

**DOI No:** <http://dx.doi.org/10.29228/Joh.52035>**Makale türü:** Araştırma makalesi**Article type:** Research article

Geliş tarihi 07.07.2021

Submitted date

Kabul tarihi 31.01.2022

Accepted date

Elektronik yayın tarihi 28.02.2022

Online publishing date

**Atf Bilgisi / Reference Information**

Ulutaş, S. (2022). Sinemada Duygulama, Duygulanım ve Güç İlişkisi: “Yol Kenarı” Filmi İncelemesi. *Journal of History School*, 56, 402-434.

## SİNEMADA DUYGULAM, DUYGULANIM VE GÜÇ İLİŞKİSİ: ‘YOL KENARI’ FİLMİ İNCELEMESİ

**Selçuk ULUTAŞ<sup>1</sup>****Öz**

Felsefede en genel anlamıyla etkileme ve etkilenme kapasitesi olarak tanımlanan güç; değiştirme ve eyleme geçirme gibi etkileri anlatmaktadır. Sanat eserlerinin alımlayıcılara uyguladığı güç ise antik çağlardan itibaren bilinen ve tartışılan bir olgudur. Sanat iki boyutta; öznelerin fenomenleri tanımlaması ve onlar ile ilgili sunulan gerçeklikleri hakiki olarak kabul etmesi veya onlar üzerine düşünmesi veya duygulanması noktasında güç uygulama potansiyeline sahiptir. Sanat, siyaset ve din ilişkisinin tarihsel süreçte görüldüğü her yerde sanat eserlerinin bir güç unsuru olarak belirdiği ve bu gücü uygulamak için bilinçli bir şekilde tasarlandıkları görülmektedir. Sanatın özerkleşmesi sonrasında sanat eserlerinin alımlayıcılara güç uygulamaya devam ettiği görülür. Bu çalışma sanat eserlerinin alımlayıcıların bedenlerine uyguladığı gücü duygulam ve duygulanım kavramları ekseninde incelemektedir. Duygulama kavramı alımlayıcı öznenin öznelliğinden bağımsız ortaya çıkarılmak istenen üretilmiş duyguları ve beden etkilenişlerini anlatmaktadır. Sanat bağlamında duygulanım kavramı ise eserde üretilen boşluklar ve belirsizlikler ile karşılaşan alımlayıcı öznenin yaşayacağı öznel duygularını anlatmaktadır. Duygulanımın açığa çıkması için gerçekleştirilen tasarımların alımlayıcı özneleri katılımcıya dönüştürdüğü ve bu sebeple daha demokratik bulunduğu da bilinmektedir. Bu durumda duygulam ve duygulanım sanatsal gücün farklı kategorilerde var edilmesini tanımlayan kavramlar olarak belirirler. Sinema sanatını alımlayıcıların bedenlerini en fazla etkileme kapasitesine sahip sanat dalı olarak tanımlamak mümkündür. Duyusal motor duruma hitap eden sinema filmlerinin pek çoğu duygulamalar üretirken tam tersi durumda kristalleşmiş imgelerin hâkim olduğu sinema filmlerinde ise alımlayıcı öznenin belleğiyle de bağlantılı olan duygulanımların ortaya çıktığı kuramsal olarak ortaya konulmaktadır. Bu çalışmanın amacı sanat eserlerinin ve özelde sinema

<sup>1</sup> Doç. Dr. Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Bölümü, Görsel İletişim Tasarımı Ana Sanat Dalı, selcukulutas1980@gmail.com, orcid: 0000-0003-4804-0565

filmlerinin bir tasarım olarak gücü nasıl ürettiklerini teorik ortaya koymaktır. Bu teorik amaç ekseninde çalışmada literatür taraması yapılmıştır. Teorinin pratikle ilişkisiyse çalışmada amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenen, yönetmen Tayfun Pirselimoglu'nun ‘Yol Kenarı’ (2017) isimli filminin incelemesiyle gösterilmiştir. Film incelemesinde felsefi film çözümlemesi metodu kullanılmıştır. İncelemenin sonucunda filmin alımlayıcıya melez bir güç uyguladığı ve bir tasarım olarak açık yapıt özelliklerini taşıdığı ortaya koyulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Güç, Duygulam, Duygulanım, Açık Yapıt.

## **The Relationship of Affect, Affection and Power in Cinema: Review of the Movie ‘Yol Kenarı’**

### **Abstract**

Power which is described as the capacity of influencing and being influenced in philosophy in the most general sense explains the effects such as changing and operationalizing. The power which artworks apply to the receptors is a phenomenon that has been known and discussed since the ancient ages. In two dimensions, art has the potentials which enables subjects to define phenomenon and regard the realities about them as rightful or thinking on them or apply power at the point of affectivity. In everywhere in which the relationship between art, politics and religion has been observed throughout the process of history, the artworks emerge as an element of power and they are consciously designed in order to apply that aforementioned power. After the autonomation of art, it is observed that artworks keep on applying power to the receptors. This study analyzes the power which artworks apply to the bodies of the receptors from the perspective the concepts of affect and affection. The concept of affect defines the interaction between the body and produced emotions which are desired to reveal independent from the receptor subject. The concept of affection within the context of art explains the subjective emotions of the receptive subjects who encounter with the gaps in the produced work and uncertainties. It is known that the designs which are designed to reveal the affection transform receptive subjects into participants and they are regarded more democratic. In that case, affect and affection emerge as the concepts which define the generation of artistic power in various categories. It is highly possible to define the art of cinema as a branch of art with the highest capacity of influencing the bodies of the receptors. It is theoretically revealed that majority of the movies which appeal to the sensorimotor status produce the affections while affections related to the memory of the receptive subjects emerge in the movies with the dominance of crystalized images on the contrary. The objective of this study is to academically reveal the way which artworks and movies specifically produce power as a power of designing. In the sense of this theoretical purpose, the literature review was conducted for this study. As for the relationship between the theory and practice, the movie of Tayfun Pirselimoglu ‘Yol Kenarı (The Trackside)’ (2017) which was determined through the method of goal-oriented sampling was preferred. In the movie review, the philosophical film analysis

method was chosen. At the end of the review, it was revealed that the movie applied a hybrid power to the receptor and had the characteristics of an open work as a design.

**Keywords:** Cinema, Power, Affect, Affection, Open Work

## GİRİŞ

Görüntüler, duyuşal bilişin alabileceği biçimlerden yalnızca biridir. Dokunma, duyma, koku alma ve tat alma duyuşlarımız da insan olarak deneyimlerimizi şekillendirmektedir. Hem Machiavelli hem de Nietzsche, insanı duyuşal yetenekleriyle dünya hakkında bilgi edinen biri olarak görüyordu. Bu düşünürlerin, dünyanın doğası hakkındaki tespitleri; duyuşlardan soyutlanmış saf akıldan gelen varlıkları hayal etmek yerine, çevreyi ve kaderi anlamamızın dünyevi ve bedensel temeline işaret etmektedir. Bu bakış açısı en genel anlamıyla ‘estetik’ olarak adlandırılmıştır. Çünkü Alexander Baumgarten terimi 1735'te felsefenin alanına dahil ettiğinde, duyuşlar aracılığıyla veya başka bir deyişle duyuşal biliş yoluyla algılanan şeyi anlatmayı amaçlamıştı. ‘Estetik’ teriminin bu anlayışı hem Machiavelli hem de Nietzsche'nin paylaştığı bir kavrayıştır. Aynı zamanda, bazı düşünürler estetiği güzellik ve / veya sanat çalışması olarak yorumlamaktadır. Bununla birlikte, Baumgarten'in tanımının özü tercih edilirse, güzelliği estetiğin merkezinin dışına itmek gerekmektedir çünkü onun estetik kavramı üzerine anlayışı, güzel olsun ya da olmasın her şeye ilişkin duyuşal algımızı vurgular. Baumgarten'in aydınlanma tanımı modern olarak görülür ve güzellik ile ahlak arasında geleneksel bağlantıyı kurmayan düşünür, dünyayı ve sanatı anlama sürecinde insan için duyuşallığın önemini vurgulamıştır. Estetiđi modern anlamda kavramak güzelliği temel ilgi alanının dışına atmaya ve onu duyuşlar aracılığıyla kavrama biçimimiz olarak düşünmeye bizi zorlamaktadır (Vacano, 2006, s.2).

Duyuşlar vasıtasıyla dünya hakkında bilgi edinen insan için duyuşal düzeyde yaşanan karşılaşmaların bir etki oluşturduğu ve dolaylı olarak güç kavramına bağlandıkları bilinmektedir. Fiziki dünyadaki sıradan karşılaşmalar ile sanat arasında ise oldukça büyük bir fark söz konusudur. Özellikle ‘algısal sanatlar’ olarak tanımlanan eserlerin çoğunlukla diğer gündelik hayattaki karşılaşmalardan farklı bir etki düzeyine sahip olduğu düşüncesi bu çalışmada temel hareket noktalarından birisidir. Çalışmada bu sebeple sanatın ürettiği gücün çok kapsamlı ve çeşitli olan insan duyuşları ile bağlantısı ortaya konulmaktadır. Sanatın uyguladığı güç ontolojik olarak bilgiyle ilgili olup diğer karşılaşma biçimlerinden farklı olarak gösterdiği şeyler ile ilgili çarpıcı bir açığa çıkmayı sunmaktadır. Bu açığa çıkma sanatsal değerlerin ötesinde bilginin açığa çıkması olarak yorumlanır. Diğer bir ifade ile açığa çıkma sanat eserleriyle sunulan

bilginin kesinleştirilme çabasıdır. Çoğu sanat eseri bu nedenle alımlayıcısını özneleştirme üzere kurgulanan bir düzendir. Elbette bu özneleştirme diğer toplumsal kurumlarla da bağlantılıdır. Ancak alımlayıcının katılımı ile onların özneliliğinin ortaya çıkarılması da sanat eserlerinde üretilebilir. Sanat eseri ile sunulan bilginin kesinleştirilmesi durumunun tersine bilginin muğlak hale getirilerek çoğaltılmasıyla sağlanan bu katılım ile öznel yorum üreten diğer ifade ile sanat eserinde sunulan fenomen ile ilgili bilgi üretmeye teşvik edilen kişiye dönüşürler. Böylelikle eserdeki belirsizlik varoluşsal olarak bir dışı açılmayı sağlar ve eser sanatçısının sunduğu kesin olmayan bilgisi ile alımlayıcı öznelin zihinlerinde tamamlanır. Bu durumun sanat dünyasında pek çok örneği olduğu gibi sinemada özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında duygusal motor duruma hitap etmeyen filmlerle gerçekleştirildiği görülür. Dolayısıyla sanat ve sinema adına bu çalışmada sanatçıların konumlanabilecekleri iki farklı güç kategorisinden ve bunların biraradılığıyla ortaya çıkan melezlik üzerine düşünülmüştür.

Bu çalışmanın temel amacı güç kavramının sanatla ilişkisini kurarak duygulam ve duygulanım kavramları ekseninde sinemanın izleyiciler üzerindeki gücüyle ilgili sinematik tasarımların potansiyel konumlanma noktalarını belirlemektir. Bunun için çalışmada literatür taramasının yanında felsefi film çözümlemesi yöntemiyle bir adet örnek film incelenmiştir. Çözümleme için seçilen film, Tayfun Pirseliimoğlu'nun 'Yol Kenarı' (2017) isimli filmidir. Bu film amaca yönelik örneklem metodu ile belirlenmiştir. İnceleme sonucunda filmin bir tasarım olarak izleyici ile güç ilişkisini nasıl kurduğu ortaya konulmuştur.

### **Güç, Duygu ve Sanat**

Güç kavramı Antik Yunan'da "Dynamis, Dynameis" kavramları ile tanımlanmaktadır. Bu kavramlar özetle güç, potansiyellik, kapasite anlamlarına gelirken Antik Yunan edebiyatında, kelime kişisel güce, ardından askeri güce gönderme yapar. Platon ise bir Dynamis'in önemini açıkça fiziksel bir yetenekten zihinsel bir yeteneğe taşır ve algılama teorisini (aisthesis) tanımlarken, algısal süreçte mevcut olan aktif ve pasif güçleri ayırt eder. Bu, Aristoteles'in önemli ölçüde geliştirdiği bir fikirdir. Genel olarak, Aristoteles için, aktif ve pasif güçler bir araya gelirse, bir faaliyet (energeia) veya en azından bir çeşit değişiklik ortaya çıkacaktır (Preus, 2015, s.135). Diğer taraftan batı felsefesinde en genel anlamda güç kavramı başkalarını, başka türlü yapmayacakları şeyi yapmaları için kişinin amaçlarına göre hareket etmeye zorlama yeteneği veya kapasitesi olarak tanımlanmaktadır (Bunnin & Yu, 2008, s.543).

Birincil anlamıyla güç kavramı bir şeyin olma kapasitesi ya da bir şeye neden olma kapasitesi olarak tanımlanabilir. Bir çeşit kapasite olarak tanımlanan bu metafizik güç kavramı, Platon'un bir şeyin gücünün etkileme veya etkilenme kapasitesi açısından değerlendirmesiyken, örneğin çok daha sonraki bir tarihte Nietzsche<sup>2</sup> için herhangi bir eylemle ifade edilen tanımlamasına kadar, az çok ilişkisel biçimler almıştır. Bir bedenün kapasiteleri, içinde var olduğu çevre tarafından belirleneceği için ilişkisel ve ilişkisel olmayan bir güç duygusu arasında mutlak bir ayırım yapmak mantıken mümkün görülmemektedir. Politik teori, insan failliğinin ürünü olan kurumsal veya kolektif organların kullandığı güçle ilgilenir. Örneğin Hanna Arendt gibi teorisyenler siyasi güce odaklanmışlardır. Diğer pek çok düşünür gücü, sosyal ilişkiler alanındaki görünümüyle, şiddet veya yaptırım ve iş birliğine dayalı ilişkileri içerecek şekilde tanımlar. Bu sebeple, birincil ve genel anlamıyla anlaşılacak belirli bir ajanın gücü ile bir ajanın diğer ajanlar üzerinde uygulayabileceği güç arasında bir ayırım söz konusudur. Bir A tarafının eylemleri, başka bir B'nin olası eylemlerinin alanını değiştirmeyi başardığında, A'nın B üzerinde güç kullandığını söyleyebiliriz (Protevi, 2005, s.467).

