



CINE



ME



DIA

Volume 2 Issue 1(2025)

Text & Audiovisual Journal

ISSN: 3023-5960

**International Peer-Reviewed
and Open Access Electronic Journal**

**Uluslararası Hakemli
ve Açık Erişimli Elektronik Dergi**

**Volume / Cilt: 2
Issue / Sayı: 1
August / Ağustos 2025**

Sahibi ve Sorumlu Yazı İşleri Müdürü: Hülya Önal

Grafik Tasarım: H.Çağlar Doğru

Grafik Uygulama: Yiğit Armutoğlu

Kapak Tasarımı: H. Çağlar Doğru, Yiğit Armutoğlu

Kapak Fotoğrafı: Criterion Collection

<https://www.criterion.com/current/posts/497-la-pointe-courte-how-agnes-vara-invented-the-new-wave>

Yayın Türü: Elektronik Süreli Yayın

ISSN: 3023-5960

Web: <http://www.cinearji.com/cinemedi>

E-mail: cinemediainjournal@gmail.com

Address: Cevatpaşa Mah. Arıburnu Sk. 8/1 Çanakkale / Türkiye

Editor

Prof. Dr. Hülya Önal - Çanakkale Onsekiz Mart University, Türkiye

Editorial Board

Prof. Dr. Aslıhan Topçu – Mersin University

Prof. Dr. Iliana Pavlova - St Cyril and St Methodius University of Veliko Turnovo

Assoc. Prof. Deane Williams – Monash University, Australia

Assoc. Prof. Dr. Tuğba Elmacı - Çanakkale Onsekiz Mart University

Advisory Board

- Prof. Dr. Aykut Arıkan – Turkish-German University
Prof. Dr. Banu Manav – Kadir Has University
Prof. Dr. Cem Sütçü – Marmara University
Prof. Dr. Çiğdem Aytekin – Marmara University
Prof. Dr. Çiğdem Şahin Taşkın – Çanakkale Onsekiz Mart University
Prof. Dr. Deniz Yengin – Çanakkale Onsekiz Mart University
Prof. Dr. Ebru Özgen – Marmara University
Prof. Dr. Erhan Akyazı – Marmara University
Prof. Dr. Gökhan Gökgöz – Çanakkale Onsekiz Mart University
Prof. Dr. Günseli Bayraktutan – Giresun University
Prof. Dr. Hasan Akbulut – İstanbul University
Prof. Dr. Hasan Saygın – İstanbul Aydın University
Prof. Héctor J. Pérez – Polytechnic University of Valencia, Spain
Prof. Dr. İlke Evin Gencil – İzmir Demokrasi University
Prof. Dr. Kathleen Loock – Leibniz University Hannover, Germany
Prof. Dr. Mehmet Özçağlayan – Marmara University
Prof. Dr. Meltem Huri Baturay, Atılım University
Prof. Dr. Mutlu Binark – Hacettepe University
Prof. Dr. Nilüfer Team – İstanbul University
Prof. Dr. Okan Ormanlı – Kültür University
Prof. Dr. Recep Tayfun – Maltepe University
Prof. Dr. Ryszard W. Kluszczyński – University of Lodz, Poland
Prof. Dr. Sadi Seferoğlu – Hacettepe University
Assoc. Prof. Ahmet Oktan – Samsun Ondokuz Mayıs University
Assoc. Prof. Alan O’Leary – Aarhus University, Denmark
Assoc. Prof. Asım Evren Yantaç – Koç University
Assoc. Prof. Duygu Özsoy Taylan – Mersin University
Assoc. Prof. Elif Akçalı – Kadir Has University
Assoc. Prof. Mathias Bonde Korsgaard – Aarhus University, Denmark
Assoc. Prof. Polina Golovátina-Mora – NTNU Norwegian
University of Science and Technology, Norway
Assoc. Prof. Sevcen Sönmez – Yaşar University
Assoc. Prof. Tuğba Elmacı – Çanakkale Onsekiz Mart University
Assoc. Prof. Veneta Hristova – “St. Cyril and St. Methodius” University of Veliko, Bulgaria
Asst. Prof. Ayça Çiftçi – Bilgi University
Asst. Prof. Emre Ahmet Seçmen – Beykoz University
Asst. Prof. Ersan Ocak – TED University
Dr. Elisabeth Brun – Høyskolen Kristiania | Kristiania University College, Norway
Dr. Estrella Sendra Fernandez – Londra SOAS University, England
Dr. Farshad Zahedi – Universidad Carlos III de Madrid, Spain
Asst. Prof. İhsan Koluvaçık – Tekirdağ Namık Kemal University
Asst. Prof. İpek Gürkan – İstanbul Gelişim University
Asst. Prof. Kevser Akyol Otan – Samsun Ondokuz Mayıs University
Asst. Prof. Murad Özdemir – Galatasaray University
Asst. Prof. Nina Szczygiel – University of Aveiro, Portugal
Asst. Prof. Ozan Otan – Dokuz Eylül University
Asst. Prof. Parichay Patra – IIT Jodhpur, India
Dr. Patricia Castello – Branco NOVA Institute, Portugal

INDEX / İÇİNDEKİLER

TARİHSEL SÜREÇTE İRAN SİNEMASI VE YENİ EĞİLİMLER
IRANIAN CINEMA IN HISTORY AND NEW TRENDS

Esma YIKMAZ

6 - 14

TRAJİK BİR KAHRAMANIN BİÇİMLENİŞİ
FORMING OF A TRAGIC HERO

Fulya BALKAR

15 - 20

BEŞ ENGEL: DÜZLEMLERİN İÇ İÇELİĞİ, ŞİİRSEL SİNEMA
FIVE OBSTACLES: WITHIN THE THORNS

Gülin ÖREN

21 - 23

WONG KAR-WAI FİMLERİNDE NESNELERİN RİTMİ
THE RHYTHM OF OBJECTS IN WONG KAR- WAI FILMS

Hümay ONGAN

24 - 30

**DİJİTAL TEMASLAR, ÇOKLU ALGILAR: PRİZMA EXPANDED
SERGİSİ ÜZERİNDEN GENİŞLETİLMİŞ SİNEMANIN DÖNÜŞÜMÜ**
*DIGITAL ENCOUNTERS, MULTIPLE PERCEPTIONS:
THE TRANSFORMATION OF EXPANDED CINEMA THROUGH
THE PRİZMA EXPANDED EXHIBITION*

Neslihan KÜLTÜR

31 - 45

TARİHSEL SÜREÇTE İRAN SİNEMASI VE YENİ EĞİLİMLER

IRANIAN CINEMA IN HISTORY AND NEW TRENDS



İzlemek için tıklayınız !

Esma YIKMAZ*

Keywords:

Contemporary
Iranian Cinema,
Young Directors,
Iranian Revolution,
Iranian Cinema,
New Trends.

Anahtar Kelimeler:

Çağdaş İran Sineması,
Genç Yönetmenler,
İran Devrimi,
İran Sineması,
Yeni Eğilimler.

ÖZET

İran sineması, geçmişten günümüze siyasi ve sosyokültürel değişimlere paralel bir gelişim göstermiştir. Sinema; ülkenin toplumsal, siyasi ve ekonomik yapısındaki önemli kırılma noktalarından etkilenmiş ve bu dinamikler, filmlerin üretimine ve içeriğine belirgin bir şekilde yansımıştır. Çalışmanın amacı, İran sinemasının ulusal sinema dilinin oluşumundan günümüze kadar geçirdiği gelişimleri ve bu süreçte ortaya çıkan yeni eğilimleri incelemektir. Bu bağlamda çalışmada devrim öncesi ve devrimin koşullarını deneyimlemiş usta yönetmenlerin yanı sıra, ilk filmlerini devrim koşullarında üretmiş yönetmenler ile devrim şartlarındaki yetişen genç yönetmenlerden söz edilmiştir. Bu bakımdan, sinemadaki yeni eğilimler ile usta yönetmenlerin filmleri arasındaki benzerlikler ve farklılıklar, yönelimler ve gelişmeler detaylı bir şekilde değerlendirilmiştir.

ABSTRACT

Iranian cinema has evolved in parallel with political and sociocultural changes from the past to the present. Cinema has been significantly influenced by critical turning points in the country's social, political, and economic structures, and these dynamics have distinctly shaped the production and content of films. This study aims to examine the development of Iranian cinema from the formation of its national cinematic language to the present day, as well as the emerging trends that have arisen during this process. In this context, the study addresses the pre-revolutionary period, master directors who experienced the conditions of the revolution, directors who produced their first films under the circumstances of the revolution, and young directors who grew up in the post-revolutionary era. From this perspective, the similarities and differences between new trends in cinema and the works of established directors, as well as the directions and developments in the field, are thoroughly analyzed.

GİRİŞ

İran sineması, tarihsel süreç boyunca toplumsal, siyasal ve kültürel koşullardan etkilenmiş ve bu etkiler, sinemanın gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Bu bağlamda İran'da sinema, toplumu şekillendiren ve dönemin sosyopolitik koşullarına dair perspektif sunan bir ifade biçimi olmuştur.

İran'da sinema, Kaçar Hanedanı Muzaferreddin Şah'ın 1900 yılında Fransa'da düzenlenen sinema gösterimine katılmasıyla başlamaktadır. Bu gösterimden etkilenen Muzaferreddin Şah, saray fotoğrafçısı Mirza İbrahim Han Akkasbaşı'na bir kamera satın aldırılmıştır. İlk sinema araçları, İran'a 1900 yılında Muzaferreddin Şah tarafından Batı'dan bir armağan olarak getirilmiştir (Aktaş, 2015: 21).

Başlangıçta ithal filmlerle gelişen İran sinemasında, ilk yerli film üretimleri Pehlevi Hanedanlığı döneminde ortaya çıkmıştır. 1931 yılında Ovans Oganyan tarafından çekilen Abi ve Rabi, İran'ın ilk sessiz uzun metrajlı filmi kabul edilmektedir. İran'ın ilk sesli filmi ise Ardeşir İrani'nin yönettiği Lor Kızı olup, 1933 yılında Tahran'da gösterime girmiştir (Dabaşı, 2008: 130).

İlk yerli filmlerin üretildiği bu yıllarda, Pehlevi Hanedanlığının batılılaşma politikaları ve İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle sinema sektörü yeterince desteklenmemiş ve yerli film üretimi sekteye uğramıştır. Bu nedenle, İkinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar İran'a özgü nitelikte, "ulusal sinema" olarak adlandırılabilir bir sinema örneği üretilmemiştir. Uzun yıllar boyunca piyasada yalnızca dublajlı ithal filmler gösterilmiştir. Yerli üretim olarak da Film-fârsi olarak bilinen türde Hint, Mısır ve diğer yabancı ülke filmleri taklit edilmiştir (Tapper, 2007: 4). Film-fârsi; aşırı melodramatik, fantezi boyutlar sunan bir duygusallık, şarkı ve danslı bölümleri olan türdür. Bu nedenle bu filmlerin erkek veya kadın başrol oyuncular, ünlü şarkıcılar arasından seçilir ve onların söyledikleri şarkılar filmdeki trajik aşk öyküsü ile birleşir (Heris, 2014: 213).

İran sinemasında 1960'lı yıllardan itibaren "İtalyan Yeni Gerçekçilik" akımının etkisiyle "İran Yeni Dalgası" olarak adlandırılan akım ortaya çıkmıştır. Bu akımda yönetmenler, genellikle kısıtlı bütçelerle ve amatör oyuncularla çalışmış; gerçek mekânlarda çektikleri filmlerde özellikle toplumsal gerçeklere yoğunlaşmışlardır (Erelvanlı, 2014: 11-12). Estetik kurallara uygunluğu, içerik olarak insanî ve yapıcı olması, konularının dramatik olması temel özellikleridir. Ayrıca düşünsel ve felsefi olarak ekonomik, siyasal ve toplumsal yapıyı yansıtmaktadır. Daryuş Mehrçui'nin İnek (1969) adlı filmi, bu akımın öncüsü kabul edilmektedir (Aktaş, 2015: 37). Yeni Dalga akımındaki filmler, günümüz İran sinemasının sanatsal değeri yüksek sinema anlayışının köklerini oluşturur ve bu filmler, devrim öncesi İran sinemasının en parlak dönemini kapsar. 1970'li yılların sonunda ise İran siyasi tarihinde önemli bir dönüm noktası olan devrim süreci başlar.

1. Devrim Sonrası Sinema

1979 yılında İran'da Şah yönetiminin yıkılmasıyla sonuçlanan devrimin ardından İran İslam Cumhuriyeti kurulmuş ve siyasal, toplumsal, ekonomik bakımdan yeni bir dönemin başlangıcı olmuştur. Bu dönemde yeni anayasa, yargı ve yönetim yapısı yeniden belirlenmiştir.

Sosyal ve kültürel alanda da yeni düzenlemeler yapılmıştır. Özellikle sinema alanında yeni bir bakış açısı getirilmiş; yeni düzenin, "sinemaya değil, yok edilmesi gereken ahlaki çürümeye karşı olduğu" ilan edilmiştir. Bu hedefe ulaşabilmek için de yeni bir ulusal sinema inşa edilmek istenmiştir. Film üretim sürecine ve filmlerin içeriklerine müdahalelerle "saf" bir sinema oluşturulmak amaçlanmıştır. Komedi, aksiyon ve heyecana dayalı Film-fârsi ve yabancı ithal filmler yasaklanmıştır (Devictor, 2007: 84). Devrim sonrasında sinema, bu anlayış çerçevesinde yeniden şekillenmiştir. Filmlerde özellikle kadın karakterler genellikle ev kadını ya da fedakâr bir anne gibi geleneksel temsillerle sunulmuştur (Pour, 2005: 81). Devrim sonrası dönemde sinemayı şekillendiren bir diğer önemli olay ise Irak-Iran Savaşı olmuştur. Toplumun bütün alanlarını etkileyen bu savaş, sinemaya da yansımış ve sinemada savaş türünü oluşturmuştur. Sinema, özellikle savaş filmleriyle birlikte bir propaganda aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu alanda İbrahim Hatemikiya, usta bir yönetmen olarak öne çıkmaktadır. Bu süreçte çekilen filmler "Mukaddes Müdafaa Sineması" olarak adlandırılmaktadır (Laleh, 2015: 170).

1984 yılına kadar sinema yeteri kadar faaliyet gösterememiştir. Yabancı filmlerin gösteriminin engellenmesinden dolayı yerli film üretimine ihtiyaç duyulmuştur. Bu nedenle ulusal sinemanın faaliyete geçmesini sağlayacak zemini oluşturmak amacıyla 1984 yılında Farabi Sinema Enstitüsü kurulur. Bu kurumdaki uzman ekibin sinema alanındaki planlamalarıyla, Devrim sonrası sinemanın ikinci dönemi belirgin bir şekilde başlamaktadır. Bu dönemde İran sineması, uluslararası festivallere film göndermeye başlar. Emir Nadiri'nin Koşucu (1984) adlı filmi, devrim sonrası uluslararası bir festivalde dikkatleri üzerine çeken ilk İran filmi olur. Film, bir çocuğun günlük ve geçici işlerde çalışarak hayatta kalma mücadelesini, azmini ve özgürlük arayışını ele alır (Aktaş, 2015: 47- 56).

1984'ten 1990'lı yıllara kadar süren bu süreç, sinema adına parlak bir dönemi kapsamaktadır. Bu dönemde filmler; toplum, birey ve aile gibi konulara yönelmiş ve uluslararası alanda başarılar elde etmiştir. 1986 yılında Naser Tagvai'nin Kaptan Hürşit filmi, Locarno Film Festivali'nde ve Abbas Kiyarüstemi'nin Arkadaşının Evi Nerede? filmi, Cannes Film Festivali'nde ödül almıştır. Film, bir çocuğun yanlışlıkla arkadaşının defterini alması ve ona geri vermek için çıktığı yolculuk sırasında hissettiği sorumluluk ve vicdan duygusunu konu edinir (Pour, 2007: 130). Kiyarüstemi'nin bu başarısı, başka filmlerin de bu tür festivallere katılmasını sağlar. 1990 yılında, Kiyarüstemi'nin tarzında çekilen 85 filminden 83'ü film festivallerine katılmıştır (Laleh, 2015: 173). Bu filmlerde yönetmenler, toplumsal sorunlar ve siyasi meselelere dair fikirlerini çocuk karakterler üzerinden anlatma yoluna gitmiştir. Çocuk karakterler, düşüncelerini dilediği gibi ifade etmiş; istedikleri mekânlarda bulunabilmiştir. Çocuk karakterlere istediği anlamı yükleyebilen yönetmenler, filmlerde oyuncu sorunu yaşamamıştır. Ayrıca sinemada kadının kamera önündeki temsili, çocuk karakterler sayesinde aşılmıştır (Şener, 2020: 44). Filmlerde çocukların oynatılması, İran sinemasının gelişimini desteklemiş; farklı kesimlerden İranlıların beyaz perdeye aksettirilmesine, yorumlanmasına ve temsil edilmesine imkân tanımıştır (Sadr, 2007: 292).

