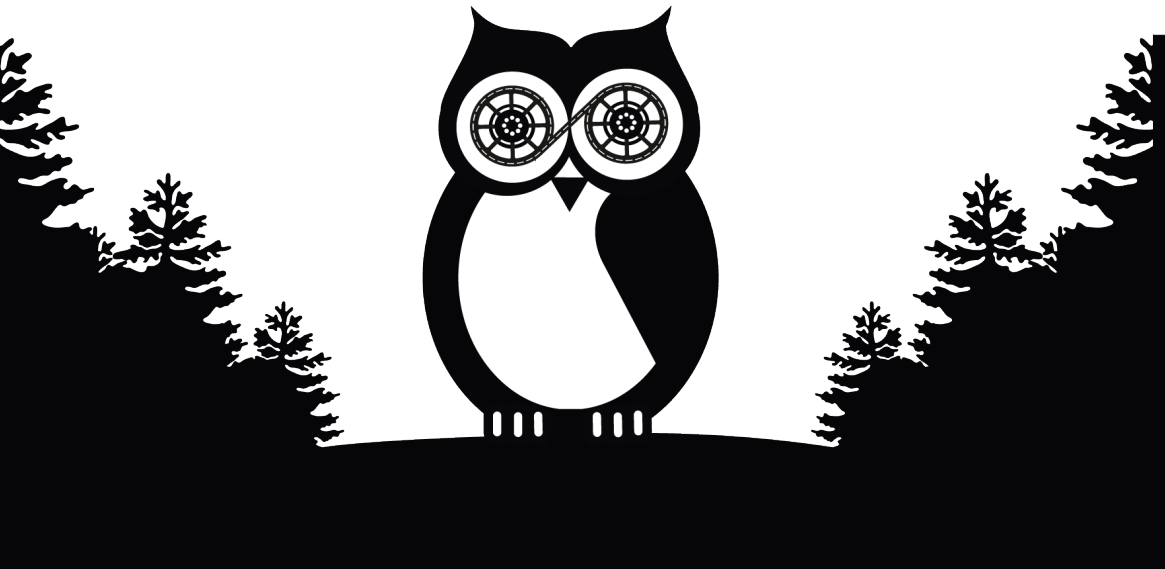
Söz konusu bu kavrayışla, feminist sinema ve feminist terapinin kavramları etrafında şekillenen bir kuramsal tartışma yapılmış; daha sonra M filminin sosyolojik okuması ile anlatının gücü, bireylerin ve toplumların yaşamında ki dönüştürücü rolü tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Travma, Anlatı, Feminist Sinema, Unutma Kültürü, İletişimsel Bellek.*

Seyir Deneyimi ve Felsefe

Moderatör: Işkın Özbulduk Kılıç

11.12.2022
PAZAR



Zeliha İnci Asal
Araş. Gör., Özyeğin Üviversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi, İletişim ve Tasarımı Bölümü

Özet

Can sıkıntısı, literatürde psikolojik, sosyolojik fenomenolojik pek çok açıdan ele alınmış ve özellikle pandemi sürecinde modern gündelik hayatın da bir parçası haline gelmiş bir deneyimdir. Can sıkıntısı bizleri zaman geçirmek ya da vakit öldürmek için farklı arayışlara sevk eder. Sinema, özellikle seyirci ve izleme deneyimi açısından can sıkıntısı ile ilişkilendirilmiştir. Ancak dijital dünyanın ilerlemesiyle birlikte sinemadan gelen izleme pratikleri, özellikle Netflix, Amazon Prime veya Disney Plus gibi video platformları üzerinden değişim geçirmiştir. Can sıkıntısından kaçmak, zaman öldürmek amaçlı pek çok izleyici, bu video akış platformlarında seri izleme (binge-watching) şeklinde bir izleme deneyimine yönelmiştir. Bu araştırmada, ana akım eğlence sineması üzerinden, Heidegger'in ikinci form can sıkıntısı olarak tanımladığı "bir şeyden sıkılmak" (being boredwith something) yani can sıkıntısından kaçınmak, can sıkıntısının kendisini ortaya koyan bir durum olan, zaman öldürme kavramı olarakta tanımlanabilen durumu ile ilişilendirilecektir. Literatürde genellikle Yavaş (Slow) sinema ve Derin can sıkıntısı (profound bredom) ile ilişki kurulmuş ancak can sıkıntısının bu diğer formu ile ilişkisinden yeterli bahsedilmemiştir. Bu bağlantıdan yola çıkarak da, dijital can sıkıntısı ile seri izleme kültürü arasındaki ilişki tanımlanacaktır.

