SELÇUK İLETİŞİM DERGİSİ
SELÇUK İLETİŞİM
JOURNAL OF SELCUK COMMUNICATION
DERGİ SAYFASI
JOURNAL PAGE

Volume: 18 Issue: Cinema Special - 2025 |
Cilt: 18 Sayı: Sinema Özel - 2025

Article Type | Makale Türü: Research Article | Araştırma Makalesi
Submission Date | Gönderilme Tarihi: 23.10.2025
Admission Date | Kabul Tarihi: 15.12.2025

Ahlat Ağacı'nda Mekân, Zaman ve Beden Deneyimi: Fenomenolojik Bir Analiz

Seda Aytaş

ÖZ

Sinemayla fenomenoloji arasındaki ilişki, izleyicinin filmi görsel bir temsil düzeyinde algılamanın ötesine geçerek bedensel ve algısal bir yaşantı olarak deneyimlemesini mümkün kılmaktadır. Bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filmini fenomenolojik bir çerçevede ele almakta ve beden, zaman ile mekân arasındaki etkileşimi sinemasal deneyim bağlamında incelemektedir. Araştırmanın amacı, filmi anlatısal bir yapı olmaktan çıkararak izleyicinin algısal katılımını etkin kılan bir yaşantı alanı olarak nasıl işlediğini ortaya koymaktır. Merleau-Ponty'nin bedenli bilinç yaklaşımı, Bergson'un süre kavrayışı ve Heidegger'in dünyada-olmak düşüncesi temel alınarak gerçekleştirilen çözümleme, beş sahne üzerinden yapılandırılmaktadır. Vitrin sahnesi görme ve sınır deneyimini, kitapçı sahnesi düşünmenin bedensel yönünü, cami avlusu sahnesi inanç ile bakışın kesişimini, kuyu kazma sahnesi bedensel eylemin felsefi yoğunluğunu, kuyu içi sahnesi ise karakterin dünyayla bütünleşme edimini öne çıkarmaktadır. Bulgular, filmde anlamın sözcüklerden çok beden ile dünya arasındaki temasın, sessizliğin, ışığın ve eylemin düzenleyici rolüyle kurulduğunu göstermektedir. Zaman, kronolojik bir dizilimden çok bilincin derinleştiği bir yaşantı süresi olarak örgütlenmekte; mekân ise karakterlerin bilinç halleriyle biçimlenen varoluşsal bir alan niteliği kazanmaktadır. Sonuçta *Ahlat Ağacı*, fenomenolojik düzeyde sinemanın temsilden yaşantıya yöneldiği bir örnek olarak değerlendirilmektedir. Ceylan'ın sineması, insanın dünyayla kurduğu bedensel, zamansal ve mekânsal ilişkiyi felsefi bir deneyim biçimine dönüştürmektedir.

Anahtar Sözcükler: Nuri Bilge Ceylan, Ahlat Ağacı, Fenomenoloji, Beden, Mekân, Zaman, Sinemasal Deneyim

SEDA AYTAŞ
Doktora Öğrencisi
Selçuk Üniversitesi
seda_bzkrt@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-7771-742X

Atıf: Aytaş, S. (2025). Ahlat Ağacı'nda mekân, zaman ve beden deneyimi: Fenomenolojik bir analiz. *Selçuk İletişim*, *18*(Sinema özel), 179-205. https://doi.org/10.18094/josc.1809175

Space, Time, and Embodied Experience in *Ahlat Ağacı*: A Phenomenological Analysis

Seda Aytaş

ABSTRACT

The relationship between cinema and phenomenology enables the viewer to experience a film not merely as a visual representation but as a bodily and perceptual event. This study examines Nuri Bilge Ceylan's Ahlat Ağacı (2018) through a phenomenological framework, analyzing the interaction between body, time and space within the context of cinematic experience. The aim is to reveal how the film operates not simply as a narrative structure but as a lived field that activates the viewer's perceptual engagement.Drawing on Merleau-Ponty's notion of embodied consciousness, Bergson's conception of duration and Heidegger's idea of being in the world, the analysis is structured around five key scenes. The shop-window scene foregrounds vision and the experience of limits; the bookshop scene highlights the bodily dimension of thought; the mosque courtyard scene explores the intersection of belief and gaze; the well-digging scene emphasizes the philosophical intensity of bodily action; and the scene inside the well brings forward the character's act of integrating with the world.The findings indicate that meaning in the film arises less from dialogue than from the contact between body and world, and from the organizing role of silence, light and action. Time is configured not as chronological sequence but as a duration in which consciousness deepens; space, in turn, becomes an existential field shaped by the characters' states of awareness. Ultimately, Ahlat Ağacı is evaluated as an example of cinema's movement from representation toward lived experience on a phenomenological level. Ceylan's cinema transforms the human relationship with the world, bodily, temporal and spatial, into a philosophical mode of experience.

Keywords: Nuri Bilge Ceylan, The Wild Pear Tree, Phenomenology, Body, Space, Time, Cinematic Experience

SEDA AYTAŞ
PhD. Student
Selçuk University
seda_bzkrt@hotmail.com
ORCID: 0000-0001-7771-742X

Citation: Aytaş, S. (2025). Space, time, and embodied experience in Ahlat Ağacı: A phenomenological analysis. *Journal of Selcuk Communıcatıon*, *18*(Cinema special), 179-205. https://doi.org/10.18094/josc.1809175

GİRİŞ

Sinemada fenomenolojik yaklaşım, filmi anlatı ve temsil düzeyinin yanı sıra algı, beden ve dünyayla yönelim ilişkisi içinde kavrar. Bu bakış, algıyı bedensel bir yönelim olarak kuran Merleau-Ponty, zamanı yaşanan süre olarak düşünen Bergson ve görüntüyü hareket-imge / zaman-imge ayrımıyla yeniden kavramsallaştıran Deleuze'den beslenir. Nitekim çağdaş film fenomenolojileri, izleyicinin filmle dokunsal ve çok duyulu teması ile sinestetik özneyi merkeze alarak algıyı göz-merkezcilikten çıkarıp bedenselleştirir (Yılmaz, 2022, s. 212). Bu çizgide haptik görsellik yaklaşımı da Merleau-Ponty'nin çok duyulu algı vurgusunu sinema deneyimine taşır; görüntünün yalnız retinal değil, dokunma, kinestezi, koku ve tatla birlikte işlediğini savunur (Salkaya, 2023, s. 6). Merleau-Ponty'nin görmenin iki yönlü edimi ve ten vurgusu sinemada yakın planın, bedenin ve mekânın algıyı nasıl kurduğunu açıklamak için sıkça referans verilir. Deleuze'ün zaman-imge kavramı ise modern sinemanın düşünsel yönelimini, eylem mantığının gevşediği ve zamanın görünür olduğu yapılarla açıklar; Türkiye'deki kuramsal yazında bu çerçeve, imgenin özüne dair tartışmaları sistematikleştiren bir temel olarak ele alınır (Güğümcü, 2019, s. 85). Bu kuramsal zemin, Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasını özellikle elverişli kılar. Ceylan'ın filmlerinde uzun planlar, düşük tempo, minimal diyalog, doğal ışık ve geniş kadrajlar izleyiciyi temsilden ziyade yaşantıya çağırır; karakterlerin bedensel hâlleri, sessizlik ve rüzgâr/ayak sesi gibi atmosferik sesler algıyı yönlendirir (Kızılay & Bayram, 2022, s. 85). Ceylan'ın taşra-kent gerilimi, yersizleşme, yerin ruhu ve mekânın varoluşsal etkisi gibi temalarla anlamsal derinlik kazandığı; filmlerin mekânı salt arka plan olmaktan çıkarıp fenomenolojik zemine dönüştürdüğü gösterilmiştir (Bilgili & Kalaycı, 2021, s. 1025). Ceylan sinemasını mekân deneyimi açısından tartışan çalışmalarda, hodolojik mekân (yaşantı boyunca kat edilen güzergâhın kurduğu mekân) ve iktidar-mekân ilişkileri gibi başlıklar, seyirci algısının bedensel haritalarla örüldüğünü vurgular (Çam, 2018, s. 47). Son dönemde Ceylan'ın Kuru Otlar Üstüne filminde de Anadolu bozkırının fenomenolojik bir zemin olarak işlendiği; Deleuze, Lefebvre ve Foucault çizgisindeki mekân kuramlarıyla tartışmanın genişlediği gösterilmiştir (Uslu, 2025, s. 265). Bu çerçevenin içinde yönetmenliğini Nuri Bilge Ceylan'ın yaptığı Ahlat Ağacı (2018) filmi fenomenolojik analiz için önemli verileri barındıran bir yapım olarak yer alır. Film, bekleyiş, köksüzlük/yer arayışı, beden-mekân teması ve zamanın içsel akışı üzerinden izleyiciye düşünsel bir katılım alanı açar. Uzun diyalog sahneleri, yürüyüşler ve kuyu / su / toprak gibi somut nesneler, hem noetik (öznenin yönelimi) hem noematik (algılanan şeyin görünüşü) düzeyde yoğun bir yaşantı üretir (Kızılay & Bayram, 2022, s. 90). Mimarlık ve sinema kesişiminde yapılan okumalar, filmdeki yer-yersizlik geriliminin ruhun yitimine uzanan bir duygu coğrafyası kurduğunu; bu haliyle mekânın etik ve varoluşsal soruları bedensel deneyim üzerinden

görünür kıldığını ortaya koyar (Bilgili & Kalaycı, 2021, s. 1026). Bu nedenle çalışma, Ahlat Ağacı'nı sadece bir anlatı filmi olarak değil; algının bedende somutlaştığı fenomenolojik bir deneyim alanı olarak konumlandırır.

Bu fenomenolojik çerçeve, Nuri Bilge Ceylan sinemasını özellikle elverişli bir örnek hâline getirir. Ceylan'ın filmlerinde uzun planlar, doğal ışık kullanımı, minimal diyaloglar ve yavaş ritim, izleyiciyi temsilden ziyade yaşantının kendisine davet eder. Yönetmenin sinemasında sessizlik, rüzgâr, yağmur ya da ayak sesleri gibi atmosferik ögeler, karakterlerin varoluşsal gerilimini duyumsal bir yoğunluğa dönüştürür. Taşra ve kent arasındaki mekânsal ikilik, bireyin köksüzlük ve aidiyet arayışıyla birleşir; bu bağlamda mekân, anlatının arka planı olmaktan çıkarak deneyimin asli unsuru hâline gelir. Ahlat Ağacı (2018) bu anlamda Ceylan sinemasında fenomenolojik derinliğin en belirgin biçimde ortaya çıktığı filmlerden biridir. Film, üniversiteden yeni mezun olmuş Sinan'ın taşraya dönüşünü, varoluşsal arayışını ve zamanla kendisiyle kurduğu yabancılaşmayı merkeze alır. Bu temalar, bekleyiş, yer arayışı, köksüzlük ve bedensel yönelim gibi fenomenolojik kategorilerle yakından ilişkilidir. Filmde uzun diyalog sahneleri, yürüyüş sekansları, kuyu, su ve toprak gibi sembolik nesneler, hem noetik (öznenin yönelimi) hem de noematik (nesnenin algı biçimi) düzeyde derin bir deneyim alanı üretir. Bu noktada film, karakterin içsel dünyasını dışsal çevreyle kurduğu ilişki üzerinden, bedensel ve duyusal bir düzlemde açımlar. Ceylan'ın görsel dili, taşranın sessizliğinde bedenin dünyaya yazıldığı bir alan yaratır. Kamera hareketlerinin yavaşlığı, karakterlerin bakışlarındaki duraksama ve mekânın atmosferik yoğunluğu, izleyiciyi zamansal bir derinlik duygusuna taşır. Bu durum, Bergson'un sürenin kesintisiz akışı ile Merleau-Ponty'nin algının bedensel doğası arasında güçlü bir köprü kurar. Bu bağlamda Ahlat Ağacını varoluşun zamansal ve mekânsal deneyimine dair görsel bir düşünme biçimi olarak okumak mümkündür.