1997 yılında, Abbas Kiyarüstemi, Kirazın Tadı adlı filmiyle sinema dünyasının en prestijli ödülü olan Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye'yi kazanır. Yönetmen, bu filmde belgesel ve kurgusal sinema arasında dengeli bir bağ kurar ve her iki türden yoğun bir biçimde beslenir.

Bu yaklaşımıyla döneminin en radikal ve yenilikçi yönetmenlerinden biri olarak öne çıkar. Mekânlar ile karakterler arasında organik bir bağ kurarak kameranın serbestçe dolaştığı sokaklar, evler ve yaşam alanları aracılığıyla hem mekânların hem de karakterlerin birbirini tanımlamasını sağlar (İpek, 2014: 120). En iyi yabancı film dalında Oscar'a aday olan ilk İran filmi ise Mecid Mecidi'nin Cennetin Çocukları (1998) adlı filmidir (Sadr, 2007: 291). Mecid Mecidi, filmlerindeki çocuk karakterler üzerinden toplumsal meseleleri ve aile ilişkilerini ele alırken bu konular üzerinden derinlemesine bir eleştiri sunar. Filmlerinde toplumsal sorunlar, yoksulluk ve göçmenlik gibi meseleler detaylıca yer bulur. Bu yıllarda sinemada kadınlar hem kamera önünde hem de kamera arkasında etkin bir şekilde yer almaktadır. Meryem Şehriyar'ın Güneşin Kızları ve Mecid Mecidi'nin Baran filmlerinde genç kızlar, erkek kıyafetleri giyerek iş hayatında var olmaya çalışmaları üzerinden ele alınır. Rıza Aştıyani'nin Tonder filminde kadın oyuncu, erkek peruğu takarak kamera önüne geçerken; Ali Rıza Davudnejad'ın Kötü Çocuklar filminde ise kadın örtüsüz bir şekilde yer alır (Pour, 2007: 145). Kamera arkasında ise kadın yönetmenler realist bir bakış açısıyla kadını ve kadının sorunlarını tüm yönleriyle açığa çıkarmayı tercih etmişlerdir. Bu dönemin önemli kadın yönetmenlerinden biri olan Rahşan Beni-İtimad, filmlerinde geleneksellüğün önüne geçerek İranlı kadınların toplumdaki özgürlükçü ve eşitlikçi konumunu gündeme taşır. Eğitimli, eğitimsiz, aydın, yarı-aydın, kentli, köylü, anne ve eş gibi kadınlığın ve kadın olmanın tüm hallerini yansıtmaya çalışır. Kadınların duyusu, düşünüş, davranış halleri olanca sahilliği içinde ve etkili bir biçimde resmedilir (Eivazi, 2014: 233-235). Rahşan Beni-İtimad'ın bu duruşunu daha ileriye taşıyan isim ise Tahmineh Milani olmuştur. Milani, İran sinema sektöründe, kadının rolünü arttırmak ve kadın bakış açısıyla yaratılan yeni bir sinema anlayışının ortaya çıkması için filmler üretir. Yönetmen, sinema endüstrisinde kadın sayısının artmasının ötesinde kadının deneyimlerini yansıtacak filmler yapmayı hedefler (Colin-Dönmez, 2012: 134). Milani, İran Fecr Film Festivali'nde "En İyi Senaryo" ödülünü kazandığı İki Kadın (1999) filminde farklı yaşam koşullarına sahip iki kadının hikâyesini paralel bir şekilde ele alır; bir tarafta geleneksel aile yapısının içinde sıkışmış bir ev kadını, diğer tarafta ise modern iş yaşamının getirdiği zorluklarla mücadele eden bir iş kadını yer alır. Her iki kadın da hem toplumsal cinsiyet bağlamında aile içi geleneksel rolleri aşmaya hem de bu roller altında bir kadın olarak var olmaya çalışır.

2000'li yılların başlarında genç yönetmenler de sinema sektöründe yer edinmeye başlamıştır. Dönemin en genç ismi, İran İslam Devrimi'nin gerçekleştiği yıl doğan Semira Mahmelbaf'tır. Devrim sonrası sinemaya yön veren babası Muhsin Mahmelbaf'ın gölgesinde yetişen ve çocukluğunu film setlerinde geçiren Semira, bir yönetmen olarak henüz on yedi yaşındayken ilk filmi Elma'yı çekmiştir. Filmde uzun süre toplumdan izole edilen iki kız kardeşin hikâyesini konu edinir. Elma filmi, İran'da yeni kuşağa mensup genç kızların ve kadınların kendilerine duyduğu güvenin, cesaretin ve toplumsal hayata katılma isteğinin bir ifadesidir. Semira, iki açıdan Hatemi'ye bağlanan umutları temsil etmektedir: genç olmak ve kadın olmak. Bu bakımdan Semira, Cannes'da (2000) yaptığı konuşmada ödülünü yeni kuşaklara adadığını "Ülkemde umut olmuş yeni bir kuşak adına kabul ettiğim bu ödülü, demokrasi uğruna mücadele veren ve daha iyi bir gelecek adına savaşan genç İranlılara adıyorum" (Dabaşı, 2004: 290-291) sözleriyle belirtir ve İran sinemasında yeni bir neslin başlangıcını haber verir.

2. 2000 Sonrası Sinema

İran'da 2005 yılında yapılan cumhurbaşkanlığı seçimini politik, kültürel ve sosyal alanda muhafazakâr bir anlayışı benimseyen Mahmud Ahmedinejad (2005-2013) kazanmıştır. Bu dönemde sanat ve kültür alanındaki denetimlerin artmasıyla birlikte; İran'ın iç siyasetindeki dönüşümlerin bir yansıması olarak sinemada "yeraltı sineması" olarak adlandırılan yeni bir yaklaşım doğmuştur. Bu filmler; İran'daki sosyal ve kültürel duruma, özellikle de gençliğe dair hayati ve birinci elden belgeler sunmaktadır. Estetik açıdan ise yeraltı filmleri, küçük oyuncu kadroları ve sınırlı mekânlarla kurulan sade hikâyeleri sayesinde yönetmenlere devlet desteğine ihtiyaç duymadan film yapma imkânı sağlamıştır. Bu tür bir sinemada yönetmen, eserini önceden ya da sonradan herhangi kuruma onaylatmadan üretmektedir. Bahman Ghobadi Kimsenin İran Kedilerinden Haberi Yok (2009), Granaz Moussavi Satılık Tahran'ım (2009), Ali Esmati Zamani Orion (2010) ve Mania Akbari 20 Parmak (2004) gibi yönetmenler, İran sinemasında daha önce açık biçimde ele alınmamış konuları gündeme getirmiştir (Jahed, 2017: 290- 291; Günhan, 2019: 49). Bu filmlerin ortak amacı ise uluslararası festivallere katılarak, farklı ülkelerdeki izleyicilere ulaşmaktır.

Bu dönemde Asghar Farhadi'nin Bir Ayrılık (2011) adlı filmi, Oscar'ın "En İyi Yabancı Film" ödülünü kazanan ilk İran filmi olmuştur. Film, boşanma aşamasında olan bir çiftin, çocuklarının velayeti ve onların sorumlulukları konusunda yaşadıkları çatışmaları konu edinir. Yönetmen, İran sinemasında çok sık rastlanmayan sınıfsal çatışmaya güçlü diyaloglar üzerinden, gerilim ve dramı harmanlayarak filmlerinde yer vermektedir. Genelde insan odaklı hümanist bakış açısına sahip olan İranlı yönetmenlerin aksine Ferhadi, orta sınıf yaşamların aile sorunlarını ve onların alt sınıflara bakışını ele almayı tercih eder (Oylum ve Sivaslıoğlu, 2011: 34). Böylelikle yönetmen, kendinden önceki çalışmalardan ayrılarak yeni bir sinema dilini temsil eder.

İran'da 2013 yılında Hasan Ruhani'nin cumhurbaşkanı seçilmesiyle sinema sektöründe yeni bir dönem başlar. Ruhani'nin, sinemayla ilgili "Ülkemin sinemasını kasvetli ve depresif görüyorum. Sinemadan uzaklaşan insanları geri getirmek, bugün yetkililerimizin ve film yapımcılarımızın en temel görevidir" (Stedman, 2014) sözleri, sinemanın ulusal ve uluslararası alanlarda varlığını koruması bakımından önemlidir. Ruhani döneminde ilk defa Oscar'a bir kadın yönetmen aday gösterilmiştir. Narges Abyar Nefes (2016) adlı filminde küçük bir kızın bakış açısıyla devrimden sonra toplumsal ve siyasal alandaki değişimleri ve 1980'de başlayan İran-İrak Savaşı'nı ve o yıllardaki yoksulluğu anlatır. Shahram Mokri ise Balık ve Kedi (2013) adlı korku-gizem türündeki filmiyle sinema sektörüne yeni bir bakış açısı getirir. Film, kampa giden bir arkadaş grubunun orada karşılaştıkları ölümcül tehlikeleri konu edinir. Filmin çekimi ise tek bir kamera tarafından kesintisiz olarak izleyiciye sunulur. Bu çekim ile olayların gerçek zamanlı bir şekilde aktarılması denenmiştir (Bledstein, 2021: 118). Bu filmlerle İran sinemasında o güne kadar denenmemiş yeni türler denendiği, çekim ve kamera açılarındaki farklılığa gidildiği görülmektedir.

Bu yıllarda Asghar Farhadi, Satıcı (2016) adlı filmiyle ikinci kez "En İyi Yabancı Film" Oscar ödülünü kazanmıştır. Film, İran'da orta sınıfa mensup bir çiftin, yaşadığı travmatik bir olayı konu edinir.

Farhadi'nin sinema diline yakın bir anlayış benimseyen Muhammed Rasoulof, filmlerinde doğrudan politik eleştiri yapmak yerine, söylemek istediklerini karakterler aracılığıyla dolaylı bir biçimde izleyiciye aktarır. 2017 yılında Cannes Film Festivali'nde Muhammed Rasoulof, İnatçı bir Adam filmiyle "Belirli Bir Bakış Ödülü" kazanır. Filmde, kırsalda bir balık çiftliği sahibi Rıza'nın, arazisinin özel bir şirket tarafından satın alınmak istenmesiyle gelişen olaylar konu edilir. Filmde Rıza'nın, kendi kurduğu düzeni korumaya yönelik verdiği mücadele dikkat çekicidir. Bu bakımdan her iki yönetmen de izleyicinin, karakterler ve olaylar üzerinden ahlaki ikilemleri fark etmesini ve sorgulamasını ister. Bu iki yönetmenin izleyiciye yönelik açılımları, sonraki dönemde genç yönetmenlerin filmlerinde farklı yaklaşımları benimsemeleri için bir örnek olmuştur.

Dönemin genç, kadın yönetmenlerinden biri olan İda Panahandeh, Nahid (2015) adlı ilk uzun metrajlı filminde İran'daki boşanmış kadınların sorunlarını konu edinir. Panahandeh, bu filmiyle Cannes Film Festivali'nde "Umut Vaat Eden Gelecek Ödülü"nü kazanır. Diğer bir genç yönetmen, 2015 yılında ilk uzun metrajlı filmiyle adını duyuran Saeed Roustayi'dir. Roustayi, Fecr Film Festivali'nde Sonsuzluk ve Bir Gün filmiyle "En İyi Yönetmen" ve "En İyi Senaryo" ödüllerini kazanmıştır. Filmde ölümcül bir hastalıkla mücadele eden yaşlı bir adamın, geçmişiyile yüzleşerek hayatın anlamını arayışı anlatılır. Roustayi, 2019 yılında Altı Buçuk Metre filmiyle Fecr Film Festivali'nde kazandığı ödülle başarısını devam ettirir. Yönetmen, bu filminde ise toplumsal baskılara maruz kalan suçlu bir bireyin, insani ve ahlaki değerlere ilişkin iç çatışmasını ele alır. Bu genç yönetmenler, filmleriyle sinema sektörüne yeni bir bakış açısı ve yönelim kazandırmayı sürdürmüşlerdir.

İran'da sinemanın gelişimi, seçilen cumhurbaşkanının yaklaşımına göre şekillenmiştir. 2021 yılında yapılan cumhurbaşkanlığı seçimini İbrahim Reisi kazanmıştır ve o tarihten 2024 yılına kadar devam eden Reisi döneminde sinema, toplumsal normlara uygun yapımlar üretmeye teşvik edilmiş ve yönetmenlerin hem ulusal hem de uluslararası festivallere katılımı desteklenmiştir. Bu dönemde usta yönetmenlerden Cafer Panahi'nin oğlu Panah Panahi Yola Devam (2021) adlı ilk filmini çekmiştir. Panahi, babasının minimalist ve belgesel tarzının yanı sıra filmini kendine özgü melankoli ve mizah unsurlarıyla harmanlamıştır. Filminde, bir ailenin sınıra doğru yolculuğunu üzerinden bireyin iç dünyasında yaşadığı çatışmaları ve aile içi ilişkileri işlemiştir.

Usta yönetmenlerden İbrahim Hatemikiya'nın oğlu Yusuf Hatemikiya, babasının sanat anlayışını miras alarak 2021 yılında Altın Gece adlı ilk filmini yönetmiştir. Film, büyükannenin doğum gününü kutlamak için bir araya gelen geniş bir aileyi konu alır. Kutlama sırasında büyükanneye ait değerli bir altının kaybolmasını ve aile içindeki ilişkileri konu edinir. Yusuf Hatemikiya, babasının savaş temalı filmlerine kıyasla ilk filmini farklı bir türde üretmeyi tercih etmiştir. Her iki genç yönetmen, babalarından devraldıkları sanatsal mirası kendi duygu dünyaları, düşünceleri ve deneyimleriyle yeniden yorumlamışlardır.

SONUÇ

Günümüz İran sinemasında usta yönetmenlerin yanı sıra devrim yıllarında doğmuş, bu koşullarda yetişmiş birçok genç yönetmen de başarılı filmler üretmeye başlamıştır. Bu yönetmenler, yetiştikleri dönemin toplumsal koşullarını, siyasi meselelerini ve sosyal yaşama dair izlenimlerini filmlerine yansıtmışlardır. Ayrıca kendilerinden önce gelen yönetmen kuşağından etkilenmiş ve onlardan öğrendiklerini kendi bakış açılarına göre yeniden yorumlayarak filmlerinde işlemişlerdir.

Geçmişte sinemanın gelişiminde önemli ve öncü bir rol oynayan yönetmenler; toplumsal meseleleri, ekonomik sorunları ve siyasi koşulları imgesel biçimde, özellikle çocuk karakterler üzerinden anlatmayı tercih etmişlerdir. Filmlerde kadınlara aile içinde fedakâr anne ve eş olarak yer vermişlerdir. Günümüzde ise genç yönetmenlerin sembolik dilden uzaklaştıkları, daha belirgin bir eleştirel üslup benimsedikleri görülür. Bu yönetmenler, toplumsal ve ekonomik sorunlar, sosyal meseleler konusunda daha net ve cesur bir dil benimsemektedirler. Özellikle kamera önünde kadını duygu, düşünce ve istekleriyle görünür kılmışlardır.

Sonuç olarak, İran sineması 1979 yılından itibaren çeşitli alanlarda esneklik kazanmış; değişim ve dönüşümler yaşamış ve temel sorunları, bazen doğrudan bazen de dolaylı yollarla ele alarak önemli ilerlemeler kaydetmiştir. Bugün baktığımızda bu uzun yolculuk, siyasal ve toplumsal meseleler, kadın temsili ve gençlerin beklentilerine dair gösterim sınırlarını ne ölçüde zorlayabileceklerini ortaya koyan deneme niteliğindedir.

KAYNAKÇA

- Aktaş, C. (2015). *Şark'ın Şiiri İran Sineması*. İz Yayıncılık.
- Bledstein, M. (2021). Allegories of Passion: Ta'ziyeh and The Allegorical Moment in Shahram Mokri's Fish and Cat. *Monstrum*, 4, 104–121.
- Dabaşı, H. (2004). İran Sineması. B.Aladağ ve B. Kovulmaz (çev.) Agora Kitaplığı.
- Dabaşı, H. (2008). İran: Ketlenmiş Halk. E. Ayhan (çev.). Metis Yayınları.
- Devictor, A. (2007). Klasik Araçlar, Özgün Hedefler: İran İslam Cumhuriyeti'nde Sinema ve Kamu Politikası (1979-1997). R. Tapper (ed.). *Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik* (ss. 82-95). Kapı Yayınları.
- Dönmez-Colin, G. (2012). Öteki'nin Sineması. M. Jefroudi (çev.). Agora Kitaplığı.
- Eivazi, F. (2014). Zamanın Furuğ'u: Rakhshan Bani Etemad. H. Köse (der.). *Kara Perde İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar* (ss. 231-250). Ayrıntı Yayınları.
- Erelvanlı, S. (2014). İki Bacaklı At ya da Dört Bacaklı İnsan. Doğa Basın Yayınları.
- Günhan, M. (2019). İran yeni dalga akımı temelinde Asghar Farhadi filmlerinin analizi [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.
- Heris, A. S. (2014). Dariush Mehrjui ve Modern İran Sinemasının Başlangıcı. H. Köse (der.). *Kara Perde İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*. Ayrıntı Yayınları.
- İpek, Ö. (2014). Hayatı Kopyalamak: Abbas Kiarostami Sinema Üzerine Düşünceler. H. Köse (der.). *Kara Perde İran Yönetmen Sineması Üzerine Okumalar*. Ayrıntı Yayınları.
- Jahed, P. (2017). Underground Films. P. Jahed (ed.). *Directory Of World Cinema: Iran 2* (ss.326-351). Intellect Books.
- Laleh, A. (2015). Modern İran Sinemasında İran Edebiyatının İzleri. Dört Mevsim Kitap Yayınları.
- MUBI. (2025). Film künyeleri, festival ve ödül bilgileri. Erişim: <https://mubi.com/tr/tr/-showing>
- Oylum R. ve Sivaslıoğlu K. (2011). *Ortadoğu Sineması*. Başka Yerler Yayınları.
- Pour, M. (2005). Tarihsel gelişimi içerisinde İran sinemasını etkileyen faktörler ve günümüzdeki durum [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Pour, M. S. (2007). Tarihsel Gelişimin Işığında İran Sineması. Es Yayınları.

