

**T.C.
ONDOKUZ MAYIS ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANA BİLİM DALI
MEDYA VE İLETİŞİM BİLİMLERİ**



**DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE RUHLARIN JÜLYETİ,
BREZİLYA, BEDEN VE RUH FİLMLERİNİN
ÇÖZÜMLENMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Mustafa UĞURAL

Danışman

Dr. Öğretim Üyesi Filiz ERDOĞAN TUĞRAN

SAMSUN
2023

TEZ KABUL VE ONAYI

Mustafa UĞURAL tarafından, **Dr. Filiz ERDOĞAN TUĞRAN** danışmanlığında hazırlanan **“DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE RUHLARIN JÜLYETİ, BREZİLYA, BEDEN VE RUH FİMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ”** başlıklı bu çalışma, jürimiz tarafından 4.9.2023 tarihinde yapılan sınav sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Unvanı Adı Soyadı Üniversitesi Ana Bilim/Ana Sanat Dalı	Sonuç
Başkan	Dr. Öğr. Üyesi Filiz ERDOĞAN TUĞRAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Ahmet OKTAN Ondokuz Mayıs Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret
Üye	Doç. Dr. Selçuk ULUTAŞ Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Görsel İletişim Tasarımı Ana Bilim Dalı	☒ Kabul ☐ Ret

Bu tez, Enstitü Yönetim Kurulunca belirlenen ve yukarıda adları yazılı jüri üyeleri tarafından uygun görülmüştür.

Prof. Dr. Ahmet TABAK
Enstitü Müdürü

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI

Hazırladığım Yüksek Lisans tezinin bütün aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara riayet ettiğimi, çalışmada doğrudan veya dolaylı olarak kullandığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin Kaynaklar'da gösterilenlerden oluştuğunu, her unsurun enstitü yazım kılavuzuna uygun yazıldığını ve TÜBİTAK Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu Yönetmeliği'nin 3. bölüm 9. maddesinde belirtilen durumlara aykırı davranılmadığını taahhüt ve beyan ederim.

Etik Kurul Gerekli mi ?

Evet ☐ (Gerekli ise ekler kısmına ekleyiniz)

Hayır ☒

05 /07 / 2023
Mustafa UĞURAL

TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI

Tez Başlığı : DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE RUHLARIN JÜLYETİ, BREZİLYA, BEDEN VE RUH FİMLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışması için şahsım tarafından 05/07/2023 tarihinde intihal tespit programından alınmış olan özgünlük raporu sonucunda;

Benzerlik oranı : % 5

Tek kaynak oranı : % 1 çıkmıştır.

05 /07 / 2023
Dr. Öğretim Üyesi Filiz ERDOĞAN TUĞRAN

ÖZET

GERÇEKÜSTÜCÜLÜKLE RUHLARIN JÜLYETİ, BREZİLYA, BEDEN VE RUH FİLMLERİNİN DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE ÇÖZÜMLENMESİ

Mustafa UĞURAL

Ondokuz Mayıs Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı

Medya ve İletişim Programı

Yüksek Lisans, Temmuz/2023

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Filiz ERDOĞAN TUĞRAN

Çalışmanın temelini oluşturan unsur Gilles Deleuze'ün sinema felsefesine kattığı terimlerdir. Bu bağlamda Gerçeküstücülük akımı dahilinde Federico Fellini'nin Ruhların Jülyeti (1965), Terry Gilliam'ın Brezilya (1985) ve Ildikó Enyedi'nin Beden ve Ruh (2017) filmlerinin Deleuze'ün özellikle Quad kavramı üzerinde durulmaktadır. Deleuze'ün Quad kavramının, potansiyelleri artırma ya da potansiyelden arındırma noktasında ise Spinoza'nın duygulanım kavramından yararlanılmaktadır. İmgeler ile ilerleyen filmlerin, Deleuze'ün görüntüsel-imge ve sessel-imge kavramlarıyla birlikte incelenmektedir. Sinema felsefesinin imgeler dünyasını çözümleme olgusunun Deleuze'ün yersizyurtsuzlaşma kavramıyla, çerçevelenmiş sahnelerin yine Deleuze'ün Quad kavramı dahilinde değerlendirilmektedir. Bu durumun yol açtığı duygulanım potansiyelleri kamera hareketleri kapsamında çözümlenmektedir. Quad ile potansiyel arasındaki ilişkinin, sanat akımlarından gerçeküstücülük akımı dahilinde ele alınan, Ruhların Jülyeti, Brezilya, Beden ve Ruh filmleri üzerinden tartışması sağlanmıştır. Aynı metodoloji içerisinde, köksap, fark ve tekrar, organsız beden, kristal-imge ve zaman-imge kavramları ön plana çıkarılarak tartışılacaktır. Mekansal bağlamda yersizyurtsuzlaşmanın gerçeküstücülük ile bağlantısı imgelerin felsefi bağlamda ilişkisi ve gerçekliğin, gerçeküstücülük ile duyu-motor mekanizmasının yıkımı dahilinde incelenmiştir. Gerçeküstücülük için geçerli olan imgeler dünyası ve gerçeğin, simgesel dünyasının yıkımı, salt olarak Deleuze'ün görüntüsel imgesine ve sessel imgesine tekabül etmektedir. Temelde Quad kavramının zihinde oluşan imgelerin yitip gitmesi ve sadece çerçeve içerisinde kalan olguların anlatısındaki potansiyelin yitimini sağlamaktadır. A priori bağlamda ele alınan duyu-motor mekanizmasının yıkımı ve Quad kavramı dahilinde potansiyel yitimi, Deleuzeyen bağlamda Gerçeküstücü filmlerde ele alınmaktadır.