Toplumsal özne için güç kavramı her ne kadar gündelik hayatta farklı şekillerde anlaşılabilir bile varoluşunun önemli parçasıdır. Tüm ilişkiler ağı insan için güç merkezlidir ve özneler etkiler ve etkilenirler. Sosyolojide özneleşme, özneleştirme ve öznellik kavramları ekseninde de bu meselenin tartışıldığı görülmektedir. Felsefi boyutta ise insan varoluşunun maddi özü güçle ilgilidir. Öznelerin anlam dünyaları ise gücün farklı boyutlarını ortaya çıkarır. Anlamı üretenlerin güç ürettikleri de ifade edilebilir. Anlam üretiminde pek çok farklı güç odağından söz edilebilirken bunların arasında insanlık tarihinde en çok dikkat çekenlerden birisi de sanattır.

Sanat, tarihi süreçte her zaman güç kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Tarihte zaman zaman sanat yapan kişilerin özel güçleri olduğuna bile inanılmıştır. Sanatçılar şekilleri ve formları hayata geçirebilir, topraktan, kilden ve taştan canlılara benzeyen görüntüler ve nesnelere yaratabilirler. Üstelik pek çok tarihi dönemde sanatçıların yarattıkları imgeler ve nesnelere de güçlere sahip olarak görülmüştür. Ürettikleri eserlerin görünmeyen bir dünyayla iletişim kurmanın,

---

<sup>2</sup> Batı felsefesinde güç kavramını metinlerinde sıkça gördüğümüz düşünürlerden birisi de Friedrich Nietzsche'dir. Nietzsche için güç kavramı ayrıca anahtar niteliktedir ve pek çok başka bağlamın açıklanmasında bu kavrama yer verilmiştir. Düşünürün metinlerinde genellikle kuvvet anlamına gelen 'Kraft' (force) ve güç anlamına gelen 'Macht' (power) kavramları birbirinin yerine kullanılmaktadır ayrıca 'Macht' güç istenci olarak da diğer dillere çevrilmiştir. Nietzsche uzmanlarının perspektifinden bağlama bağlı olarak, her ikisi de makul bir şekilde güç veya kuvvet olarak çevrilebilir ve 'Kraft' enerji olarak da çevrilebilmektedir (Burnham, 2015, s.266).

insanların iyiliği ve eylemleri üzerinde etki yaratmanın vb yollarını sağladığı düşünülmüştür<sup>3</sup>. Bu yüzden hem sanatçılar hem de onların sanatsal ürünleri uygarlık öncesi ve sonrasını kapsayan uzun bir tarih boyunca büyülu olarak kabul edilmiştir. Bugünün perspektifinden sanat olarak tanımlanan uygarlık öncesinde ve antik çağlara ait eserler doğaüstü ve olağanüstü güç nesnelere olarak kabul edilmişti. Görüntünün veya nesnenin bahsedilen bu görsel gücü çağlar boyunca iktidar sahipleri tarafından kendileri, istekleri veya dikteleri, başarıları ve yönetme hakları hakkında mesajlar vermek ve bunları iletmek için kullanılmıştır. Diğer taraftan bir iktidar unsuru olan sanat eserlerinin dışından sanatını kurulu bir iktidara karşı bir protesto aracı olarak kullanmak isteyenlerle de karşılaşmıştır (Sachant vd, 2016, s.233-235). Sanat, siyaset ve din ilişkisinin süregeldiği dönemlerden verilecek örnekler sanatın güç kavramıyla bağlantısı hakkında şüpheleri zihinlerden silecek türdendir. Bu ilişkinin sona erdiği ve sanatçının özerkliğe kavuştuğu tarihten günümüze kadar olan süreçte ise sanatın güç kavramıyla ilişkisi devam etmiştir. Örneğin Özdemir ve Koca'nın (2013, s.409-414) ifadesiyle Gerçeküstücüler bilinçaltına ulaşabilmek için farklı yöntemleri denemişlerdir. Modernizmle birlikte hemen her akım ve sanatçı alımlayıcılarını belli düzeylerde etkilemek için farklı estetik stratejiler üretmiştir.

Sanat ve güç arasındaki ilişki sanatsal imgelerin onları alımlayanları çeşitli farklı şekillerde etkileme kapasitesi ile ilgilidir. Sanatsal ürün bir A kişisi tarafından üretilen ve B kişisinin karşılaştığı bir algılamadır. Sanatın etkisi ise bedenle ilgilidir. Bedenin bu algılamla yaşadığı duygular (çoğunlukla) sanatçılar tarafından belirlenmiş duygulardır. Bir tür karşılaşma olarak sanat eseri ve bir bedenin ilişkisi gündelik hayattaki iki bedenin karşılaşmasından farklıdır. Gündelik hayatta iki beden karşılaştığında algılamalar ile ortaya çıkan duygular öznel duyguları işaret eder. Sanat eseri ile alımlayıcı bedenin karşılaşması ise ‘affect’ olarak tanımlanan ve Türkçeye duygulam<sup>4</sup> olarak çevrilen öznel olmayan

<sup>3</sup> Örneğin Platon'un mimemis kavramıyla bu gücü olumsuz olarak gördüğü, Aristoteles'in ise katharsis kavramıyla sanatsal gücü olumladığı bilinmektedir.

<sup>4</sup>Affect kavramının Türkçeye çevrilisinde bir karmaşa söz konusudur. Bu karmaşa Goodchild'ın “Deleuze ve Guattari-Arzu Politikasına Giriş” isimli eserinin çevirisinde ortaya konulmuştur. Çevirmen Rahmi Ögdül karışıklığı şu şekilde açıklamaktadır. “Deleuze, Spinoza Üstüne On Bir Ders adlı yapıtının ilk bölümünde, Spinoza'nın "duygulam (affect) kavramını ortaya koyarken, bu kavramı ‘duygulanım’ (affection) kavramıyla birlikte ele alır. Bu iki kelimenin Latince kökenine inen Deleuze, Spinoza'nın *Etika* adlı yapıtında kullandığı ‘affectio’ ve affectus kelimelerinin gerek kavramsal düzeyde gerekse çeviri sırasında tamamen ayrı iki kavram olarak ele alınması gerektiğini özellikle vurgular. Deleuze'ün öngördüğü sorun Türkçede de kendini göstermiş, bu iki kavram farklı kaynaklarda kimi zaman birbirinin yerine, kimi zaman da aynı Türkçe karşılık kullanılarak çevrilmiştir. Çalışmada Spinoza'nın ‘affectus’ kavramının Fransızca ve İngilizce karşılığı olan ‘affect’ kelimesi ‘duygulam’ olarak, Spinoza'nın ‘affectio’ kavramının karşılığı olan ‘affection’ kelimesi ise ‘duygulanım’ şeklinde çevrilmiştir” (Goodchild, 2005, s.74). Ayrıca Deleuze ve

duygu türüne işaret etmektedir. Goodchild'ın (2005, s.336) tanımıyla 'affect' veya Türkçe çevirisi ile 'duygulam' kuvvet uygulama potansiyeli taşıyan duygudur. Bu duygu örneğin sanat eserini deneyimleyen alımlayıcı öznenin bilincinden ve öznelliğinden bağımsızdır. Bu sebeple duygulam öznenin önce üretilen saf duygu durumunu anlatırken bir taraftan da etkileme ya da etkilenme yeteneğini vurgulamaktadır.

Duygulam kavramının Deleuze ve Guattari tarafından *Felsefe Nedir?* isimli eserlerinde önemli ölçüde açıklandığı ve kavramın sanatla ilişkisi kurulurken yanında sıkça 'algılam' olarak tanımlanan diğer kavramın kullanıldığı görülmektedir. Bu önemli eserde yazarlar tarafından 'algılam ve duygulam' kavramları doğrudan öznelere ilgili olan duygulanım ve algılamadan farklı bir yere konumlandırılır. Ayrıca bunlar sanatsal ürünlerin estetik bağlamında ortaya çıkardığı güçleri olarak tanımlanmıştır. Sanat eserlerinde evrene ait fenomenler sanatçılar tarafından farklı kompozisyon düzlemlerinde düzenlenir. Bu düzenleme sonrasında sanat eseri ile üretilen algılam ve duygulam, duygulanım ve algıları aşarak bir varlığa dönüşürler. Deleuze ve Guattari algılam ve duygulamı sanatın düşünme tarzı olarak gösterirler (1993, s.30-120). Bu sebeple herkesin karşılaştığı sıradan fenomenler bile sanat eserlerinde bir sanatçının zihninde algılama ve duygulama dönüşerek kendisini algılayanlara güç uygulamaktadır. Her evde olabilecek basit bir vazo ve bir demet çiçek bir sanatçının resminde, her gün önünden geçtiğimiz yaşlı adam bir kısa filmde, gündelik hayatta algılamadığımız veya bizleri hiçbir şekilde duygulandırmayan diğer fenomenlerde bir şekilde farklı sanatlarda yer aldıklarında öncelikle artık varoluşlarındaki sıradanlığı aşarak görülebilen bir algılama dönüşürler. Bu algılamalar ise artık kendisi ile karşılaşan öznelere potansiyel olarak güç uygulama yetisine sahiptir.

Sanat vasıtasıyla, duyguların zamansal ve coğrafi kökenlerinden ayrılabilmesini ve bağımsız varlıklar haline gelebileceğini fark edebiliriz. Deleuze'e göre, sanatın, farklı duygulamalar üreterek, mimetik olmayan yollarla anımsatma ve sorgulama için maddi bir kapasitesi vardır. Öncelikle, sanat yeni öznelik paradigmaları üretir. Bunun anlamı, sanatın sosyal, dilsel, algısal, ekonomik, kavramsal ve tarihsel olarak yeni bağlantıların ve kombinasyonların kurulabileceği koşulları yaratma potansiyeline sahip olmasıdır. Bu şekilde, Deleuze ve Guattari'ye göre sanat, alımlayıcıyı farklı düşünmeye, yeniden hissetmeye teşvik eder ve tahmin edilemeyen şekillerde etkilere maruz bırakır.

---

Guattari'nin *Felsefe Nedir* isimli kitabında da 'affect' 'duygulam' olarak çevrilmiştir. Diğer taraftan pek çok felsefe sözlüğünde de iki kavram arasındaki ayrım çalışmada araştırılmış ve tüm bunların sonucunda "affect" kavramının çevirisi bu çalışmada da 'duygulam' olarak yapılmıştır.

Dolayısıyla, yeni algılamalar ve duygulamalar üreten sanat, değişimin 'duygusal sistemi' olarak tanımlanmaktadır (Akt. Parr, s.2010). Güç ve sanat arasındaki ilişkide kilit kavramlardan birisi de değişimdir. Değişim en basit düzeyde bir sanat eseri karşısında refleksif bir tepki veren kişinin bedenindeki değişimden başlayarak öznelerin fenomenleri tanımlamaları noktasındaki yeni öznellikleri keşfetmelerine kadar uzanan bir süreci tanımlar. Bu süreç için formüller üretmek mümkün değildir. Diğer ifade ile bir sanat eseri uyguladığı güçle öznelerin beden ve zihinlerinde değişim oluşturması olası bir nesne olsa bile öznelerin eserler karşısındaki etkilenişlerini belirlemek oldukça zordur. Bunun belirlenmesi için kapsamlı araştırmalar yapılması gerekmektedir. Bu sebeple bu çalışma alımlayıcının yaşadığı duyguları tespit etmekten ziyade üretim aşamasında alımlayıcıya uygulanan güç ve olası sonuçları ile ilgilidir. Nitekim tüm sanatsal üretimde göstergelerin seçilmesi ve yerleştirilmesi işlemlerinden diğer biçimsel tüm işlemler uygulanacak güç ile ilgilidir.

Duygulam kavramının sanat alanındaki en önemli tanımları ve belirlenen çerçevesi şüphesiz ki Deleuze ve Guattari'ye aittir. Lakin Massumi de sanat bağlamında duygulam kavramı hakkında düşünen ve sanatın gücü açısından okuyucuyu da düşündüren isimlerden birisi olarak karşımıza çıkar. Massumi için duygulam, görsel metaforun dikkatli kullanılması koşuluyla, sanal bir bakış açısıdır. Düşünür ayrıca duygulamın sinestetik<sup>5</sup> olduğunu ve duyuların birbirine katılımlarını ima eder. Sinestetik oluş bir canlılığın potansiyel etkileşimlerinin ölçüsü, bir duygusal modun etkilerini diğerinin etkilerine dönüştürme yeteneği olarak tanımlanır. Düşünüre göre duygulamaların bir bedende ortaya çıkması için gerçek bağlantı işlevlerini yerine getiren biçimlendirilmiş, nitelikli, konumlanmış algılar ve bilişlere ihtiyaç vardır (2002, s.35-39). Düşünürün burada kurduğu sinestezi bağlantısı sanat eserinde yaratılan bir durumların alımlayıcı bedenlerde farklı boyutlar ile ortaya çıkabilecek olmasıdır. Bu noktada sinesteziyi yaratan uyarıcı olarak sanat eserinin tasarlanmış bir nesne olduğu unutulmamalıdır. Bu tasarımlar sanatçı tarafından belli düzeylerde güç nesnelere yaratmak için yapılmaktadır. Aslında sanat eserlerine büyümlü bir nesne gözüyle bakmaktan ziyade belli vurgular ve belirginleştirmeler perspektifinden bakıldığında olay daha anlaşılır hale gelecektir. Sanat eserleri birer imgelem olarak evrensel olanın tekil örnekleri üzerine düşünür. Bu düşünüş çerçevesinde sanatsal göstergeler ile tekilleri yeniden yaratır. Bu yeniden yaratma meselesi en temelde gösterilen

---

<sup>5</sup> Görsel mesajlar, yalnızca renk ve şekilleri aracılığıyla tam olarak iletilebilir, bu da sırayla kinestetik ve sinestetik tepkileri uyandırır. Ortamları ne olursa olsun, mesajlar genellikle adlandırılmayan duygularla yankılanır. Özneler mesajları tam olarak kavrayamazlar bile aralarında ayırım yapma arzusu bedensel bir etki üretir (Scharfstein, 2009, s.6).



fenomenlerin anlamlarının belirlenmesiyle de ilgilidir. Böylelikle anlamların belirlenmesi noktasında algılam ve duygulamanın etki düzeyleri ve uygulanan gücün çerçevesi ortaya çıkar. Tüm sanat eserleri aynı düzeyde güç uygulama kapasitesine sahip değildir. Bu kapasiteyi belirleyen iki temel faktörden söz edebiliriz. Bunlardan ilki sanatçının bilinçli tercihleri ile uygulayacağı gücü belirlemesi ile ilgilidir. Örneğin aşağıda detaylandırılacak olan açık yapıtlarda bu gücün bilinçli olarak yoğunlaştırılmadığı ifade edilecektir. Diğer taraftan sanat eserinin uyguladığı güç toplumsal iktidar ve toplumsal kurumlarla da bağlantılıdır. Bu sebeple bir büyümlü nesne olarak düşünmek yerine eserlerin gücünü çok fazla parametre ile sağladığı fikrinin benimsenmesi bu çalışmada önerilmektedir.