Sadr, H. R. (2007). Çağdaş İran Sinemasında Çocuklar: Biz Çocukken. R. Tapper (ed.), K. Sariözen (çev.), Yeni İran Sineması: Siyaset, Temsil ve Kimlik (ss. 285-298). Kapı Yayınları.

Stedman, A. (2014). Iranian President Sends Message Of Support At Fajr Film Fest Opener, Variety. <https://Variety.Com/2014/Film/Festivals/Iranian-President-Sends-Message-Of-Support-At-Fajr-Film-Fest-Opener-1201082861/>

Şener, E. (2020). İran'da muhalefet ve sinema: Hatemi döneminde sinemanın muhalif dili [Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Tapper, R. (2007). Yeni İran Sineması. Kapı Yayınları.

TRAJİK BİR KAHRAMANIN BİÇİMLENİŞİ

FORMING OF A TRAGIC HERO



İzlemek için tıklayınız!

Fulya BALKAR*

Keywords:

The Tragic, Hero, Film,
Representation,
Main Character.

Anahtar Kelimeler:

Trajiklik, Kahraman,
Film, Temsil, Başkarakter.

ÖZET

Klasik edebi anlatıda trajik kahraman, çatıştığı zorlu süreçlerle ve sorunlarla başa çıkma yolunda mücadeleyi ve sorumluluğu elden bırakmayan aynı zamanda eylemlerinde toplumsal ve psikolojik boyutlar barındıran yalnız bir karakterdir. Taksi Şoförü (1976) filmi ise kusurlu başkarakterinin bireysel iç çatışmaları ve eylemleri sonucunda neye dönüştüğünü gözler önüne seren bir filmidir. Bu video makale çalışması da esas olarak filmde anlatıya hakim olan ancak dönüşüm içine giren trajik kahramanın serüveni çağrısının yerini bulup bulmadığını keşfetme amacını taşımaktadır. Böylece, hem trajik kahraman anlatısının araştırılması hem de trajikliğin temsil edilişindeki sinemasal izdüşümün niteliğinin incelenmesi sağlanmıştır. Neticede, Taksi Şoförü filmi özelinde başkarakterin trajik hallerinin varlığına ilişkin soruları cevaplandırmak ve trajik kahraman temsiliinin anlatıda ve anlatılaştırmada meydana getirdiği kırılmaları keşfetmek açısından bu çalışmanın önemli olduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

ABSTRACT

In classical literary narrative, the tragic hero is a character who does not give up struggle and responsibility on the way of coping with tough processes and problems with which s/he clashes and also who has social and psychological dimensions in her/his actions. The film Taxi Driver (1976) is the one that shows what the flawed main character becomes (turns) because of his individual inner conflicts and actions. This video essay work, thus, aims to discover whether or not the call of tragic hero journey, which is dominant in the narrative but transforms gradually, reaches to an end. In this way, it has been provided both to research the narrative of tragic hero and to examine the essence of cinematic projection in representation of the tragic. In conclusion, it has been revealed that the work is important for answering questions about existence of the tragic status of main character in the film Taxi Driver and for discovering ruptures of tragic hero representation produced in cinematic narrative and narrativization.

DESTEKLEYİCİ METİN

Trajik olanın günümüzde felsefi ve edebi olduğu kadar sanatsal ve güncel bir söylem dili haline gelmesinin görünür bir etki oluşturduğu söylenebilir. Dramatik olayların, durumların ya da dramatize edilen koşulların gündelik yaşama entegre olarak küresel anlamda popülerleşmesi ve kitleleşmesi olanaksız görünmemektedir. Öyle ki, dünyayı sarsan ve kayda değer düzeyde çarpıcı trajik haberlerin, hikayelerin sosyal medya ağı aracılığıyla her kullanıcıya açık olarak yayılması bu olayların tartışılır ve irdelenebilir olmasına ön ayak olmaktadır. Trajiklik anlayışı sadece klasik edebiyat ve tiyatro malzemesi olmaktan çıkarak gündelik dilin kapsamına giren evrensel bir söylem haline gelmektedir. Bu durumda, dramatik olayların trajik insanları da gündeme gelmekte ve insan yaşamındaki açığa çıkan olumsuzluklar ve çöküntüler yazarların ve sinemacıların ilgisini çekmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'nın dramatik görüntüsü sinemanın klasik anlatı yapısına yönelik tartışmaları artırırken, yönetmen bakış açısına yeni yönelimler katmış ve kitleleri etkileme gücünü de önemli derece belirginleştirmiştir. Savaş sonrası sinemada trajik olanın ve trajik karakterlerin görünürlüğü baş göstermiş ve Hollywood stüdyo, yıldız ve değişmez film yapım sistemi sekteye uğramaya başlamıştır. Yönetmenin film yapımı konusunda işini ciddiye almasıyla filmlerinde özgün yaklaşımları sergilemesi ve karakter oyuncularını titizlikle seçip temsil edecekleri rollere bağlanmaları için uğraşması Amerikan Hollywood sinemasında yeni yaratıcı eğilimlerin önünü açmıştır. 1960'ların ortalarına doğru Amerikan sinemasına yeni bir anlayış getiren yaratıcı yönetmenlerin sistemden bağımsız filmleri popülerlik kazanmıştır (Raymond, 2019). Bu yeni Hollywood Amerikan sineması olarak görülen film anlayışına damga vuran bir yönetmen olan Martin Scorsese de klasik anlatı dışında bir karakter oluşturarak kendine özgü film kahraman tiplerini ve temsillerini ortaya çıkarmıştır. Bu özgün başkarakterlerden birisini de Taksi Şoförü filmiyle kültürleştirmiş ve hem sinema izleyicisine hem de film eleştirmenlerine yeni bir kahraman tipinin anatomisini çizmiştir. Bu noktada söylenebilir ki, Tragic Hero adlı video makale çalışmasında da bu başkarakterin trajiklik anlayışıyla nasıl ilişkilendirilebilirliği üzerinden bir film analizi yapılmıştır. Taksi Şoförü filmi özellikle sinemadaki trajik olanın anlatısını ve trajik kahraman oluşturma mekanizmasını anlamak açısından önemli görülmüştür. Bir açıdan, çalışma neticesinde film yapımının trajik kahraman temsiline ilişkin görsel-işitsel bir değerlendirmesi öne çıkarılmıştır. Martin Scorsese çağdaş ve estetik filmleriyle tanınan bir yaratıcı yönetmen olarak Amerikan sinema endüstrisinde önde gelen bir yer edinmiştir. Scorsese, J. L. Godard ve F. Truffaut gibi öncü yönetmenlerin içinde bulunduğu Yeni Dalga akımından etkilenmiş, sinemanın bir sanat olması gerektiğini ifade ederek filmlerin izleyiciler tarafından duygusal ve etkileyici ilhamlar olarak görülmelerine önem vermiştir. Film eleştirmenleri gangster topluluğunu, sorunlu sosyal insan tiplerini ya da borsa stokçularını ve özellikle şiddeti konu etmesini eleştirirken, Scorsese ise Amerikan toplumunu yansıtan bu tiplerin ve şiddetin açığa çıkarılmasını izleyicinin uyarılması adına gerekli görmüştür.

Esasen İtalyan bir Amerikalı yönetmen olarak hem İtalyan mafya yaşamına ve ailelerinin dini ya da ahlaki eğilimlerine gönderme yapmış hem de etik değerleri sorgulayarak erkeklerin dünyası mafya, gangster topluluğunun ve şiddet temelli olayların rahatsız edici taraflarını açığa çıkarmaya çalışmıştır.

Örneğin, *Goodfellas* (Sıkı Dostlar), *Gangs of New York* (New York Çeteleri) ya da *The Irishman* (İrlandalı) filmleri mafya ya da gangster üyelerinin bulundukları toplulukla olan çatışmalarını, dışlanmışlıklarını konu eden filmler olarak karakterlerin çizgisini kalıplaşmış tiplerden uzaklaştırmıştır. Scorsese için özünde sinema beklenmeyeni öne çıkaran bir sanat biçimi olarak, risk altında olan ve paradokslar ya da çelişkiler barındıran karakterlerin ve yaşamlarının hakkında olmalıdır (Scorsese, 2019). Martin Scorsese kamera hareketinin yeri ve zamanını belirleme meselesine ve her bir çekimin nasıl biçimleneceği sorusuna cevap aramada yetkin bir auteur yönetmen olarak kendi özgün yönetim ve yapım tarzını geliştirmiştir. Karakterlerin, olayların veya nesnelerin gerilimli, heyecan verici ya da Scorsese'nin ifadesiyle "duygusal-psikolojik" yanlarının oluşmasında ve izleyiciye aksettirilmesinde kameranın hareket halinde aldığı pozisyonlar yönetmen için önemlidir.

Scorsese sineması hem ele aldığı karakter tipleri açısından hem de bu tipleri gösterme biçimleri açısından hem içerik hem de teknik manada önemli görülmüştür. Başkarakterlerinin çoğunda trajik bir eylemde bulunma, hatalarla mücadele etme ve sonuçlarını yaşama hali vardır. Yaptıkları seçimlerle başa çıkmaya çalışırken, belirsiz bir hayat çatışması içinde kendilerini bulan ne iyi ne de kötü karakter tipleri olarak sunulur. *Taksi Şoförü* filminin dengesiz bir tip olarak ikilem ve çelişkilerle dolu başkarakteri Travis Bickle'in da geçirdiği dönüşüm trajik sorunlu bir bireyin eylemleri ve sonuçları üzerinden biçimlendiği görsel ve işitsel rejim aracılığıyla çalışmada sergilenmiştir.

Trajik karakteri analiz etmek ve bunu *Taksi Şoförü* filminin malzemesinde keşfetmek için öncelikle trajik olanın ne anlama geldiğini bilmek temel bir unsurdur. Trajik olan, klasik anlamda, acıma, sempati ve korku uyandıran eylemlerin bütünüdür (Aristoteles, 2011: 58). Trajik kahraman olma serüveninde karakterin zorlu süreçlerle ve sorunlarla başa çıkmaya çalışması, kaderi trajik bir olayla dönmesi ve bu olay üzerine yanlış bir eylem gerçekleştirmesi anlatının temeli oluşturur. Çünkü iç çatışmalar bir dönüşümü getirir. Nihayetinde, eylemlerin deneyimlenmesinde izleyicide de acıma ve korku duyguları uyandırılarak özdeşleşme ve rahatlama harekete geçirilir. Modern anlatılarda ise bu dönüşüm öznelleşir ve bireyin acısı trajik bir çöküntünün özelliğini gösterir (Kadioğlu, 2022: 126). Bireyin felaket dolu eylemleri çözümlenemez bir hal alır ve kaderden kaçamamak ile psikolojik baskılar arasında dengesizlik belirir. Her iki anlatı açısından da bireyin acısı ona felaketle sonuçlanabilen deneyim(ler) yaşatır. Trajik kahramanın karşı karşıya kaldığı çöküntü ve felaketler onun kimliğinde bir dönüşüme sebep olur, diğer bir deyişle eylemleri onu ya mağdur bir kahraman ya da sorunlu bir kahraman yapar.

Taksi Şoförü filmi modern bir anlatı tarzına benzemek ile birlikte klasik trajik yapıyı da içinde barındıran bir nitelik gösterir. Film 1970'lerin New York şehrinde taksi şoförü olarak çalışmaya girişen Vietnam gazisi Travis Bickle'in bakış açısından Amerikan toplumunun ve sosyo-kültürel değişimlerin nasıl alımlandığını gözler önüne seren bir filmidir. Toplumdan yabancılaşmış bir başkarakter olarak "toplumla tek başına mücadele eden bireyin kahramanca konumu ile kendi benliği ile mücadele eden bireyin konumu arasında kalmış bir karakterdir" (Kadioğlu, 2022: 126).

Kendini izole ederek bir gözlemci edasıyla dışlandığı toplumu uzaktan izleyen bir kişilik gösterir. Buradan hareketle denebilir ki, çevresiyle olan ilişkilerinde bastırdığı arzuları kendi kimliği ile bir çatışma halindedir. Öfkesini ve arzularını bastırması ve bazen de bunların kurbanı olma eğilimi göstermesi bir şekilde trajik kahraman anlatısı ile uyumludur. Başkarakter Travis daha sonra tanıştığı Betsy ve Iris adlı kadın karakterleriyle bağ kurmayı dener ancak bunu başarmakta zorlanır. Öfkesi, iç benlik çatışmaları ve ulaşmakta acı çektiği arzuları kuvvetlendikçe şiddete ve özellikle kurtarıcısı olarak simgeleştirdiği şiddet olgusuna başvurmaya niyetlenir. Sonunda yazgının şiddet temelli gerilimde bocalamanın getirdiği kendi kişisel yargısının sonucuyla karşı karşıya kalır.

Sorunlu karakter tipi filmin anlatısındaki en temel unsur olan şiddetin alt tabakasını oluştururken, trajiklik düzeyinin eylemsel kurulumunu açığa çıkarır. Video makale çalışmasında, derin acıların, öfkenin, karşı konulmaz (büyük ölçüde kaçınılmaz) arzuların şiddetli duyguları harekete geçirdiği ifade edilmiştir. Trajik kahraman olmak bir bakımdan, güç mücadelesinde kimlik kazanıp kazanmama ya da zayıf duruma düşme gerilimi arasında giden bir çizgidedir. Başkarakter Travis de kahraman olma eğilimine şiddeti kullanarak yönelmeye çalışır. Çalışmanın epizodik yapısı trajikliğin ve özelde trajik kahramanlık halinin parçalar halinde ama bir bütün olarak nasıl meydana geldiğini açıkça göstermiştir. Travis'in bakış açısında ama yönetmenin kamera hareketleri ve oyuncuyu konumlandığı pozisyonlar sayesinde trajik kahramanın serüveni resmedilmiştir. Bu resim toplumdan dışlanmış bir bireyin gözlemci konumunda dikizleyici ama daha çok yargılayan bir bakış açısından ileri gelmektedir.

Videografik çalışma, kurtarıcı figür olmanın trajik eylemlerin ve seçimlerin üzerinden geliştiğini filminden alınan sahnelerle belirginleştirmiştir. Bir bölümde, başkarakterin trajik kahraman olma hevesinin ve arzularının derinliğinin silah kullanmada ve onunla yaptığı gösterilerde zirveye ulaştığı ifade edilmiştir. Travis karakterini oynayan Robert de Niro'nun ayna karşısındaki diyalogları kameranın aldığı pozisyon ile birleştğinde doğaçlamanın da etkisiyle bir görsel esere dönüşür (Baker, 2015: 313). Film boyunca Travis çerçevenin merkezindedir. Kamera devamlı olarak onu merkezde tutacak hareketlerde bulunur ve böylece izleyici karakterin kişisel yaşamındaki değişimlere veya mücadelelere odaklanır. "Benimle mi konuşuyorsun?" repliğiyle şekillenen ve mimik ve hareketleriyle ifade edilen Travis'in duygusal ve psikolojik sorunlarını yönetmenin izleyiciye çarpıcı bir şekilde göstermeye çalıştığı söylenebilir.

Travis'in ayna karşısındaki diyalogları ve kameranın aldığı pozisyon ve açılar ile birlikte görsel bir ilan açığa çıkmıştır. Bu bir tür kahramanlık ilanıdır. Erkek egemen toplumlarda gücü simgeleyen bir araç olarak silah ve kullanımının başkarakter Travis için şiddetin ve kahramanlığın yolunu açan bir anahtardır. Yalnızlık içinde yaşama tutunabileceği veya kendini topluma kanıtlayabileceği gücü şiddette görenin, toplumsal sorunlarla başa çıkabileceği inancını yükselten bir anahtar. Bu açıdan, trajik eyleme yol açan şiddet olgusu ve silah görüntüsü video makalenin öne sürdüğü iki asli argümandır. Ahlaki yargı üzerinden kahramanlık bir çeşit kamu hizmeti imgelemine dönüşmektedir. Amerikan toplumunun kültürel kimliğindeki değişim karşısında başkarakterin ahlaki sorumluluk bilincine bürünen kahramanlık imajı şiddetle anlam kazanmıştır.