Bu araştırmada amacımız Gilles Deleuze'ün sinema felsefesi terimleriyle, Gerçeküstücülük akımının ortak noktalarını, imgeler üzerinden öne çıkartmaktır. Bu doğrultuda Gilles Deleuze'ün sinema felsefesi terimlerinin, gerek teknik, gerek içerik açısından örnekler üzerinden tartışması yapılmıştır. Teknik ve içerik kapsamında, özellikle duygulanım-imge ön plana çıkartılmıştır. Çalışmada amaçlı örneklem tekniği uygulanmakla beraber nitel analiz yöntemi kullanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Görüntüsel-İmge, Sessel-İmge, Gerçeküstücülük, Quad, Duygulanım-İmge

ABSTRACT

ANALYSIS of the JULIET of the SPIRITS, BRAZIL, BODY and SOUL FILMS
with a DELEUZE'S PERSPECTIVE

Mustafa Uğural

Ondokuz Mayıs University

Institute of Graduate Studies

Department of Communication Sciences

Media and Communication Programme

Master, July/2023

Supervisor: Assist. Prof. Dr. Filiz ERDOĞAN TUĞRAN

The basis of the study is the terms that Gilles Deleuze added to the philosophy of cinema. In this context, within the Surrealism movement, Federico Fellini's *Juliet of the Souls* (1965), Terry Gilliam's *Brazil* (1985) and Ildikó Enyedi's *Body and Soul* (2017) films, especially Deleuze's concept of Quad, are emphasized. Spinoza's concept of affect is used at the point where Deleuze's Quad concept increases or purifies potentials. Films that progress with images are examined together with Deleuze's concepts of visual-image and sonic-image. The phenomenon of analyzing the world of images in the philosophy of cinema is evaluated within Deleuze's concept of deterritorialization, and the framed scenes are evaluated within Deleuze's concept of Quad. The affective potentials caused by this situation are analyzed within the scope of camera movements. The relationship between quad and potential is discussed through the films *Juliet of the Souls*, *Brazil*, and *Body and Spirit*, which are considered within the art movement of surrealism. Within the same methodology, the concepts of rhizome, difference and repetition, body without organs, crystal-image and time-image will be highlighted and discussed. The connection between spatial deterritorialization and surrealism has been examined within the philosophical context of images and the destruction of reality, surrealism and the sensory-motor mechanism. The world of images and the destruction of the symbolic world of reality, which are valid for surrealism, correspond exactly to Deleuze's visual image and sonic image. Essentially, the concept of Quad ensures the disappearance of the images formed in the mind and the loss of the potential in the narrative of the facts that remain only within the frame. The destruction of the sensorimotor mechanism, which is considered in the a priori context, and its potential loss within the concept of Quad, are discussed in Surrealist films in the Deleuzian context.

Our aim in this research is to highlight the common points of the Surrealism movement, in terms of Gilles Deleuze's philosophy of cinema, through images. In this direction, the terms of Gilles Deleuze's philosophy of cinema were discussed through examples in terms of both technique and content. Within the scope of technique and content, especially affect-image has been brought to the fore. In the study, besides the purposeful sampling technique was applied, the qualitative analysis method was used.

Keywords: Optical-Image, Sonic-Image, Surrealism, Quad, Affection-Image

İÇİNDEKİLER

TEZ KABUL VE ONAYI	i
BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK BEYANI	ii
TEZ ÇALIŞMASI ÖZGÜNLÜK RAPORU BEYANI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
1. GİRİŞ	1
2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK	6
2.1. Gerçekliğin Sosyal İnşası	6
2.2. Gerçeklik ve Sinema	8
2.3. Gerçeküstücülük ve Sanat	10
3. DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE SİNEMA VE SPİNOZA	17
3.1. Duygular ve Duygulanım	17
3.2. Hareket İmge	18
3.3. Zaman İmge	20
3.4. Fark ve Tekrar	22
3.5. Köksap	23
3.6. Organsız Beden	25
3.7. Flüksler	26
3.8. Oluş, Bir ve Varlığın Uğultusu	28
3.9. Quad	29
3.10. Spinoza ve Duygular	31
4. DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE RUHLARIN JÜLYETİ, BREZİLYA, BEDEN VE RUH FİLMLERİ	34
4.1. Ruhların Jülyeti	34
4.2. Brezilya	47
4.3. Beden ve Ruh	60
5. SONUÇ	70
KAYNAKÇA	78
ÖZGEÇMİŞ	80