Anahtar Kelimeler: *can sıkıntısı, sinema, dijital can sıkıntısı, seri izleme, video platformları.*

Mehmet Fatih Ünal
Dr. Öğr. Üyesi, Afyon Kocatepe Üniversitesi

Özet

Bir fotoğrafın gerçekçi veya soyut olmasını yine manzara veya nesne fotoğrafı olmasını ifade eden nitelemeler, fotoğrafçılığın diğer bütün tanımları gibi fotoğrafın biçimsel tasvirine odaklanmaktadırlar. Fotoğrafın biçimsel indirgenişi muhakkaktır ki, biçimsel varoluşunu sağlayan 'karanlık oda' ile doğrudan alakalıdır. İşte Roland Barthes'ın Camera Lucida kitabı 1980 yılında bu alakaya eleştirel bir gönderme yapan 'Aydınlık Oda' ismiyle yayınlanmıştır. Barthes kitabında açıkça fotoğrafın gerçekte ne olduğunu geleneksel kavramlarla açıklamanın neredeyse imkânsız olacağını göstermiştir. Ona göre fotoğrafları etiketlemekten öte gidemeyecek bu anlayış fotoğrafın özünü vermek bir yana git gide fotoğrafın özüyle bakan kişi arasında bir duvar inşa edecektir. Barthes'a göre her fotoğraf içerisinde 'Studium' ve 'Punctum' kavramlarıyla ifade ettiği iki şeyi taşır. Ona göre Studium, fotoğrafın kodlanmış, kültürel, dilsel, politik, dinsel vb. anlamını ifade eder. Fotoğrafçı tarafından amaçlanan bir anlamın izleyici tarafından anlaşılmasını sağlayan göstergebilimsel dilsel bir kodlamadır. Punctum ise, önceden edindiğimiz kültürel, teknik, felsefi, politik vb. görüşlerden bağımsız olarak görüntüden fışkıran ve izleyiciyi delip geçen anlam demektir. Barthes'a göre, fotoğrafın gerçekte ne olduğu, içerdiği bu iki kavram üzerinden anlaşılabilecektir. Fotoğraf teknolojisinin gelişmesiyle ortaya çıkmış olan sinema ise, bizzat Barthes tarafından izleyenin fotoğrafla kurduğu kişisel ilişkiyi ifade eden punctum'u içermediği iddiasıyla karşı karşıyadır. Bu çalışmanın konusu, Barthes'ın sinemanın punctum'u içermediği iddiasını değilleyen örneklerin Abbas Kiyarüstemi sinemasında gösterilmesini içermektedir. Kiyarüstemi filmleriyle sınırlı olan çalışma, Barthes'ın felsefi çerçevesini çözümleme yöntemi olarak kullanarak Punctum'un sinemada olmadığına dair iddiaya karşıt bulguları serimlemeyi amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Studium, Punctum, Roland Barthes, Camera Lucida, Abbas Kiyarüstemi.*

Ebru Aydın Çağlıyan
Doktora Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi

Özet

Bu çalışmada seyretme olgusunun ve seyirci kavramının felsefi kökenlerini göstermeye çalışacağım. Bu kökenlerden hareketle günümüzdeki seyretme etkinliğinin ve seyircinin -özellikle film izleme etkinliğindeki seyircinin- arka planını açığa çıkaracağım. Konun Antik Yunan'daki köklerine bakacak olursak, Platon ve Aristoteles, seyretme etkinliğini theoria kavramından hareketle ele alırlar. Platon theoria kavramını idealar kavramıyla ilişkilendirmektedir; theoros ve theorei idealarıformları, teklerin ardındaki asıl gerçeği seyre dalmakla ilişkilidir. Aristoteles ise seyretme kavramını Olimpiyat oyunlarını seyretme etkinliğine göre incelemektedir; yarışmalarda en yüksek konumda olanlar ne oyuncular ne de hakemlerdir, en yüksek ve ilahi konumda olanlar sadece seyircilerdir. Ona göre seyretme etkinliğinin katharsis (arınma) ile doğrudan ilgisi vardır.