Trajik kahramanın eylemleri ve seçimleri onu kaçınılmaz bir sona yaklaştırabilir veya yüzleşmesi gereken trajik bir yıkıma sürükleyebilir. Video makalenin bir bölümü, Travis'in kendini tanıma sürecine girdiği ve şiddetle çıkılan yolun sonucunu yaşadığı bir ana işaret etmiştir. Bu an, gangster üyelerini öldürmeye gelip onlarla kanlı bir mücadele geçirdikten sonra oluşan manzaranın kuş bakışı kamera açısıyla görüntülediği bir andır. Esasen kahraman olmasına yol açan eylemleri ve seçimleri şiddetli ve ölüme varabilecek düzeyde sonuçlanması yazgının göstergesi gibi anlaşılır. Öte yandan, şiddet şiddeti doğurur temelli söylemi çağrıştıran bu an başkarakterin kendi kendine aldığı karar ve eylemlerden oluştuğu için kahramanlığına engel olmamıştır. Travis'in duygusal ve psikolojik sorunları hala varlığını sürdürürken, onun kahramanlık serüveni anti trajik kahraman olmasında nihayete ulaşmış görünmektedir. Kamera kuş bakışı açısı yönetmenin sembolleştirdiği Tanrı bakışıyla uyumlu olarak karaktere kimlik kazandırmıştır. Bu bakımdan, Scorsese'nin yaratıcı teknik unsurları kullanmadaki becerisi başkarakterin trajik kahramanlığına ve bu pozisyondaki dönüşümüne katkı sağlamıştır.

Video makalenin son bölümünde ise başkarakter Travis'in kendisi yerine Travis hakkında yazılı basında çıkan haber kupürlerinin kahramanlık hikayesini nasıl şekillendirdiği gösterilmiştir. Bu görsel bilgilerin sunulması ve bunların duvara asılması Travis'in şiddetli ve kanlı cinayet olayına ve trajik eylemine haklılık kazandırma girişimidir. Kahraman taksii şoförü ifadesinin sergilenişi başkarakterin hem kimliğindeki bireysel gelgitleri hafifletme varsayımına dayanan hem de benliğini yeniden inşa etmesine yardımcı olan topluma kabul edilme seremonisidir. Öte yandan, filmin sonunda Travis'in tekrar sokaklara dönmesi şiddetle değişen kimliğini yeniden tartışmaya açar. Özellikle yakın çekim göz ve bakış hareketleri başkarakterin toplumdan yabancılaşmış ve dengesiz bir tip olma halinden uzaklaşmadığını ve psikolojik baskıları koruduğunu göstermiştir. Bu yakın çekimler izleyicide özdeşleşme ve rahatlama uyandırabilecek belirtiler göstermeyen ama öfkenin ve arzuların şiddetle daha fazla artan etkisini açık eden işaretlerdir.

Sonuç olarak, trajik kahraman biçimlendirmesinin bir film ve başkarakterini açısından nasıl anlamlı olabileceği video makale çalışması ile açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Trajik kahraman izleyicinin özdeşleşebileceği bir karakter olmaktan çıkıp içsel sorunlar yaşayan bir birey görünümü almıştır. Taksii Şoförü filminin şiddet anlatısı ile trajik eylemin estetize edildiği görülmüştür. Böylece, trajikliği güçlendiren şiddet olgusunun kahramanlık anlatısına ivme ve boyut kazandırdığı gözlemlenmiştir. Travis karakterinin trajik kahraman hikayesi video makalenin parçalarını oluşturan kamera hareketleri, sesler ve kurgusal malzemeler kullanılarak irdelenmiştir. Görsel-işitsel makale sayesinde, bir trajik kahramanın biçimlenişinin, Scorsese sinemasının karakterlerini şiddet, erkeklik ve güç sarmalı etrafında konumlandıran sinematik etkisiyle bağlantılı olabileceği ifade edilmiştir. Gündelik trajiklik anlatılarının da sadece ölüm ya da yıkım temelli olmadığına anlaşılmış ve bu anlaşılmış olana tanınmıştır.

KAYNAKÇA

- Aristoteles. (2011). *Poetika*. F. Akderin (çev.). Say Yayınları: İstanbul.
- Baker, A. (2015). *A Companion to Martin Scorsese*. Wiley Blackwell: Malden, MA.
- Raymond, M. (2019). Martin Scorsese. Oxford Bibliographies Online. Erişim: 5 Kasım 2024, <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199791286/obo-9780199791286-0320.xml>.
- Scorsese, M. (Yönetmen). (1976). *Taxi Driver* [Film]. U.S.A: Columbia Pictures.
- Scorsese, Martin. (2019). "I Said Marvel Movies Aren't Cinema. Let Me Explain". *The New York Times*. Erişim: 3 Kasım 2024, <https://www.nytimes.com/2019/11/04/opinion/martin-scorsese-marvel.html>.
- Kadioğlu, Ş. (2022). "Trajedi Ve Trajik Üzerine Düşünceler". *Frankofoni*. 1(40), 121-130.

BEŞ ENGEL: DÜZLEMLERİN İÇ İÇELİĞİ, ŞİİRSEL SİNEMA**FIVE OBSTACLES: WITHIN THE THORNS***İzlemek için tıklayınız!*

Gülin ÖREN*

Şiirsel sinema, okunmayan ama sezilen bir ara form olarak belirir; tür olarak değil, türler arasında salınan bir estetik deneyim olarak düşünür. Bu ara form, diliyle ve doğası gereği belirsiz, tekinsiz bir yere işaret eder. İçsel bir dolanım halinde gelişen yapısı, bir terk edişle bir buluşmayı aynı anda barındırır; yüzeyler ve şeyler arasında, bir temasın eşiğinde konumlanır.

P. Adams Sitney'nin izini sürdüğü biçimiyle, şiirsel sinema anlatının düz çizgisel akışına direnen bir formdur. Anlamı açıklamak yerine erteler; düşünceyi açık ve tamamlanmış cümlelerde değil, yarım bırakılmış görüntülerde ve sezgisel boşluklarda dolaştırır. Kamera burada yalnızca kaydeden değil; düşünen, dağıtan, kendi bakışını kıran bir uzuvdur. Bu yaklaşım, Pasolini'nin sinemasındaki yazınsal kamera pratiğiyle yankılanır; Astruc'un kalemi gibi işler, görsel olanı yazmaz, oylar, saptırır, sezdirir.

Bu yapı, yaratıcıları içsel olandan yola çıkan, sezgisel seçimlerle bir araya getirilen ve o ana ait görüntüleri çağırarak bir düzleme yerleştirir. "...Tüm mecralardaki şiirsel yaratıcılar, antik Yunan mitosundaki Psyche gibi, daima 'tuhaf düşler' görmeyi sürdürmüşlerdir..." (Adams, 2014, s. 5) Yaratıcı, geçmişten gelenin şimdiye aktığı bir ara zaman yaratır. Bu ara zaman, tamamen kendine ait, kendine özgü yeni bir mekânsallık önerir.

Bu sinema, kelimelerin değil, boşlukların, sessizliklerin, yarıkların dilini konuşur. Görüntülerle kurduğu ilişki, temsilin ötesindedir; duyumsanan bir iç ses, yavaş bir iç titreşim gibidir. Sitney'nin "iç bakış" dediği yer işte burasıdır: Öznenin duyumsadığı, ama henüz dile dökmediği o iç dolanım. Kamera burada yalnızca gözü değil, belleği, dokunuşu, sezgiyi taşır.

Ve işte tam burada, bu kırılmalı açıklıkta, şiirsel sinema Derrida'nın "Şiir nedir?" sorusuna eğilir. Çünkü şiir de tanımlanmaz; anlamı hep erteler, kendi boşluğunu yaratır. Ne tam olarak söylenebilir ne de unutulabilir. Kameranın açısı kadar, suskunluğu da anlam üretir. Tıpkı şiir gibi, o da gözün gördüğünden çok, dokunulan bir yankıya dönüşür.

Tipkî Derrida'nın şiiri bir "ezber" çağrısı gibi sunarken aynı anda unutulmaya da açık bırakması gibi, şiirsel sinema da izleyiciden hatırlamasını değil, kaybolmasını ister. İz, burada bir kaydın izi değil; bir sarsıntının, bir geçişin, bir sürtünmenin izidir. Şiir, "beni ezberle" der, ama sonra silinir. Kamera, "beni izle" der, ama sonra kayar, bulanır. Görüntü hatırlatmaz, unutturur. Hatırlama, burada bir sahiplenme değil, bir geçicilik biçimidir.

Bu noktada, Derrida'nın Şiir Nedir? kitabında Ahmet Sarı ve Abdullah Arslan'ın aktardığı kirpi hikâyesi devreye girer. Dikenleriyle birbirine yaklaşamayan kirpiller, mesafeyi bulamadıklarında donup giderler. Bu hikâye yalnızca temasa değil, mesafenin olanaksızlığına dairdir. Derrida'nın satır aralarında sezilen, asla sabitlenemeyen iki anlamın ya da iki bedeninin sürekli birbirine çarpması ve geri çekilmesi gibi. Yüzeyler burada yalnızca dokunulan şeyler değil, aynı zamanda uzaklığın haritasıdır. Derrida "şiir kirpisi"nden, "yürek kirpisi" olarak bahseder. Yürekten ezberlenen bu içine kapanmış yapı; "Yerine hiçbir şey konulamayan sözcük aynılığında alıkoymak ve korumak." (Derrida, 2002: 17) cümlesiyle tariflenir. Derrida'nın bir tanım yapmak gerektiğinde söylemekten geri durmadığı bu şey, doğası gereği değişken ve dolanımsaldır.

Beş Engel: Dikenler Arasında, tam da bu mesafe meselesinin izini sürer. El kamerasıyla çekilmiş görüntüler, baskıdan geçip tekrar taranır; görüntü yüzeye çıkar ama aynı anda geri çekilir. Uzu halini alan ve bir uzuvla ismi eşlenen kameradan alınan görüntüler, tekrar parçalarına ayrılır. Baskı yoluyla başka bir makinenin dolaşım sistemi içine sızar ve çıktısı sibernetik bir şiir olarak kurgulanır. Bu süreçte her görüntü bir anı değil; bir kırılma, bir yankı, bir boşluktur. Filmde ilerleyen başlıklar; sarmal, dokungaçlar, mesafe, kaynak, yüzeyler, aramızda hem bir iç devinimi hem de belleğin katmanlarını işaret eder. Zaman burada kronolojik değil; sarmal bir döngü gibi titreşir. Her sekans, izleyiciyi bir iç bakışa ama aynı anda ondan uzaklaşmaya zorlar.

Bu şiirsel yapı, Haraway'ın "cyborg" imgesinde olduğu gibi, melezdır. Kamera bir göz değil; McLuhan'ın anlatısında olduğu gibi bir uzantıdır artık. Tipkî bir diken gibi, dokunarak anlam üretir. Görme işlevinin ötesine geçerek yeni bir uzuv hâline gelir. Şiirsel sinema bu anlamda, teknolojik olanla duyuşal olanın, bellekle unutuşun, bireysel kolektifin birbirine değdiği ama tam olarak birleşmediği bir aralıktır.

Belki de asıl soru, şiir nedir? değil; şiir nerede başlar ve nerede geri çekilir? sorusudur. Bu geri çekiliş, bu mesafe, bu sessiz yankı; şiirsel sinemanın hem biçimi hem de etikasidir.

KAYNAKÇA

- Astruc, A. (1948). "The Birth of a New Avant-Garde: La Caméra-Style." *The New Wave*, 17–23. P. Graham (Ed.). Trans. from "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-style," *L'Écran Français*, 144, 30 March 1948. Derrida, J. (2002). Şiir Nedir. (A. Sarı & M. A. Arslan, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Haraway, D. (2006). *Siborg Manifesto*. (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- McLuhan, M. (1964). "The gadget lover: Narcissus as narcosis." *Understanding Media: The Extensions of Man içinde* (s. 46–52). London: Routledge Publications.
- Pasolini, P. P. (2005). *Heretical Empiricism* (B. Lawton, Çev.). Bloomington: Indiana University Press. (İlk yayın 1965)
- Sitney, P. A. (2015). *The Cinema of Poetry*. New York: Oxford University Press.

WONG KAR-WAI FİMLERİNDE NESNELERİN RİTMİ**THE RHYTHM OF OBJECTS IN WONG KAR- WAI FILMS**

İzlemek için tıklayınız!

Hümay ONGAN*

Keywords:

In the Mood for Love, My Blueberry Nights, Chungking Express, rhythm, Wong Kar-wai

Anahtar Kelimeler:

Aşk Zamanı, Benim Aşk Pastam, Hong Kong Ekspresi, ritim, Wong Kar-wai

ÖZET

Bu çalışmada, Wong Kar-wai'nin *Aşk Zamanı* (2000), *Hong Kong Ekspresi* (1994), *Vahşi Günlük* (1990) ve *Benim Aşk Pastam* (2007) filmlerinde hikâyenin merkezine yerleşen nesnelerin yarattığı ritim incelenmektedir. Ritim kavramı, Lefebvre'nin ritimanaliz yaklaşımı ile Afşar Timuçin'in estetik düşüncelerinden hareketle, gündelik nesnelerin hikâyenin akışı içinde nasıl yer aldığı ele alınmaktadır. Bu filmlerde; terlik, hostes üniforması, uçak, sarı peruk, saat, telefon kulübesi ve anahtar nesneleri, anlatının akışında duygusal bir ritim örgüsü oluşturarak zamanı katmanlandırmaktadır. Bu yaklaşım, nesnelerin pasif birer detay olmaktan çıkarak izleyicinin belleğinde kalıcı bir ritim ürettiğini göstermektedir. Böylece Wong Kar-wai sinemasında nesneler, hem zamansal hem mekânsal bir derinlik yaratarak anlatıya şiirsel bir boyut kazandırmaktadır.

ABSTRACT

This study examines the rhythm created by objects that take a central place in the narratives of Wong Kar-wai's films *In the Mood for Love* (2000), *Chungking Express* (1994), *Days of Being Wild* (1990), and *My Blueberry Nights* (2007). Drawing on Lefebvre's rhythm analysis and Afşar Timuçin's aesthetic perspectives, the study explores how everyday objects are situated within the flow of the story. In these films, objects such as slippers, a flight attendant's uniform, an airplane, a blonde wig, a clock, a telephone booth, and a key weave an emotional rhythm within the narrative, layering time. This approach shows that these objects move beyond being passive details and generate a lasting rhythm in the viewer's memory. Thus, in Wong Kar-wai's cinema, objects create temporal and spatial depth, adding a poetic dimension to the narrative.

Ritim kavramı, zaman ve mekânın bir arada ele alınmasıyla anlamlandırılmaktadır. Ritmin en anlaşılır açıklamasını yapmak içinse tekrar sözcüğüne başvurulmaktadır (Lefebvre, 2017, s. 30);

Zamanda ve mekânda tekrarı, nakaratı, dönüşleri, yani kısaca ölçüsü olmayan hiçbir ritim yoktur. Tekrar ile fark arasındaki ilişki buradan çıkar. Tekrar, gündelik olanla, ayın, merasim, şenlik, kurallar ve yasalarla ilgili olduğunda, tekrara nüfuz eden daima yeni ve beklenmedik bir şey vardır: fark.

Bütün bu tekrarlar ve farklar toplamda ritmi oluşturmaktadır. Sinemada ritmi algılamak içinse birçok farklı şeyin ritmini bir arada değerlendirmek gerekmektedir. Bunlar arasında ilk fark edilen kurgunun yarattığı ritimdir, esasında kurgunun ritmi hikâyenin ritminin yeniden yaratımını ifade etmektedir. Tek bir karenin çerçeve içindeki bütün unsurlarıyla bir ritmi de vardır, bütün bu ritimlerin birleşimi filmin ritmini yaratmaktadır. Filmin izlendiği ortamın ve seyircinin kendi içindeki ritmi de bütün bu ritimlere eşlik etmektedir. Bu ritimler toplamı ise yeni bir ritmi yarattığından bu yeni ritmi kısaca seyir deneyimi olarak adlandırmak mümkün olmaktadır. Bu çalışmada, Wong Kar-wai'nin ritim yaratmadaki tavrını anlamlandırmak açısından nesnelere başvurulmuştur. Yönetmen, hikâye içinde seyircinin kucağına bir nesne bırakıp filmin sonuna dek bu nesnenin takip edilmesini sağlayarak sinemasındaki ritim unsurlarından birini inşa etmektedir.