Bu çalışma, fenomenolojik film analizi yöntemine dayanmaktadır. Nitel bir araştırma modeli benimsenmiş; film, algının bedensel yönü, zamanın yaşantısal akışı ve mekânın varoluşsal temsili bakımından incelenmiştir. Araştırmanın birincil veri kaynağını Ahlat Ağacı filminin tam çözümlemesi oluşturmaktadır. Film, çoklu izleme yöntemiyle analiz edilmiş; algısal yoğunluğu yüksek beş sahne çalışma birimi olarak seçilmiştir. Bu çerçevede aşağıda yer alan araştırma sorularına yer verilmiştir:

Ahlat Ağacı filminde beden, mekân ve zaman arasındaki ilişki nasıl bir fenomenolojik deneyim alanı oluşturur?

1. Sinan'ın dünyayla kurduğu temas, Merleau-Ponty'nin *beden-özne* kavramı bağlamında nasıl okunabilir?

2. Filmdeki uzun planlar ve sessizlikler, Bergson'un *durée* anlayışıyla nasıl bir karşılık bulur?
3. Ceylan'ın görsel üslubu, Deleuze'ün *zaman-imge* kavramı açısından nasıl bir düşünsel sinema biçimi üretir?

Bu çerçevede araştırma, Ahlat Ağacı'nı yalnızca tematik bir anlatı olarak değil, yaşantının görsel felsefesi olarak yorumlamayı amaçlamaktadır. Filmdeki sahneler, algının, bedenin ve zamanın iç içe geçtiği bir deneyim alanı olarak çözümlenmiş; bu yönüyle Ceylan sinemasının çağdaş fenomenolojik film düşüncesi içindeki özgün yeri açığa çıkarılmıştır.

ALGININ FENOMENOLOJİSİ: MERLEAU-PONTY VE SİNEMADA BEDENSEL DENEYİM

Sinema teorisi, uzun yıllar boyunca izleyiciyi pasif bir alıcı, ekranı ise ideolojik veya dilsel kodların yansıtıldığı bir yüzey olarak ele alan psikanalitik ve göstergebilimsel yaklaşımların etkisinde kalmıştır (Aydın, 2020). Ancak, 20. yüzyılın ortalarında Maurice Merleau-Ponty'nin felsefesi, bedeni felsefi düşüncenin merkezine alarak algı, bilinç ve dünya arasındaki ilişkiyi kökten yeniden düşünmeyi önermiştir. Merleau-Ponty'nin Algının Fenomenolojisi (1945) adlı başyapıtında ortaya koyduğu beden-özne kavramı, sinema deneyimini anlamak için devrimci bir potansiyel sunmuş ve özellikle Vivian Sobchack gibi teorisyenler aracılığıyla sinemayı bedensel bir karşılaşma olarak yeniden kavramsallaştıran bir fenomenolojik film teorisi okulunun temelini atmıştır.

Merleau-Ponty'nin felsefesi, René Descartes'tan miras kalan ve Batı düşüncesine hâkim olan zihin-beden ikiliğine radikal bir eleştiri getirir. O, ne rasyonalistlerin iddia ettiği gibi dünyanın sadece düşünen bir zihin tarafından kurulduğunu ne de empiristlerin iddia ettiği gibi öznenin dış dünyadan gelen duyumların edilgin bir alıcısı olduğunu kabul eder (Aydın, 2020, s. 82). Merleau-Ponty için bizler dünyaya düşünce yoluyla değil, beden yoluyla açılırız. Onun felsefesindeki kilit kavram, dünyanın pasif bir temsili yerine, algılayan ve canlı bir deneyim alanında bedeni ile var olan vücut bulmuş öznedir (Merleau-Ponty, Algının fenomenolojisi, 2017, s. 65). Bu beden-özne, dünyadan ayrı bir varlık değil, dünyanın teni (ing. the flesh of the world) ile iç içe geçmiş, dünyayla birlikte var olan bir yapıdır. Algı, bir nesnenin zihinsel bir fotoğrafını çekmek değil, bedenimiz aracılığıyla dünyayla girdiğimiz dinamik, çift yönlü ve yaşanmış bir diyalogdur. Merleau-Ponty, bu çerçeveyi doğrudan sanata ve sinemaya da uygulamıştır. Özellikle *Sinema ve Yeni Psikoloji* (*The Film and the New Psychology*) başlıklı makalesinde, sinemanın Gestalt psikolojisiyle olan paralelliğine dikkat çeker (Merleau-Ponty, 1964). Ona göre sinema, dünyanın analitik bir dökümünü

sunmaz; bunun yerine, tıpkı bizim bedensel algımız gibi, dünyanın anlamlı bir bütün olarak nasıl deneyimlendiğini, yani yaşanmış dünyayı (alm. Lebenswelt) yakalar.

Merleau-Ponty'nin algı kuramı, fenomenolojinin sinemaya uygulanışında temel bir kuramsal dayanak oluşturmaktadır. Bu yaklaşımda algı, zihinsel bir işlem olarak değil, bedenin dünyayla kurduğu yönelimsel ilişkinin dinamik bir bileşeni olarak tanımlanmaktadır. Bu nedenle Merleau-Ponty'nin düşüncesinin merkezinde üç kavram bulunmaktadır. Bunlar *algının önceliği*, *beden-özne* ve *karşılaşma* anlamındaki *chiasm* kavramıdır. (Merleau-Ponty, 2017, s. 18). Bu anlayış, sinemada kameranın hareketi, ışığın dağılımı ve oyuncu bedeninin mekânla teması yoluyla görünür hâle gelir. Beden-özne kavramı ise, bedenin salt bir nesne olarak değil, dünyayı algılayan ve anlamlandıran bir özne olarak var olduğunu vurgular (Aydın, 2020, s. 79). Böylelikle sinemada oyuncu bedeni, yalnızca anlatı içindeki bir figür olmaktan çıkar; izleyiciyle ortak bir algısal deneyimin kurucu öğesine dönüşür. Karşılaşma (yun. chiasm) kavramı, özne ile nesnenin birbirinden ayrılmaz biçimde iç içe geçtiği bir ilişkiselliği tanımlar (Merleau-Ponty, 2017, s. 66). Sinemada bu durum, izleyicinin sahneyi pasif bir gözlemle takip etmemesi, aynı zamanda sahnenin bakışıyla karşılaşır gibi hissetmesiyle somutlaşmaktadır. Bu kuramsal çerçevede algı, zihinsel bir temsil olarak değil, bedenin yönelimiyle, mekânsal ve zamansal varlığıyla ve dünya ile kurduğu etkileşimle ortaya çıkan bütüncül bir deneyim olarak anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi, sinemada algı-özne ve beden-öznellik ilişkilerini anlamak açısından önemli bir teorik kaynak sunar (Pelister, 2023, s. 128). Bu yaklaşım, algının görsel olduğu kadar bedensel bir süreç olduğunu vurgular. Merleau-Ponty'ye göre algı, bakış, duruş, hareket ve mekânla temas gibi çok duyulu edimlerin bütünüdür (2017, s. 69). Sinemada kamera hareketleri, oyuncunun fiziksel eylemleri ve mekânla kurduğu ilişki bu bedensel algıyı görünür kılar. Algı aynı zamanda eylem içinde gerçekleşir; sürekli evrilir ve bedensel yönelim zamanla mekânın bütünlüğü içinde ortaya çıkar. Salkaya (2023, s. 7) bu durumu haptik görsellik kavramıyla açıklar ve görmenin sadece retina merkezli bir edim değil, bedensel bir deneyim olduğunu vurgular.

Merleau-Ponty sinema üzerine doğrudan bir kuram geliştirmemiş olsa da düşüncesi, izleyicinin bedeninin ekrandaki dünyayla kurduğu ilişkiyi anlamlandırmak için sinema teorisine verimli bir zemin sunmaktadır. Bu yaklaşımda izleyici, görsel bir tanık konumunda kalmamakta; bedeniyle mekâna yönelen, sahnenin ritmine ve atmosferine katılan etkin bir özne hâline gelmektedir (Yılmaz, 2022, s. 46). Sinemada bu ilişki özellikle üç düzlemde görünür: birincisi, görme-görülme ikiliği; ikincisi, bedensel yönelim; üçüncüsü ise algının zamansal örgüsü. Merleau-Ponty'ye göre bakmak kadar görülmek de önemlidir (Merleau-Ponty, 2017, s. 157). Bu fikir, sinemada kamera açısı ve kadraj aracılığıyla izleyicinin

özne-nesne ilişkisini yeniden kurar (Akalın & Kurt, 2023, s. 1574). Kamera hareketleri, oyuncu bedeninin konumlanışı ve mekânın kadrajlanışı izleyicide bedensel bir farkındalık yaratır; Pelister (2023, s. 134) bunu oyuncu bedeninin kurgusal karakter bedenlenmesi olarak tanımlar. Uzun planlar, sessizlikler ve duraksamalar ise algının yaşanmış süre (fr. durée) olarak deneyimlenmesini sağlar (Merleau-Ponty, 2017, s. 162). Salkaya (2023, s. 8), bu tür sinematik yapıların çok duyulu film deneyimi yaratarak izleyiciyi görüntünün içinde konumlandırdığını ileri sürer. Merleau-Ponty'nin sinema üzerine bu öncü düşüncelerini alıp sistematik bir film teorisine dönüştüren en önemli isim Vivian Sobchack'tır. The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience (Gözün Hitabı: Bir Sinema Deneyimi Fenomenolojisi) adlı ufuk açıcı kitabında Sobchack, sinema deneyiminin hem filmin hem de izleyicinin bedenleri arasında gerçekleşen karşılıklı bir ilişki olduğunu savunur (Sobchack, 1992). Sobchack'a göre, izleyici sinemada pasif bir göz değil, filmin dünyasıyla angaje olan bedensel bir "Ben"dir (I). Daha da radikal bir biçimde, filmin kendisi de cansız bir nesne değildir. Kamera, kurgu, ses tasarımı ve hareket aracılığıyla filmin de bir bedeni vardır; film de dünyayı algılayan, hisseden ve ifade eden bir özne gibi davranır. Sobchack bu durumu şöyle ifade eder: "*Film, bu nedenle, yalnızca algı ve ifade için bir nesne değildir; aynı zamanda algının ve ifadenin öznesidir*. [...] Kendi varoluşunu yaşar ve bir dünyaya sahip olma kapasitesini ve onu algısal olarak ifade etme kapasitesini gösterir (Sobchack, 1992, s. 167). Bu yaklaşım, sinema deneyimini bir bedenler-arası (ing. inter-corporeal) karşılaşma olarak tanımlar. İzleyici, filmin dünyasına kendi yaşanmış bedenini getirir ve filmin bedeniyle (ing. film's body) bir tür kaynaşma yaşar. Bir gerilim filminde koltuğumuzda irkilmemiz, hızlı bir takip sahnesinde nefesimizin kesilmesi veya dokunsal bir görüntü karşısında ürpermemiz, zihnimizin filme verdiği tepkiler değil, bedenimizin filmin bedeniyle doğrudan kurduğu diyalogun kanıtlarıdır.