Günümüzde ‘Affect Teorisi’ olarak tanımlanan alanda duygulamanın sosyal ve psikolojik boyutları üzerine çalışan pek çok araştırmacı da görsel-işitsel medya ile duygusal ağlar arasındaki ilişkiyi açıklamaya uğraşmaktadır. Araştırmalar, romantik bir mutlu sona yönelik kısa veya yoğun duyguların, bir korku filmi ile yaşanan ruh hallerinin; bir aksiyon sahnesinde patlamalara verilen refleks benzeri tepkilerin, aynı zamanda özdeşleşme, sempati ve arzunun yanı sıra politik ya da ideolojik kaygıların nasıl ortaya çıktığı ve bunların boyutlarıyla ilgilidir (Angerer, 2014, s.6). Duygulama, en temel düzeyde bir bedende dinamik bir ifade üretmek bedenin potansiyel yörüngelerini değiştirmeye muktedir olan bir yoğunluk olarak tanımlanır. Bu durumun özellikle medya ve sanat alanlarında etkinin nasıl sunulacağını teknik özellikleri yani biçim ve medyum ile ilgili tekniği ilgilendiren bir ekran efektinden farklı olduğu ifade edilmelidir. Duygulama gerek toplumla ilgili çalışmalarda gerekse sanat alanında eylemleri harekete geçiren yoğun ‘güç’ olarak tanımlanmıştır. Sanat ve duygulama ile ilgili açıklamalarında Deleuze, imgelerin belirli bir olası bir duyuma, duyuya veya fikir niteliğini nasıl taşıdığını vurgulamıştır. Deleuze bu düşünceyle görüntünün içinde çeşitli şekillerde uygulanabilecek belirli bir değer taşıdığını kastetmektedir. Deleuze’ün sinema kitaplarında duygulama kavramını kullanması, Spinoza’nın bir düşünce tarzı olarak duygulama kavramına ilişkin tartışmasını genişletmektedir. “Spinozist duygulama, bir kişinin bedenlerin hareketi yoluyla çıkarılabileceği bilgi türlerini ve bu hareket aracılığıyla, her bir bedenin boyutlarını değiştiren etkileşim ve karşılaşmaların nasıl gerçekleştiğini ifade eder”. Düşünür Spinozist duygulama kavramını; hareket, bilgi ve bilginin getirdiği algısal güç kiplerine müdahale olarak kullanır. Deleuze’ün sinematik bir görüntünün terimlerini standart bilişsel veya psikolojik temelli ekran kuramından farklı bir şekilde kullandığı görülür. Colman’a göre duygulama kavramının temelleri Deleuze’ün Foucaultcu iktidar ilişkileri değerlendirmesiyle daha anlaşılabilir hale gelir (Akt. Colman, 2011, s.79-88).

İktidar ilişkileri ve güç kavramı üzerine literatürde önemli bir yere sahip olan Foucault 'Güç nedir ve nereden gelir?' ve 'Nasıl uygulanır?' sorusunu sormaktadır. Düşünür bir gücün, kendisini ilişkili olduğu diğer güçleri etkileme, diğer kuvvetlerden etkilenme gücüyle tanımladığını söyler ve bir güç uygulamasının bir duygulam olarak ortaya çıktığını ifade eder. Foucault için güç ilişkileri, tekillikler diğer ifade ile duygulamalar belirleyen birden çok parametrenin ilişkisidir. Bu ilişkilerin gerçekleşmesi ile sağlanan şey sabitleme ve katmanlaştırma olarak bir toplumsal entegrasyondur. Bahsi geçen entegrasyon bir genel kuvvet çizgisinin izlenmesinden, belirli özelliklerin birleştirilmesinden, hizalanmasından ve homojenleştirilmesinden, bunların seri halinde yerleştirilmesinden ve yakınsamasından oluşan bir işlemi tanımlar. Her biri belirli ilişkilerle veya belirli noktalarla bir yakınlığa sahip olan çok sayıda yerel ve kısmi entegrasyondan söz edilebilir. Bütünleştirici (entegre edici) faktörler veya tabakalaşmanın araçları kurumları oluşturur. Bu kurumları tek başına Devlet ile açıklamak mümkün değildir. Toplumsal kurumlar olarak aile, din, üretim ilişkileri, pazar yeri, ahlak ve sanatın kendisi entegre edici kurumlardır. Sanat da dahil olmak üzere duygulamalar üreten kurumlar toplumsal bir işlevin parçası olarak gücü açıklanamayan sabitleştirici pratikler veya mekanizmalarıdır (Akt. Deleuze, 1988, s.75). Görüldüğü üzere Foucault sanatı özneler üzerinde özneleştirici bir güce sahip devlet, aile vb toplumsal kurumlar arasında görmektedir. Bu gücü açıklamak ve formüllere sığdırmak mümkün olmasa bile Foucault'un düşünceleri ekseninde sanatın etkileme, sabitleme ve değiştirme kapasitesi olduğu ifade edilmelidir. Elbette sanatın bu gücü diğer kurumlarla kurduğu ilişki ile ilgilidir. Örneğin din ile sanat arasındaki kadim ilişki sanatın toplumsal düzenin sağlanması ve öznelerin topluma entegre edilmesindeki etkisi bağlamında dikkat çekicidir. Bu bağlamda bir iktidar pratiği olarak sanatın toplumsal yaşamdaki var oluşu güzelin ve beğenin ötesinde algılanmaktadır. Diğer iktidar pratiklerinden bağına koparan sanat ise günümüzde direniş bağlamında bir güç unsuru olarak da görülmektedir.

Sanatı iktidar ilişkilerinin bir parçası olarak algılamak onu hegemonik ve öğretici bir güç olarak görmek değildir. Nitekim Foucault'a benzer düşünceler taşıyan Guattari'ye göre, "entelektüellerin ve sanatçıların kimseye öğretecek hiçbir şeyi yoktur". Sanatsal teknikler, tarzlar ve biçimlerden oluşan kurumsal yapıların iş birliğine rağmen, Guattari yine de sanatın otonom, değişim gerçekleştirecek bir gücü koruduğunu ve ortaya çıkmış olabileceği sosyal grubu değiştirebilecek bir güç olduğunu savunur. Farklı estetik sanat biçimleriyle sağlanan yaratıcılık, bir eylem gücü olarak işlev gören şeydir. Toplumlar ve bireyler, düşüncelerini oluşturmalarına yardımcı olmak ve farklı bilgi, tarih ve anı sistemlerine erişim sağlamak için sanata ihtiyaç duyarlar. Elbette, sanat her

türden siyasi çıkarların hizmetine de sunulabilir ve birçok toplumda ayrıcalıklı bir bütün olarak görülse bile her türden sanat eseri, henüz başka söylemlerle ifade edilemeyen belirli bir koşulun paradigmatik değerlendirmesini sunar. Tüm bunların yanında sanat, hegemonik bir rol oynamak için biçilmiş kaftan değildir, ancak onun güçleri diğer dispoitiflerle (ekonomik, sosyal, politik, kültürel) ve hem daha kötüsü için diğer tekniklerle birlikte hem de çatallanmaları ve özneliği mümkün kılan deneyleri daha iyi hale getirmek için birleştirilebilir. Guattari'ye göre, sanatsal teknikler özneleştirme süreçlerinde gittikçe daha önemli bir rol oynuyor gibi görünüyorsa, öznellikler yaratmak için de seferber edilmelidir (akt. Colman, 2008, s.66). Görüldüğü gibi Foucault ve Guattari sanatı bir güç unsuru olarak değerlendirirken onun özne üzerinde güç uygulayan diğer kurumlarla ilişkisini de vurgulamaktadır. Sanatın gücü bu açıdan duyuusal yetenekleriyle dünya hakkında bilgi edinen insan için diğer toplumsal kurumlar tarafından üretilen duygulamaları pekiştirmesi bağlamında ve alternatif duygulamalar üretmek bağlamında değerlendirilebilir.

### **Sanatsal Anlamın İnşasında Güç tercihleri**

Sanat ve güç arasındaki ilişkinin anlaşılabilmesi 'anlam' kavramı ile yakından ilişkilidir. Bu sebeple fenomenlerin hem gündelik hayattaki hem de sanat eserlerindeki anlamlarının nasıl üretildiği ve kabullenildiğine ilişkin düşünmek gerekmektedir. Nietzsche bir fenomenin anlamını; onu kullanan, sahiplenen ve egemenliğine alan güçle ilgili görmektedir. Düşünürü göre fenomenler anlamlarını bir güçle kazanan ve kendilerini semptomlarla gösteren göstergelerdir. Burada görünüş ve öz ikililiği üzerine düşünen Nietzsche bilimsel neden sonuç ilişkisi yerine görüntü ve anlam bağlaşımasını önerir. Bu anlamda her kuvvet bir gerçekliğin sahiplenilerek kullanılmasını ifade eder. Aynı nesne veya fenomen onu sahiplenen kuvvetle birlikte ona bağlı olarak anlam değiştirir. Bu yüzden her boyun eğdirme veya egemenlik Nietzsche için yepyeni bir yorumdur (2010, s.5). Bu meseleyi biyolojik insandan kültürel insana geçiş aşamasında nesnelere bilgi yükleyen ilk insanla anlatmaya başlamak mümkündür. Bilgi yorumdur ve insan tarafından üretilir. Bu sebeple nesnelere dünyadaki bilgiye bağlı olarak ortaya çıkan anlamlar da birer yorum olarak tanımlanır. İlk kez bir nesneyi kesici oluşu için hayvanlardan korunmak için kullanan insan ile günümüzde nesnelere ve fenomenleri tanımlayan insan arasında benzerlikler olmasına rağmen bilginin ya da diğer ifade ile anlam ve yorumların sürekli değişiyor olması toplumsal ve iletişimsel yeni bir boyutun ortaya çıkması ile ilgilidir. Anlam ve yorum fiziki dünyanın fenomenlerinin tanımlanmasında öznelere çoğu zaman aktarılır ve onların özneleştirilmesinde anahtar rol oynar.

Anlamı belirleyen kişi kaba hatları ile iktidar sahibi olarak tanımlanabilir. Fenomenlerin anlamları kültürel insan için sosyolojik bağlamla ve kurumlarla ilişkilidir. Din, ahlak, eğitim, aile, bilim, sanat ve medya gibi kurumlar sürekli olarak fenomenleri tanımlayarak özneleri bu tanımlar etrafında bir araya getirmeye uğraşmaktadır. Modernite sonrasında ise öznelerin fenomenlerin anlamlarına ilişkin alternatif kaynakları bilim, felsefe ve din ile siyasetten kısmen bağlarını koparan sanat olmuştur.

Sanatsal anlam meselesi kuramcılar tarafından en çok tartışılan konular arasındadır. Bu çalışma için temel önemi ise pek çok duygulamanın anlamla bağlantılı olmasında yatar. Sanat eserleri teorikte alımlayıcılar tarafından potansiyel olarak sınırsız şekilde yorumlanabilir. Ancak bu noktada sanatçının üretimi ve alımlayıcı arasında bir güç ilişkisinin başladığı unutulmamalıdır. Alımlayıcı için sıradan nesnelere anlamlandırmak ve yorumlamakla sanat eserlerini yorumlamak arasında sanat eserlerinin tasarlanmış birer imge olması nedeniyle oldukça büyük bir fark vardır. Anlam ve yorum ilişkisini sanat eserleri bağlamında düşünmek adına en önemli referanslardan birisi olan Umberto Eco bu konuya *Açık Yapıt* isimli eserinde yer verir.