Ritim kavramı, sanatın bütün dallarını ilgilendirmektedir ancak bu alanda yapılan çalışmalarda genellikle öncelikle edebiyata başvurma eğilimi söz konusu olmuştur. Levine (2017) de Timuçin (2013) de estetik unsur olarak ritmi şiire ilişkin kimi yaklaşımlar üzerinden değerlendirmektedir. Şiirden yola çıkan Timuçin (2013, s. 182): "Ritimsizlik anlamsızlıktır, en azından anlam açısından yetersizliktir." yorumunu sanatta ritmin tuttuğu yer bağlamında yapmaktadır. Sanat ve ritim arasındaki bu tartışmasız bağlantıyı bir yana koyacak olursak gündelik hayatta da kaçınılmaz bir ritim içinde yaşadığımızı ve anlamla ritim arasındaki ilişkiyi görmek mümkündür. Gündelik hayat ve mekânı anlamlandırmaya ilişkin çalışmalarıyla tanınan Henri Lefebvre'nin gündelik hayatın ritmini analiz etmeye ilişkin yaklaşımı da bu noktaya oturmaktadır. Penceresinden gördüğü sokağın ritmini düşünen araştırmacı, sokaktaki canlı ve cansız her şeyin ayrı ayrı bir ritmi olduğunu ve bütün bunların birleşiminin ayrı bir ritim yarattığını, bütün bunlara bir de sokağı gözleyen araştırmacının kendi ritminin eklendiğini ifade etmekte, insanın kalp atışından nefes alışverişine o an içinde hissettiği duygu durumundan bir yerinin ağrmasına dek her türden fiziksel hissin ritmi etkilediğini belirtmiştir (Lefebvre, 2017). Bu yaklaşımla bütün insanların ritmi sezgisel olarak anladığı yorumunu yapmak mümkündür. Timuçin bu durumu şu cümleyle özetlemektedir (2013, s. 181): "Ben kendini zaman olarak algılar ve böyle algıladığı anda uzama ulaşır." Bu algılayış Ben'i ritme ulaştırmaktadır.

Somut örneklerini kolaylıkla görmenin mümkün olmasının yanı sıra ritim soyut bir kavramdır, kavramı somutlaştırarak ortaya koymanın ilk akla gelen yolu ise müziktir. Bizim sinemamızın yakın döneminde tedirginlikle yaklaşılan müzik, Wong Kar-wai sinemasında oldukça etkin ve birçok duyguyu ifade etmede bir araç olarak kullanılmaktadır. Kar-wai'nin birçok filmi müzikleriyle özdeşleşmiş konumdadır. Bunlardan ilk aklan gelen Aşk Zamanı (In The Mood For Love- 2000) filminde yer alan Şigeru Umebayashi, Michael Galasso'nun Yumeji's Theme'dir.

Video deneme çalışmasında, bu beste yeniden kurgulanarak bir tekrar yaratılmıştır. Bu kurgu, ritim kavramının tekrarlar ve farkla olan anlamını ifade etmek ve ortaya yeni bir ritim çıkarmak amacını taşımaktadır. Çalışmada Kar-wai film müziklerinden yalnızca Aşk Zamanı'nında kullanılan bu besteye yer verilmesinin sebebi, bestenin duyulduğu andan itibaren Kar-wai'nin sinemasını çağrıştırmasıdır.

Çalışmada nesnelerin ritmini anlatmak amacıyla Kar-wai filmografisinden Aşk Zamanı, Hong Kong Eksperi (Chungking Express-1994), Vahşi Günler (Days of Being Wild-1990) ve Benim Aşk Pastam (My Blueberry Nights-2007) filmleri seçilmiştir. Bu filmlerden nesnelerin takip edilmesi bağlamında çeşitli görüntüler birbirinin içine geçecek şekilde kurgulanmıştır. Bu durum Kar-wai'nin filmlerini bir filmin parçaları gibi görmesiyle ilişkilidir (Nochimson, 2012).

Hong Kong Ekspresi filmi de akla The Mamas & The Papas'ın California Dream-in' şarkını getirmektedir. Aşk Zamanı'nda olduğu gibi birçok sahnede karakterlerin duygularını ifade edecek ve seyircinin özdeşleşmesine katkı sunacak biçimde bu şarkıya yer verilmektedir ancak video denemede yeni bir ritim yaratmak amacıyla yalnızca Yumeji's Theme'e yer verilmiştir. Kar-wai'nin şarkı seçimleri üzerinden batı kültürünün –özellikle ABD'nin– Asya'da nasıl algılandığına, karakterlerin gitme isteklerine ilişkin bir analiz yapmak da mümkündür ancak bu durum çalışmanın konusunun dışında kalmaktadır.

Wong Kar-wai'nin filmlerinde ses kullanımını ele alan Yıldırım'ın çalışmasında, üst ses ve müziğin hikâye anlatımı ve karakterlerin karşılaşmasına nasıl bir etkiye bulunduğu tartışılmaktadır (2023, s. 26);

Chungking Express ve Fallen Angels'taki karakterlerin hayatlarındaki en büyük çıkmaz geçmişte yaşadıkları ancak atlatamadıkları aşk hikâyeleridir. Karakterlerin çektiği bu aşk acıları kimi zaman Chungking Express'te olduğu gibi eski sevgiliye ait bir eşyayla simgeleşir, kimi zamansa Fallen Angels'taki gibi, onlar kaçmaya çalıştıkça bir şarkıyla tekrar gün yüzüne çıkar. Aşk acısını geride bırakmanın tek yolu ise diğer karakterlerle kurulan yeni ilişkilerdir.

Yukarıdaki alıntıda, nesnelerde simgeleşen aşka değinilmektedir çünkü Kar-wai bütün anlatılarında nesnelerin, anların, olayların tekrarına, yolculuğa eşlik eden bir unsur olarak yer vermektedir. Nochimson (2012, s. 332): "Wong'un birçok filminin birbirlerine göndermede bulunduğunu göreceğiz. Ancak Wong, bununla sınırlı kalmaz. Benim Aşk Pastam filminin DVD'sindeki ekstra bölümde yer alan bir röportajında filmlerini tek bir büyük filmin bölümleri olarak gördüğünü söyler." diyerek bu tekrarların Kar-wai'nin üslubuna ilişkin olduğunu vurgulamaktadır. Bunun en iyi örneklerinden biri, devam filmi olarak nitelendirilen 4046 (2004) filmidir. 4046, Aşk Zamanı filmindeki otel odasının numarasıdır ve bu filmde yer alan Bay Chow karakterinin sonrasında yaşadıkları anlatılmaktadır. Yukarıdaki alıntıda da değinildiği üzere Kar-wai'nin bütün filmleri arasında çeşitli bağlar kurmak mümkündür. Bunlardan biri kimi zaman yavaşlatılarak ve neredeyse her zaman müzik eşliğinde yürümek eylemidir. Kar-wai'nin karakterlerinin de çoğu zaman gidenlerden ya da gitmek isteyenlerden oluştuğu düşünüldüğünde yürüme eylemi hikâyenin anlatısında önemli bir unsur olarak yer almaktadır.

Hong Kong Ekspresi filminde yer alan birçok takıntidan biri olan hostes olmak, iki farklı sevgilinin üniformalarıyla yürümesiyle gösterilmektedir. 623 numaralı polisin unutamadığı hostes eski sevgilisi, üniforması ve uçak nesnesiyle gösterilmektedir. Büfede çalışan Faye bu sırada polise aşık olur ve nihayet California Restoranı'nda buluşmaya karar verirler ancak Faye o gün restorana gelmez, daha doğrusu gelir ancak kendisini polise göstermez ve polise tam olarak nereye olduğu anlaşılamasa da tahminen California'ya bir uçak bileti bırakır. Filmin sonunda ise bu kez Faye, hostes üniforması ve bavuluyla yürürken gösterilmektedir hatta polisin eski sevgilisinin yaptığıyla aynı şekilde bir eğilme hareketi de yapmaktadır. Eski sevgili bu hareketi polise el sallamak için henüz mutlu oldukları günlerde yaparken Faye, bir yıl sonra kepengin altından geçmek için eğilmektedir, artık polis de yalnızca bir düşünce olarak vardır. Hong Kong Ekspresi filminde iki farklı hikâye üzerinden bütün karakterlerin takıntılı sevmeye biçimleri nesneler üzerinden anlatılmaktadır. Polis ve Faye'in takıntısı uçak nesnesi üzerinden anlatılmakta, polis için uçak; hostes eski sevgilisi demekken Faye için polis memurunun kendisi anlamına gelmektedir. İlk hikâyenin erkek ana karakterinin aşkı ananas konservesi nesnesi üzerinden, uyuşturucu satıcısı kadın ve eski sevgilisiyle olan ilişkisi ise sarı peruk üzerinden anlatılmaktadır.

Uyuşturucu satıcısı kadının bireysel hikâyesi oldukça karışıktır, filmin bu bölümünde renkler, kovalamaca sahneleri kullanılarak Hong Kong'da yaşayan göçmenlerin gündelik hayatına yer verilmiştir. Tam olarak kim olduğu anlaşılamayan bu kadın, abartılı bir sarı peruk ve siyah gözlüklerle saklanmaktadır, 1 Mayıs tarihli ananas konservelerini toplayan erkekle karşılaşması bu iki takıntının birleşmesini sağlamaktadır. Erkek, kadına bildiği bütün dillerde ananas konservesi sevip sevmediğini sorar. Sarı peruk, kadının eski sevgilisinin beyaz bir yabancı olması, bu sorunun İngilizce de sorulması gibi unsurlar yine Uzak Asya'dan batıya bakışı da temsil etmektedir. Uyuşturucu satıcısı kadının eski sevgilisinin bir başka Asyalı kadına sarı peruk takarak birlikte olması ve uyuşturucu satıcısı kadının onu öldürmesiyle sarı peruk yere atılmakta ve hikâye sonlanmaktadır. Buradaki son, hem filmin bu bölümünün sonlanması hem de sarı peruk takıntısının sonlanması anlamını taşımaktadır. Öldürme sahnesinde diğer Asyalı kadın sarı peruğuyla hiçbir şey olmamış gibi dans etmeye devam etmektedir, belki de seyircinin görmediği bir devamlılıkta sarı peruk takıntısı artık bu kadına geçmiştir. Yıldırım'ın da çalışmasında (2023) değindiği üzere takıntılı aşklar ancak yeni ilişkilerle geride kalmakta ve yerini muhtemel başka takıntılara –bu durumda başka nesnelere– bırakmaktadır. Benzer biçimde ikinci hikâyenin sonunda adeta zamanın kendi ritmi içinde yavaşladığını ama dışarının ritminde hızlandığını hisseden 623 numaralı polis memurunun Faye ile yeni takıntısı California olabilir. Polis memurunun yaşadığı bu ana video denemenin son bölümünde yer verilmiştir. Burada polis için anın yavaşlaması ancak dışarıda hızlı akan bir hayat olmasıyla bu video deneme için kurgulanan müzikte tekrarın sonlanması yaratılmaya çalışılan yeni ritimle uyumlu olduğu düşünülmektedir.

Aşk Zamanı filminde seyircinin takip etmesi istenen nesne, Bayan Chan'ın pembe terlikleridir. Pembe terliklerin tekrar tekrar gösterilmesiyle iki ana karakter arasındaki aşkın ilerleyişi anlatılmaktadır. Eşlerinin sevgili olduğunu öğrenen komşular Bay Chow ve Bayan Chan, onların ilişkilerinin nasıl başladığını anlamaya çalıştıkları bir taklit oyunu oynarken birbirlerine aşık olur ancak eşleri gibi olmamak adına birlikte olmazlar.

Bayan Chan'ın evde giydiği terlikler bir gün Bay Chow ile mahsur kaldıkları odada kalır, yıllar sonra Bayan Chan'ın Bay Chow'un kaldığı otelde pembe terliklerini yeniden giydiği seyirciye gösterilir. Pembe terlik izleğinde ve filmin sonunda karakterlerin tekrar aynı daireye dönmesiyle hiçbir zaman birlikte olmayacakları ancak birbirlerini de unutmadıkları anlatılmaktadır. Bay Chow, kendi anlattığı bir hikâyede olduğu gibi sırrını gidip ancak bir ağaç kovuğuna söyleyebilir.

Vahşi Günler filminde ise karakterlerin iç içe geçen hikâyeleri saat ve telefon kulübesi nesneleriyle takip edilmektedir. Hikâye, Yuddy ve Su'nun bir dakikayı birlikte geçirmesiyle başlamaktadır. Bu bir dakika zamanla dakikalara ardından saatlere dönüşür. Su, Yuddy ile birlikte yaşamak istediğini söylediğindeyse Yuddy onu terk eder ancak hikâye Su'nun Yuddy'nin evinin önünden ayrılamamasıyla devam eder. Bu süreçte Su'nun çalıştığı büfede, Yuddy'nin apartmanının içinde ve dışında yer alan saatlerle Su'nun Yuddy'le geçirdiği 3'e 1 kalayı unutmadığı gösterilmektedir. Su, geceleri Yuddy'nin apartmanına gidip gelirken orada görevli polis memuruyla tanışır. İkisi arasındaki hikâye ise bu mahallede yer alan telefon kulübesiyle ilerler. Polis memuru Su'ya istediği zaman onu bu telefon kulübesinden arayarak dertleşebileceklerini söyler ancak telefon filmin sonuna kadar çalmaz. Hikâyenin sonunda Yuddy ve polis memuru Filipinler'de karşılaşır ve böylece hem saat hem de telefon kulübesi yeniden kadrja girer ve nihayet telefon çalar. Bu noktada saatle ilerleyen aşkın sona erdiği, telefon kulübesiyle ilerleyen hikâyenin ise henüz bitmediği seyirciye hissettirilmektedir.

Benim Aşk Pastam filmi yönetmenin Asyalı karakterler ve Asya kültürüyle birleştirdiği tarzının ABD'de bir denemesi gibidir. Bu kez seyircinin takip etmesi istenen nesne anahtarlardır. Sevgilisi tarafından terk edilen Elizabeth, sevgilisinin evinin anahtarlarını Jeremy'nin kafesine bırakır ve ikili bu şekilde tanışır. Elizabeth, kafeye dönerek anahtarların alınıp alınmadığını sorar ve böylece Jeremy'nin yıllardır insanların anahtarlarını bir kavanozda topladığını öğrenir. Jeremy'nin anahtarlara ilişkin takıntısı ise kendi hikâyesiyle başlamıştır. Onu da sevgilisi anahtarları kafeye bırakarak terk etmiştir. Elizabeth ve Jeremy arasındaki ilişki anahtarlar ve yabancı mersinli pasta ile başlar ve hikâye anahtarların alınıp verilmesi ve hikâyeye eski sevgililerin dâhil olmasıyla ilerler.

Kar-wai'de ritim, karşılaşmalar ya da artık karşılaşmanın mümkün olmaması üzerinden de anlamlandırılabilir. Hong Kong Ekspresi'nde iki hikâye arasında doğrudan bir ilişki kurulmasa da Faye ve uyuşturucu satıcısı kadın oldukça renkli bir oyuncakçının önünde kısa bir an için karşılaşmakta ancak birbirlerini fark etmemektedir. Nochimson (2012), çalışmasında bu karşılaşmanın anlamını sorgulamaktadır. Esasında bu türden karşılaşmaların özel bir anlamı olmasa da gündelik hayat içindeki bir gerçekliğe işaret etmektedir. Büyük kentlerde her gün insanlar birbiriyle karşılaşmakta, belki yıllar sonra hayatında çok önemli olacak birini bir gün bir sokakta görmekte ancak henüz onu tanımamaktadır. Kar-wai de bu türden küçük gündelik hayat hikâyelerini anlatısının unsurlarından biri haline getirmiştir. Aşk Zamanı'nda ise bunu artık karşılaşmanın mümkün olmaması üzerinden anlatmaktadır. Bay Chow'un yıllar sonra ziyaret ettiği eski dairesinin karşısında çocuğuyla oturan genç bir kadından söz edilmektedir, bu kadın Bayan Chan'dır ancak Bay Chow ve Bayan Chan'ın hikâyesi sona ermiştir ve bundan sonra karşılaşma söz konusu değildir.

Bir diğerkarşılaşma şekli ise karakterlerin birbiri için eski anlamını ifade etmediğı karşılaşmalardır. Hong Kong Ekspresi'nde 623 numaralı polis, Faye'i beklediğı gecenin sonunda hostes eski sevgilisiyle karşılaşmaktadır ancak artık ona karşı duyduğı takıntı sona ermiştir dolayısıyla bu karşılaşmanın yarattığı bir acıdan söz etmek mümkün değildir. Aynı şekilde Benim Aşk Pastam filminde de karakterler eski sevgilileriyle karşılaşmakta hatta yeniden birlikte olmayı denemektedir ancak artık başka bir aşk söz konusudur dolayısıyla onlarla yaşadıkları hikâyeler sona ermiştir. Bir diğerkarşılaşamama ise Faye'in çalıştığı büfenin sahibinin polise Faye'i boş vermesini ve May'le ilgilenmeyi düşünmesini öğütlemesindedir. May, 1 Mayıs tarihli ananas konservelelerini biriktiren erkeğın eski sevgilisinin ismidir ve eğer Wong Kar-wai hakkında bir şeyler biliniyorsa burada söz edilen May'in aynı kadın olduğu anlaşılmaktadır. Burada May (İngilizce Mayıs) ismi, erkeğın doğum gününün 1 Mayıs olması ve ikisini birleştirerek 1 Mayıs tarihli konserveleleri biriktirme eylemi, ayrıntıları bir araya getirmektedir.