Merleau-Ponty ve Sobchack'ın açtığı bu yol, haptik görsellik (ing. haptic visuality) ve çok duyulu sinema (ing. multi-sensory cinema) gibi çağdaş teorik tartışmaları doğrudan etkilemiştir. Haptik görsellik, filmin izleyiciye sadece optik bir görüntü sunmakla kalmayıp, aynı zamanda dokunma, tatma veya koklama gibi diğer duyuları harekete geçiren, teniyle hissedilen bir deneyim yaratma kapasitesine işaret eder (Salkaya, 2023, s. 1-16). Örneğin, bir filmde yemeğin yakın çekimi, sadece yemeği göstermez; aynı zamanda izleyicinin bedeninde dokunsal ve kinestetik bir tepki (açlık, tiksinme, arzu) uyandırır. Bu, Merleau-Ponty'nin vücut-bulmuş algılayan özne (Merleau-Ponty, 2017, s. 165) tanımının sinemadaki karşılığıdır: Görmek, her zaman diğer duyularla iç içe geçmiş bedensel bir eylemdir. Merleau-Ponty'nin algı felsefesi, önceki fenomenoloji geleneklerinden özellikle Husserl'den farklılaşır. Husserl, algının yapısını bilinç temelli bir yapı olarak yeniden kurmaya çalışırken, Merleau-Ponty algıyı yaşanmış, bedenli

ve yönelimli bir olgu olarak ele alır (Lawlor, 2004). Ona göre beden, dünyada yer alan bir nesne konumunda durmamakta; dünyanın anlamını kuran ve algının merkezinde bulunan bir özne olarak işlev görmektedir. Bu yaklaşım sinemaya uygulandığında, film deneyiminin temsilî ya da zihinsel bir etkinliğe indirgenemeyeceğini ortaya koymaktadır. İzleyici, filmi bedeniyle algılayan ve sahneyle doğrudan temas kuran bir özne hâline gelmekte; film deneyimi bu temasın sürekliliği içinde şekillenmektedir.

MEKÂN VE ZAMANIN FENOMENOLOJİSİ: YAŞANTININ SİNEMATİK KURULUŞU

Sinema, en temel tanımıyla, hareketli görüntüler aracılığıyla zamanı ve mekânı kaydeden bir araçtır. Ancak fenomenolojik bir perspektiften bakıldığında sinema, objektif zamanı ve kartezyen mekânı basitçe kaydetmekle kalmaz; bizzat yaşantı olarak zamanın ve mekânın öznel, bedensel ve varoluşsal boyutlarını kurar. Maurice Merleau-Ponty'nin dünyada-olma (fr. être-au-monde) kavramı, bedenin mekânla ve zamanla olan ayrılmaz ilişkisine dayanır (Merleau-Ponty, 2017). Sinema, bu dünyada-olma halinin en güçlü estetik simülasyonlarından ve keşif alanlarından biridir. Fenomenoloji için mekân, içine nesnelerin yerleştirildiği boş bir kap değildir. Mekân, beden-öznenin yönelimsel eylemleriyle var olan, yaşanan ve hissedilen bir ilişkisellik ağıdır. Merleau-Ponty'nin Algının Fenomenolojisi'nde vurguladığı gibi, "*Bedenimiz dünyada bir nesne değildir, ama dünyayla olan ilişkimizin aracıdır*" (Merleau-Ponty, 2017, s. 161). Bizler mekânın içinde değiliz; bizler mekânız. Sinema bu anlamda yaşanmış mekânı kurmak için kadrajı, kamera hareketini ve alan derinliğini birer fenomenolojik araç olarak kullanır. Kadraj, görsel bir çerçeve olmanın ötesinde, dünyanın ne ölçüde ve nasıl deneyimleneceğini belirleyen bir yönelimsellik alanı oluşturmaktadır. Sinemada kadraj, izleyicinin algısını belirli bir düzlemde yoğunlaştırmakta ve bu yönüyle fenomenolojik paranteze alma edimine benzer bir işlev üstlenmektedir. Dar bir kadraj, yalnız fiziksel bir sınırlamayı değil, aynı zamanda bedensel bir sıkışmayı ve klostrofobik bir gerilimi de üretmektedir. Bu nedenle izleyici, karakterin sıkışmışlık hissini soyut bir temsil olarak değil, bedensel bir yaşantı olarak algılamakta; deneyim, görsel düzeyi aşarak algısal bir yoğunluğa dönüşmektedir.

Mekânın bu şekilde bedensel olarak duyumsanması, Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası* (2019) adlı eserinde ele aldığı yaşanmış yer kavramıyla da ilişkilidir. Bachelard'a göre ev, oda, tavan arası ve kiler gibi mekânlar mimari birer yapı olarak görülmemektedir. Bu mekânlar, derin psikolojik ve varoluşsal yankılarla örülü, değer yüklenmiş yerler olarak anlam kazanmaktadır (Bachelard G. , 2019). Bu mekânlar, bireyin iç dünyasını ve hatıralarını taşıyan birer varoluş alanıdır. Sinema da bu anlamda Bachelard'cı bir biçimde mesken tutulan mekânlar yaratır. Bir yönetmenin filmde evi ele alışı, orayı sadece bir sığınak olarak değil, aynı zamanda hafızanın, tekinsizliğin veya aidiyetin bedensel bir deneyim alanı olarak kurar. Bu doğrultuda sinemadaki mekân, anlatının arka planı olmaktan çıkar ve karakterin

dünyayla kurduğu varoluşsal ilişkinin fenomenolojik bir yüzeyine dönüşür. Bu yaşantısal ilişkiyi kuran temel unsurlardan biri de kameranın hareketidir. Kamera, izleyicinin vekâleten dünyada hareket eden bedeni gibidir; yönelimi, bakışı ve dikkati aracılığıyla mekânı hisseder. Vivian Sobchack'ın *The Address of the Eye* adlı eserinde belirttiği üzere, kameranın hareketleri sadece nesneleri takip etmez; onlar aynı zamanda algılayan bir bilincin dikkatini, tereddüdünü, arzusunu ve yönelimselliğini de bedenselleştirir (Sobchack, 1992, s. 101). Bu nedenle kamera, sinemada hem öznenin bakışı hem de dünyanın duyumsanan bedensel uzantısıdır. Sinemanın bu anlamda belki de en radikal fenomenolojik müdahalesi zaman alanındadır. Objektif saat zamanı, fenomenolojideki içsel zaman bilinci süre karşısında yetersiz kalır. Sinema, tam da bu yaşanmış zamanı manipüle eder.

Henri Bergson, algının zamanla kurduğu ilişkiyi geleneksel ölçümlerle değil, doğrudan yaşantının içinden kavrar. Ona göre bilimsel zaman, homojen, ölçülebilir ve dışsal bir kategoridir; oysa gerçek deneyimsel zaman, yani durée (yaşayan süre), bireyin zihninde ve bedeniyle algıladığı kesintisiz bir akıştır. Bergson, bu düşüncesini "*Süre, birbirine eklenen anlardan değil, birbirine erimiş hâlde içkinleşen bilinç durumlarından oluşur*" sözleriyle açıklar (Bergson, 2025, s. 73). Bu anlayışta zaman, doğrusal bir ilerleme değil, bilincin içinde akıp giden bir yaşantı bütünlüğüdür. Sinemada bu düşünce, kronolojik ilerlemenin ötesine geçerek izleyicinin algısının süreyle birlikte genişlediği bir deneyim biçimini tanımlar. Bergson'un zaman kavramı, sinematik hareket, kırılma ve süre ilişkisini anlamada temel bir referans noktasıdır. *Durée* kavramı özellikle sanat sinemasında, anlatının zamansal yapısını anlamada merkezî bir rol üstlenir. Buna göre filmde zaman, olayların ardışık sıralanışıyla değil, izleyicinin bilincinde genişleyen içsel bir akışla kurulur. Bergson'un bu yaklaşımı, sinemada uzun planlar, sessizliklerin geçirgenliği ve zamanın yoğunlaştırılması gibi estetik stratejiler aracılığıyla somutlaşır (Restrepo, 2015, s. 9). Bu eksende filmde zaman, dramatik bir araç olmaktan çıkarak yaşantının doğrudan algılanan bir sürekliliğine dönüşür. Zamanın bu fenomenolojik yorumu, mekânın varoluşsal anlamıyla birlikte düşünüldüğünde sinemanın deneyimsel doğası daha belirgin hâle gelir. Martin Heidegger, varlığın temel biçimlerinden biri olarak *Dasein* (orada-olma) kavramını geliştirmiş ve insanın varlığının dünyaya bağlı olduğunu, varlığın bir nesne olarak değil, bir mekân içinde yönelimli olarak kurulduğunu belirtmiştir (Heidegger, 2008, s. 141). Bu yaklaşım sinemaya uyarlandığında, izleyici ekrana bakan pasif bir göz konumunda kalmamakta; ekranın açtığı mekânda varoluşsal bir yönelim içine giren etkin bir özne hâline gelmektedir. Bu yönelim, izleyicinin bedeninin, bakışının ve dikkatinin mekânla kurduğu ilişkinin niteliğini belirlemektedir. Bu nedenle sinemadaki mekân, arka plan işlevi gören bir yüzey olmaktan çıkarak izleyicinin deneyimlediği, yöneldiği ve kendi varlığını konumlandırdığı yaşantısal bir alana dönüşmektedir. Mekân, fiziksel bir yüzeyin

ötesinde, yönelmiş varlıkların anlam kazandığı bir yaşanmış mekândır; kadraj, ses ve ritim, bu mekânın fenomenolojik bütünlüğünü oluşturur.