Sanat eseri ile onu yorumlayan alımlayıcı özne arasındaki yeni bir ilişkiden söz eden Eco ‘açık yapıt’ tanımlaması ile bu yeni ilişkiyi çerçeveselendirirken bir taraftan da yoruma kapatılan eserlerin varoluşlarını ortaya koymak istemektedir. Sanat eserleri Eco’nun tanımıyla nesnel verilerdir. Fakat bu nesnel verinin algılanmasında ve estetik bir hazza ulaşılmasında şüphesiz ki alımlayıcı öznenin yorumları da devrededir. Bahsedilen alımlayıcı yorumları ile bir eserin açık yapıt oluşu veya Eco’nun ifadesiyle eserin açılışı ise aynı şey değildir. Gerçek anlamda açık yapıt olarak üretilmeyen yani özellikle üreticisi tarafından alımlayan kişilerin farklı perspektiflerden yorumlar üretmesini amaçlamayan eserler düşünürü göre çeşitli teknikler ve varoluşu itibarıyla kapalıdır. Her ne kadar öznelerin yorum yapma konusunda bir özgürlükleri bulunsalar bile kapalı eserler izleyiciye bir bakış açısından meselelere bakma noktasında güç uygulamaktadır. Sanat tarihinde düşünürün ifadesiyle eserin açılışı ve gerçek anlamda bir açık yapıt 19. yüzyılın ikinci yarısında simgecilikle görünür olmaya başlar. Mallarme ve Verlaine gibi şairlerin şiirleri ile birlikte pek çok sanatçı bilinçli olarak yoruma açık yapıtları üretmeye başlarlar (1992, s.12-28). Taburoğlu’nun açıklamasıyla açık yapıt, alımlayıcının çoklu okuma yapmasına izin veren ve böylece yazarın dahi bilemeyeceği, üretilirken alımlayıcı herhangi bir şeyi düşünsün diye niyet edilmeyen, yorumlamaların potansiyel olarak sınırsız bir şekilde gerçekleştirilebilmesi adına üretilen eserleri tanımlar (2013, s.146). Açık yapıt özünde bir tavır olarak gönderici (sanatçı) ve edilgen bir alımlayıcıyı yaratan klasik iletişim modelinin karşısında alımlayıcıya özgürlük sunan başka bir şema

olarak ortaya çıkar. Bu durum aslında bir çeşit katılımlı sanatı da ortaya çıkarmaktadır. Alımlayıcının anlamsal süreçlerine dahil olduğu ve boşlukları doldurmak için öznel yorumlarla katılım sağladığı bir eseri tanımlamaktadır (Bourriaud, 2005, s.139).

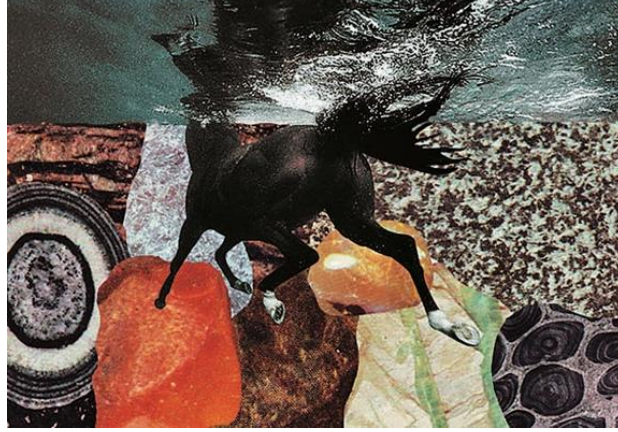
Eco, çağdaş görsel sanatlarda alımlayıcının kişisel katılımına doğru daha fazla bir kayma tespit etmiştir. Bu durum daha büyük bir belirsizlik derecesinin yaratılması ile ilişkilidir. Eco<sup>6</sup> *'The Open Work'*<sup>7</sup> isimli eserini yayınladığında sanat dünyasında soyut dışavurumculuk gibi gelişmelerin hâkim olduğu görülür. Bu akımlarla birlikte temsil ve anlam konusundaki geleneksel görüşlerin sorgulanması gerektiğini düşünen Eco, alımlayıcının anlam bulmak için daha çok çalışmasını, diğer taraftan yorumlayıcı bir özelliğin daha fazla gelişmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bir sanat eseri için söz konusu olan açıklıkla ne demek istediğini tanımlamaya yardımcı olmak amacıyla Eco, eser ve bilgi ilişkisini incelemek adına matematiksel bilgi teorisi biliminden faydalanır. Burada düşünürün bilgiyi anlam veya mesajdan farklı bir şey olarak gördüğünü not etmek önemlidir. Bir medya veya sanatsal ürünle sunulan mesajda yer alan bilgi miktarının, okuyucunun mesajın içeriğini henüz almadan önce bilme olasılığına bağlı olduğunu öne süren düşünür, bir mesajın içerdiği bilgi miktarının mesajın olasılığı veya tahmin edilebilirliği ile ters orantılı olduğunu vurgular. Eco'ya göre çağdaş sanat son derece öngörülemezdir çünkü yerleşik semiyotik gelenekleri ve kuralları göz ardı eder. Eco, çağdaş sanatın radikal doğası gereği daha fazla anlam içermese de çok daha fazla miktarda bilgi içerdiğini savunmuştur. Bunun sebebi ise daha belirgin anlamlar taşıyan eserlerin daha az bilgi taşımasıyla bağlantılandırılır. Tanımlanmış bir dizi işarete ait olan ve

---

<sup>6</sup> Deleuze, *Fark ve Tekrar* isimli eserinde bir dipnotta Eco ve onun 'açık yapıt' kavramından söz eder. Fakat Deleuze'ün fikirleri Eco perspektifinden belli noktalarda ayrılmaktadır. Eco'nun açık yapıt tanımlamasıyla amacı, sanatta organik bir açık sistem fikrini inşa etmektir; Deleuze'ün amacı ise birlik içermeyen, yalnızca çokluk içeren bir sistem fikrini inşa etmektir. Eco sanat eserini bir sistem, yapı veya düzen olarak tanımlarken Deleuze, dizisellik fikrini düzenliliğe karşı koyar. Düzenlilik, dizide her yerde bir ve aynı olan bir kurala göre oluşturulmuş bir dizi anlamına gelir. Sanatla ilgili olarak, açık dizisellik ilkesi, bir sanat eserinin dizisel doğası nedeniyle organik bir bütün veya bütünlük oluşturmayan, zorunlu olarak bağlantılı olmayan ilkeler dizisi olduğu anlamına gelir. Modern sanat eseri de belirli birleştirici kurallara göre dünyayı başka bir ortama dönüştürmez. Bu şekilde eser ne inorganiktir ne de gerçekliğin bir temsilidir. Deleuze, daha işin başında, on yedinci yüzyıldan beri estetikte geçerli olan organikçilik idealinden ve model yapıdan vazgeçer. Tüm bu farklılıklar Kovacs tarafından bir felsefi nüans olarak değerlendirilmektedir. Eco ve Deleuze'ün sanat yapıtı ve yorumlama ilişkisi çerçevesinde fikirlerinde farklılıklar olsa bile e bu çalışmanın temel iddiasını çürütecek güçlü bir argüman bulunmamaktadır (Akt. Kovacs, s.2010). Böylelikle çalışmada Eco'nun açık yapıt kavramı ile Deleuze'ün kristalleşme veya yoruma açılmayla ilgili ürettiği kavramlar ve fikirlerinin bir arada kullanılmasının sanat ve güç ilişkisi bağlamında sorunlu olmadığı hatta katkı sağladığı düşünülmüştür.

<sup>7</sup> Türkçeye *Açık Yapıt* olarak çevrilen eser.

anlamını öğrendiğimiz sembolik işaretlerin aksine, soyut işaretlerin yorumlanması gerektiğini düşünen Eco açık yapıtlarda önceden belirlenmiş anlamların veya yorumların olmadığı fakat daha fazla bilgi sayesinde alımlayıcının çabasıyla sınırsız düzeyde yorum ve anlama ulaşılabileceğini ifade eder (Crow, 2011, s.164-168).



**Görsel 1.** Andreas Banderas, *Untitled Collages*. Crow'a göre açık yapıt özellikleri taşıyan bir eser. Eser geleneksel okumalardan kaçınan öngörülemeyen bir dizi işaretle kendi ipuçlarını bulmaya davet ediyor (2011, s.176).

Eco'un ifadesiyle yoruma açıklık ile çağdaş sanatın programatik açıklığı arasında önemli bir farklılık bulunmaktadır. Bu farklılık alımlayıcı öznedeki anlamlandırma ile ilgili çalışmalarla ortaya konulabilirken sanat eserinin varoluşu hakkında üretilen düşünceler açıklık ve açık yapıt arasındaki farkın anlaşılmasını kolaylaştıracaktır. Bu bağlamda sanat eserlerinin öznelere üzerinde uyguladığı gücün nasıl sonuçlar üreteceğini tahmin etmek mümkün değilken sanatçının kasıtlı imgeleri ile ne yapmaya çalıştığını anlamak mümkündür. Her sanat eseri belli düzeyde yorumsal bir açıklığı barındırır fakat sanat tarihindeki pek çok sanatçı bu yorumlamayı ve ifade ettiklerinin dışında farklı yorumların üretilmesini engellemek için bir çaba sarf ederler. Bu çaba sanatçıların göstergeleri sanatsal anlamda düzenlemesi ve anlam yaratım süreçlerini belli oranda kontrol etmesi ile ilgilidir. Sanat eserinin dışındaki başka yapılarda bu sürece dahil olur. Örneğin eserlere verilen isim, manifestolar, sanatçının kimliği ve söylemleri ve eserlerin gösterildikleri yer vb tüm bu anlam sisteminin parçasıdır. Dolayısıyla bu noktada iki tür sanat eserinden söz etmek gerekir. Mümkün olduğunca kendi perspektifini, düşünce ve duygularını alımlayıcıya aktarmak için üretilen kasıtlı imgeler olarak sanat eserleri bunlardan ilkidir. Bu eserler hiçbir şekilde yorumlanamaz denilmesi hatalı olacaktır ancak sanatçı eseri diğer perspektiflere ve yorumlara kapatmaya uğraşır. Burada sanatçının eserle bir

güç uyguladığı çok aşıkardır. Güç uygulamayı özetle sanatçı ve alımlayıcı özne arasında bir mücadele olarak da okumak mümkündür. Diğer bir ifade ile bu tür sanat eserlerinde ontolojik olarak bilgi az ve tek yönlüdür. İkinci tür sanat eserleri ise bilinçli bir şekilde alımlayıcı öznenin yorumlar üretebilmesi için yaratılan kasıtlı imgeleri gösterir. Burada anlamsal süreçlere sanatçıların alımlayıcıları dahil etme gibi bir tutumları söz konusudur. Kristalleşmiş imgeler olarak çok perspektifli bir okumaya müsait olan bu eserlerin de belli oranda güç uyguladığını ifade edebiliriz. Bu bağlamda bu tür eserlerde bilgi daha fazladır. Bilginin fazla olması potansiyel olarak alımlayıcıların yorumlarının da fazla olması anlamına gelir. Diğer taraftan daha fazla yorumun mümkün hale getirilmesi kristalleşme kavramından da anlaşılacağı üzere sanatçıların ürettiği bilinçli belirsizlikle ilgilidir. Kristalize edilmiş imgelerin uyguladığı güçte alımlayıcının katılımının fazla olması onu pek çok bağlamda daha demokratik bir alımlama biçimi olarak görmemize neden olur.

Tüm bunların ışığında anlam ve yorum bağlamında alımlayıcının bedeninin etkilenişlerinde de değişim söz konusu olacaktır. Kapalı metinler<sup>8</sup> olarak tanımlanacak eserlerde anlam büyük orada belirlenen bir duygulanı yaratacaktır. Açık metinlerin<sup>9</sup> ise öznel yorum ve anlamlardan dolayı yine öznel olan duygulanım üretme potansiyeli söz konusudur. Bu durumda sanat ve güç ilişkisinin açık yapıtlarda farklılaştığını söylemek mümkündür. Açık yapıtlar için genel ifade ile sanatçının fenomeni tartışmaya açtığı ve alımlayıcıya o fenomenle ilgili tek bir gerçekliği sunmak ve fenomeni tanımlamak yerine onu kendi belleği ve özneliği ile düşünmeye sevk ettiği ifade edilebilir. Farklı sanatlarda farklı şekillerde tezahür edebilecek bu durum sinema bağlamında aşağıda incelenmektedir.

### **Sinemada Duygulanım ve Duygulanımın Varoluşu**

İnsan zihni Bergsoncu bir perspektiften evreni fotoğraf karelerinin bir bileşimi olarak algılamaktadır. Sinemanın varoluşu ise fotoğrafın tek kare olan sabit görüntüsünün yerine hareket ve zaman bloklarının geçmesi ile ilgilidir. Bu sebeple fiziki dünyadaki gerçeğe son derece yakın bir sanat olarak varolan sinema

---

<sup>8</sup> Umberto Eco tarafından tekil veya oldukça sınırlı anlam aralığına sahip bir metin türüne atıfta bulunulan terim (Danesi, 2000, s.52).

<sup>9</sup> Eco'nun iddiasına göre açık yapıt, genellikle ortalama bir okuyucuyu varsayan kapalı çalışmadan farklı olarak belirli bir okuyucu türü gerektirir. Örneğin James Joyce'un (1882-1941) açık bir yapıt olan *Finnegans Wake*'ini okumak, anlamı konusunda kendi kararını verebilen bir okuyucu tipini gerektirir (Danesi, 2000, s.163).

yönetmenler tarafından tasarlanan ve kontrol edilebilen bir etkiyi de ortaya çıkarmaktadır (Koca, 2020, s.263). Hareket ve zaman bloklarının ise kullanımlarına bağlı olarak yaratacakları güç birbirlerinden farklıdır. Sinema anlatılarını geliştirirken, ilkel toplumların ritüellerini oluşturduğu gibi masal ritüelleri ve dansın kullandığı yöntemleri kullanır. Bir diğer taraftan da karanlık bir ortamda bireyin özdeşleşmesi, bellekleri ile ilişkiye girmesi veya katharsis gibi öğelerle Dionysoscu bir sanat dalı olarak görülür (Aytaş, 2019, s.157). Dionysoscu bir sanat olarak sinema ve duygu arasındaki ilişki de oldukça güçlüdür. Bu çalışmada ise sinemanın ürettiği iki farklı duygudan söz edilmektedir.