Ritim hakkında çeşitli analizlerde bulunmaya müsait olan Kar-wai sinemasında zamanın bükülmesi, saat ve takvim imgesi, birbiri içine geçen günler, yıllar sonra yinelenen ya da yinelenemeyen karşılaşmalar bütün filmlerinde bir biçimde yer almaktadır. Kar-wai'nin de belirttiğı gibi adeta bütün bu hikâyeler tek bir filmin parçaları gibidir. Bu çalışmada da Kar-wai'nin dört filminden yola çıkılarak yeni bir ritim yaratma iddiası söz konusudur.

KAYNAKÇA

- Lefebvre, H. (2017). Ritimanaliz Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat (A. L. Batur Çev.; 1). Sel Yayıncılık.
- Levine, C. (2017). Biçimler Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ (D. Dinçsoy Çev.; 1). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Nochimson, M. P. (2012). Bir Dünya Sinema (Ö. Yaren Çev.; 1). De Ki Basım Yayın.
- Timuçin, A. (2013). Estetik 1. Bulut Yayınları.
- Yıldırım, A. (2023). Wong Kar Wai Filmlerinde Sesin Anlatıya Etkisi: Hong Kong Ekspresi ve Düşkün Melekler Örneği. Türkiye Film Araştırmaları Dergisi, 3(1), 15-31. <https://doi.org/10.59280/film.1284322>

DİJİTAL TEMASLAR, ÇOKLU ALGILAR: PRİZMA EXPANDED SERGİSİ ÜZERİNDEN GENİŞLETİLMİŞ SİNEMANIN DÖNÜŞÜMÜ

DIGITAL ENCOUNTERS, MULTIPLE PERCEPTIONS: THE TRANSFORMATION OF EXPANDED CINEMA THROUGH THE PRİZMA EXPANDED EXHIBITION



İzlemek için tıklayınız!

Neslihan KÜLTÜR*

Keywords:

Expanded cinema,
perception, space,
embodiment, experience,
digital aesthetics

Anahtar Kelimeler:

Genişletilmiş sinema, algı,
mekân, bedensellik,
deneyim, dijital estetik

TEŞEKKÜR

Bazı metinler sadece yazılmaz; hissedilir, yaşanır ve düşünsel bir arayışın izinden doğar. Bu çalışmanın benim için yalnızca akademik bir üretim değil, aynı zamanda içsel bir yolculuk olduğunu söyleyebilirim. Her adımda, kimi zaman sorgularken kimi zaman durup bakarken, yönümü kaybetmeden ilerleyebildiysem, bunda en büyük paylardan biri Doç. Dr. M. Harun Töle'ye aittir.

Kendisinin bilgisiyle olduğu kadar sezgisiyle de rehberlik eden yaklaşımı, bu sürecin en besleyici kaynaklarından biri oldu. Yalnızca neye bakmam gerektiğini değil, nasıl bakmam gerektiğini de öğretti. Anlatının ardındaki katmanları, görünenin ötesindeki bağlantıları fark etmemi sağladı. Ele aldığım konunun hem düşünsel hem de duyuşsal yönlerine aynı anda temas edebilmem, onun yönlendirmeleriyle mümkün oldu.

Yeri geldiğinde sade bir cümlesi, yeri geldiğinde yön gösteren bir sessizliği bu çalışmayı şekillendirdi. Ufuk açıcı soruları, titiz yaklaşımı ve güven veren duruşuyla bu süreci benim için hem öğretici hem de anlamlı kıldı. Kendisine derin bir teşekkür borçluyum.

ÖZET

Bu çalışma, dijital çağda sinemanın dönüşen doğasını, "Prizma Expanded: Algının Poetikası" sergisi üzerinden genişletilmiş sinema perspektifiyle ele almaktadır. Artırılmış gerçeklik (AR), sanal gerçeklik (VR) ve mekâna özgü yerleştirme gibi teknolojilerin kullanıldığı bu sergide, Reha Erdem & Florent Herry, Zeynep Dadak & Çiçek Kahraman ile Deniz Tortum & Alican Çamcı'nın işleri incelenmektedir. Kuramsal çerçevede Gene Youngblood'un "expanded cinema" yaklaşımı, Laura U. Marks'ın duyuşsal görsellik kuramı ve Merleau-Ponty'nin fenomenolojisi gibi kavramlar temel alınarak, sinemanın yalnızca bir anlatı aracı değil, çokduyulu ve bedensel bir deneyim alanı olduğu savunulmaktadır. Sergideki işler, izleyiciyi pasif bir gözlemci konumundan çıkarıp, mekânla etkileşen, sese maruz kalan ve anlatının fiziksel bir bileşeni hâline gelen bir özneye dönüştürmektedir. Bu bağlamda çalışma, genişletilmiş sinemanın estetik, politik ve mekânsal boyutlarını ortaya koyarak, sinema ontolojisinin dijital çağdaki yeniden yazımına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

ABSTRACT

This study explores the evolving nature of cinema in the digital age through the lens of *Prizma Expanded: Poetics of Perception*, an exhibition that exemplifies the aesthetics of expanded cinema. The works of Reha Erdem & Florent Herry, Zeynep Dadak & Çiçek Kahraman, and Deniz Tortum & Alican Çamcı are examined within this context. Drawing on Gene Youngblood's concept of expanded cinema, Laura U. Marks' theory of haptic visuality, and Merleau-Ponty's phenomenology, the study argues that cinema today functions not merely as a narrative device but as a multi-sensory and corporeal experience. The exhibition shifts the viewer from a passive observer to an embodied subject who interacts with space, sound, and temporality. Ultimately, this paper highlights the aesthetic, political, and spatial dimensions of expanded cinema, contributing to the reconfiguration of cinematic ontology in the context of contemporary digital media.

GİRİŞ

Sinemanın yalnızca bir görsel anlatı biçimi değil, aynı zamanda teknolojik dönüşümlerle şekillenen bir deneyim alanı olduğu, özellikle dijital çağda daha görünür hale gelmiştir. 20. yüzyılın sonlarından itibaren ivme kazanan teknolojik gelişmeler, sinemanın ifade biçimlerini genişletmiş; klasik anlatının ötesine geçen, çok duyulu ve katılımcı deneyimlere imkân tanıyan yeni bir sinema dili ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda Expanded Cinema (Genişletilmiş Sinema) kavramı, ilk kez Gene Youngblood tarafından 1970 yılında ortaya atılarak, sinemanın yalnızca beyaz perdeye sıkışmış bir araç olmadığını, aksine televizyon, video sanatı, bilgisayar ortamı ve performans gibi çoklu medya biçimlerini kapsayabileceğini ileri sürmüştür (Youngblood, 1970).

Youngblood'a göre genişletilmiş sinema, "bilinç genişlemesini sağlayan teknolojilerle birleşerek yeni bir sanat formu üretme" potansiyeline sahiptir (Youngblood, 1970, s. 41). Bu yaklaşım, sinemayı salt izleme edimi olmaktan çıkarıp, izleyiciyi sürece dahil eden bir katılım alanına dönüştürür. Bu bağlamda, izleyici artık pasif bir gözlemci değil; deneyimin fiziksel ve zihinsel bir parçasıdır. Laura U. Marks'ın ortaya koyduğu "duygulanımsal görsellik" (haptic visuality) kavramı da bu dönüşümle örtüşmektedir. Marks'a göre izleyici, yalnızca görsel değil; dokunsal, mekânsal ve hatta duygusal bir düzlemde esere temas eder (Marks, 2000).

Türkiye bağlamında bu dönüşüme karşılık gelen önemli bir örnek, küratörlüğünü Lara Kamhi'nin üstlendiği *Prizma Expanded: Algının Poetikası* sergisidir. Sergide yer alan Reha Erdem – Florent Herry, Zeynep Dadak – Çiçek Kahraman ve Deniz Tortum – Alican Çamcı gibi yönetmen-sanatçı ikililerinin işleri, algı, kurgu ve mekân ilişkisini hem teknik hem de duygulanımsal boyutta yeniden inşa etmektedir. Bu eserler, sinemanın yalnızca anlatı kuran bir araç değil; aynı zamanda fiziksel çevre, zaman ve izleyiciyle kurulan etkileşimli bir deneyim alanı olduğunu ortaya koymaktadır. Bu makale, söz konusu sergide yer alan üç çalışmayı (Mimirap, Vortex I–II ve Kesit) genişletilmiş sinema kuramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda, kullanılan teknolojik araçlar, anlatı biçimleri ve yaratılan duygulanımsal atmosferler üzerinden çağdaş sinemanın dönüşen doğasına ışık tutulacaktır.

1. Genişletilmiş Sinemanın Tarihsel Gelişimi ve Medya Sanatlarıyla Kesişimi

Genişletilmiş sinema (Expanded Cinema), yalnızca yeni teknolojilerin sinemaya entegrasyonu olarak değil, aynı zamanda 20. yüzyılın ortalarından itibaren sinema, video sanatı, performans ve yerleştirme sanatları arasında oluşan kavramsal bir melezliğin ürünü olarak değerlendirilmelidir. Bu kavram, temellerini özellikle 1960'lı ve 70'li yıllardaki avant-garde ve deneysel sanat hareketlerinden alır. Gene Youngblood'un 1970 tarihli Expanded Cinema adlı çalışması, bu dönüşümün hem kuramsal hem estetik bir manifestosu niteliğindedir. Youngblood, sinemanın "kitle iletişimi değil, bir bilinç biçimi" olması gerektiğini öne sürer (Youngblood, 1970). Bu yaklaşım, sinemanın salt görsel anlatı olmaktan çıkıp, insan algısına yönelik duyuşsal bir dönüşüm aygıtı hâline gelmesini savunur.

Bu fikirlerin kökeninde, Stan VanDerBeek'in "Movie-Drome" adlı projesi (1965–67) önemli bir dönüm noktasıdır. VanDerBeek, dev bir kubbe içinde çoklu projeksiyonlarla izleyiciyi saran, görsel bombardımanla zaman algısını bozan bir deneyim tasarlamıştır. Bu deney, günümüz VR uygulamalarının öncülü olarak kabul edilebilir. Aynı yıllarda Nam June Paik'in elektromanyetik sinyal ve monitörle kurduğu video heykeller, sinemanın lineer yapısının dışında görsel bir doğrudanlık kurmuş, medyanın bir "canlı organizma" gibi işlemlerini önermiştir (Rush, 2005).

1960'larda Avrupa'daki sanatçılar, özellikle Valie Export ve Peter Weibel gibi isimler, bedenın görüntüyle ilişkisini kırmak ve izleyiciyi performatif olarak dahil etmek için kamusal alanda sinema biçimlerini sorgulayan işler üretmiştir. Export'un "Tapp und Tastkino" (1968) işi, sinemanın sadece göze hitap eden bir araç değil, bedenın de dahil olduğu bir deneyim olması gerektiğini radikal biçimde öne sürmüştür (Export, 1991).

Bu dönemdeki çalışmalar, sinemayı yalnızca anlatıdan ibaret görmeyip, medya teknolojilerinin imkanlarıyla görsel-işitsel deneyimi genişleten bir sanat alanı olarak kavramsallaştırmıştır. Michael Snow'un La Région Centrale (1971) adlı eseri de bu bağlamda kayda değerdir. Kamerayı bir makine koluna bağlayarak doğayla bütünleşik, anlatsız, otomatik ve insan dışı bir sinema dili önerir.

Tüm bu deneysel işlerde ortak olan yön, sinemanın hem teknik hem de epistemolojik olarak dönüştürülmesi arzusudur. Bu arzunun çağdaş izdüşümü, günümüzde interaktif projeksiyonlar, artırılmış gerçeklik, yapay zekâ ile üretilen görüntüler, mekâna duyarlı enstalasyonlar gibi formlarda yeniden karşımıza çıkmaktadır. Böylece genişletilmiş sinema, tarihi boyunca sadece sinema formunu değil, görsel kültürün yapısını da yeniden düşünmeye zorlayan bir alan olarak konumlanır.

2. İzleyici Deneyiminin Dönüşümü: Psikoalgısal ve Beden-Teknoloji Etkileşimi Yaklaşımları

Genişletilmiş sinema, yalnızca biçimsel ve teknolojik sınırların ötesine geçmekle kalmaz; aynı zamanda izleyici öznesinin sinemasal deneyim içerisindeki konumunu da derinlemesine dönüştürür. Klasik sinema modelinde izleyici genellikle edilgen bir konumda, görsel temsili alımlayan bir gözlemci olarak tasarlanırken; genişletilmiş sinemada izleyici, mekânsal kompozisyonun, ses katmanlarının, ışığın ve dijital imgelelerin etkileyici varlığıyla doğrudan etkileşim hâlinindedir.

Bu dönüşüm, sinemasal deneyimin yalnızca görsel-işitsel değil, aynı zamanda duygulanımsal, nöro-fizyolojik ve bedensel bir olay olarak yeniden tanımlanmasına yol açmaktadır (Hansen, 2006; Bruno, 2014).

Yeni medya ortamlarında gelişen bu sinema biçimleri, izleyicinin yalnızca gözlemci değil, duysal bir katılımcı olarak konumlandırıldığı hibrit deneyimler üretir. Özellikle nöroestetik ve affekt kuramları, izleyici bedeninin ekrandaki olaylara verdiği istemsiz, biliş öncesi (pre-cognitive) tepkilere odaklanarak, sinemasal deneyimi yeniden düşünmenin yollarını sunar (Bennett, 2010; Barker, 2009). Jennifer M. Barker'ın beden merkezli sinema kuramı, izleyicinin ekrandaki hareketi ve ritmi yalnızca izlemediğini, adeta sinirsel düzeyde "yanıtladığını" öne sürer. Bu yaklaşım, genişletilmiş sinemada bedenin yalnızca mekânsal olarak konumlanan bir varlık değil, sinema ile eş-zamanlı bir duysal organizma olarak düşünülebileceğini ortaya koyar.

Mark B. N. Hansen ise dijital görsellik çağında bedenin pasif bir araç olmadığını, bilakis dijital teknolojilerin ürettiği deneyimlerin bedensel katılım yoluyla anlam kazandığını vurgular. Bu bağlamda genişletilmiş sinema, teknolojik yapısıyla yalnızca içerik değil, aynı zamanda algı yapısını da dönüştürür. Sinema artık yalnızca bir temsil alanı değil, aynı zamanda duygulanımın, etkileşimin ve deneyimin maddi zemini hâline gelir. Bu sinema pratiği, izleyici öznesini merkezî bir dönüşüme uğratar. İzleyici yalnızca bir "gören" değil, aynı zamanda hisseden, tepki veren, bedenleşmiş bir özneye dönüşür. Bu dönüşüm, sinemayı pasif izleme alışkanlığının ötesine taşıyarak, çok duyulu ve beden-teknoloji etkileşimine dayalı yeni bir sinema deneyimi önerir.

2.1. Maurice Merleau-Ponty ve Sinematik Algı

Maurice Merleau-Ponty'nin felsefesi, öznenin dünyayla ilişkisinin zihinsel temsillerle değil, bedensel deneyim üzerinden kurulduğunu öne sürer. Ona göre görme, yalnızca retina düzeyinde gerçekleşen bir eylem değil, bedenin tüm duysal ve mekânsal ilişkisinin sonucudur: "Görmek, dünyayla bir tarzda temas kurmaktır" (Merleau-Ponty, 1962, s. 239). Bu yaklaşım, genişletilmiş sinemanın izleyiciyi mekâna yerleştiren ve etkileşime zorlayan doğasıyla birebir örtüşür. Özellikle VR (virtual reality) ve AR (augmented reality) temelli işler, izleyiciyi merkezsizleştirir; zaman ve mekân duygusunu kırarak izleyiciyi yeni bir "bedensel hafıza"ya yönlendirir. Bu deneyim, klasik sinema kuramlarında nadiren karşılık bulan bir tür sinematik fenomenoloji önerir. Vivian Sobchack'ın da vurguladığı gibi: "İzleyici yalnızca bakan değil, duyan, hisseden, yönlenen ve bedenlenmiş bir varlıktır" (Sobchack, 1992, s. 5).

2.2. Duyumsal Algıdan Katılımcı Öznelliklere

Bu dönüşüm aynı zamanda, sinemanın klasik "bakış rejimi"ni de problematize eder. Laura Mulvey'nin meşhur "erkek bakışı" (male gaze) teorisi, izleyicinin iktidar pozisyonuna yerleştirilmesini eleştirirken (Mulvey, 1975), genişletilmiş sinema bu iktidar pozisyonunu yerle bir eder. İzleyici artık tanımlanmış bir kadrajın efendisi değil; yerleştirme içinde kaybolan, yönünü yitiren, bazen özneleşen bazen nesneleşen bir varlığa dönüşür. Bu dönüşüm, Brian Massumi'nin "duygulanım (affect)" kavramı ile de açıklanabilir.

Massumi'ye göre duygulanım, imajın sadece anlamı değil, bedende bıraktığı izdir (Massumi, 2002). Genişletilmiş sinemada görüntüler yalnızca temsil taşımaz; dokunsal, işitsel ve mekânsal olarak izleyiciyi sarar ve dönüştürür. Dolayısıyla burada izleyici bir "anlatı çözücü" değil, "algı inşacısı" hâline gelir.