Zaman ve mekân fenomenolojisi sinemada birbirinden ayrı düşünülemez. Film çözümlemelerinde bu iki boyutun, bedensel deneyim ve yönelimsellik bağlamında birlikte ele alınması gerekir. Bergson'un süre anlayışı ile Heidegger'in mekân kavrayışı birleştiğinde sinema, kurmaca bir dünya olmanın ötesine geçmekte ve yaşanmış bir deneyim alanı olarak anlaşılmaktadır. Bu birleşim, filmde zamanın akışını ve mekânın varoluşsal niteliğini izleyicinin algısal katılımıyla anlam kazanan dinamik bir yaşantıya dönüştürmektedir. Sinemada hareket, kırılma ve tekrar gibi unsurlar, zamanın görselleşmiş biçimleri olarak ortaya çıkar. Mekân ve zamanın bu birleşimi, izleyicinin bedeniyle kurduğu doğrudan teması görünür kılar. Uzun planlar, yürüyüş sahneleri ve sessizlik gibi öğeler, bu temasın en belirgin biçimlerini oluşturur. Uzun plan, mekânın içinde süreyi açığa çıkarırken; yürüyüş sahneleri bedenin zamanla birlikte hareket etmesini görünür kılar; sessizlik ise zamanın yoğunlaşmasını sağlayarak izleyicinin dikkatini kendi bedensel farkındalığına yöneltir. Bu alandaki en önemli teorik katkılardan biri Andrei Tarkovski'den gelir. Tarkovski, Mühürlenmiş Zaman (Sculpting in Time) adlı manifestosunda, sinemanın özünün kurgu değil, zamanı yontmak olduğunu savunur. Ona göre yönetmen, zamanı bir kütle olarak alır ve zamanın basıncını kullanarak fazlalıkları atar (Tarkovski, 2017, s. 118). Tarkovski'nin meşhur uzun planları, izleyiciyi olay örgüsünü takip etmeye değil, zamanın yoğunluğunu ve akışını doğrudan deneyimlemeye zorlar. Bu, zamanın ontolojik bir ağırlık olarak hissedilmesidir. Bu deneyimi felsefi olarak en iyi kavramsallaştıran düşünür ise Gilles Deleuze'dür. Deleuze, *Sinema 2: Zaman-İmge* (Cinema 2: The Time-Image) adlı eserinde, klasik sinemanın (hareket-imge) zamanı her zaman bir eyleme veya anlatıya (yani mekânsal harekete) tabi kıldığını belirtir. Ancak modern sinema (zaman-imge), bu duyusal-motor şemayı kırar (Deleuze G. , 2018). Artık önemli olan "ne olacak?" sorusu değil, "neler oluyor?" veya "ne hatırlıyorum?" sorularıdır. Deleuze'e göre zaman-imge, zamanın kendisinin, saf haliyle, hafıza, rüya veya düşünce katmanları olarak doğrudan görünür hale gelmesidir. Karakterler eyleme geçemez; bunun yerine dünyayı gören özneler haline gelirler (Deleuze G. , 2018, s. 45). Bu, tam da Husserl'ci bir içsel zaman bilincinin sinematik bir ifadesidir. İzleyici artık bir anlatıyı takip etmez; bir bilincin zamanı deneyimleme biçimine ortak olur (Özkan, 2019, s. 520). Bu yaklaşıma göre, sinema sadece hikâye anlatan bir araç değil, mekân ve zamanın bedensel olarak algılandığı bir yaşantı ortamıdır.

Bergson ve Heidegger'in fenomenolojik kuramları sinema çalışmaları için zengin kavramsal araçlar sunmasına rağmen eleştiriler de mevcuttur. Örneğin Bergson'un zaman anlayışı bazı modern film kuramcıları tarafından fazla soyut olarak değerlendirilmiş ve sinemanın teknik yönelimlerine

indirgenmesi eleştirilmiştir (Restrepo, 2015, s. 13). Heideggerci yaklaşım ise izleyicinin farklı kültürel deneyimlerini göz ardı etmekle itham edilmiş, izleyici-özne konumunun homojenliği eleştirilmiştir (Sandrussi, 2024, s. 22). Buna rağmen, sinemada mekân ve zamanın fenomenolojik analizi, izleyicinin algının doğrudan bedensel ve zamansal sürecine dâhil olduğunu göstermek açısından vazgeçilmezdir. Bu bölümde sunulan kavramsal çerçeve, sonraki bölümde yer alacak sahne analizlerine temel oluşturmaktadır.

YÖNTEM

Bu çalışma, Nuri Bilge Ceylan'ın *Ahlat Ağacı* (2018) filminde mekân, zaman ve beden deneyiminin fenomenolojik bir perspektiften çözümlenmesini amaçlayan nitel bir film analizi araştırmasıdır. Çalışmanın kuramsal temeli, Maurice Merleau-Ponty'nin algı fenomenolojisi, Henri Bergson'un süre (durée) kavramı ve Martin Heidegger'in dünyada-olmak (being-in-the-world) ontolojisine dayanmaktadır. Bu yaklaşım, filmi bir temsil sistemi olarak değil, yaşantının sinematik ifadesi olarak ele alır. Fenomenolojik yöntem, öznenin dünyayla kurduğu doğrudan ilişkiyi, yani deneyimin nasıl göründüğünü anlamaya odaklanır. Bu bağlamda film, karakterlerin ve izleyicinin bedensel algı, zamansal bilinç ve mekânsal yönelim aracılığıyla dünyayı nasıl deneyimlediklerini açığa çıkaran bir yaşantı alanı olarak değerlendirilmiştir. Bu doğrultuda araştırma mekân, zaman, ışık, ses, beden ve bakış gibi sinematik öğeleri anlatıdan bağımsız olarak deneyimsel katmanlarıyla analiz etmeyi amaçlamıştır. Çalışma, nicel ölçütlerden ziyade varoluşsal, algısal ve duyusal nitelikleri öne çıkarır. Dolayısıyla yöntemsel çerçeve, betimleyici değil yorumlayıcı fenomenoloji (ing. interpretative phenomenological analysis - IPA) yaklaşımına yakındır. Bu yöntem, deneyimin özünü betimlemekten çok, o deneyimin anlam katmanlarını çözümlemeyi hedefler.

Araştırmanın birincil veri kaynağını, *Ahlat Ağacı* filminin tam metinsel ve görsel çözümlemesi oluşturmaktadır. Filmin bütününe ilişkin çoklu izleme sürecinin ardından, fenomenolojik yoğunluğu ve tematik temsil gücü yüksek beş sahne analiz birimi olarak seçilmiştir. Sahne seçiminde üç temel ölçüt gözetilmiştir: mekânla bedensel temasın belirgin biçimde hissedildiği anlar (örneğin dokunma, yürüme veya çalışma sahneleri), zamanın içsel deneyimine olanak tanıyan uzun planlar ve sessizlik, diyalog ya da bakış aracılığıyla varoluşsal düşünümün ortaya çıktığı sahneler. Bu ölçütlere göre seçilen beş sahne şunlardır:

1. Kasabaya dönüş ve ilk yürüyüş sahnesi - karakterin bedensel varoluşunun çevreyle ilk teması.
2. Yazarla diyalog sahnesi (kitabevi) - düşüncenin, bakışın ve sessizliğin fenomenolojisi.

3. Camide imamla konuşma sahnesi - inanç, anlam ve mekânın duyusal yoğunluğu.
4. Kuyu sahnesi (baba-oğul birlikte) - emeğin, bedenin ve zamansal sürekliliğin ortak deneyimi.
5. Final sahnesi (Sinan kuyuda) - varoluşun döngüsel biçimde yeniden kurulması, dünyada olmanın somutlaşması.

Bu çalışma kapsamında seçilen sahneler, dramatik işlevlerine göre sınıflandırılmakla yetinilmemiş; yaşantının bedensel ve zamansal yoğunluğu açısından da değerlendirilerek belirlenmiştir. Bu yaklaşım, sahnelerin anlatısal yapıdan çok fenomenolojik deneyim potansiyelleri doğrultusunda incelenmesini mümkün kılmaktadır. Her sahne, saniye bazında incelenmiş; kamera hareketleri, ışık kullanımı, ses dokusu, beden dili, diyalog temposu ve mekân kompozisyonu ayrı ayrı kodlanmıştır. Bu süreçte amaç, sahnenin duyusal ve bedensel bileşenlerini olabildiğince tarafsız biçimde betimlemek ve görsel-işitsel öğelerin fenomenolojik deneyimi nasıl yapılandırdığını ortaya koymaktır. Betimleyici aşamanın ardından her sahne, noetik (algılayan özne) ve noematik (algılanan nesne) ilişkisi çerçevesinde çözümlenmiştir. Noetik düzlemde, Sinan'ın bedeni aracılığıyla dünyayla kurduğu ilişki; dokunma, yürüme, susma ve bakış gibi eylemler incelenmiştir. Noematik düzlemde ise filmde görünen nesneler ve mekânlar öznel deneyimin yansıtıcı yüzeyleri olarak ele alınmıştır. Bu yaklaşım, filmdeki görünür imgelerin ardındaki yaşantı anlamını açığa çıkarmayı amaçlamaktadır. Nitel film analizlerinde geçerlik, veri tekrarından çok yorumun derinliği ve tutarlılığı ile sağlanır. Bu doğrultuda araştırmacı, fenomenolojik yöntemin öngördüğü epokhe (askıya alma) ilkesine uygun biçimde filmi ideolojik, tematik ya da estetik ön kabullerden arındırarak çoklu izlemeler gerçekleştirmiştir. Her sahneye ilişkin çözümlemeler, anlatısal düzeyle sınırlı bırakılmamakta; duyusal, zamansal ve bedensel yoğunluklar temelinde yorumlanmaktadır. Analiz süreci, Ceylan sinemasının genel poetikasına dayanan bir çerçeve içinde ilerlemekte; özellikle *Uzak* ve *Kış Uykusu* gibi filmlerle kurulan karşılaştırmalı göndermeler aracılığıyla bağlamsal tutarlılık güçlendirilmektedir. Çalışma, yalnızca beş sahneyle sınırlıdır ve filmin bütün dramatik yapısını temsil etme iddiası taşımamaktadır. Amaç, *Ahlat Ağacı*'nın belirli kesitlerinde fenomenolojik yaşantının sinematik tezahürünü görünür kılmak ve bu bağlamda, geniş tematik genellemelere yönelmeden derinlemesine bir okuma yaklaşımı benimsemektir.

AHLAT AĞACI'NDA MEKÂN, ZAMAN VE BEDEN DENEYİMİ

Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 yapımı *Ahlat Ağacı* (The Wild Pear Tree), yönetmenin filmografisinde hem tematik hem de biçimsel açıdan olgunluk dönemine ait bir eser olarak öne çıkar. Film, dünya prömiyerini 71. Cannes Film Festivali'nin Altın Palmiye yarışma bölümünde yapmış ve uluslararası

eleştirmenler tarafından yüksek beğeni toplamıştır. Ceylan, bu filmle birlikte Cannes'da Altın Palmiye'ye aday gösterilen altıncı uzun metrajına imza atmış; yapım, Türkiye'nin 2019 Akademi Ödülleri (Oscar) için Yabancı Dilde En İyi Film adayı olarak seçilmiştir. Ayrıca film, 2019 Asia Pacific Screen Awards'da En İyi Senaryo dalında aday gösterilmiş; Türkiye'de ise Siyad (Sinema Yazarları Derneği) Ödülleri'nde En İyi Film, En İyi Yönetmen, En İyi Senaryo ve En İyi Görüntü Yönetimi ödüllerine layık görülmüştür. Film, taşra yaşamı, entelektüel yalnızlık ve aidiyet arayışı temaları etrafında biçimlenen varoluşsal bir hikâye anlatır. Hikâyenin merkezinde, üniversiteden yeni mezun olmuş genç bir edebiyat tutkunu olan Sinan Karasu yer alır. Sinan, İstanbul'dan memleketi Çanakkale'nin Çan ilçesine döner; burada hem ailesiyle hem de taşra hayatının durağanlığıyla yüzleşir. Babası İdris, bir köy öğretmeni olarak idealizmini yitirmiş, kumara ve borçlara saplanmış bir figürdür. Anne Asuman, sessiz bir kabullenme içindedir. Sinan, köyde kendi kitabını bastırma hayaliyle girişimlerde bulunur; ancak çevresinden destek göremeyince, hem ailevi hem de toplumsal bağlamda derin bir yabancılaşma yaşar.