Deleuze'e göre yönetmenler, ressamalar, mimarlar, müzisyenler ve diğer tüm sanatçılarla filozofların hepsinin ortak yönü özünde düşünür olmalarıdır. Sanatçılar ile filozoflar arasındaki fark ise filozofların kavramlar yaratmaları, sanatçıların ise daha ziyade belirli bir ortama özgü olan "algılamalar" ve "duygulamalar" yaratmalarıdır. Deleuze, her sanat dalının algılam ve duygulamaları yaratırken, kendine has özellikleri ile bunu gerçekleştirdiğini ifade eder. Örneğin resim sanatı çizgi ve renk bloklarını icat ederken sinema, hareket ve zaman bloklarını icat eder (Flaxman, 2000, s.3-4). Bir sinema eseri, görsel-işitsel gösterimin tüm imkanlarına sahiptir bu nedenle film izleme eylemi diğer sanatlar ile gerçekleştirilen karşılaşmalardan daha yoğundur. Filmlerdeki herhangi bir duygulamanın açığa çıkması işitsel-görsel gösterimin duyusal doğası ile ilgilidir. Sinemanın sıklıkla kullandığı algısal gerçekçilik bir filmin güçlü duygusal etkilerinin ortaya çıkması için çeşitli algısal süreçlerden faydalanmaktadır. Film üreticileri, çekim kompozisyonundan harekete, kurguya, renge, diyalog, dış ses ve müziğe kadar film stiline çeşitli parametreleri aracılığıyla izleyiciye güç uygulayabilir. Film pek çok yolla bedenlerle etkileşime girmektedir (Plantinga, 2008, s.93).

Hareketli görüntüler ile duygusal yaşamımız arasında yadsınamaz bir ilişki olduğunu ifade eden Carroll, birçok sinema filmi türünün başarılarını izleyiciyi kışkırtmak için tasarladıkları duygulamadan aldıklarını belirtir. Filmler hareket izlenimi vermekle kalmaz, izleyeni de harekete geçirirler. Hareketli imgeler duygulanımsal tepkilerimizi basit ve bütüncül bir tarzda devreye sokmanın ötesine geçmektedirler. Hareketli görüntüler bizde bir dizi farklı şekilde duygu-tepkiler doğurma potansiyeline sahiptir. Bunun nedeni, filmlerin birkaç farklı duygusal hitap kanalına sahip olmasıdır. Bunun yanı sıra duygusal tepkiler repertuarımızın da karmaşık ve belirsiz olması filmlerin uyguladığı gücün artmasına neden olur. Carroll duygulam kavramı ile alımlayıcının bedensel durumlarına işaret eder. Düşünürün duygulam kapsamı oldukça geniştir. Refleks tepkiler, bilinen fobilerin uyaracağı irkilme gibi bedensel tepkiler, zevk, acı ve



cinsel uyarılma gibi duyular, arzular ve duygu tonlu zihinsel durumlar yani korku, öfke, kıskançlık gibi ruh halleri bunlara örnektir. Bedenin bu farklı etkilenişleri kasıtlı olarak üretilmiştir. İzleyicinin bedenine tüm bu türlerde kasıtlı bir güç uygulanmaktadır (Carroll, 2007, s.147-163).

Duygu meselesi ve sinema ilişkisi filmlerin farklı türden duygusal tepkiler yarattığı çeşitli yolları inceleyen bilişselci film teorisi içinde de hatırı sayılır bir derinlikte ele alınmıştır. Bilişselciler, gerçek film izlemede düşünme ve hissetme tepkilerinin birlikte çalıştığını kabul eder ve duyguları; zihinsel duygular, bedensel değişiklikler ve bileşenlerine ayrılabilen bilişleri birleştiren yapılandırılmış durumlar olarak görürler. Amaç, izleyicilerin filmleri nasıl işlediğini ve filmler aracılığıyla duyguları nasıl deneyimlediğini analiz etmek için ayrıntılı protokoller geliştirmektir (Kuhn & Westwell, s.2012, 880). Sinema ve beden ilişkisi çerçevesinde farklı bakış açıları ortaya koyulan pek çok kuramın ortak tespiti sinema filmlerinin insan bedenini etkileme ve ona güç uygulama potansiyelinin oldukça fazla olduğudur. Farklı disiplinler ve bakış açılarından bunun nasıl gerçekleştirildiğine dair farklı açıklamalarla karşılaşmak mümkündür ancak tüm bu bedensel etkinin hareket imge sineması ile ilgili olduğu ve duyuşal motor özelliklerle bağlantılandırıldığı görülmektedir.

Hareket imge ve zaman imge kavramlarını detaylı bir şekilde sinema araştırmacılarının karşısına çıkaran Deleuze ise meselenin eyleme geçirme yetisi olan sinematik algı ile ilişkisini ifade ederek, sinemanın 'artık eyleme geçmeyen bir algı' ve 'düşünen bir imge' olarak var olabilecek bir potansiyele sahip olduğunu vurgulamaktadır. Algı saf optik görüntülerle, tanıyamadığı veya açıklayamadığı görüntülerle karşılaştığında, duygulamanın heterojenliği eyleme dönüşmeyi reddeder ve izleyici duygunun kendisini düşünürken öznenin belleği ile ilgili olarak sanalı ve dışarıyı düşünürken bulur. Bu dönüşüm, Alliez'in ifadesiyle sınırlandırılmış duygulamadan duygulanıma<sup>10</sup> geçişe eşdeğerdir. Deleuze buna, düşünceyi özdeşlik/birlik ilkesinden, yani aynı yere geri dönüş ya da fark olmaksızın tekrarlamadan kurtaran derin bir zemin kaybının sonucu olan saf oluş gücü der ve yersiz-yurtsuzlaşma kavramı bağlamında değerlendirir (Flaxman, 2000, s.43-44). Bu durumda sinema filmleri için diğer sanatlardaki açık yapıt özelliğine benzer bir durum ortaya konulmaktadır. Yersizsiz-yurtsuzlaştırılmış imgeler tek veya belirli anlamlar taşıyan yurtsallaşmış veya yeniden yurtsallaştırılmış imgelerden farklı olarak gösteren-gösterilen ilişkilerinin belirsiz olduğu imgelerdir. Bu imgelerin ise özneler üzerindeki etkisini duygulanım olarak ifade etmek yerine duygulanım kavramı tercih

---

<sup>10</sup> İngilizce 'Affection' kavramı 'Duygulanım' olarak çevrilmektedir.

edilmektedir. Bu tercihin ana nedeni duygulamanın öznel bir duygu olmayışı ve tam tersi duygulanımın ise öznel oluşudur. Yersiz-yurtsuzlaşmış imgeler alımlayıcı için öznelliğe bir kapı açmaktadırlar.

Bergson felsefesinde duygulanım kavramı, dışsal duygular olarak tanımlanan duygulanımların tersine içsel duygularını temsil eden bir kavram olarak karşımıza çıkar. Beden bir birleşme noktası olarak dışsal algılar ve içsel duygulanımların bir araya geldiği iki yüzü olan bir bölge olarak tanımlanır. Bu bölgede duygulanımlar içsel duygular olarak bellek ile bağlantılı görülür (akt, Rawes, 2008, s.133). Duygulanım, Deleuze'e göre aralığı veya sanat eserinin bıraktığı boşluğu işgal eden veya doldurmadan işgal eden şeydir. Bu durumda yersiz-yurtsuz sinema imgelerinin açık bıraktığı aralığı alımlayıcı öznel duygulanımla doldurmak için bir mücadeleye girerler. Bu süreçte duygulanım özne için belirsizliğin merkezinde, belirli açılardan rahatsız edici bir algı ile tereddütlü bir eylem arasında ortaya çıkar. Duygulanım yersiz-yurtsuzlaştırılmış imgeler karşısında özne ile nesnenin örtüşmesi ya da öznenin kendini algılama biçimi olarak tanımlanır. Başka bir ifade ile öznenin kendini "içeriden" deneyimleme ya da hissetme biçimidir. Deleuze, duygulanım anında sinematik hareketin, ifade hareketi haline gelmek için açıklayıcı olmaktan çıktığını vurgular. Deleuze'de duygulanım, izleyici ile görüntü arasındaki ilişki ile ilgilidir ki burada izleyicinin öznelliği devreye girer. Duygulanım kavramı ile boş, ayrılmış bir mekân işaret edilirken ne geometrik ne coğrafi ne de tam anlamıyla sosyal olan bir durum tanımlanabilir (akt. Angerer, 2014, s.18). Duygulanımın bu açıdan ortaya çıkması izleyicinin karşılaştığı belirsizlikle ve üretilen kristal imgelerle ilgilidir ki bu imgeler karşısında alımlayıcı öznenin ürettiği öznel duygularını tanımlar.

Deleuze'ün '*Cinema I*' de ifade ettiği şekliyle duygulanım bir varlıktır, yani güç veya nitelik olarak tanımlanır<sup>11</sup>. O ifade edilen bir şeydir ve duygulanım, ifade edilen şeyden tamamen farklı olmasına rağmen, ondan bağımsız olarak var olmaz. Güç ve nitelik şeylerin cisimleşmiş ve aktüelleşmiş diğer ifade ile edimselleşmiş halleri ile var olabilir. Şeylerin halleri ise belirli bir uzay-zaman, uzamsal-zamansal koordinatlar, nesnel-insanlar ve tüm bu veriler arasındaki gerçek bağlantıları içerir.<sup>12</sup> Onları aktüelleştiren bir durum sonucunda nitelik; bir nesnenin niteliği, güç, eylem veya tutkuya dönüşür. Duygulanım ise bir kişide

---

<sup>11</sup> Gilles Deleuze'ün *Cinema I The Movement-Image* isimli eserinin Norgunk Yayınlarından çıkan çevirisinde 'Affect' kavramı 'duygu' olarak çevrilmiştir. Bu durum önemli ölçüde Deleuze'ün de pek çok başka eserinde ifade etmeye çalıştığı duygu, duygulanım ve duygulanım kavramlarının farklılıklarının ortadan kalkmasına ve sinema sanatının bu kavramlarla ortaya konulan etkisinin anlaşılmasının zorlaşmasına neden olmaktadır.

<sup>12</sup> Bu durum yersiz-yurtsuzlaştırılmanın tam karşılığı olarak yerli-yurtluluk olarak da tanımlanabilir.

duyum, duygu, hassasiyet ve hatta dürtü haline gelir (1986, s.98). Sinematik duygulam bir güçtür. Bu güç çeşitli farklı şekillerde alımlayıcının bedenini etkileme potansiyeline sahiptir. Burada kasıtlı bir etkiden söz edildiği unutulmamalıdır. Hangi türü olursa olsun bu etkiyi üretecek imgeler belirli düzeylerde yorumlanma veya metinsel olarak açılmaya uygun olsalar da o imgeleri üretenler bu açılmayı engellemek ve dolayısıyla çok anlamlılığın veya belirsizliğin oluşmasını zorlaştırmak için çalışırlar. Deleuze (1986, s.99-200) Pierce'ı referans vererek duygulamaları nitelik ve güçler biçiminde kavramayı önermektedir. Bu durumda duygulam şeylerin aktüelleşmiş halleri örneğin bir yüz veya eşdeğeri olarak bir nitelik olarak belirirken duygulanım imge<sup>13</sup> ile güç olarak ya da eylem imge ile önermelerle ortaya çıkar. Diğer taraftan Deleuze'ün duygulanım imge<sup>14</sup> olarak tanımladığı imge türü ilk kategoriye giren bir duygulam üretmektedir. Üretilen duygulamlar için Deleuze yine Pierce'ı referans vererek üçüncü bir kategori daha ortaya koyar. Bu kategori duygulamı üreten duygulanım ve eylem imgelerin dışında mantıksal bağlaçlar kullanılarak üretilen duygulara işaret eder. Bu duygulara entelektüel duygular da denilmektedir. Deleuze Hitchcock filmlerindeki karakterlerin ürettikleri duyguları neden sonuç ilişkileri çerçevesinde bu üçüncü kategoriye dahil eder. Bu kategoride karşımıza çıkan duygulamlar ifade edilmiş ve alımlayıcının öznelliğinden bağımsız varlıklardır.

Duygulanım ve sanat arasındaki ilişki ise öznellik kavramı ile ilgili ortaya çıkar. Duygulanım öznel olarak kabul edilmektedir ve öznelin bellekleri ile ilişkili olarak ortaya çıkacak farklı düşüncelerden beslenir. Bu sebeple sanat eserlerinde ve özellikle sinemada ortaya çıkacak belirsizlik ve boşluklar veya neden-sonuç ilişkilerinin kopuşları duygulanımları devreye sokarak alımlayıcı özneyi eserleri tamamlayan bir katılımcıya dönüştürmektedir. Deleuze (2013) *Cinema II* de duygulamın yerine duygulanımın geçmesini virtüellik ve edimsellik kavramları bağlamında açıklamaktadır. Sinemada başlangıçta özellikle 'hareket imge' sayesinde edimsel olanla karşılaşan izleyicinin deneyimlediği şeyin

---

<sup>13</sup> Duygulanım imge kavramı Deleuze'ün sinema kitaplarında 'Affection-Image' olarak kullanılmaktadır. Genellikle bir karakterin yüzünde ortaya çıkan duygunun gösterilmesi üzerine üretilen kavramın çalışmada bahsedilen duygulanım kavramından farklı bir durumu anlattığı vurgulanmalıdır.

<sup>14</sup> Deleuze için saf duygulam, diğer ifade ile şeylerin durumunun saf ifadesi aslında onu ifade eden bir yüzle ilgilidir ve bu da duygulanım imgeyi tanımlar. Duygulanım imge ile üretilen duygulam karmaşık bir varlık olarak toplayan, ifade eden ve bu varlığın tekil noktaları arasındaki sanal bağları güvence altına alan yüz -ya da eşdeğeridir. Diğer taraftan yakın çekim yüz çekimlerini tanımlayan duygulanım imge dışında duygulam yaratmak için farklı kadrajlarda da pek çok farklı metot söz konusudur. *Cinema I* de Deleuze bu meseleyi derinlemesine açıklamaktadır (1986, s.101).

duygulam olduğunu belirten düşünürün, zaman imge ile sunulan virtüelliğin benliğin duygulanımı olduğu noktasında bir vurgusu bulunmaktadır.