2.3. İzleyicilik ve Yeni Beden Rejimleri

Don Ihde'in teknolojik felsefesi, insan bedeninin teknolojik ortamlarla kurduğu ilişkiyi bedenün uzantısı (body extension) olarak değerlendirir (Ihde, 1990). Bu çerçevede VR gözlüğü, hareket sensörü ya da dokunsal titreşim sistemleri, sadece teknik aygıtlar değil; izleyicinin duyuşsal sınırlarını genişleten fenomenolojik arayüzlerdir. Genişletilmiş sinemada bu tür araçlarla çalışan işler, sinemayı sadece bir görsel-işitsel form değil, etkileşimli bir varoluş mekânı hâline getirir. İzleyiciliği "izleme" düzeyinden çıkararak mekânsal, duyuşsal, deneyimsel ve varoluşsal bir alana taşır. Bu dönüşüm, sinema kuramında öznenin yalnızca ideolojik değil; algısal ve bedenlenmiş bir yapı olarak yeniden kurulması gerektiğini ortaya koymaktadır.

3. Yeni Medya, Algı Rejimi ve Genişletilmiş Sinemanın Politik Doğası

Genişletilmiş sinema yalnızca bir estetik deney alanı değil, aynı zamanda görsel kültürün teknolojik, ideolojik ve politik boyutlarını açığa çıkaran bir medya pratiğidir. Bu bağlamda, genişletilmiş sinema uygulamaları günümüz medya rejimlerinin yapısal özellikleriyle iç içe geçer: gözetim teknolojileri, veri kapitalizmi, algı ekonomisi ve duyuşsal manipülasyon. Dolayısıyla, bu tür bir sinema yalnızca izleyiciye yeni bir deneyim sunmakla kalmaz; aynı zamanda bireyin medyatik mekânda nasıl konumlandığını ve dönüştürüldüğünü sorgulayan eleştirel bir düzlem üretir.

Byung-Chul Han'ın ortaya koyduğu "şeffaflık toplumu" kavramı, çağdaş medyanın gözetimle değil, gönüllü teşhirle işleyen yeni bir iktidar biçimini tarif eder. Han'a göre günümüz bireyi, veriye, görünürlüğe ve erişilebilirliğe olan takıntısıyla kendini şeffaflaştırır; böylece bizzat kendisini denetler (Han, 2012). Bu durumda genişletilmiş sinema, özellikle izleyiciyi mekânsal olarak içine alan işler aracılığıyla bu teşhircilik biçimini yeniden üretme ya da onu kırma potansiyeline sahiptir. Örneğin, Refik Anadol'un Machine Hallucinations projesi, hem izleyiciyi dijital veri evreninin içine çeker hem de onun bedensel algısını veriyle bütünleştirir. Bu tür işler, Michel Foucault'nun panoptikon modelinin ötesine geçerek post-panoptik gözetim biçimlerine açılır: artık gözetleyen bir merkez değil, yayılmış, dağılmış ve içselleştirilmiş bir medya denetimi söz konusudur (Foucault, 1975).

3.1. Algı Savaşları ve Duyusal Müdahale

Paul Virilio, çağdaş savaş biçimlerinin yalnızca fiziksel alanlarda değil, görsel alanlarda da gerçekleştiğini öne sürer. Ona göre görüntü, artık yalnızca bilgi aktaran bir nesne değil, hız, algı, panik ve yönlendirme aracı hâline gelmiştir (Virilio, 1998). Bu bağlamda genişletilmiş sinema, özellikle artırılmış gerçeklik (AR) veya yapay zekâ destekli deneyimlerde, izleyicinin duyuşsal sistemlerine doğrudan müdahale eden bir etki aracı olabilir.

Bu potansiyel, bir yandan sinemanın poetik imkânlarını zenginleştirirken, diğer yandan duyuşal sömürgeleştirme (sensory colonization) olarak da değerlendirilebilir. Jonathan Beller'in ileri sürdüğü gibi, "görmek çalışmaktır"; medya sistemleri, izleyicinin algısını üretim süreçlerinin doğrudan bir parçası hâline getirir (Beller, 2006). Dolayısıyla izleyici yalnızca bir tüketici değil, aynı zamanda kapitalist medya devrelerinin emeğini üreten bir öznedir.

Ancak genişletilmiş sinema yalnızca bu hegemonik yapıları yeniden üretmekle kalmaz; aynı zamanda onlara karşı estetik-politik direniş alanları da oluşturabilir. Jacques Rancière'in "duyuşal olanın paylaşımı" (partage du sensible) kavramı bu bağlamda önemlidir. Rancière'e göre sanat, görünür olanla görünmez olanın, söylen-ebilir olanla sessizliğin, duyulabilir olanla bastırılanın sınırlarını yeniden düzenleyerek politik olanı estetikte kurar (Rancière, 2006). Genişletilmiş sinema da bu anlamda, mekânın ve zamanın, temsilin ve algının sınırlarını bozan müdahaleleriyle yeni bir "duyumsama siyaseti" üretme potansiyeline sahiptir. Bu potansiyel, özellikle bellek, arşiv, mahremiyet ve göç temalarını işleyen projelerde belirginleşmektedir. VR tabanlı Clouds Over Sidra (Chris Milk, 2015) gibi işler, izleyiciyi duyuşal düzlemde özdeşleşmeye zorlayarak yalnızca bir hikâye anlatmaz; politik bir empati alanı üretir. Bu, estetik müdahalenin etik ve politik etkisini güçlendirir.

4. Prizma Expanded: Algının Poetikası Sergisi ve İçeriği

Sinemanın doğasında, insan algısının işleyişini taklit eden bir yapı gizlidir. İlk hareket gerçekliktir; ilk mercek göz, ilk kayıt cihazı zihin ve ilk kurgucu hafızadır. John Berger'in "Her birimiz hikâye anlatıcılarıyız" sözüyle anımsattığı gibi, anlatı yalnızca sözle değil, algının yönlendirdiği görsel, işitsel ve duyuşal düzenlemelerle de kurulur (Berger, akt. Kamhi, 2023).

Sinemanın evrimi, izleyiciye kendi gerçekliğinden kopabileceği alanlar sunma kapasitesini artırmış; film izleme deneyimi zamanla yalnızca zamansal değil, aynı zamanda mekânsal olarak da genişlemiştir. Bu genişleme, "genişletilmiş sinema"nın doğuşunu da beraberinde getirmiştir.

Prizma Expanded: Algının Poetikası başlıklı sergi, üç yönetmen ile onların yaratıcı ekipleriyle, görüntü yönetmeni, kurgucu ve ses tasarımcılarının ortak çalışmaları üzerinden, sinematik anlatının uzamsal deneyimlerini araştırmaktadır. Bu deneyimler, izleyicinin yalnızca seyirci değil, aynı zamanda bir katılımcı olduğu genişletilmiş poetik atmosferler yaratmaktadır (Kamhi, 2023).

Reha Erdem ve görüntü yönetmeni Florent Herry, Koca Dünya filminden yola çıkarak oluşturdukları döngüsel bir gösteri kutusunda, izleyiciyi sinematik zamanın içinde dolanmaya davet ederler. Zeynep Dadak ve kurgucu Çiçek Kahraman ise Ah Gözel İstanbul, Hitchcock'un Vertigosu, Derek Jarman'ın Mavis'i ve Agnès Varda'nın Agnès'in Plajlarından esinle oluşturdukları akışkan kurgularla, sinemanın içine çeken ve yutan doğasını yeniden biçimlendirirler. Deniz Tortum ve ses tasarımcısı Alican Çamcı'nın çalışması ise Maddenin Halleri filminden yola çıkarak, izleyiciyi hem mekâna hem de zamansal olarak kendine kapalı bir ses ve imge evrenine hapsedir (Kamhi, 2023).

Sergi genelinde kullanılan temel sinemasal elementler, renk, ışık, hareket ve ses, aracılığıyla, sinemanın yalnızca temsili değil, aynı zamanda deneyimsel ve geçirgen doğası da vurgulanmaktadır. Bu işler, sinemanın akışkan, bükülebilir ve dönüştürülebilir gerçeklik inşasını sorgularken, seyirciye şu temel soruyu yöneltir: Sinematik deneyim genişledikçe, algı da genişler mi? Bu sorunun yanıtı, yalnızca teknik yeniliklerde değil, aynı zamanda estetik duyumsamanın mekânla olan ilişkisini yeniden düşünmede saklıdır.

Bu anlamda Alginın Poetikası sergisi ve içeriği, bize üretimin yeniden yorumlanması üzerine teknolojik dokunuşlarla soru sordurma imkânı sunmuştur. Bir filmin yapısal özellikleriyle yeniden anlam inşasını kült filmler ve yönetmenler üzerinden de düşündürmüştür.

4.1. Görsel-Yerleşik Deneyim Olarak Sinema: Koca Dünya ve Mirap

Reha Erdem'in Koca Dünya (2016) filmi, sessizlik, doğa ve yalnızlık gibi temalarla örülmüş şiirsel yapısıyla klasik anlatı sinemasının sınırlarını zorlayan bir yapı sunar. Film, sözlü anlatının yerini bedensel varoluşun ve doğal çevrenin aldığı bir evrene taşır. Karakterlerin ormanla kurduğu ilişki yalnızca fiziksel değil, varoluşsal bir bağa dönüşür. Bu bağlamda, Koca Dünya, izleyiciyi sadece bakmaya değil, hissetmeye, doğayla birlikte yavaşlamaya çağırır. Erdem'in sinemasında görsellik hiçbir zaman sadece kompozisyon değil, bir duyguya, bir atmosfere açılan kapıdır. Bu etkileyici görsel dünyada Florent Herry'nin görüntü yönetmenliği, sinemanın dokunsal potansiyelini öne çıkarır. Doğal ışık kullanımı, kadrajların sadeliği ve mekânın ritmi, izleyiciyi doğayla aynı frekansa çekmekte önemli bir rol oynar. Laura U. Marks'ın "dokunsal sinema" kavramı (2002), bu sinemayı bedenin duyuşsal belleğiyle izlemeyi olanaklı kılar.

Bu sinemasal hassasiyet, Reha Erdem ve Florent Herry'nin birlikte ürettikleri Mimrap adlı yerleştirme çalışmasında mekânsal ve duyuşsal bir deneyime dönüşür. 2023 yılında İstanbul'daki Akbank Sanat'ta açılan "Prizma Expanded: Alginın Poetikası" sergisi kapsamında sunulan Mimrap, genişletilmiş sinema pratiğinin güncel ve çok katmanlı bir örneği olarak öne çıkar. Çalışma Reha Erdem'in Koca Dünya (2016) filminden bir yeniden üretimle oluşturulmuştur.

Çalışmada kullanılan çoklu projeksiyon sistemi, izleyiciyi görsel anlatının dışına değil, doğrudan içine yerleştirir. Projeksiyonlar bir ekran değil, birer yüzeydir; seyirci bu yüzeylerin arasında dolaşır, ışıkla, toprakla, suyla ve sisle temas eder. Bu anlamda Mimrap, sinemanın salt görsel olmaktan çıkıp mekânsal ve bedensel bir deneyime dönüştüğü bir sahneleme biçimidir.

Gene Youngblood'un 1970'te tanımladığı "expanded cinema" kavramı bu çalışmada somutlaşır: Sinema, yalnızca bir hikâye anlatma aracı değil; bir alan, bir atmosfer, bir bedensel varlık hâline gelir (Youngblood, 1970). Görsel süreklilik yerini duyuşsal yoğunluğa bırakırken, izleyici artık bir göz değil, bir beden olarak mekânın içinde konumlanır. Deleuze'ün "zaman-imaj" (1989) kuramı çerçevesinde değerlendirildiğinde, Mimrap'taki imgeler nedensel bir zincir oluşturmaz; zaman, duyuşsal bir süreksizlik ve yoğunluk olarak akar.

Görüntüler, olayları değil hâlleri, sonuçları değil geçişleri betimler. Bu yönüyle Mim-irap, klasik anlatının yerini alan bir algı rejimi değişimini temsil eder.

Sergi mekânında yer alan su, toprak, ışık ve sis gibi elementler, sadece estetik değil, aynı zamanda anlam taşıyıcıdır. İzleyicinin ayaklarının altında ezilen toprak, üstüne düşen sis ya da çevresinden yankılanan sesler, anlatının parçaları değil; anlatının kendisidir. Bu, sinemanın artık sabit bir ekrana değil, çok katmanlı bir mekân-zaman düzlemine yayıldığı yeni bir anlatı biçimidir. Walter Benjamin'in klasik sinemanın kolektif deneyimini sorguladığı yaklaşımına (2008) uygun şekilde, Mim-irap, post-dijital çağın çokduyulu kolektif deneyimlerinden birini temsil eder.

Florent Herry'nin sergideki görüntü yerleştirmeleri, Koca Dünya'da kurduğu doğaya yakın, meditatif estetiği mekâna yayar. Mekânın karanlık, nemli, geçişli yapısı; imgelerle değil, ses ve maddenin ilişkisiyle kurulur. İzleyici yalnızca izleyen değil, anlatının fiziksel ve ritmik bir bileşenine dönüşür. Böylece Mimirap, Reha Erdem'in sinemasal evreninin genişletilmiş, mekânsallaştırılmış ve çokduyulu bir izdüşümünü oluşturur.

4.2. Vortex I–II: Zamanın Kırıldığı Aynalı Yapılar

Zeynep Dadak ile kurgucu Çiçek Kahraman'ın ortak üretimi olan Vortex I–II, genişletilmiş sinemanın anlatı, zaman ve çerçeve kavramlarını yeniden düşünmeye olanak tanımaktadır. İki kanallı video yerleştirmeden oluşan bu çalışma, izleyiciyi anlatının pasif bir alımlayıcısı olmaktan çıkararak, onun içine yerleştirmekte; zamanın ve mekânın iç içe geçtiği bir görsel düşünce alanı yaratmaktadır.

Vortex II, Alfred Hitchcock'un Vertigo (1958) filmine açık bir gönderme üzerinden, izleyiciyi anlatı katmanları arasında dolaştıran bir yapı kurmaktadır. Karakterin kendi görüntüsünü izlediği sekanslar, klasik sinemanın temsil sistemlerini tersine çevirerek, anlatı içindeki özne ile izleyici arasındaki sınırları silik hâle getirmektedir. Bu yapı, Gilles Deleuze'ün "kristal-imaj" olarak adlandırdığı sinemasal forma yakındır; çünkü burada imaj, artık yalnızca bir geçmişin temsili değil, aynı anda hem geçmişin hem geleceğin potansiyelini taşıyan bir gerçeklik hâlini almaktadır (Deleuze, 1989). Bu çok katmanlı yapı sayesinde Vortex II, zamansal doğrusallığı kırmakta ve izleyiciyi anlatının sabitlenmiş bir çerçevesi yerine, çerçevenin içindeki başka bir çerçevenin parçası olarak konumlandırmaktadır.

Vortex I ise biçimsel olarak daha durağan bir estetik sergilemektedir. Ancak bu görsel durağanlık, işitsel düzlemdeki yoğunlukla dengelenmektedir. Özellikle Derek Jarman'ın Blue (1993) ve Agnès Varda'nın Les Plages d'Agnès (2008) gibi deneysel yapıtlarına göndermeler içeren bu bölüm, sinemada görsellik ile duyusalılık arasındaki ilişkinin sınırlarını zorlamaktadır. Laura Marks'ın "haptic visuality" (dokunsal görsellik) kavramıyla ilişkilendirilebilecek bu yaklaşımda, izleyici ekrandaki görüntüye dokun-masa bile, sesin ve boşluğun yarattığı çağrışımsal güçle bedensel bir deneyime dâhil olmaktadır (Marks, 2000). Görüntünün sabitliği, izleyicinin algısını sesin titreşimlerine ve boşlukta yankılanan zamana odaklamaktadır.

İki parçadan oluşan Vortex, genişletilmiş sinema içinde zamanın döngüsellliğini, çerçeve içinde çerçeve yapısını ve anlatının kırılğan doğasını merkeze almaktadır. İzleyiciye yalnızca bir hikâyeyi izletmekle kalmayıp, onu anlatının öznesi ve hatta zamanın kırıldığı bir aynanın iç yansıması olarak yeniden konumlandırmaktadır. Bu bağlamda, Vortex I-II, sinemanın sabit bir ekran karşısında tüketilen bir anlatı değil, çoklu duyularla deneyimlenen ve içinde dolaşılabilir bir varoluş alanı olduğunu ortaya koymaktadır.

4.3. Kesit: Zamanın Yapısökümü ve Sinemasal Gerçekliğin Yıkımı

Deniz Tortum ve Alican Çamcı'nın birlikte ürettikleri Kesit adlı video yerleştirme çalışması, genişletilmiş sinema bağlamında deneyimlenen anlatı, zaman ve gerçeklik algısının kırılğan yapısını görünür kılmaktadır. Bu çalışma, Tortum'un 2020 yapımı uzun metrajlı belgeseli Maddenin Halleri ile doğrudan ilişkilendirilmektedir. Nitekim Kesit, söz konusu filmin ana mekânı olan Cerrahpaşa Hastanesi'nin dijital bir yankısını inşa etmekte; fakat temsille sınırlı kalmayıp mekânın, belleğin ve algının yapısökümüne odaklanarak belgesel estetiğini radikal bir biçimde dönüştürmektedir. Bu yönüyle belgesel sinema ile deneyimsel mekân tasarımı arasında özgün bir ara-yüzde konumlanmaktadır.