Plotinos'un Enneadler (Dokuzluklar) eseriyle birlikte, seyretme kavramı dinsel bir anlam kazanmıştır; bundan sonra theoria artık contemplatio etkinliği olarak adlandırılmaktadır. Sonuçta bütün Ortaçağ boyunca seyretme etkinliği derin bir düşünme faaliyeti olarak görülmüştür, hatta seyretmenin kendisi tanrısal olanla ve tanrıyı bilmekle ilişkilendirilmiştir. Hristiyan öğretisinde contemplatio tanrıyı ve gizli olan tanrısal hakikatleri bilmekle ilgilidir, ruhu dünyevi yanlardan arındırmak ve bilgeliğe kavuşmak ancak tanrıyı ve onun sevgisini bu yolla bilmekle olanaklıdır. Öte yandan Boethius theoria sözcüğünü contemplatio olarak değil speculatio olarak çevirmiştir. Böylesi bir seyretme etkinliğinin temele alınmasıyla oluşan felsefeyi de spekülatif felsefe olarak adlandırmıştır.

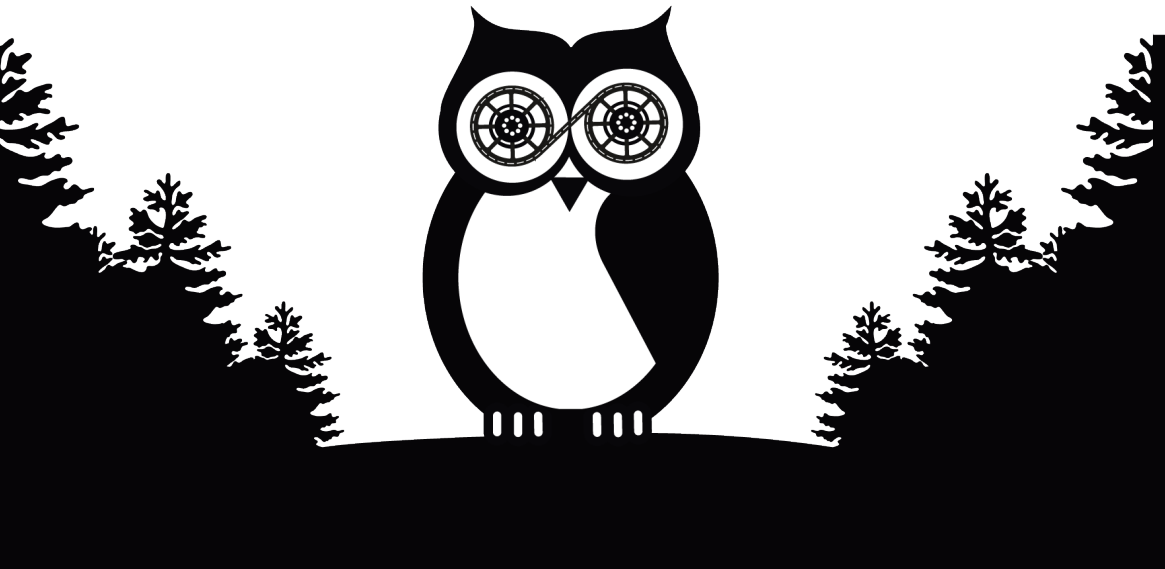
Günümüzde ise seyretme etkinliğinin Antik Çağ'da olduğu şekliyle pratik olanla bağı, Ortaçağ'da olduğu şekliyle de teorik olanla, derin düşünmeyle, ruhu arındırmayla, en genel haliyle tanrısal olanla bağı çoğunlukla ihmal edilmektedir. Çağımızdaki film izleme etkinliğini irdelerken dahi, seyretme etkinliğinde ve bu etkinliği gerçekleştiren seyircinin kendisinde bulunması gereken derin düşünmenin değerini hesaba katmak ve bütün bunların felsefi köklerini hatırlamak bir yol gösterici işlevi görür.