Deleuze zaman-imge ile birlikte oyuncunun değil gören kişinin sinemasının ortaya çıktığını vurgular. Zaman-imge sinemada belirsizliğin veya askıya alınmanın doğasını anlamak adına ipuçlarına sahiptir. Bu durum da sinema filmleri karşısında zaman imge ile yaratılan askıya alma alımlayıcıda benliğin kendi kendine duygulanımını ortaya çıkarır. Bu durum duygulamdan farklı bir boyutta ortaya çıkan farklı bir sinematik güce vurgu yapar. Deleuze ve Guattari, sanatın amacının, malzeme aracılığıyla, nesnelere algılarından ve algılayan öznenin durumlarından algılamı, bir halden diğerine geçiş olarak duygulanımdan duygulamı koparmak olduğunu yazarlar. Bunu yaparken sanatlar kullandıkları göstergeleri önce yersiz-yurtsuzlaştırır sonra yeniden yurtsallaştırırlar. Zaman imge sineması ise imgeleri yersiz-yurtsuzlaştırdıktan sonra yeniden yurtsallaştırmaz ve böylelikle duygulam yerine öznel olarak kabul edilen duygulanımın boşlukları doldurduğu vurgulanır. Bu durum kendilik duygulanımını olarak tanımlanırken bu mesele zaman bağlamında sürenin kendisinde askıya alınma paradoksunu deneyimlemesiyle ortaya çıkar. Bir başkalık olarak bir zaman deneyimine açılan duygulamın yoğunluğu olarak kendini sanallaştırma, “benliğin kendi kendine duygulanımı” olarak nasıl anlaşılabilir? Dünya üzerinde dışsal olarak yönlendirilmiş bir eylemden ziyade, benliğin benlik tarafından etkilenmesi bir yeniden dünya kurma deneyimidir ve başkalığın mahremiyetidir (Thain, 2017, s.23-122).

Felsefeciler ve yönetmenleri kıyaslayan Öztürk’e göre sinema ile felsefe icra etmek mümkündür. Fakat sinemada imgeler ile üretilen felsefe ile kavramları kullanan felsefe arasında belli farklılıklar vardır. Bu farklılıklardan ilki bu çalışmanın da temel konusu olan güç bağlamında bakış açıları ile ilgilidir. Sinema aracılığı ile düşünce üretmek isteyen yönetmenlerin felsefecilerden temel farkları Öztürk tarafından bakış açısı mevhumu ile ilişkilendirilir ve sinema yönetmenlerinin belirli konularda felsefecilere kıyasla belirli konumlanmalara yerleşmedikleri ifade edilir. Bu durum sonucunda yönetmenlerin yoruma açık bir evren ürettikleri görülmektedir. Böylelikle sorular soran film soruların yanıtlarını vermeyerek izleyicilere karşılaştıkları imgelere farklı sorular sorma ve yorum yapma alanı açtıkları görülür. Sinemanın felsefe icra etmesinde de anahtar kavram duygulanımdır. Öztürk bu durum ile duygulanım kavramını da *Sinema Felsefesine Giriş* isimli kitabında tartışmaktadır (2018). Öztürk’ü referans alarak sinemada yönetmenlerin özellikle hareket-imge sinemasının yaşadığı kriz sonrasında duyusal-motor durumu sekteye uğratmak adına zaman-imge sinemasını ürettikleri görülmektedir. Zaman imge sineması ve duygulanım ilişkisi çerçevesinde sinematik gücün boyutlarının da değiştiği görülmektedir.

Tüm bunların ışığında bu çalışmada sinematik gücün iki temel kategoride incelenmesi gerektiği ifade edilmektedir. Bu kategorilerden ilki duysal motor durumları yaratan hareket-imge sinemasında karşımıza çıkan ve üretilen bir varlık olarak izleyici bedenleri etkileyen duygulam kategorisidir. İkinci kategori ise zaman-imge sinemasında karşımıza çıkan ve kristalleşmiş, yersiz-yurtsuzlaşmış imgelerin yarattığı film ve izleyicinin bütünlüğü ya da katılımcı olarak filmin evrenindeki varlığı ile ortaya çıkan duygulanımdır. Duygulanımların yaratılması isteği yönetmen adına demokratik bir tutum olmanın yanında bir güç paylaşımı olarak düşünülebilir. Burada yönetmen bir düzenek kurar ve bu düzeneğin parçaları izleyici tarafından filmin evreninde yeniden üretilir. Yargılardan uzaklaştırılmış sinematik imgeler alımlayıcıya yorum üretme noktasında güç uygular. Görüldüğü üzere duygulam ile duygulanım arasında güç noktasındaki en temel fark da burada ortaya çıkmaktadır. Duygulamda alımlayıcı pasif bir konumdayken, duygulanım da alımlayıcı aktiftir. Bu sebeple duygulanım için yönetmenin uyguladığı gücü alımlayıcıyı tetikleyen ve onu kendi bellek, kimlik ve bakış açıları ile filme dahil eden bir güç olarak okumak önemlidir. Bu temel kategorilerden özellikle duygulam pek çok filmde tek başına egemenliğini ilan ederken bazı durumlarda ise duygulam ve duygulanımın bir arada yer alarak melez bir güce dönüştükleri görülür.

### **Yol Kenarı Filminde Gücün Nesneleşmesi**

Çalışmada amaca yönelik örneklem metodu kullanılmış ve teorik kısım ile uyumu nedeniyle Tayfun Pirseliimoğlu'nun 'Yol Kenarı' isimli filmi incelenmek üzere seçilmiştir. Bu seçimde ayrıca hem yönetmenin söylemleri hem de sinematik eylemleri göz önünde bulundurulmuştur<sup>15</sup>. Buradan yola çıkarak incelenecek filmin izleyici öznelliği, duygulanım ve duygulam üretme potansiyeli bağlamında önemli bir örnek olduğu fikrinden hareketle filmdeki

---

<sup>15</sup> Pirseliimoğlu'nun izleyici öznelliği ve izleyici duygulanımlarıyla filmin çok katmanlı varoluşunu üretme noktasında filmleri ve yönetmen olarak amaçlarını açıkladığı bir röportajı bu seçimi etkilemiştir. Bu röportaj Sinefilozofi dergisinde 2017 yılında yayınlanmıştır. Röportajın ilgili kısmı şu şekildedir: "Sinema hem seyircinin hem yönetmenin yarattığı dünyanın dışında kendisinin oluşturduğu bir entite olarak kendi mecrasında gidiyor. Ben yönetmen olarak bunu ne kadar kontrol edebiliyorum, benim kendi niyetimle yarattığım bir dünya var o dünya seyirciye nasıl ulaşıyor ve o seyirciyle o ilişki nasıl kuruluyor. Bu ilişkiyi ben şöyle kurmaya çalışıyorum, bu benim yarattığım hakikatin seyircideki karşılığında birtakım soru işaretleri oluşmasına çaba gösteriyorum. Yani, seyirciyle film arasında bir mesafe olmasını ve o mesafenin seyircinin biraz zahmete girerek karşılıklı olarak o mesafenin kapatılmasını talep ediyorum. Bu da şu anlama geliyor, seyirci çaba göstermek zorunda. Film sorular soruyor seyirci bununla ilgili algısıyla bir şeyler üretiyor ve karşılıklı olarak bir ilişki doğuyor. Benim yapmak istediğim sinema bu" (Bütev ve Öztürk, 2017, s.201).

belirlenmiş duygulamalar ve yaratılan belirsizlikler üzerinden alımlayıcı için açılan özerk alanlar incelenerek filmin uyguladığı güç tartışılmıştır.

Filmde yönetmenin kullandığı yakın plan yüz çekimleri diğer ifade ile duygulanım imgeler birer duygulamadır. Bu planlarda karakterlerin yüzlerinde genellikle tedirgin, huzursuz ve bazı zamanlarda kederli bir ifade gösterilir. Genel anlamda filmde yönetmenin kasıtlı imgeleri ile duyusal motor düzeyde üretilmeye çalışılan ve duygulam olarak var olan bir gerilimden söz etmek mümkündür. Bu duygulamı üretmek için yönetmenin ortam sesleri, film dışı sesler ve müzik aletleri ile bazen tonal bazen antonal bir şekilde görüntülere eşlik eden müzikal kesitleri de kullandığı görülmektedir. Bu sesler duyusal motor durumu etkileyerek belirlenmiş bir duygu duruma alımlayıcıyı yönlendirmektedir. Film evreninde sınırlı sayıda kullanılan bu duygulamalar alımlayıcıya sunulmayan cevapları ve filmdeki kristal imgelerin yorumlarını belli oranda çevrelemektedir. Kristalleşen imgeler hakkında üretilen yorumlar potansiyel olarak teorikte sınırsız olarak düşünülse de Pirselimoglu'nun filmde sınırlı sayıda sunduğu duygulam ile öznelere kendi üretecekleri düşünceleri negatif ve duygulanımları da keder türevi gerçekleştirmek üzere bir düzenek ürettiği iddia edilebilir. Bu durumda elbette doğrudan duyusal motor duruma etki eden hareket imge sinemasındaki gibi bir güçten söz etmek mümkün değildir ancak yönetmenin melez bir güç uyguladığı görülmektedir. Gücün bu şekilde melez olarak filmde kullanımı alımlayıcı öznenin özneliğinin de belirli düzeyde sınırlandırılmak istenmesi ile ilgilidir. Fakat bu durum filmdeki boşlukların izleyici tarafından doldurulmasına engel olmaktan ve izleyici katılımını engellemekten ziyade yönetmenin izleyiciye belli düzeylerde katılım anlamında yardımcı ve yönlendirici bir güç uygulaması olarak da okunabilir<sup>16</sup>.

*Yol Kenarı* filminde yönetmenin alımlayıcı üzerinde uyguladığı gücün nispeten azaldığı ve alımlayıcıya özerk alanların açıldığı kısımların tespiti için

---

<sup>16</sup> İzleyici katılımlı sanat eserleri arasında belki de en dikkat çekici olanlarına imzasını atan Marina Abramoviç'in pek çok çalışmasında da benzer bir durum söz konusudur. Abramoviç hazırladığı performanslarda bir düzenek üretir ve katılımcıları bu düzenek çerçevesinde performansına dahil eder. Bu durumda belli ölçülerde sanatçının bu düzenekle bir güç uyguladığı ve duygulanımları yönlendirmeye çalıştığı görülmektedir. Örneğin bir çalışmasında hareketsiz bir şekilde durarak izleyicilerin kendisine istedikleri her şeyi yapmasına izin vermiştir. Bu çalışmasında izleyicilerin kullanması için çeşitli araçları performans mekanına yerleştirir. Bu araçlar arasında bedene zarar verebilecek silahlar ve kesici cisimler de bulunmaktadır. Bu nesnelere sanatçının aslında tam anlamıyla özerk bir alan açma ve tüm gücünden vazgeçme durumunun söz konusu olmadığını bize gösterir. Bu bir yönlendirmedir. Nitekim duygulanımın üretiminin mümkün olduğu pek çok sanatsal eserde sanatçıların belirli çerçevelerde güç kullandığı ama bunu daha demokratik bir çerçevede yaptıkları düşünülmektedir.

filme bazı soruların yönlendirilmesi gerekmektedir. Bu soruların yanıtlarının film tarafından nasıl verildiği filmde alımlayıcının karşılaştığı gücü öncelikle anlam bağlamında ortaya koymak için önemlidir. Cevap aranan sorular şöyledir:

- Filmin geçtiği coğrafya neresidir? Bu coğrafyada karşılaşılan mekânlar gerçek bir mekân mıdır yoksa virtüel bir mekân mıdır?
- Filmin olaylarının geçtiği tarih ve zaman nedir?
- Film olayları nelerdir ve ne anlam taşırlar?
- Filmin karakterleri kimdir ve anlatı olaylarındaki rolleri nedir?

Filmin geçtiği coğrafya için çeşitli göstergeler olsa bile belirlenmiş ve tanımlanmış bir coğrafya olduğunu söylemek zordur. Filmin coğrafyaya ilişkin en belirgin göstergesi dildir. Film Türkçe çekildiği için Türkiye’de geçiyor hissini başlangıçta üretse bile coğrafya ve mekanlar için seçilen diğer göstergelerin yersiz-yurtsuzluğu filmin tekil bir mekânı aşmasına olanak sağlar. Filmin eylem alanlarını ve diğer alt mekanları barındıran coğrafyayla ilgili açık ve net bir bilgi filmde sunulmamaktadır. Bu bilginin sunulmayışı aslında bilginin potansiyel olarak çoğalmasına ve çeşitlenmesine neden olur. Bu sebeple filmin içinde var olduğu coğrafya filmi izleyen farklı kültürlerdeki pek çok kişi için yoruma açıktır ve yönetmenin azalttığı bilgi izleyici tarafından çoğaltılacaktır. Coğrafyanın belirsizleştirilmesi filmde ırk, etnisite vb. bağlamlarda özdeşleşmelerin oluşmasını engellemektedir. Diğer taraftan bu coğrafyada karşılaşılan mekanlar da mümkün olduğunca göstergelerden arındırılmıştır. Mekanların göstergelerden arındırılması öncelikle mekânın siyasal, ideolojik veya kültürel bağlantılarının koparılması noktasında önemlidir. Bu bağlamda filmin anlatısının Türkiye bağlamını bu noktada da aştığı ifade edilebilir. Başka bir ifade ile bu filmi izleyen başka kültürlerdeki kişilerin de karşılaştıkları mekanlardaki göstergelerin eksikliği nedeniyle mekanları kendi öznellikleri ile tanımlaması için bir tasarım gerçekleştirilmiştir. Böylece filmde mekânsal bağlantının tekil olanla veya edimsel olanla ilişkisi koparılır. Mekanlar virtüel mekanlara dönüşerek izleyiciyi orada olan olay, karakter veya anlamlara yabancılaştırır. Örneğin filmin başlarında yöneticinin telefon görüşmesi yaptığı mekân bir yabancılaştırma mekanıdır. Bu mekanla o sahnede gösterilen diyalog bir arada şok etkisi üretirler. İzleyici için bu mekânın o şekilde gösterilme nedeni filmde asla bir açıklığa kavuşmaz. Diğer taraftan bu minimal tavır diyaloglara izleyicinin daha fazla dikkatini yöneltmesi için biçimsel bir stratejidir. Coğrafya ve mekanla ilgili olarak yönetmenin genel tercihleri izleyici özneye yanıt vermeme üzerinedir. Gerçek mekanlar yerine filmde eylemlerin ve varoluşun meydana geldiği mekanlar virtüeldir. Bu durumda yönetmenin estetik stratejisindeki en temel hususlardan birisi olarak coğrafya ve mekân üzerinden kesinleştirilmiş anlamlar ve duygulamaların üretilmediği ve hatta bilindik anlamların üretilmemesi üzerine

bir strateji izlediği görülür. Alımlayıcı üzerinde bu durum büyük bir boşluk üretmektedir.