Filmin öyküsü, Ceylan'ın önceki yapıtlarındaki gibi minimal olay örgüsüne ve uzun diyaloglara dayanır. Ancak *Ahlat Ağacı*, bu diyalogların içinde gelişen felsefi sorgulamalar, inanç, kader, baba-oğul ilişkisi, toprak ve kök metaforu gibi temalarla genişler. Adını, doğada yalnız başına yetişen ahlat ağacından alan film, bireyin varoluşsal yalnızlığını, taşranın mekânsal ve kültürel kodlarıyla birleştirir. Sinan'ın içsel yolculuğu, tıpkı Bergson'un yaşayan süre kavramında olduğu gibi, zamansal bir ilerlemeden çok, içe dönük bir yoğunlaşma olarak biçimlenir. Ceylan'ın sinemasal dili, filmde doğal ışık kullanımı, uzun plan sekanslar, rüzgâr ve su sesi gibi atmosferik ses katmanları ve düşük tempolu kamera hareketleriyle kendini gösterir. Görüntü yönetmeni Gökhan Tiryaki'nin sinematografisi, taşra manzaralarını neredeyse bir tablo gibi işlemiş; her kare, hem estetik hem de düşünsel bir derinlik taşımıştır. Bu yönüyle film, anlatısal yapının ötesine geçen fenomenolojik bir deneyim olarak da değerlendirilmektedir. İzleyici, Sinan'ın yürüyüşlerinde, sessizliklerinde ve bakışlarında bedenin dünya ile kurduğu teması dolaysız biçimde hissetmekte; film, bu temasın sürekliliği içinde algısal bir yoğunluk kazanmaktadır. *Ahlat Ağacı*, Ceylan'ın önceki filmleri olan Uzak (2002), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) ve *Kış Uykusu* (2014) ile tematik bir devamlılık taşır. Ancak bu film, özellikle baba-oğul çatışması ve varoluşsal yönelimsizlik temalarıyla Ceylan'ın sinemasında daha içe dönük, felsefi bir katman oluşturur. Yönetmen, bu filmde bireyin kendi toprağına yabancılaşmasını hem sosyolojik hem de ontolojik düzeyde ele alır. Ahlat Ağacı, modern Türk sinemasında bir taşra anlatısı olmanın ötesine geçmekte ve beden, zaman ile mekân ekseninde varoluşun sinematik bir yorumu olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda film, Türkiye sineması içinde bulunduğu kadar dünya sineması açısından da fenomenolojik film analizine elverişli bir

yapı sunmaktadır. Ceylan'ın sineması, izleyiciyi edilgin bir tanık konumundan uzaklaştırmakta; bedenin, algının ve mekânın iç içe geçtiği bir yaşantı alanına yönelten bir deneyim üretmektedir.

Görsel 1 Kasabaya Dönüş (Ahlat Ağacı, 2018)



Film üniversite eğitimini tamamladıktan sonra memleketine dönen Sinan'ın içsel ve toplumsal yabancılaşma deneyimini konu alır. Sinan, yazar olma arzusu ile ailesinin maddi sıkıntıları arasında sıkışmış bir karakterdir. Kasabaya dönüş, fiziksel bir geri dönüşün ötesine geçmekte ve varoluşsal bir sorgulamanın başlangıcını oluşturmaktadır. Film boyunca Sinan'ın çevresiyle kurduğu ilişkiler, iletişimsizlik, sessizlik ve gözlem aracılığıyla şekillenir. Hikâye, nedensellikten çok yaşantıların sürekliliği üzerine kuruludur. Kamera genellikle uzun planlar, sessizlik ve doğal ışık kullanımıyla karakterin içsel durumunu doğrudan görünür kılar. Filmin ilk sahnelerinden biri olan "Kasabaya dönüş ve vitrindeki bakış" sekansı, bu genel poetikanın temelini oluşturur. Sinan kasabaya adım attığı ilk anda, bir vitrinin önünde durur ve etrafına bakar. Bu sahnede hiçbir diyalog yoktur; yalnızca sessizlik, rüzgâr ve Sinan'ın durağan bedeni vardır. Görünen her şey, Sinan'ın dış dünyaya karşı kurduğu mesafeyi sezdirir.

Tablo 1 Kasabaya Dönüş Sahnesinin Fenomenolojik Analizi

Analiz Boyutu	Görsel-Eylemsel Göstergeler	Fenomenolojik Gözlem (Betimleme)
Kamera ve Kadraj	Sabit kamera; Sinan kadrajın sağında, vitrinin ardında yarı görünür.	Görme alanı sınırlıdır; izleyici bakışı yönlendirilmez, yalnızca var olanı gözlemler. Görüş çizgisi camın saydamlığıyla kesintiye uğrar.
Işık ve Renk	Solgun kahverengi tonlar; doğal gün ışığı, camın yüzeyinde yansımalar oluşturur.	Işık, derinlik yerine yüzey etkisi yaratır; mekânın sıcaklığı değil, geçirgenliği hissedilir. Renkler sessiz bir durağanlık taşır.
Ses ve Sessizlik	Diyalog yok; yalnızca rüzgâr ve uzaktan gelen belirsiz kasaba sesleri.	Sessizlik, işitsel boşluk değil, çevrenin farkındalığını artıran bir atmosferdir. Duyma eylemi dışsal değil, içsel odaklıdır.
Beden ve Duruş	Sinan sabit durur; hareket etmez, yüzünün bir kısmı cama yansır.	Beden mekânla temas hâlinde değildir; bir eşikte bekler. Varoluş hâli durağan, bedensel algı geri çekilmiştir.
Mekânın Niteliği	Vitrin yüzeyi; iç ve dış mekân aynı düzlemde görünür.	Mekân, sınır ve geçiş alanı olarak algılanır. Derinlik değil, yüzey deneyimi ön plandadır.
Zaman Algısı	Sahne süresi uzun; olay akışı yok.	Zaman, hareketten bağımsız bir yoğunluk kazanır. Akış hissi yerine bekleyiş hissi oluşur.

Bakış Yönü	Sinan dışarıya bakar; göz teması kurmaz.	Bakış, hedefe yönelmez; çevrede asılı kalır. Göz, nesneleri değil, varlık hâlini algılar.

Bu sahne, Ahlat Ağacı'nın genel yapısında varoluşun başlangıç eşiği olarak okunabilir. Öyküsel açıdan Sinan'ın memleketine dönüşünü temsil eden bu an, fenomenolojik olarak bedenin dünyayla yeniden karşılaşma sahnesidir. Kamera sabit, Sinan hareketsizdir; ancak bu durağanlık edilgenlik değil, algının yoğunlaşmasıdır. Görme, salt bir bakış eylemi olmaktan çıkarak varoluş biçimine dönüşür. Sinan'ın vitrinin arkasında kısmen görünmesi, öznenin dünyaya tam olarak katılamayışını bedensel düzeyde hissettirir. Cam yüzeyi, görünürlük ile görünmeme arasındaki sınırı oluşturur ve izleyici bu sınırın iki tarafında birden konumlanır. Sahne boyunca belirgin bir dramatik gelişme yaşanmaz; fakat bu hareketsizlik, filmin zaman anlayışını görünür kılar. Bergson'un durée kavramıyla uyumlu biçimde zaman, kronolojik ilerleyişin değil, bilincin genişlemesinin bir ifadesidir. Sinan'ın vitrinin önünde bekleyişi, geçmişin (çocukluğun mekânı) ve geleceğin (belirsiz bir yazar olma arzusu) arasında sıkışmış bir şimdi hâline gelir. Bu şimdi, deneyimlenen bir bilinç süresi olarak zamansal yoğunluk kazanır. Sinan'ın bedeni vitrinin önünde tam görünmez; yüzünün yarısı ışıkta, diğer yarısı camın yansımasında kaybolur. Bu yarım görünürlük, karakterin dünyaya katılımının eksikliğini fiziksel olarak sezdirir. Merleau-Ponty'nin "*beden, dünyanın içinde anlam kazanan bir varoluş biçimidir*" düşüncesi, bu duruşta somutlaşır. Sinan bedeniyle oradadır; fakat bu bedensel varlık dünyayla tam bir temas kurmaz, mevcudiyetin sınırında bekler.

Vitrin, Ahlat Ağacı'nda mekânın anlamını belirleyen simgesel bir yüzeydir. Duvar gibi ayrım yaratan bir sınır değil, geçirgen bir ara yüzdür. İçerisiyle dışarısı aynı düzlemde erir; kasaba fiziksel bir yer olmaktan çıkar, algının derinleştiği bir alan hâline gelir. Mekân, karakterin zihinsel ve duyusal varlığının uzantısına dönüşür. Bu sahne izleyiciyi dışsal bir gözlemci konumuna değil, bedensel bir tanıklık düzlemine yerleştirir. Görsel, işitsel ve zamansal bileşenlerin tümü, anlatıdan çok deneyimi taşır. Film, bu noktada seyredilen bir hikâye olmaktan çıkar ve yaşanan bir ana dönüşür; izleyici, bedeniyle algıladığı bir varoluş deneyiminin içinde konumlanır.

Görsel 2 Kitabevi (Ahlat Ağacı, 2018)



Sinan, kasabaya döndükten sonra yazdığı kitabı bastırmak ister. Bunun için yerel bir kitapçıya gider ve orada kasabanın tanınmış bir yazarıyla tanışır. Kitapçıda geçen bu sahne, film boyunca tekrar eden anlam arayışı temasını yoğun biçimde taşır. Küçük, loş bir mekândadırlar; duvarlar boyunca kitaplarla dolu raflar, masanın üzerinde üst üste yığılmış kitaplar, arkada Virginia Woolf ve başka yazarların posterleri vardır. Sinan, kitabını bastırma konusunu açar, yazar ise kendi deneyiminden bahsederek onu dolaylı biçimde uyarır. Diyalog boyunca kamera sabit kalır, karakterlerin yüz ifadeleri ve duruşları konuşmalar kadar belirleyicidir. Bu sahne, öyküde bir fikir çatışmasının başlangıcı gibi görünse de, fenomenolojik düzlemde düşüncenin bedensel tezahürüdür: sözcüklerin ardında duran sessizlik, bakışlar, mekânın sıkışıklığı ve ışığın yönü düşünme eyleminin maddi dokusunu oluşturur.

Tablo 2 Kitabevi Sahnesinin Fenomenolojik Analizi

Analiz Boyutu	Görsel-Eylemsel Göstergeler	Fenomenolojik Gözlem (Betimleme)
Kamera ve Kadraj	Kamera sabit; yazar masanın arkasında, Sinan kadrajın dışında konuşur. Çekim iki figür arasında dar bir alanı kapsar.	Görme alanı sınırlıdır; kadraj izleyiciyi konuşmanın mekânına hapseder. Kamera, düşünmenin mekânsal biçimini gösterir.
Işık ve Renk	Sıcak, loş bir ışık; lambanın ışığı kitaplara ve yazarın yüzüne düşer.	Işık zihinsel değil, bedensel bir yoğunluk taşır. Aydınlatma fikir yerine varlık hissini öne çıkarır; yüzeydeki parlamalar düşüncenin sıcaklığını çağrıştırır.
Ses ve Sessizlik	Uzun duraklamalar, düşük tonda konuşma, sayfa hışırtısı.	Sessizlik diyalogun parçasıdır; düşünme eylemi sesle değil, sessizliğin ritmiyle ilerler. Sözcükler değil, aralıklar belirleyicidir.
Beden ve Duruş	Yazar öne eğilmiş, elleri kitapların üzerinde; Sinan ayakta durur.	Duruşlar güç dengesini değil, farkındalık düzeyini belirler. Bedenler mekânla düşünce arasında köprü kurar; eller ve bakışlar iletişimin asli aracıdır.
Mekânın Niteliği	Raflarla çevrili dar bir oda; arka planda yazar posterleri.	Mekân, bir düşünme kabuğudur. Dış dünya tamamen dışlanmıştır; alan, zihinsel değil, duyusal bir kapanma hissi yaratır.
Zaman Algısı	Diyalog uzun, temposu düşük; konuşma sık sık kesilir.	Zaman lineer değildir; her duraklama, bilinçte genişleyen bir şimdi yaratır. Konuşma, zamanı düşünce ritmine dönüştürür.
Bakış Yönü	Yazarın bakışı Sinan'a değil, masa üzerindeki boşluğa yönelir.	Bakış, iletişimi değil, içe dönüklüğü taşır. Gözler, karşıyı görmekten çok, düşünceyi duyumsar.