Çalışmanın dijital katmanlardan oluşan yapısı, izleyiciyi fiziksel olarak durağan bir pozisyonda tutarken, algı düzeyinde derin bir çöküş deneyiminin içerisine sokmaktadır. Bu bağlamda Kesit, Jean Baudrillard'ın "hipergerçeklik" (hyperreality) kavramıyla açıklanabilir. Baudrillard'a göre simülasyon, yalnızca gerçekliğin bir taklidi değil, aynı zamanda onun yerini alan ve kendine özgü bir gerçeklik düzeyi oluşturan bir yapıdır (Baudrillard, 1994). Kesit'te hastane gibi somut ve kurumsal bir yapı, fiziksel bir mekân olmaktan çıkarak dijital, soyut ve içe çöken bir deneyim alanına evrilmiştir.

Çalışmanın atmosferinde hissedilen tekinsizlik, Sigmund Freud'un "das Unheimliche" kavramı ile de ilişkilendirilmektedir. Freud, tanıdık olanın aniden yabancılaşmasının bireyde rahatsız edici bir yakınlık duygusu yarattığını belirtmektedir (Freud, 1919). Bu bağlamda Kesit, izleyicinin aşına olduğu mekânsal referansları bozarak hem tanıdık hem de yabancı bir alan kurmakta, böylece izleyicinin mekânla kurduğu ilişkide çelişkili bir algı düzlemi yaratmaktadır.

Alican Çamcı tarafından tasarlanan ses kurgusu, bu deneyimi daha da derinleştirilmektedir. Ses, yalnızca işitsel bir unsur değil; aynı zamanda mekânın duyusal sınırlarını belirleyen bir yapı taşı hâline gelmektedir. Laura U. Marks'ın "dokunmaya yakın işitme" (proximate hearing) olarak tanımladığı fenomen burada somutlaşmaktadır; çünkü ses artık uzaktaki bir kaynaktan gelen titreşim değil, doğrudan izleyicinin bedenine temas eden bir duyusal yoğunluk olarak algılanmaktadır (Marks, 2000, s. 187).

Kesit, genişletilmiş sinemanın sunduğu deneyimsel olanaklar çerçevesinde; zamanın kırılması, mekânın soyutlaşması ve belgesel gerçekliğin yeniden inşası gibi çok katmanlı bir estetik yapı ortaya koymaktadır.

Sinemanın belgeleyici yönü ile duyumsal boyutu arasında gidip gelen bu çalışma, temsil ile gerçeklik arasındaki sınırları dramatik bir biçimde çözmektedir. Böylece izleyici, anlatının dışında konumlanan bir gözlemci değil; temsilin içine gömülü, sesin ve görüntünün titreşimleriyle kuşatılmış bir bedensel özneye dönüşmektedir.

5. Genişletilmiş Sinemanın Estetik, Politik ve Mekânsal Dönüşümü

Son yirmi yılda sinema pratiklerinde deneyim temelli anlatım biçimleri ön plana çıkmakta, bu eğilim genişletilmiş sinema adı verilen yeni bir alanı küresel ölçekte görünür kılmaktadır. Chris Milk'in *Clouds Over Sidra* (2015) adlı sanal gerçeklik (VR) belgeseli, izleyiciyi yalnızca bir anlatının dışsal tanığı olmaktan çıkararak onun fiziksel ve duygusal parçası hâline getirmektedir. Bu anlatı türü, klasik sinemanın "bakış" temelli izleyici konumlandırmasını aşarak, "varlık" ve "ortam" kavramlarını merkeze almaktadır (Milk, 2015).

Benzer tematik ve yapısal yönelimler taşıyan birçok çağdaş üretim, görsel temsilden çok bedensel ve duygulanımsal bir deneyim önererek izleyici konumunu dönüştürmektedir. Bu bağlamda izleyici, yalnızca "bakan" bir özne olmaktan çıkmakta; anlatının fiziksel, zamansal ve duygusal düzlemlerinde yer alan bir katılımçıya dönüşmektedir. Burada mesele, yalnızca "neyin gösterildiği" değil; aynı zamanda "nasıl deneyimlendiği"dir (Marks, 2002).

Konvansiyonel anlatı yapılarını terk eden bu üretimler, zamanın ritmini bozmakta, mekânın sabitliğini sarsmakta ve izleyiciyi kendi bedeni aracılığıyla anlatının içerisine çekmektedir. Bu anlatı tipi, yalnızca sinema perdesiyle sınırlı kalmamakta; mekânın ses, sessizlik, ışık ve atmosferle kurduğu ilişki üzerinden yeniden yapılandırılmaktadır. Zamanın doğrusal akışını kıran, izleyiciyi meditatif bir dikkatle mekânda konumlandıran bu tür üretimler, klasik "zaman-imağ" anlayışını aşmakta ve seyircinin duyumsal belleğini harekete geçiren yeni bir algı alanı yaratmaktadır (Deleuze, 1985).

Genişletilmiş sinema, bu bağlamda yalnızca estetik bir paradigma olarak kalmamakta; aynı zamanda politik bir pozisyon alışı biçimi olarak da işlev görmektedir. İzleyicinin konumunu dönüştüren, algı eşiklerini zorlayan ve teknolojik olanla bedensel olan arasında yeni bir ilişki kuran bu yaklaşım, klasik temsil düzenlerini sarsmaktadır. Bu sarsılma, hem sanatsal özerklik hem de izleme pratikleri açısından yeni olanaklar ve aynı zamanda riskler barındırmaktadır (Shavero, 2010).

Bugün sinema yalnızca karanlık salonlarda değil; galerilerde, müzelerde, açık kamusal alanlarda ve dijital platformlarda da varlık göstermektedir. Bu dönüşüm, yalnızca teknik bir yer değişimi değil; aynı zamanda küratöryel bir müdahale biçimi olarak okunmaktadır. İzleyici, işin çevresinde dolaşan değil; onunla fiziksel olarak temas eden bir özneye dönüşmektedir. Bu yönüyle sergileme stratejileri, anlatıyı çok katmanlı, mekâna yayılmış bir deneyime dönüştürmektedir (Rancière, 2008).

Prizma Expanded: Alginın Poetikası başlıklı sergi, bu bağlamda dikkate değer bir örnek teşkil etmektedir. Sergide yer alan işler, birbirini tamamlayan tek bir anlatının parçaları değil; bağımsız deneyim alanları olarak konumlandırılmaktadır.

Bu yaklaşım, sinemayı parçalı, modüler ve geçişli bir biçime sokmakta; izleyiciye mekânda dolanma ve bedenini anlatının bir aracı olarak kullanma imkânı sunmaktadır. Uluslararası örneklerle karşılaştırıldığında, sergi teknolojik gösteriştense uzak durmakta; bunun yerine beden, ses ve atmosfer aracılığıyla kurulan duyuşsal bir yerellik üretmektedir.

6. Video-Makale Üzerine Değerlendirme

Bu çalışma kapsamında ürettiğim video, "Prizma Expanded: Algının Poetikası" sergisinde yer alan işler üzerine yürütülen teorik çözümlemenin görsel ve işitsel bir uzantısıdır. Videoda yer alan görüntüler, sergideki işlerin doğrudan belgeleridir; kayıtlar, sergi mekânında birebir gözlem ve deneyimleme sürecinden elde edilmiştir. Bu yönüyle video, yalnızca bir belgeleme aracı değil; aynı zamanda genişletilmiş sinemanın mekâna, zamana ve algıya dair sunduğu dönüşümün duyuşsal bir temsili olarak düşünülmüştür.

Kurguyu bizzat kendim üstlendim; bu tercih, teorik metindeki yorumlarla video arasında kavramsal bir tutarlılık sağlamak amacıyla yapılmıştır. Kurgu sürecinde, sergideki işlerin poetikasına sadık kalınarak, klasik anlatı yapısından uzak, ritmik, parçalı ve dolaşımsal bir yapı benimsenmiştir. Mekânın ışıqla, yüzeyle, sesle ve zamanla kurduğu ilişkiyi yansıtan planlar, görsel bir süreklilikten çok bir duyuşsal haritası gibi yapılandırılmıştır.

Videoda kullanılan sesler, yalnızca görsel eşlik unsurları değil; aynı zamanda sergi mekânının atmosferine içkin olan fiziksel ve dijital katmanların ifadesidir. Farklı kaynaklardan elde ettiğim dijital ses örnekleri (ritmik bozulmalar, ambient dokular, şehir yankıları ve yapay vokal manipölasyonları), her bir yerleştirmenin kendine özgü duyuşsal rezonansına göre yeniden düzenlenmiştir. Bu ses kompozisyonları, izleyicinin duyuşsal belleğini harekete geçirmeyi amaçlayan, deneyimsel bir ses mimarisi oluşturmaktadır.

Bu video, genişletilmiş sinemanın yalnızca teorik bir mesele değil; aynı zamanda bedensel, işitsel ve görsel düzeyde inşa edilen bir deneyim alanı olduğunu hatırlatır. Sergideki işler gibi, bu video da izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkararak, bir algı yolcusu, bir bedenlenmiş özne hâline getirmeyi hedefler. Bu anlamda video, metnin kuramsal katmanlarını duyuşsal bir düzleme taşıyan tamamlayıcı bir sinemasal form olarak değerlendirilmelidir.

BULGULAR VE TARTIŞMA

Bu çalışma, genişletilmiş sinemanın yalnızca teknolojik bir yenilik olarak kalmayıp, algının, mekânın ve sinemasal deneyimin radikal bir şekilde yeniden düşünülmesini sağlayan kapsamlı bir düşünce pratiği olarak ortaya çıktığını göstermiştir. Prizma Expanded: Algının Poetikası sergisi, sinemanın klasik temsil biçimlerinden koparak, izleyiciyi duyuşsal, mekânsal ve bedensel düzeylerde dönüştüren işlerle, bu dönüşümün somutlandığı yeni bir zemin sunmuştur.

Sergide yer alan Reha Erdem ve Florent Herry'nin doğayla bütünleşik estetik anlayışları, Zeynep Dadak ve Çiçek Kahraman'ın zaman ve kurgunun ötesine geçen anlatı yapıları ile Deniz Tortum ve Alican Çamcı'nın mekânı duyuşal bir çöküş alanına dönüştüren çalışmaları, genişletilmiş sinemanın çok katmanlı ve çoğulcu doğasını görünür kılmıştır. Bu durum, sinemanın sadece görsel bir temsil alanı olmanın ötesinde, bir düşünce mekânı, varlık deneyimi ve duyuşal-politik bir sahaya dönüşebileceğini ortaya koymaktadır.

Araştırma bulguları, genişletilmiş sinemanın izleyiciyi yalnızca pasif bir gözlemci değil; anlatının içinde aktif olarak konumlanan, mekânla etkileşen, sese maruz kalan ve beden aracılığıyla anlam kuran bir özneye dönüştürdüğünü göstermektedir. Böylece sinema, klasik anlatının sınırlarını aşarak, izleyicinin deneyimini yeniden tanımlamakta; onu bir bakıştan ziyade etkileşime ve bedensel varoluşa taşıyan bir ortam haline gelmektedir.

Sonuç olarak, Prizma Expanded sergisi çerçevesinde incelenen genişletilmiş sinema örnekleri, sinemanın sadece estetik bir kayma değil; aynı zamanda etik, felsefi ve politik bir pozisyon alışı olduğunu kanıtlamıştır. Sinemanın genişlemesi, yüzeysel bir değişim değil; anlam derinliği ve deneyimsel zenginlik kazanan çok katmanlı bir varoluş biçimini işaret etmektedir. Bu bağlamda, görsel-işitsel malzemenin deneyimsel kullanımı ve video kurgusunun katkıları, genişletilmiş sinemanın algısal dönüşümüne ve sinemasal deneyimin yeniden şekillenmesine önemli bir katkı sağlamıştır.

SONUÇ

Bu çalışma, genişletilmiş sinemanın yalnızca teknolojik bir yenilik olarak değil; algının, mekânın ve sinemasal deneyimin radikal biçimde yeniden düşünülmesini sağlayan bir düşünme pratiği olarak belirlediğini ortaya koymuştur. Prizma Expanded: Algının Poetikası sergisi, sinemanın klasik temsil sistemlerinden koparak, izleyiciyi duygulanımsal, mekânsal ve bedensel düzeylerde dönüştüren işler üzerinden, bu dönüşümün somutlaştığı bir zemin sunmuştur. Reha Erdem ve Florent Herry'nin doğayla bütünleşik estetikleri, Zeynep Dadak ve Çiçek Kahraman'ın anlatıyı zamanın ve kurgunun dışına taşıyan yapıları ve Deniz Tortum ile Alican Çamcı'nın mekânı bir tür duyuşal çöküş alanına dönüştüren çalışmaları, genişletilmiş sinemanın çok katmanlı doğasını görünür kılmıştır.

Genişletilmiş sinema, izleyiciyi yalnızca bir anlatının tanığı değil; bizzat anlatının içinde konumlanan, mekânla temas eden, sese maruz kalan ve beden üzerinden anlam kuran bir özneye dönüştürür. Bu bağlamda sinema artık sadece görsel bir temsil alanı değil, aynı zamanda bir düşünce mekânı, bir varlık deneyimi ve duyuşal-politik bir sahadır. Sergideki işler, sinemanın zamanla, sesle, boşlukla ve bedenle kurduğu ilişkileri parçalayarak yeni bir algı rejimi önermektedir. Bu rejim, klasik anlatının sınırlarını ihlal ederken, izleyiciliği de baştan tanımlar: artık izleyici bir göz değil, bir bedendir; bir bakış değil, bir etkileşimdir.

Dolayısıyla Prizma Expanded sergisi üzerinden ele alınan genişletilmiş sinema örnekleri, sinemanın yalnızca bir ifade biçimi değil, aynı zamanda bir varoluş biçimi olabileceğini göstermiştir. Bu, sadece estetik bir kayma değil; aynı zamanda etik, felsefi ve politik bir pozisyon alış biçimidir. Sinema, genişledikçe yalnızca yüzey olarak değil, anlam olarak da derinleşmektedir.

KAYNAKÇA

- Anadol, R. (2019). Machine hallucinations.
<https://refikanadol.com/works/machine-hallucinations/>
- Barker, J. M. (2009). The tactile eye: Touch and the cinematic experience. University of California Press.
- Beller, J. (2006). The cinematic mode of production: Attention economy and the society of the spectacle. Dartmouth College Press.
- Baudrillard, J. (1994). Simulacra and simulation (S. F. Glaser, Trans.). University of Michigan Press. (Original work published 1981)
- Benjamin, W. (2008). Sanatın teknik olarak yeniden üretilebilirliği (A. Cemal, Trans.). İş Bankası Kültür Yayınları. (Original work published 1935)
- Bruno, G. (2014). Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media. University of Chicago Press.
- Deleuze, G. (1989). Cinema 2: The time-image (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1985). Cinema 1: The movement-image (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.
- Export, V. (1991). VALIE EXPORT: Video and film works. Phaidon Press.
- Foucault, M. (1975). Discipline and punish: The birth of the prison (A. Sheridan, Trans.). Pantheon Books.
- Freud, S. (1919). The uncanny. *Imago*, 5, 297–324.
- Han, B.-C. (2012). Şeffaflık toplumu (E. Kılıç, Trans.). Versus Kitap.
- Hansen, M. B. N. (2006). Bodies in code: Interfaces with digital media. Routledge.
- Ihde, D. (1990). Technology and the lifeworld: From garden to earth. Indiana University Press.
- Kamhi, L. (2023). Prizma Expanded: Alginın Poetikası [Sergi]. Akbank Sanat, İstanbul.
- Manovich, L. (2001). The language of new media. MIT Press.

- Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.
- Marks, L. U. (2002). *Touch: Sensuous theory and multisensory media*. University of Minnesota Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for the virtual: Movement, affect, sensation*. Duke University Press.
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of perception* (C. Smith, Trans.). Routledge & Kegan Paul.
- Milk, C. (Director). (2015). *Clouds over Sidra* [VR film]. United Nations.
- Mulvey, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, 16(3), 6–18. <https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6>
- Paik, N. J. (2003). *Video art*. Phaidon Press.
- Rancière, J. (2006). *The politics of aesthetics* (G. Rockhill, Trans.). Continuum.
- Rancière, J. (2008). *The emancipated spectator* (G. Elliott, Trans.). Verso.
- Rush, M. (2005). *Video art* (2nd ed.). Thames & Hudson.
- Shaviro, S. (2010). *Post-cinematic affect*. Zero Books.
- Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience*. Princeton University Press.
- Stern, M. (2016). *Dreamlands: Immersive cinema and art, 1905–2016* [Exhibition catalog]. Whitney Museum of American Art.
- VanDerBeek, S. (1965–1967). *Movie-Drome* [Installation].
- Virilio, P. (1998). *The vision machine* (J. Rose, Trans.). Indiana University Press.
- Weerasethakul, A. (Director). (2015). *Cemetery of splendour* [Film].
- Youngblood, G. (1970). *Expanded cinema*. Dutton.
- ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. (2018). *Hybrid layers* [Exhibition]. ZKM.