Film, olayların geçtiği tarihle ilgili bazı göstergeleri barındırmaktadır. Televizyon, elektrikli süpürge, polis ve bandocuların kıyafetleri ve matbaa gibi göstergeler filmin 1980'lerde geçtiğini düşündürmek için birçok kez gösterilir. Zamanın 1980'lerde geçtiğinin bir şekilde göstergelerle gösterilmesi yönetmen tarafından ortaya çıkacak olan potansiyel sınırsız yorumları belli ölçüde sınırlandırmaktadır. Ancak bu sınırlandırma bir duygulam üretimi olarak tanımlanması güç bir sınırlandırmadır. Sınırlandırma aslında ulaşılabilecek anlamların 1980'ler bağlamında kalması ve dışına çıkılamaması için oldukça zayıftır. Bu durumda hem tekil yani 80'ler bağlamı hem de tarihsellikten kopuk daha genel anlamların izleyiciler tarafından üretilmesi mümkündür. Böylelikle yönetmenin bir yandan izleyiciyi özgür bıraktığı ama bir yandan da bazı sahneler ile tarihsel bir bağlantıya sokmak istediği söylenebilir. Bu durum elbette film mekanlarıyla da bağlantılıdır. Zaman ve mekân konusunda yönetmenin uyguladığı gücü kararsız bir güç olarak tanımlamak mümkündür. Bu durumu ima eden ama tam olarak anlatmayan bir konuşmacının tutumuna benzetebiliriz. Ancak bu ima bile bir sınırlandırma olarak okunamaz.

Filmin olayları bir geminin, neresi olduğu belli olmayan bir coğrafyaya gelmesiyle başlar. Filmin olaylarının neden-sonuç ilişkisinden kopuk bir şekilde ilerlediği görülmektedir. Filmde gösterilen pek çok olay kendisinden önce veya sonra gösterilen olaylardan büyük ölçüde bağımsızdır. Geminin orada oluşu, çıkan yangınlar ve diğer karakter eylemleri bir bütün halinde belirsizliğin ortaya çıkması üzerine kurgulanmıştır. Her olay filmin içinde özerk bir yapıya sahiptir. Tüm olaylar bir araya getirilince filmin yargı veya yargılar ortaya koyması beklenirken film bunun yerine büyük bir belirsizlik ortaya koyar. Film olaylarının hem tek başına hem de kronolojik süreçte bir araya gelerek yarattığı bu belirsizlik, izleyici için bir bulmacaya dönüşür. İzleyici filmde bulmacayı çözebilmek için mekân, zaman ve karakterlerden gerekli ipuçlarını diğer ifade ile bilgiyi alamayınca filmin olayları klasik tasarımlara kıyasla gücünü izleyici ile paylaşmaya başlar. Bu durum yönetmenin bilinçli tasarımıdır ve ontolojik olarak filmin bir yorumsal açılmaya değil tam anlamıyla açık bir metine (açık yapıt) dönüşmesine neden olur. Bu durumda film olayları ve yönetmenin yargıları arasındaki bağlantı açıktır. Yönetmen kendi öznel yargıları ile anlamsal süreçte güç uygulamaktan vazgeçerek izleyici katılımını sağlamıştır. Elbette katılımı sağlayan en önemli unsur filmde belirsizliktir ve belirsizliğin ortaya çıkmasında karakterlerin kimlikleri de olayların yargı üretmemesi noktasında önemlidir. Filmde yer alan karakterlerin isimleri bile yoktur. Karakterlerin kimlikleri ile



ilgili en belirgin gösterge yaptıkları işlerdir. Öyle ki karakterlerin iş dışında gösterilen eylemleri bile büyük bir belirsizliği yaratmak üzere tasarlanmıştır.

Filmin karakterleri ve kendileri hakkında anlatıda sunulan bilgiler şöyledir: Tansu Biçer'in canlandığı 'Kahvehane ve otelde çalışan' karakter filmin ana karakteri olarak karşımıza çıkar. Bu karakter olayların geçtiği coğrafyaya sonradan çalışmak için geldiği bilgisi verilen ve filmdeki diğer karakterler tarafından sırtındaki leke yüzünden özel güçlere sahip bir insan olarak görülen kişidir. Karakterin özel güçleri olup olmadığı belirsizdir. Taner Birsal'in canlandığı 'Yönetici' karakteri coğrafyanın en üst düzey devlet temsilcisidir. Yönettiği yerde gelen gemi sonrasında yaşanan tuhaflikları çözme konusunda çaresizdir. Ercan Kesal'ın hayat verdiği 'Polis şefi' ise ikinci önemli devlet temsilcisidir. Filmin diğer önemli karakterlerinden olan hemşire ise eylemleriyle olmasa da varlığıyla filmdeki olayları etkilemektedir ve ayrıca ana karakter ile filmdeki diyalogları filmin belirsizliğini arttırmak üzere tasarlanmıştır. Bu karakterler dışında işleri bağlamında tanımlanacak; otelci, hamamcı, doktor, matbaacı, polis memuru, bandocular, lokantacı ve karnavalcı gibi karakterler de filmde yer alır. Kimlikleri hakkında en az bilgi verilen fakat filmdeki belirsizliği yükselten karakterler ise yangın çıkaran adam, gemiden geldiği gösterilen adam, hamamcının ve yöneticinin eşleri ve kardeşini arayan adamdır.

Klasik anlatılarda karakter eylemleri bir değişime neden olur ve bu değişim diğer karakterleri de etkileyerek neden sonuç ilişkisi bağlamında pek çok başka eylem ve olayı tetikler. *Yol Kenarı* filminde ise alımlayıcıya gösterilen karakter eylemlerinin doğrudan bir değişim yaratmadığı görülmektedir. Filmde gösterilen karakter eylemlerinden birkaç tanesi dışında geri kalanlarının filmde atılması filmin ilerleyişini bozmayacaktır. Hatta filmde gösterilen pek çok sahnenin montajdaki sıralamasının değiştirilmesi de filmin evreninde büyük bir değişim yaratmayacaktır. Tüm sahneler içinde değişime neden olduğunu iddia edebileceğimiz ve başka olayları tetiklediğini düşünebileceğimiz birkaç sahne söz konusudur. Bu sahneler kahvehanede çalışan adamın dispensere gitmesi ve lekesinin görülmesiyle başlayan, hemşire ile diyaloglarıyla devam eden ve yangın çıkaran adamın ölümüyle süren sahnelerdir. Filmdeki neden-sonuç ilişkisi bağlamındaki tek değişim bu sınırlı sahnelerle verilir ve nihayetinde yangın çıkaran adamın ölmesi sonrasında gizemli gemi de kaybolur. Bu olaylar zinciri ile geminin kayboluşu arasındaki ilişki de kesin değildir. Yönetmen hem karakterler hem de onların eylemleri ile gelişen olaylar hakkında çok az bilgiyi izleyiciye sunarak önemli ölçüde bir katılım yaratmaktadır.

Karakterlerin kimliklerindeki belirsizlik ve eylemlerin birbirleri arasındaki bu kopuk ilişki özetle 'Film olayları nelerdir ve ne anlam taşırlar?' ve 'Filmin

karakterleri kimdir ve anlatı olaylarındaki rolleri nedir?’ sorularının yanıtlarını vermemektedir. Bu soruların yanıtsız kalması yönetmenin güç alanından belli oranda geri çekildiğini bize gösterir. Filmde yönetmenin uyguladığı gücün dalgalandığı; bazı zamanlarda belirli oranda izleyici yorumlarının sınırlandırılmaya çalışıldığı ama hiçbir zaman klasik anlatılardaki boyuta ulaşmadığı ifade edilmelidir. Bu durumda dalgalanmaya neden olan iki temel etken söz konusudur. Bunlardan ilki yukarıda da bahsedilen duygulamaların üretildiği imgelerdir. Bu imgeler ile filmde belli düzeyde bir gerilim üretilmiştir. Ancak bu gerilim de sıradan ve alışlagelen bir gerilim olarak okunmamalıdır. Diğer ise duygulanımların ortaya çıkması adına tasarlanan kristalize edilmiş ancak kristalize edilirken belirli sınırların içinde tutulan olaylardır. İkinci duruma, çaresizliği ile gösterilen Yönetici karakterinin sebepsiz yere eşini öldürmesi ve sonrasında Polis Şefi ve Polis Memuru ile cesedi gizlice gömmesini örnek verebiliriz. Filmde ahlaki olarak sunulan nadir ama bir taraftanda aleni olmayan yargılardan birisi olan bu örnek olay filmde çıkarıldığında filmin bütününe zarar vermeyecek bir uydu olaydır. Bu olayla yönetmenin diğer olaylardan farklı olarak belirli düzeyde bir anlamsal sınırlandırma gerçekleştirdiği ifade edilmelidir. Olayla ilgili doğrudan bir yargı ortaya konulmasa da bürokrasiyi temsil eden kişilerin hukuki ve ahlaki olmadıklarını düşündürecek eylemleri ile filmde yaşanan nihilizmin ilişkilendirildiği ifade edilebilir. Burada filmde yöneticinin eşini neden öldürdüğü sorusu tam olarak yanıt bulmaz ancak cinayetin örtbas edilmesi ile bu olay bürokratik dekadansı belirgin bir şekilde gösterir. Filmdeki olaylar ve göstergelerin pek çoğunda gösteren ve gösterilen ilişkisi kopuk ve şizofrenik olarak tasarlanırken bu olayda izleyicinin anlam üretimi diğer sahnelerle göre sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırma özetle yönetmenin verdiği bilginin belli oranda arttırılması ile mümkün olmuştur. Ancak filmin geneli için bu sahnelerin diğer sahneleri doğrudan etkilediğini söylemek zordur.

Yol Kenarı filmi güç ekseninde; duygulamaların yaratıldığı imgeler, belirli düzeylerde yönlendirme ve imaların olduğu fakat tam olarak sınırlandırılmayan imgeler ile belirsizliğin tam olarak hâkim olduğu kristalleşmiş imgelerin yaratacağı duygulanımların hâkim olduğu melez bir varoluşa sahiptir. Film sinematik açıdan ses ve görüntülerin bilinçli kullanımıyla bir yandan duygulamalar üretirken bir yandan da duygulanımlara açık bir oluşu sergiler. Fakat film sahne sahne farklı etkiler göstermesinin yanında bir bütün olarak belirsizliklerin çözüme kavuşturulmaması nedeniyle sınırsız yorum olanağı tanımaktadır. Bu anlamda çalışmanın temel iddiası her ne kadar bazı sahneler duyusal motor durumu etkilese ve belirlenmiş duygulamalar oluştursa da film bir açık yapıt özelliği göstermektedir. Bunun sebebi filmin zaman, mekân, olay ve

karakterlerinin tek tek veya bir arada belirlenmiş bir anlam yaratmaktan uzak olması ve filmin doğrudan alımlayıcı katılımı ile sinematik varoluşunu tamamlama girişimidir. Bu girişim klasik anlatılar veya sinema eserlerine göre demokratik bir tutumu da ortaya çıkarmaktadır. Yönetmen bu demokratik tutumuyla mekân, zaman, karakter ve olayları gösterir ama yargılardan kaçınarak yargılama işini alımlayıcıya bırakır. Böylelikle çok katmanlı ve her izleyicinin farklı yorumlar üretebileceği bir eser ile alımlayıcıya gerçeklikleri hakikat gibi göstermek ve ona inandırmak yerine hakikati aramak noktasında güç uygular.

## SONUÇ

Sanat eserleri alımlayıcılar üzerinde iki tip güç uygulama imkanına sahiptirler. Klasik şemada kabul edilecek eserlerin izleyicileri belirlenmiş bakış açıları içinde tutmak, belirli yargıları kabul ettirmek ve bunların sonucunda belirli duygulamaları üretmek için tasarlandıkları bilinmektedir. Bu güç uygulama tipinin sinemada hareket bloklarının yarattığı duyuşsal motor durumla ortaya çıktığı ve diğer sanatlardan çok daha fazla bir gücü yarattığı bilinmektedir. Üretilen sinematik algılam ve duygulamalar pasif bir alımlayıcıyı üretmek ve yaratılan sinematik evrenin dışına çıkılmasını önlemek için kişinin kendiliği ile bağlantısını koparmaya çalışmaktadır. Bu noktada alımlayıcı özne öznelliğini kaybeder ve kendisine sunulanla tek yönlü ve belirlenmiş bir iletişimin içine girer. Alternatif şemadaysa üretilen imgeler kristalleştirilir ve ortaya çıkan belirsizlikle boşluğun alımlayıcı tarafından doldurulması üzerine bir tasarım gerçekleştirilir. Belirsizlik ve boşluklar öznel olan duygulanımlarla doldurulur. Bu tasarımların amacı alımlayıcı özneleri kendi öznellikleri ile sanat eserine dahil etmek ve onları bir katılımcıya dönüştürmektir. Bu tür sanat eserleri alımlayıcıların yoğun çabasını gerektiren bir anlamlandırma sürecini yaratırken eserlerin evreni aslında öznelerin kendi zihinlerine açılan bir köprüye dönüşür. Sinema bunu duyuşsal motor durumun sekteye uğratılması, neden-sonuç bağlarının koparılması ve gelişime açık diğer estetik stratejilerle sağlamaktadır. Her iki tip gücün açık ve kapalı yapıtlar olarak tanımlanması da mümkündür. Kapalı yapıtlar duygulam üreten eserleri tanımlarken, açık yapıtlar ise özellikle alımlayıcı öznenin yorum yapması için üretilmiştir ve duygulanımla bağlantılıdır.