Anahtar Kelimeler: *Film izleme, felsefe, Platon, Aristoteles, Ortaçağ.*

Derrida Felsefesi

Moderatör: Berna Akçağ

11.12.2022
PAZAR



Mert Tutucu
Doktora Öğrencisi, Boğaziçi Üniversitesi

Özet

Yönetmenliğini Orhan Eskiköy ve Özgür Doğan'ın yaptığı 2008 yapımı İki Dil Bir Bavul adlı belgesel film Denizlili bir ilkokul öğretmeni olan Emre'nin Şanlıurfa'nın Siverek ilçesine bağlı Demirci Köyü'ndeki Demirci İlköğretim Okulu'na atanmasını, köyde anadili Kürtçe olan çocuklara Türkçe okuma yazma öğretmeye çalışmasını konu alır. Filmin amacı Güneydoğu'daki yaşama, eğitime ve dil sorunlarına dikkat çekmektir. Filmin ana meselesini oluşturan coğrafya, dil ve resmî söylem tarafından inşa edilen politikalar arasındaki ilişki bizi yerli-yabancı diyaloğu; Emre öğretmenin dışarıdan gelen olarak konumu da ev sahibi-konuk ilişkisi hakkında düşünmeye sevk etmektedir. Böylece ortaya şu sorular çıkmaktadır: Yabancı kimdir? Yabancı (konuk) ile yerli (ev sahibi) arasındaki ilişkinin dilsel boyutu nedir? Yerli (ev sahibi) ile yabancı (konuk) arasında tek düze ve saf bir konukseverlik ilişkisinden bahsedilebilir mi yoksa bu ilişki her zaman dönüşümsel ve birbiri yerine ikame edilebilecek şekilde mi gelişir? Ev sahibi zannedilen yabancı ve yabancı zannedilen ev sahibi ise ilişki bu durumdan nasıl etkilenir? Tüm bu meseleler filme nasıl yansımıştır? Söz konusu sorulara yanıt ararken ünlü Fransız düşünür Jacques Derrida'nın konukseverlik hakkındaki özgün yorumları bize yol gösterebilir. Derrida'ya göre yabancı dışarıda olan değildir aksine tam da içeride olan, bizimle birlikte olandır. Yabancı, ailenin içinde her zaman için baba katili olmaya aday oğul, monolojik söylemin yapısını bozan diyalojik ilişkinin öznesi ve tuhaf bir dil konuşarak devletin otoritesini sarsan varlıktır. Derrida bu yabancıya karşı hiçbir zaman saf bir konukseverlik gösterilemeyeceğinin altını çizer. Konukseverlik her zaman bir yasaya bağlıdır ve yasaya bağlı olan konukseverlik asla saf bir konukseverlik değildir. Derrida sorumluluk ve hukuk tarafından yapıbozuma uğratılan bu konukseverlik için hostipitality (düşmankonukseverlik veya konuksev[er/mez]lik) kavramını kullanır. Konukseverliğin bu türü her zaman için yabancının düşmanlaştırılması tehlikesini içinde barındırır. Bu çalışmada İki Dil Bir Bavul filminin Derrida'nın Konukseverlik Üstüne (2020) adlı eseriyle paralel bir okuması yapılacak ve yabancı kimdir sorusundan başlanarak daha girift sorulara yanıt aranacaktır.

Anahtar Kelimeler: *İki Dil Bir Bavul, Jacques Derrida, yapıbozum, hostipitality, Kürtçe.*

Eda Çekemci
Araş. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi

Özet

Jacques Derrida, dilin ürettiği anlamların ve kavramların çelişki içerdiğini, asıl anlama erişebilmek için var olan çelişkilerin ötesine bakmak gerektiğini savunur. Bu bakışla ele aldığı konukluk kavramı, belirli sınırlara ve koşullara bağlıdır. Derrida, iç ile dış ve ben ile öteki arasında ilişkiler kuran ve bu ilişkilerin yapısına göre modellenen bu duygu durumunu konuksev(er/mez)lik olarak tanımlar. En temelde bir gelme ve bulunma hali ile şekillenen konukluk, yabancı olanın kendine ait olmayan bir alanda bulunma hakkına ve artık bir yabancı olarak tanımlanmama durumuna karşılık gelir. Saf duygularla bezenmiş bir konukluğun mümkün olmadığı üzerinde duran Derrida'nın koşullu ve koşulsuz konukseverlik ayrımı Immanuel Kant ve Emmanuel Levinas'ın çalışmalarıyla derinleştirilerek Charlie Kaufman'ın 2020 yapımı filmi Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum (I'm Thinking of Ending Things) üzerinden ele alınacaktır.

Film, erkek arkadaşının ailesinin evine konuk olan Lucy'nin yolculuk ve konukluk boyunca yaşadığı zihinsel bunalımları aktarmaktadır. Anlatı boyunca kendi zihnine hapsolan ve bilinçdışında gezinen Lucy, kendine musallat olan benliğiyle ve geçmişiyle mücadele içerisine girer. Somut olarak zaman-mekanda var görünen fakat ruhen başka boyutlarda gezinen Lucy, var-yok bir oluş sergiler. Lucy'nin kendiyle ve ötekilerle kurduğu ilişkilerindeki yabancı - konuk - ev sahibi kimlikleri arasındaki belirsiz geçişler ve konukluğun koşullarının ortadan kaldırılmasıyla bozulan dengeler, göz ardı edilen sınırların kendini var etme çabasına girmesine ve bireye musallat olmasına neden olur. Burada hayaletin konukluğundan söz edilmeye başlanır.