Kitabevi sahnesi, Ahlat Ağacı'nın düşünsel merkezini oluşturur. Öyküsel olarak Sinan'ın yazar olma arzusuyla, deneyimli bir yazarın gerçekçiliği arasında sıkıştığı bu karşılaşma, fenomenolojik açıdan düşüncenin salt zihinsel değil, mekânsal ve bedensel bir olay hâline gelişidir. Raflarla çevrili dar mekân, bir düşünme hücresi gibi işlev görür; dış dünyadan yalıtılmış bu oda, bilincin kendi içine kıvrılışını temsil eder. Fenomenolojik düzlemde mekân, düşünceye biçim veren bir yüzeydir; duvarlar zihnin sınırlarını, raflar ise düşüncenin düzenini sembolize eder. Işık, sahnede salt görsel bir unsur değil, düşüncenin duyusal tezahürüdür. Yazarın yüzüne düşen sıcak ışık, fikrin soyut bir kavram değil, bedende meydana gelen bir olay olduğunu sezdirir. Nuri Bilge Ceylan, düşünmeyi salt zihinsel bir süreç olarak değil, bedenin ışık, nesne ve sessizlik içindeki varlığıyla birlikte kurar. Bu sayede düşünme eylemi, görsel-işitsel düzlemde bedenselleşir; izleyici, düşüncenin soyut anlamını değil, onun duyusal titreşimini deneyimler.

Diyaloglardaki uzun duraklamalar, düşünmenin süresini oluşturur. Bu anlarda film zamanı ilerlemez; aksine genişler ve yoğunlaşır. Bergson'un durée anlayışına paralel olarak, düşüncenin zamanı kronolojik değil, yaşantısal bir yoğunluk kazanır. Sinan ile yazar arasındaki sessizlik, bir iletişimsizlik değil, düşüncenin bedende yankı bulduğu bir süre hâline gelir. Seyirci bu zamanı duyar; kelimelerin yerini sessizlik alır, diyaloglar yerini düşünmenin ritmine bırakır. Yazarın Sinan'a doğrudan bakmaması, klasik iletişim dinamiğini bozar. Bakışın yönsüzlüğü, düşünmenin sinematik karşılığıdır; çünkü düşünme, bir nesneye yönelen değil, kendine dönen bir eylemdir. Bu sahnede anlam, yüz ifadelerinde değil, görmenin içselliğinde belirir. Yazarın kitaplara dokunuşu, kalemi elinde tutuşu, başını eğişi gibi küçük jestler düşünmenin maddi işaretlerine dönüşür. Bu hareketler, düşünceyi soyut bir zihin eylemi olmaktan çıkarır; Ceylan'ın kamerası düşünmeyi bir beden işi olarak gösterir. Bu sahne, Ahlat Ağacı'nda fenomenolojik olarak beden, ışık ve sessizlik aracılığıyla kurulan düşünme deneyiminin en yoğun ifadesidir.

Görsel 3 İmamla Konuşma Sahnesi (Ahlat Ağacı, 2018)



Sinan, kasabaya dönüşünden bir süre sonra yerel caminin imamıyla karşılaşır. Bu sahne, filmin ortalarında yer alır ve öykü açısından Sinan'ın inanç, değer ve anlam arayışıyla yüzleştiği önemli bir dönüm noktasıdır. Caminin avlusunda geçen uzun bir diyalog sahnesidir. Sinan, dinî inançlara dair kuşkularını dile getirirken, imam sakin bir üslupla karşılık verir. Görsel olarak sade, doğal ışıkla çekilmiş, kesintisiz uzun planlardan oluşan bu sahne, düşüncenin sözcüklerle değil, yüz ifadeleri ve bakışlarla taşındığı bir varoluş alanına dönüşür.

Tablo 3 İmamla Konuşma Sahnesinin Fenomenolojik Analizi

Analiz Boyutu	Görsel-Eylemsel Göstergeler	Fenomenolojik Gözlem (Betimleme)
Kamera ve Kadraj	Kamera iki karakter arasında sabit kalır; başta geniş plan, sonra yakın çekimlere geçilir.	Görme alanı karşılıklı ilişki kurar; iki bakışın kesiştiği orta alan, düşüncenin bedensel mekânına dönüşür.
Işık ve Renk	Doğal gün ışığı; taş duvarların soğuk gri tonları hâkimdir.	Işık, içsel dinginliği değil, düşünsel açıklığı taşır. Yüzeylerin dokusu serttir; atmosfer doğrudan, yalın bir gerçeklik sunar.
Ses ve Sessizlik	Düşük tonda konuşmalar, aralarda sessizlik; uzaktan gelen ezan sesi.	Sessizlik, diyalogun boşluğu değil, düşünmenin süresidir. Ses ve sessizlik arasında ritmik bir geçiş vardır.
Beden ve Duruş	İmam rahat, hafif eğik oturur; Sinan öne doğru eğilmiş, sorgulayıcı bir duruşta.	Bedenler, fikirlerin değil, varoluş pozisyonlarının ifadesidir.
Mekânın Niteliği	Cami avlusu; taş zemin, açık gökyüzü, arka planda duvar.	Mekân, sınırlarla çevrili ama açık bir alandır. İnanç, kapalı değil, açık bir uzamda tartışılır; doğallık bedensel algıyı güçlendirir.
Zaman Algısı	Diyalog uzun, aralarda duraksamalar vardır.	Zaman, fikirlerin değişim süresiyle eşzamanlı ilerler. Her sessizlik zamanı yoğunlaştırır; düşünceyle birlikte akar.
Bakış Yönü	İmam doğrudan Sinan'a bakar; Sinan bazen göz temasını kaçırır.	Bakışın yönü, ikna ve teslimiyet arasında bir salınım yaratır.

Bu sahne, *Ahlat Ağacı*'nda bir fikir çatışması olmanın ötesine geçmekte ve dünyaya farklı biçimlerde inanma tarzlarının karşılaşmasını ifade etmektedir. Fenomenolojik açıdan bu an, iki öznenin bakış, ses ve mekân aracılığıyla birbirinin varlığını tanıma ve sınama sürecidir. Ceylan, inanç ve sorgulamanın entelektüel bir tartışma olarak değil, bedensel bir karşılaşma olarak yaşandığı bir alan kurar. Cami avlusu, bu diyalog için nötr bir zemin gibi görünse de taş yüzeylerin sertliği, açık gökyüzü ve doğal seslerin yankısı, konuşmayı zihinsel bir olay olmaktan çıkarır; tartışma, bedensel bir deneyime dönüşür. Mekânın açıklığı, düşüncenin açıklığına paralel biçimde işler; inanç artık bir dogmanın değil, birlikte yaşanılan bir alanın parçası hâline gelir. Sinan ve imamın beden duruşları, düşünsel konumlarının görsel izdüşümüdür. Sinan'ın öne eğilmiş, sorgulayıcı bedeniyle imamın dik, sakin ve yerleşik duruşu arasında belirgin bir karşıtlık vardır. Ancak Ceylan bu karşıtlığı bir çatışma olarak değil, bir bedensel diyalog biçiminde sunar. Sözlerin ötesinde anlam taşıyan jestler, filmin düşünsel yükünü üstlenir. Duruşlar,

sessizlikler ve bakışlar düşünmenin bedende nasıl biçimlendiğini gösterir; filmde düşünce, sözcüklerle değil, hareketin ve bekleyişin ritmiyle ifade edilir.

Sessizlik, bu sahnede sözcüklerin eksikliği değil, anlamın yoğunlaştığı andır. Fenomenolojik bakışla değerlendirildiğinde sessizlik, bilinç akışının görünür hâle geldiği bir açıklıktır. İmamın suskunluğu bir yanıt biçimidir; Sinan'ın sessizliği ise anlamın doğmasını bekleyen bir alan yaratır. Bu karşılıklı sessizlik, düşünmenin kendisini dramatik eylem hâline getirir. Bakışların yönü, sahnenin fenomenolojik derinliğini oluşturur. İmamın doğrudan bakışı, Sinan'ın kaçamak göz hareketleriyle karşıtlık kurar. Artık bakan Sinan değil, görülmeyi deneyimleyen Sinan'dır. Bu dönüşüm, Merleau-Ponty'nin bakışın çift yönlülüğü kavramını somutlaştırır; bakış, özneyi hem etkin hem edilgen kılar. Sinan'ın yüzündeki huzursuzluk, görülen olmanın bedensel farkındalığına işaret eder.

Görsel 4 Baba ve Oğul (Ahlat Ağacı, 2018)



Filmin ilerleyen bölümlerinde, Sinan babasıyla birlikte kurak arazide su bulmak için kazdıkları kuyu başında çalışır. Bu sahne, öyküde baba-oğul ilişkisini görünür kılan en uzun ve en sessiz bölümlerden biridir. Baba, suyu bulma konusundaki inancını yitirmemiştir; Sinan ise bu çabanın beyhude olduğuna inanır. Kamera, kuyunun içine ve dışına dönüşümlü olarak yerleşir. Bazen yukarıdan baba ve oğulu aynı çerçeveye alır, bazen yalnızca karanlık iç boşluğu gösterir. Bu sahne, öyküde nesiller arası çatışmanın simgesi olarak görünse de fenomenolojik açıdan bedenin emeğiyle varoluşun anlamını kazandığı bir deneyim alanıdır.

Tablo 4 Kuyu Sahnesinin Fenomenolojik Analizi

Analiz Boyutu	Görsel-Eylemsel Göstergeler	Fenomenolojik Gözlem (Betimleme)
Kamera ve Kadraj	Kamera bazen kuyunun içinden, bazen yukarıdan çekim yapar; düşey bir bakış hâkimdir.	Görme ekseni dikeydir; yukarı ve aşağı arasındaki mesafe bedensel olarak hissedilir. Görme, yön duygusuna bağlı bir deneyime dönüşür.
Işık ve Renk	Kuyunun içi loş; toprak kahverengidir; gün ışığı yukarıdan zayıfça süzülür.	Işık, umudun değil, emeğin izidir. Renkler doğrudan maddeyi, toprağın ağırlığını duyumsatır. Görsel atmosfer dokunsaldır.