Çalışmada incelenen *'Yol Kenarı'* isimli film hem duygulamaların üretildiği hem de duygulanımların alımlayıcı tarafından kendi öznellikleri çerçevesinde üretilmesi adına tasarlanmış bir sinematik evrendir. Bu evrenin içinde yönetmenin öncelikle bir duygulam olarak gerilim üretmek adına müzik ve sesleri kullandığı görülmektedir. Bu tercihin filmin evrenine izleyiciyi çekmek ve üretilen belirsizliklerin üzerine alımlayıcıyı film evrenini aşan bir öznelliğe

yönlendirmek için yapıldığı iddia edilebilir. Diğer taraftan duygulanım imgeler de izleyicinin duyuşal motor durumuna doğrudan güç uygulayan duygulamalar olarak karşımıza çıkar. Duyusal motor durumu etkileyen duygulamalar filmin anlam dünyasına doğrudan etki etmemektedir. Bu durumda sınırlı sayıda üretilen duygulamaların sinematik bir düzenek inşa etmek için kullanıldığı ifade edilebilir. Ancak bu düzenekte yönetmenin duygulamalar ile duygulanımları belli oranda keder türevi duygulara yönlendirdiği görülmektedir. Elbette bu yönlendirme filmin hikayesi ile ilgili yönetmenin sunduğu bir bilgi olarak okunmalıdır. Duyusal yetenekleriyle dünya hakkında bilgi edinen alımlayıcılar için bu bilgi filmin sinematik varoluşu için önemlidir ve öznellikleri engelleyecek düzeyde değildir. Nitekim bu tarz dokunuşlar olmasa sanatçı olarak yönetmenin varlığından da söz edilemez. Film öznellikler açısından yönetmenin geri çekildiği bir varoluşa sahiptir ancak bu geri çekilme ile yönetmenin yok oluşu aynı şey değildir. Yönetmen filmin her aşamasında ordadır fakat onun varlığı ve gücünü kullanışı farklılaşmıştır.

Filmin uyguladığı gücün anlaşılması için çalışmada filme bazı sorular yöneltilmiştir. Bu soruların yanıtlarının film tarafından verilmediği ve belirsizliğin hâkim olduğu görülür. Filmin mekân ve zamanı, olayları ve karakterleri hakkında sorulan soruların yanıtsız kalması alımlayıcı öznelerin kendi öznellikleri ile filme katılmalarına olanak sağlamaktadır. Bunu gerçekleştirmek için filmin duyuşal motor durumu bozmak ve neden-sonuç ilişkilerini sekteye uğratmak üzerine bir estetik strateji geliştirdiği görülür. Filmde mekân, zaman, olaylar ve karakterlerin belirsizliği ile kristalize edilmiş imgelerle karşılaşan alımlayıcıların pek çok perspektiften yorum üretmesi mümkün kılınmıştır. Bu durum sanatçının uyguladığı güce alımlayıcıyı ortak etmesi anlamına gelen demokratik bir tutumdur. Klasik şemada karşılaşılan eserlerin ötesinde bu tür eserlerde yönetmen değişmesi istenmeyen yargılar sunmaktan kaçınmaktadır. Nitekim filmin yönetmeni Pirselimoglu yargılar üretmek yerine fenomenleri izleyicinin yargılaması ve yorumlar üretmesi için sinematik bir düzeneğin içinde yersiz-yurtsuz imgelere dönüştürür. Bu nedenle 'Yol Kenarı' isimli filmin bir açık yapıt olarak üretildiği de ifade edilebilir. Bir açık yapıt olarak 'Yol Kenarı' film bu anlamda sinematik gücün kullanımını açısından Türkiye'yi aşacak ölçekte önemli bir örnektir.

**KAYNAKÇA / REFERENCES**

- Angerer, M. L. (2014). *Desire After Affect*. Rowman & Littlefield.
- Aytaş, M. (2019) Apollonik uygarlık ve dionizyak doğa arasında: “Beş Vakit” filminin kültür-doğa karşıtlığı üzerinden analizi. Ahmet Oktan, Murat Aytaş (Ed.), *Arafta İmgeler* içinde (s.151-165). Doruk Yayınları.
- Bourriaud, N. (2005). *İlişkisel Estetik* (N. Saybaşılı, Çev.). Bağlam Yayıncılık (Orijinal eserin yayın tarihi 2001).
- Bunnin, N., & Yu, J. (2008). *The Blackwell Dictionary of Western Philosophy*. John Wiley & Sons.
- Burnham, D. (2015). *The Nietzsche Dictionary*. Bloomsbury Publishing.
- Bütev, S., & Öztürk, S. Tayfun Pirselimoglu ile söyleşi. *SineFilozofi*, 2(3), 220-239.
- Carroll, N. (2007). *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell.
- Colman, F. (2008). Affective Vectors: Icons, Guattari, and art. S. O'Sullivan, S. Zepke (Ed.), *Deleuze, Guattari and the Production of the New* içinde (s.68-79). Continuum.
- Colman, F. (2011). *Deleuze And Cinema: The Film Concepts*. Berg.
- Crow, D. (2011). *Visible Signs: An Introduction to Semiotics in The Visual Arts*. Ava Publishing.
- Danesi, M. (2000). *Encyclopedic Dictionary of Semiotics, Media, and Communications*. University of Toronto Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema I: The Movement-Image*. University of Minnesota.
- Deleuze, G. (1988). *Foucault*. Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2010). *Nietzsche ve Felsefe*, (F. Taylan, Çev.). Norgunk Yayıncılık (Orijinal eserin yayın tarihi 1962).
- Deleuze, G. (2013). *Cinema II: The Time-Image*. Bloomsbury Publishing.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1993). *Felsefe Nedir* (T. Ilgaz, Çev.). Yapı Kredi Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 1991).
- Denker, A. (2000). *Historical Dictionary of Heidegger's Philosophy*. Tijdschrift Voor Filosofie.

- Eco, U. (1992). *Açık Yapıt* (Y. Şahan, Çev.). Kabalcı Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 1976).
- Flaxman, G. (2000). Introduction. Flaxman, G. (Ed.). *The Brain Is The Screen: Deleuze And The Philosophy of Cinema* içinde (s1-18). Minnesota Press.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze ve Guattari-Arzu Politikasına Giriş* (R. G. Ögdül, Çev.) Ayrıntı Yayınları (Orijinal eserin yayın tarihi 1996).
- Koca, S. (2020). Henri Bergson'un zaman anlayışı ve sinemada zaman. N. Karadaş ve S. Koca (Ed.). *Filmlerle Düşünmek* içinde (s.251-276). Literatürk Academia.
- Kovacs, A. B. (2010). Notes to a Footnote: The open work according to Eco and Deleuze. D.N. Rodowick, (Ed.). *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* içinde (s.31-46). University of Minnesota Press.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.
- Massumi, B. (2002). *Parables for The Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- Özdemir, F. & Koca, B. (2013). Giorgio De Chirico resimlerinde mitoloji ve melankoli. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(6). 404-416.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*. Ütopya.
- Parr, A. (2010). *Deleuze Dictionary*. Edinburgh University Press.
- Pirselimoğlu, T. (2017). *Yol Kenarı*. Türkiye.
- Plantinga, C. (2008). Emotion and Affect. P. Livingston, C. Plantinga (Ed.) *The Routledge Companion to Philosophy and Film* içinde (s.106-116). Routledge.
- Preus, A. (2015). *Historical Dictionary of Ancient Greek Philosophy*. Rowman & Littlefield.
- Protevi, J. (2005). *Edinburgh Dictionary of Continental Philosophy*. Edinburgh University Press.
- Rawes, P. (2008). *Space, Geometry and Aesthetics: Through Kant and Towards Deleuze*. Springer.
- Sachant, P., Blood, P., LeMieux, J., & Tekippe, R. (2016). *Introduction to Art: Design, Context, and Meaning*. University of North Georgia Press.

Scharfstein, B. A. (2009). *Art Without Borders: A Philosophical Exploration of Art and Humanity*. University of Chicago Press.

Taburoğlu, Ö. (2013). *Resim Söz ve Yazı: İmge Yaratmanın ve Bozmanın Yolları*. Doğu Batı Yayınları.

Thain, A. (2017). *Bodies in Suspense: Time and Affect in Cinema*. Minnesota Press.

Vacano, V. D. A. (2006). *The Art of Power: Machiavelli, Nietzsche, and The Making of Aesthetic Political Theory*. Lexington Books.

### EXTENDED ABSTRACT

It is known that encountering at the emotional level creates an effect for human beings who are informed about the world through senses and it is indirectly connected to the concept of power. There are significant differences between the ordinary encountering in the physical world and art. Especially, the notion that the works which are defined as “perceptual arts” mostly have a different effect-level than another encountering in daily life is the basic starting point for this study. In this study, it is aimed to expose the relationships between the power created by art and the sweeping and wide-ranging human feelings. The power applied by art is ontologically related to information and, unlike other sorts of encountering, it presents striking revelation about the things it displays. The aforementioned revelation is interpreted as the revelation of information beyond artistic values. In other words, revelation is the effort of confirming the information which emerges through artworks. For that reason, the majority of the artworks are the mechanisms to subjectify its receptor. The main objective of this study is to establish a connection between the concept of power and art and determine the potential positioning points of cinematic designs related to the power of cinema on the audience from the perspective of the concepts of affect and affection. For this purpose, a sample movie was analyzed through the philosophical movie analysis method in addition to the literature review. The movie chosen for the analysis is the movie of “Yol Kenarı (The Roadside) by Tayfun Pirselimoglu (20017). This film was chosen through the goal-oriented sampling method. At the end of the analysis, it was revealed that how this movie, as a design, establishes a relationship of power with the audience.

As stated by Deleuze in “*Cinema I*”, affect is an existence, namely, it is defined as a power or qualification.<sup>1</sup> It is a predicated thing and affect can exist independently from the expressed thing although they are both completely different from each other. The relationship between affection and art emerges

with the concept of subjectivity. Affection is regarded as subjective and stems from different thoughts which emerge in relation with the memories of the subjects. For that reason, the uncertainties and gaps which will emerge in artworks and especially in cinema or disengagement of the relationships between reason and result activate the affections and the receptor subjects turn into participants who complete the works.

It was suggested in this study cinematic power should be analyzed in two basic categories. First of those categories is the category of affect which emerges in movement-image cinema that creates sensorimotor status and influences the observing bodies as a created existence. The second category is the affection which we encounter in time-image cinema and created by the crystallized and de-territorialized images and the integrity of the audience or its existence in the universe of the film as the participant. The desire to create affections can be considered as a power-sharing as well as a democratic attitude on behalf of the director. At this point, the director creates a setup, and parts of it are reproduced by the audience in the film's universe. Cinematic images that are removed from the judgment power on the receptor from the perspective of generating comments. As it can be seen, the most fundamental difference between affect and affection from the perspective of power is also revealed here. While the receptor is passive in affect, he/she is active in affection. For this reason, it is important to regard the power exerted by the director as a force that triggers the receptor and incorporates it into the film with its memory, identity, and perspectives. Especially affect is solely dominant in many films, while it is seen that affect and affection coexist and become a hybrid force on some occasions.

The film "*Roadside*", which was examined in the study, is a cinematic universe designed both to produce affects and to produce affections by the receptor within the framework of their subjectivity. Within this universe, it is seen that the director primarily uses music and sounds to produce tension as an affect. It can be argued that this choice was made to attract the audience to the film's universe and to direct the receptor to a subjectivity that transcends the film universe on top of the generated uncertainties. On the other hand, images of affection appear as affects that apply direct power to the sensory-motor state of the receptor. Affects that influence the sensory-motor status don't directly influence the semantic world of the film. In this case, it can be stated that a limited number of produced affects are used to build a cinematic mechanism. However, it is seen that the director manipulates affects and affections to a certain degree of grief-derivative emotions in this mechanism. Of course, this guidance should be regarded as information provided by the director related to the story of the film. For the receptors who learn about the world with their sensory abilities, this knowledge



is important for the cinematic existence of the film and is not sufficient to prevent subjectivity. As a matter of fact, the existence of the director as an artist cannot be mentioned without such touches. The film has an existence in which the director is withdrawn in terms of subjectivity, but this retreat and the director's disappearance are not the same things. The director is there at every stage of the film, but his presence and use of power have differentiated.

In order to understand the power applied by the film, some questions were asked to the film. It is seen that the answers to these questions are not given by the film and uncertainty prevails. Unanswered questions about the film's location and time, events, and characters allow the receptor subjects to participate in the film with their subjectivity. In order to achieve this, it is seen that the film develops an aesthetic strategy on disrupting the sensory-motor state and disrupting cause-and-effect relationships. In the film, the receptors can produce interpretations from many perspectives, encountering images crystallized by the uncertainty of space, time, events, and characters. This is a democratic attitude that means that the artist associates the receptor with the power applied by the artist. Beyond the works encountered in the classical scheme, the director avoids offering undesirable judgments in such works. As a matter of fact, Pirselimoglu, the director of the film, transforms phenomena into completely vagrant images in a cinematic mechanism for the audience to judge and produce interpretations instead of producing judgments. Therefore, it can be stated that the film "*Roadside*" was produced as an open work.