Hayalet, musallat olandır. Hayaletin musallat oluşu sürpriz bir konukluk olarak da yorumlanabilir. Lucy'nin kendi içindeki ve dışındaki hayaletlerle ve hem kendi konukluğuyla hem de benliğine musallat olan hayaletin sürpriz konukluğuyla mücadelesi, filmin anlatısının başlangıçtan sona doğru giderek gerçek dışı bir hal kazanmaya başlamasıyla somutlaştırılır. Çalışmada, konukluk kavramı Derrida'nın bulguladığı koşullar ve sınırlar çerçevesinde gezilerek irdelenecektir. Bireyin kendi içindeki ve dışarıdaki ötekilerle kurduğu ilişkilerin sınırlarıyla konukluğun sınırlarının dengesi bulgulanmaya çalışılacak ve dengenin bozulmasıyla beraber musallatbilimin alanına girilmesi arasındaki ince çizgi tartışmaya açılacaktır.

Anahtar Kavramlar: *Jacques Derrida, konukseverlik, Immanuel Kant, Emmanuel Levinas, Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum.*

Cemre Uğural Yamuç
Dr.

Özet

Konukseverlik bir soru sorma edimidir. Misafire kim olduğunu sormakla başlayan konukseverlik, yabancının dost ya da düşman olarak tanımlanmasına bağlıdır. Yabancıyı tanımanın merkezinde ise ben ve öteki ayrımı vardır. Derrida için dışarıda görmezden gelinemeyecek kadar çok sayıda yabancı vardır; tanımlanmayı beklemektedir. Ancak sorun tam da budur: Misafir düşmandan, yabancıdan ya da bir parazit olarak "öteki"nden nasıl ayırt edilebilir? İşte bu çalışmada, misafire karşı koşulsuz bir konukseverlik etiğinin mümkün olup olmadığı problemi mutlak yabancı olarak görülen göçmen sorununu anlatan "Misafir" *(The Guest Aleppo to Istanbul*, 2018) filmi üzerinden tartışılacaktır. Misafirin tanınması "sen kimsin, adın ne veya nerelisin?" gibi sorularla başlamaktadır. Filmde, ülkesindeki savaştan kaçarak Avrupa'ya gitmeye çalışan bir grup Suriyeli göçmenin Türkiye'deki misafirlik deneyimi ile bu grup içerisindeki genç bir kadının sürekli sorulara maruz kalarak gösterdiği tanınma mücadelesi, ev sahibi ve misafir arasındaki hegemonya ilişkisini özetlemektedir. Bu ilişki ev sahibinin kontrolünde gerçekleştiğinden misafire karşı gösterilen koşulsuz konukseverliği imkânsız kılmaktadır. Çünkü konukseverlik etik çerçevede ev sahibinin evinin sınırlarında "aynı dili konuşma"yı talep eder ve doğal olarak dile yabancı olan göçmen mutlak yabancı/öteki olarak kalır. Nitekim yabancı dil yoksa ortada yabancılık da olmayacaktır. Dolayısıyla misafirlik dilde başlamakta ve giderek politik hal almaktadır. Bu açıdan Suriyeli göçmenlerin ötekilik deneyimine tanık olunan "Misafir" filminde koşulsuz konukseverliğin olanaksızlığını gösteren ve gerçekte "konuksevmezlik" tavrına dönüşen bir olguyla karşılaşılmaktadır. Koşulsuz konukseverliğin mümkün olabileceği varsayımı, yalnızca teoride geçerli görünmektedir. Göçmenlik söz konusu olduğunda yaşama ve barınma gibi temel haklar dahi ev sahibi ve misafir arasındaki karşılıklı rıza veya onaya bağlanır. Bu şekilde konukseverlik belirli koşullarla sınırlandırılır. Derrida'nın demokrasi düşüncesinde de koşulsuz konukseverlik adına karşılıklı sorumluluğu güçlendiren nihai bir adım yoktur, her zaman ötekinin anlaşılmasını sağlayan daha iyi koşulları aramak vardır. "Misafir" filminin bu yönden incelenmesi, bizi konukseverlik tartışmaları aracılığıyla öteki ve ben arasındaki karşılıklı sorumluluk bilinci hakkında detaylıca düşünmeye sevk edecektir.

Anahtar Kelimeler: *konukseverlik, sorumluluk, öteki, misafir, göçmen.*

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

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

SineFilozofi Dergisi

Uluslararası Sinema ve Felsefe Sempozyumu

https://www.sinefilozofi.com
https://www.sinemafelsefesi.org.tr