Ses ve Sessizlik	Kazma sesleri, nefes alış verişi, arada kısa diyaloglar.	Ses, bedensel çabanın ritmidir. Sessizlik, yorgunluk ve devam etme isteği arasında titreşir. İşitme, emeğin varoluşsal yankısını taşır.
Beden ve Duruş	Baba ve oğul eğilmiş pozisyonda, sürekli hareket hâlindedir.	Bedenler, düşünce değil eylem hâlindedir. Bedenin tekrarlayan hareketi, anlamın somut biçimidir.
Mekânın Niteliği	Dar, kapalı, toprakla çevrili dikey bir alan.	Mekân, hem kapanma hem de derinleşme alanıdır. Dünya, bedeni çevreleyen bir varlık alanına dönüşür.
Zaman Algısı	Uzun plan; eylemin süresi doğal zamana yakındır.	Zaman, emeğin akışıyla ölçülür. Anlatısal zaman değil, bedensel süre yaşanır.
Bakış Yönü	Kamera kimi zaman baba, kimi zaman Sinan'ın bakış açısına geçer.	Bakış, özneye sabit değildir; eylemin içindedir. Görme, kimlikten çok ortak deneyimi taşır.

Kuyu sahnesi, Ahlat Ağacı'nda hem simgesel hem de fenomenolojik açıdan filmin en yoğun bedensel deneyim alanını oluşturur. Sinan ile babası arasındaki iletişim bu sahnede sözcüklerle değil, bedenin eylemi ve ritmi aracılığıyla kurulur. Kazma darbelerinin tekrarlayan sesi, zamanın akışını belirler; her vuruş hem emeğin hem de varoluşun ritmini biçimlendirir. Bu ritmik tekrar, sessizlik içinde konuşan bir dil hâline gelir. Düşünce burada söylenmez, bedenle yapılır. Merleau-Ponty'nin "*beden, dünyayı anlamlandıran bilinçtir*" ifadesi bu sahnede somut biçimini bulur. Baba ve oğulun bedensel hareketleri, düşünsel farklılıklarını geçici olarak askıya alır; birlikte çalıştıkları an, anlamın ortak bir zeminde kurulduğu andır. Kuyu, burada sadece fiziksel bir çukur değil, dünyanın derinliğine karşılık gelen bir uzamdır. Karakterlerin toprağın içine gömülmesi, varoluşun kökensel hâline, dünyayla bütünleşmenin maddi bir biçimine dönüşür. Toprak, Heidegger'in dünyada-olmak kavramının sinematik karşılığıdır; dünya artık üzerine basılan değil, içine gömülerek hissedilen bir varlıktır. Kuyu, hem baba-oğul ilişkisini hem de insanın dünyayla kurduğu ontolojik bağı temsil eder.

Zaman bu sahnede eylemle birlikte var olur. Her kazma darbesi, zamanı yeniden kurar; her nefes, sürenin genişlemesini sağlar. Bergson'un süre kavramına uygun biçimde, zaman burada lineer değil, döngüseldir. Çalışma devam ettikçe zaman genişler; izleyici zamanı ölçülebilir bir akış olarak değil, bedenin yorgunluğu, teri ve nefesiyle hisseder. Bu yönüyle film, zamanı insani bir deneyim olarak yeniden bedenselleştirir. Kameranın düşey eksende konumlanışı, görmeyi alışılmış yatay düzlemden koparır. Seyirci artık derinliğe bakan bir göz hâline gelir; bu yön değişimi, algının bedensel yeniden yönelimidir. Derinliğe bakmak, bu bağlamda görsel değil, dokunsal bir eyleme dönüşür. Ceylan, kamerayı düşünmenin değil, dokunmanın aracına dönüştürür; görme, düşünceden çok duyumsama hâline gelir. Sahne boyunca fikirsel farklılıklar geri plandadır. Ortak eylem, baba ve oğulu yeniden birbirine bağlar. Film, soyut bir çatışmayı bedensel bir uzlaşıya dönüştürür; kuyu kazmak hem anlam arayışı hem de bağ kurma eylemi hâline gelir. Bu sahne fenomenolojik düzlemde Ahlat Ağacı'nın dünyada var olma temasını

en doğrudan biçimde görünür kılar. Sinan ve babası farklı kuşaklara, farklı inançlara ait olsalar da aynı toprağın içinde, aynı bedensel eylemde birleşirler.

Görsel 5 Kuyu Sahnesi (Ahlat Ağacı, 2018)



Filmin sonunda, Sinan'ın babasının yıllarca su bulmak için kazdığı kuyunun başında geçirdiği bir anı görürüz. Baba, kuyunun içine bakarken, kamera bu kez aşağıdan yukarıya bakar. Önce babayı görürüz, ardından Sinan'ın da kuyunun içinde olduğunu fark ederiz. Bu sahne, anlatı açısından açık uçlu bir biçimde sonlanır: Sinan babasının yarım bıraktığı işi sürdürmekte midir, yoksa simgesel bir birleşme mi yaşanmıştır, belirsizdir. Görsel açıdan sahne, hem önceki kuyu sahnesine bir dönüş hem de onun tamamlanmasıdır. Ses, mekân ve ışık unsurlarıyla bu kez baba-oğul ilişkisi, bedensel emek ile varoluşun döngüselliği üzerinden kurulmuştur.

Tablo 5 Kuyu Sahnesinin Fenomenolojik Analizi

Analiz Boyutu	Görsel-Eylemsel Göstergeler	Fenomenolojik Gözlem (Betimleme)
Kamera ve Kadraj	Kamera kuyunun içinden yukarıya doğru bakar; baba üstte, Sinan aşağıdadır.	Görme ekseni tersine çevrilmiştir; izleyici artık yerin altındadır. Yukarıya bakış, varoluşun alt katmanından dünyaya yönelmiş bir algıyı temsil eder.
Işık ve Renk	Yukarıdan gelen beyaz gün ışığı, toprak duvarların kahverengiliğiyle kontrast oluşturur.	Işık, artık salt görünürlük değil, varoluşun sürekliliğinin göstergesidir.
Ses ve Sessizlik	Hafif rüzgâr sesi, ip gıcırtısı, uzak doğa sesleri. Diyalog yoktur.	Sessizlik artık boşluk değil, bütünlük duygusudur. Sesin çekilmesi, düşüncenin tamamlanmasıdır; dünya kendi sesine döner.
Beden ve Duruş	Sinan kuyunun içinde, eğilmiş pozisyonda; baba yukarıdan bakar.	Bedenin yönü aşağıya dönmüştür; bu, içe dönüşün ve kabullenmenin göstergesidir.
Mekânın Niteliği	Dar, toprakla çevrili dikey alan; dışarıyla tek bağlantı kuyu ağzıdır.	Mekân artık kapanma değil, içkin bir varoluş alanıdır. Kuyu, ölüm değil, dünyayla birleşmenin mekânına dönüşür.
Zaman Algısı	Zaman donmuş gibidir; sahne ağır çekim hissi verir.	Zaman lineer değil, döngüseldir. Baba ile oğulun eylemleri birbirinin içinde erir.
Bakış Yönü	Kamera Sinan'ın bakış noktasındadır; baba yukarıdan görülür.	Bakış artık dünyayı dışarıdan gözlemlemez, içerden algılar. Görme eylemi, varlığın derinliğine yönelmiştir.

Film boyunca dış dünyayı gözleyen Sinan, bu sahnede artık görülendir. Kamera, bakışın yönünü tersine çevirir; seyirci bu kez aşağıdan yukarıya, ışığa bakar. Bu yön değişimi, Merleau-Ponty'nin bedenin

dünyadaki yönelimi kavramını sinematik düzeyde somutlaştırır. Sinan'ın bakışı, dışsal bir gözlemden içsel bir görmeye dönüşür; dünyayı izleyen özne, dünyanın içinde konumlanan bir varlığa evrilir. Bu dönüşüm, izleyici açısından da bakışın fenomenolojik doğasını değiştirir: görme, artık karşıdan değil, içeriden deneyimlenir. Önceki sahnelerde toprakla mücadele eden beden, burada toprakla özdeşleşir. Sinan'ın dünyaya kök salışı, varoluşun son noktası değil, dünyayla bütünleşmenin başlangıcıdır. Kuyu, hem fiziksel hem varoluşsal bir geçiş alanı olarak belirir; derinliğe inmek, artık yalnızlığa değil, bütünlüğe yönelmiş bir eylemdir. Yukarıdan gelen ışık, sahnede hem görsel hem metafizik bir işlev taşır. Ancak Ceylan, bu ışığı simgesel bir anlamla değil, duyusal bir gerçeklikle kurar. Işık göz kamaştırmaz; yalnızca toprak yüzeyini yumuşatır. Bu noktada ışık, bilincin değil, bedenin algıladığı bir varlık biçimine dönüşür. İzleyici için ışık, bir aydınlanmadan çok bir dokunuş hissi yaratır. Ceylan'ın sinematografisi bu sahnede neredeyse haptik bir görselliğe ulaşır; ışık, toprağa temas eden bir varlık hâline gelir.

Film bu noktada Bergson'un süre kavramının en açık sinemasal karşılığını bulur. Baba ve oğulun eylemleri, zamansal olarak birbirini tamamlar; geçmişin hareketi şimdiki ana karışır. Zaman artık lineer bir ilerleme değil, ortak bir yaşantının genişleyen sürekliliğidir. Bergson'un tanımladığı gibi, süre burada bilinçte yaşanır; bedenin hareketiyle, toprağın ritmiyle ve sessizliğin yoğunluğuyla hissedilir.

SONUÇ

Sinemayla fenomenoloji arasındaki ilişki, modern film kuramının en derin düşünsel damarlarından birini oluşturmaktadır. Fenomenoloji, algının zihinsel bir süreç olarak anlaşılmasına karşı çıkarak onu beden aracılığıyla dünyayla kurulan bir varoluş biçimi olarak tanımlamaktadır. Bu bakış açısı sinemaya uyarlandığında film, temsil üreten bir araç olmaktan uzaklaşmakta ve izleyiciyi içine alan bir yaşantı alanına dönüşmektedir. İzleyici, görüntülere dışarıdan bakan pasif bir göz konumunda durmamakta; ışık, ses, mekân ve zamanın kesiştiği duyusal bir dünyanın içine yerleşmektedir. Maurice Merleau-Ponty'nin bedeni bilincin merkezi olarak konumlandıran yaklaşımı, sinemada algının bedensel temellerini anlamak için güçlü bir felsefi zemin sunmaktadır. Bergson'un süre anlamındaki *durée* kavramı, sinematik zamanın deneyimsel niteliğini açıklamakta; Heidegger'in dünyada-olmak düşüncesi ise sinematik mekânın varoluşsal derinliğini görünür kılmaktadır. Bu birleşim, sinemayı hikâye aktaran bir araçtan çok insanın dünyayla kurduğu ontolojik ilişkinin duyulur biçimi hâline getirmektedir. Bu çalışma, *Ahlat Ağacı* filmini fenomenolojik bir yaklaşımla ele alarak beden, zaman ve mekân arasındaki ilişkinin sinemasal deneyim düzeyinde nasıl görünür hâle geldiğini ortaya koymayı amaçlamıştır.

Analizler, filmde bedenin anlatıdaki dramatik işlevinin yanı sıra anlamın kurucu unsuru olduğunu göstermiştir. Sinan'ın beden hareketleri, bakış yönü, duruş biçimi ve sessizlik anları, varoluşun dünyayla kurduğu ilişkiyi bedensel düzeyde temsil eder. Merleau-Ponty'nin beden, dünyanın içinde anlam kazanan bir varoluş biçimidir düşüncesi, özellikle vitrin sahnesinde belirginleşir: burada Sinan'ın kısmen görünür bedeni, öznenin dünyaya tam olarak dâhil olamayışını sembolize eder. Görme, bir temsil aracı değil, varoluşun biçimidir. Sinan'ın cam yüzeyinin ardında konumlanışı, özne ile dünya arasındaki geçirgen sınırın somut ifadesidir. Benzer biçimde kuyu sahneleri, bedenin dünyayla fiziksel temasını merkeze alır. Toprakla mücadele eden, terleyen, yorulan beden, düşüncenin soyut düzleminden somut bir varoluşa geçer. Bu eylem, Merleau-Ponty'nin bedenli bilinç kavramıyla uyumlu biçimde, anlamın eylem içinde doğduğunu gösterir. Sinan ve babasının bedensel ortaklığı, düşünsel farklılıklarının ötesinde bir uzlaşı alanı yaratır. Kuyu, dünyaya temas etmenin, hatta onunla bütünleşmenin sahnesidir.

Film boyunca zaman, kronolojik bir ilerleme olarak değil, bilincin genişlemesi ve deneyimin yoğunlaşması olarak kurgulanır. Analiz edilen sahnelerde Bergson'un durée kavramı yani yaşanan süre doğrudan sinemasal bir karşılık bulmuştur. Kitabevi sahnesi bu açıdan belirleyicidir: diyaloglar arasındaki duraklamalar, düşünmenin süresini görünür kılar; film zamanı, karakterlerin zihinsel ritmine uyum sağlar. Zaman artık olayların ardışık düzeni değil, bilinçte derinleşen bir sürekliliktir. Benzer biçimde cami avlusu sahnesinde, zaman, konuşma aralarındaki sessizliklerle bedensel bir yoğunluk kazanır. Sessizlik, iletişimsizlik değil, anlamın olgunlaştığı bir süredir. İzleyici bu zamanı saatle değil, bedenin ritmiyle hisseder. Bergson'un belirttiği gibi, zaman burada nicel değil nitel bir yaşantıdır; düşünce, eylem ve bekleyiş aynı süre içinde erir. Heidegger'in dünyada-olmak kavramı, filmde mekânın fiziksel bir çevre olmaktan çıkarak varoluşun gerçekleştiği bir alan niteliği kazandığını açık biçimde göstermektedir. Ceylan'ın sinematografisi, özellikle kuyu ve cami avlusu sahnelerinde mekânı bir karakter gibi işler. Mekân, sadece arka plan değildir; karakterlerin bilinciyle birlikte şekillenen bir varlık düzlemidir. Toprak, taş, ışık ve gökyüzü, karakterlerin ruh hâllerine paralel biçimde yaşantısal bir derinlik kazanır. Bu durum kuyu içi sahnesinde doruk noktasına ulaşır. Kamera, yatay ekseni terk ederek düşey bir bakış açısına geçer. Seyirci artık dünyaya yukarıdan bakan bir göz değil, onun içine bakan bir varlık hâline gelir. Sinan'ın kuyunun içinde konumlanışı, insanın dünyada olma hâlinin son ifadesidir. Dünya artık karşısında durduğu bir nesne değil, içinde bulunduğu bir varlıktır. Bu sahne, Heideggerci anlamda dünyayla birlikte var olmanın sinemasal karşılığıdır.

EXTENDED ABSTRACT

The relationship between cinema and phenomenology opens a distinctive field of inquiry in which film transcends visual representation and becomes a lived, perceptual, and bodily experience. Phenomenology, as formulated by Edmund Husserl and later expanded by Maurice Merleau-Ponty, Henri Bergson, and Martin Heidegger, emphasizes the embodied and temporal nature of perception. Applied to cinema, this perspective shifts the focus from what a film narrates to how it is experienced through seeing, hearing, touching, and being-in-the-world. This study analyzes Nuri Bilge Ceylan's The Wild Pear Tree (2018) within a phenomenological framework, seeking to understand how the film constructs relationships between body, time, and space to create an experiential mode of cinematic perception. Ceylan's minimalist narrative style, long takes, and extended silences transform spectatorship from a process of interpretation into participation. Unlike classical narrative cinema driven by causality and resolution, The Wild Pear Tree unfolds through perception and duration. The research aims to answer three key questions: (1) How does Ceylan's cinematic language embody phenomenological concepts such as lived space, duration, and embodied consciousness? (2) How do body, time, and space interact to construct meaning beyond narrative representation? (3) How does the film transform the act of watching into a bodily and temporal experience for the viewer?

Methodologically, the research employs qualitative, phenomenological film analysis, privileging perceptual description over interpretation. The primary data comprise five scenes, each representing a distinct dimension of phenomenological experience: the shop window (vision and boundary), the bookstore (embodied thought), the mosque courtyard (faith and gaze), the well-digging (bodily action), and the inside-the-well scene (unity with the world). Each scene was analyzed frame by frame using digital tools such as Frame.io and ELAN, focusing on movement, sound, lighting, and bodily gesture. Following the principle of epoché, interpretive assumptions were suspended to focus on the film's direct perceptual and affective layers. The analysis was organized around three thematic axes: (1) the bodily experience of space, (2) the temporal flow of consciousness, and (3) the ontological relationship between self and world. The theoretical framework draws primarily on Merleau-Ponty's notion of embodied consciousness, which posits that the body is both perceiver and perceived, the site where meaning arises through interaction with the world. In Ceylan's cinema, Sinan's bodily gestures, postures, and silences reflect this reciprocity. Bergson's concept of duration (durée) complements this by defining cinematic time not as measurable succession but as lived continuity an affective expansion of consciousness. Meanwhile, Heidegger's being-in-the-world informs the film's treatment of space as an

existential field: the well, soil, and rural landscape function as extensions of human being rather than inert backdrops. The analysis reveals that The Wild Pear Tree generates meaning through bodily gestures, spatial dynamics, and temporal rhythms rather than dialogue or plot. The shop window scene exemplifies perception as existence itself: Sinan's reflection on the glass reveals the threshold between self and world, between visibility and concealment, inviting the viewer to sense the porous boundary of perception. The bookstore scene transforms abstract thought into a bodily process. Confined by shelves, the tactile interaction with books and the interplay of light and shadow translate thought into movement. Silences here stretch time, evoking Bergson's idea of durée as a qualitative, inner unfolding. The mosque courtyard scene reframes religious discourse as embodied experience. The wide, open space, the natural soundscape, and the rhythm of the dialogue express faith not as ideology but as a lived state of being. The alternating gazes between Sinan and the imam embody Merleau-Ponty's reversibility of vision, the notion that to see is also to be seen. In contrast, the well-digging scene anchors the film's phenomenological core. Labor becomes a mode of existence where physical repetition and shared rhythm between father and son transform work into communion. The tactile engagement with earth turns abstraction into presence, enacting Heidegger's idea of dwelling the emergence of meaning through being with the world. The final inside-the-well scene completes the cycle of embodiment. Immersed in earth, Sinan ceases to be an observer and becomes part of the world he once contemplated. The vertical camera orientation reverses perception, turning vision inward. The soft light descending from above represents not transcendence but tangible visibility perception as contact. Silence dominates the scene, yet it conveys fullness rather than absence, suggesting phenomenological closure: the completion of understanding through lived experience. The findings demonstrate that The Wild Pear Tree exemplifies a cinema of perception rather than representation. Ceylan's film transforms the act of viewing into an act of being. The body ceases to be a narrative instrument and becomes a medium of meaning. Time unfolds as lived continuity rather than chronology, and space emerges as an existential domain inseparable from consciousness.

Çıkar Çatışması/Conflict of Interest Yazar çıkar çatışması olmadığını beyan etmiştir. /The author declares that there is no conflict of interest.

Yazarların Katkıları/Author Contributions Makale tek yazarlıdır. /The article has a single author.

This work is licensed under **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License** (CC BY-NC 4.0).

KAYNAKÇA

Akalın, T., & Kurt, M. (2023). Algı fenomenolojisi bağlamında güncel sanat nesnesinin alımlaması. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, s. 1574-1585.

Aydın, A. (2020). Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi: Bilinç ve Beden Bütünlüğü. *Kilikya Felsefe Dergisi*, s. 77-90.

Bachelard, G. (2019). *Mekânın poetikası.* İthaki Yayınları.

Bergson, H. (2025). *Zaman ve Özgür İrade: Bilincin Anlık Verileri Üzerine Bir Deneme.* Ratio Yayınevi.

Bilgili, G. E., & Kalaycı, P. D. (2021). Mimarlık ve Sinema Arakesitinde Yer ve Yersizliği Okumak: Ahlat Ağacı Filmi'nde Ruhun Yitimi. *SineFilozofi*, s. 1025-1043.

Çam, A. (2018). Sinemasal hodolojik mekânlar - Bir Zamanlar Anadolu'da filminin hodolojik mekân bağlamında çözümlenmesi. *Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yeni Düşünceler Hakemli E-Dergisi,*, s. 45-56.

Deleuze, G. (2018). *Sinema 2: Zaman-imge (.* Metis Yayınları.

Gökçe, O. (2019). *Klasik ve nitel içerik analizi: Felsefe, yöntem ve uygulama.* Konya: Çizgi kitabevi.

Güğümcü, S. (2019, 4 3). Sinematik imge üzerine düşünmek. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, s. 85-97.

Heidegger, M. (2008). *Varlık ve Zaman.* Agora Kitaplığ.

Kızılay, Z., & Bayram, S. (2022). "Ahlat Ağacı" Filmi: Psiko-analitik perspektiften bir söylem analizi. *Türk Eğitim Değerlendirmeleri Dergisi,*, s. 85-96.

Lawlor, L. (2004). *Henri Bergson.* Stanford Encyclopedia of Philosophy.

Merleau-Ponty, M. (1964). *The film and the new psychology. İçinde Sense and non-sense.* Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, M. (2017). *Algının fenomenolojisi.* İthaki Yayınları.

Özkan, E. (2019). Deleuze'ün Zaman-İmge Kavramı Üzerinden Sinemada Zamanın Fenomenolojik Deneyimi. *SineFilozofi*, s. 512-530.

Pelister, T. G. (2023). Oyuncu Bedeni ve Kurgusal Karakter İlişkisi Üzerine Merleau-Ponty'nin Bedenlenme Fenomenolojisi Bağlamında Bir Deneme. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölümü Dergisi*, s. 24-35.

Restrepo, J. A. (2015). Durée and temporality: a defense of Bergson's conception of time. *Revista Colombiana de Filosofía*, s. 1-17.

Salkaya, A. D. (2023). Haptik görsellik ve çok duyulu film deneyimi: Beden ve Ruh. *Filmvisio*, s. 1-19.

Sandrussi, A. (2024). Dasein and the Question of the Heterogenous Film Viewer: A Commentary on Loht's Heideggerian Phenomenology of Film. *Film-Philosophy*, s. 62-78.

Sobchack, V. (1992). *The address of the eye: A phenomenology of film experience.* Princeton University Press.

Tarkovski, A. (2017). *Mühürlenmiş zaman.* Agora.

Uslu, E. G. (2025). Place, loneliness, and existence: The phenomenology of space in About Dry Grasses from the perspectives of Heidegger and Merleau-Ponty. *Akademik İncelemeler Dergisi*, s. 265-280.

Yılmaz, C. (2022). Bedenselleşen sinema: Film fenomenolojilerinde feminist imgelem. *sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi*, s. 203-219.