1. GİRİŞ

İlk sinema gösterisi 22 Mart 1895 yılında Rennes sokağının 44 numaralı binasında gerçekleşmiştir. Perdeye yansıyan ilk film ise Lumiere fabrikası işçilerinin çıkışı adlı filmidir. Louis Lumiere'in yaptığı bu gösteride birçok film yayınlanmıştır. 28 Aralık 1895 de ise Grand Cafe'nin alt katında, bilet satışı olan gösterimler yapılmıştır ve sinema başlamıştır (Duca, 1993: 12). Sinemanın diğer görsel sanatlardan farkı görüntünün hareketli olmasıdır. Görüntüde süreklilik söz konusu olduğunda, tüm hareket algısının aslında yanıltıcı olduğu, beynin sürekli uyarıcılara maruz kaldığı ve bunları anlamlandırdığı görülmektedir (Wood, 2012: 12). Hareketli görüntünün seyirciyi pasif kılma durumunda, ekrandaki bilgi akışı zihne işlemekte ve imgeler yaratmaktadır. Bu imgeler sayesinde kitlelere istenilen bilgi empoze edilmektedir (Güçhan, 1993: 56). Deleuze'e göre bu bilgiler, *flüks* olarak sürekli haldedir. Flüksler özel bir sosyal sistemde işlemektedir. Bir flüks üzerinden alım gerçekleşir ve bu durum Deleuze'ün sinemaya atfettiği *Hareket-ime* ile bağlantılıdır. Hareket-ime anlatıyı mümkün olduğunca kolay anlaşılır kılınan ve seyircinin bir sonraki sahneyi tahmin edebileceği imgelerin bulunduğu filmlerde karşımıza çıkmaktadır. İmgeyi harekete, hareketi ise maddeye bağlamak hareket-imde mümkün olmaktadır (Sütçü, 2005: 94-95). Seyircinin aktif olmaya koşulduğu durumda ise Deleuze'ün bir diğer sinemasal kavramı olan *Zaman-İme* devreye girmektedir.

Zaman-ime seyircinin filmi aktif olarak izlemesini talep etmektedir. Zaman-ime filmlerinde, hareket-ime filmlerinin aksine sonraki sahne ya da filmin sonu tahmin edilemez olmaktadır. Zaman-ime dahilinde imge, artık yeniden üretilen bir şey ya da refleksif bir olgu olmaktan çıkmıştır (Deleuze, 2021c: 208). Sanat akımları açısından bu duruma uygun olan sanat akımı ise *Gerçeküstücülük* olarak tez içerisinde değerlendirilmiştir. Deleuze, zaman-ime örneklerinin birçoğunu gerçeküstücülük akımı dahilinde üretilmiş filmler üzerinden vermiştir. Gerçeküstücü filmler dilin kelimelerle ilişkisini hiçe sayıp, görüntünün gücünü kullanmaktadır (Williams, 1992: 41). Deleuze'ün özellikle *Rüya-İme* olarak tanımladığı imge çeşidi, Gerçeküstücülüğün rüyalarla olan bağlantısıyla paralellik göstermektedir. Rüya-imde bilinçten kaçan dışsal ve içsel duyular bulunmaktadır (Deleuze, 2021c: 74). Gerçeküstücüler ise hem rüyalara hem de bilinç dışıyla ilgilenmektedir. İmgeyi aklın ve bilincin baskısından kurtarmayı hedeflemektedirler (Antmen, 2021: 136-137). Gerçeküstücülerin bilinç dışına ulaşma kapsamında ortaya koydukları imgeler

Deleüze'ün bahsettiğı *duyu-motor* mekanizmasının yitimiyle benzerlik göstermektedir. Duyu-motor mekanizmasının yitimi duygulanımları etkilemektedir. İmgelerin teknikleri imgelem metafiziğine gönderme yapmaktadır. Aşırı yükleme, doygunluk, saf dışı bırakma, eksiltme, kopma kesme gibi durumlarla imgelerin metafiziğı değerlendirilmektedir (Deleuze, 2021c: 75). Deleuze'e göre "Ne bir yanda montaj yoluyla düşünebilecek bir bütün; ne de diğer yanda imge yoluyla dile getirilebilecek bir *iç monolog* vardır" (Deleuze, 2021c: 223). İç monolog *içkinlik düzlemi*yle ilgilidir. Spinoza'ya göre "İnsan Bedeni pek çok sayıda değişiklikler duyabilir ve bununla birlikte objelerin izlenimlerini ve izlerini ve bunun sonucu olarak şeylere ait aynı hayali saklayabilir" (Spinoza, 2011: 131). Deleuze ve Guattari'ye göre içkinlik düzlemi düşüncenin imgesidir ve içkinlik düzlemi bir yöntem değildir. Deleuze'e ve Guattari'ye göre içkinlik düzlemi deneyüstü sahaya tekabül etmektedir (Deleuze ve Guattari, 2020a: 43). Deleuze ve Guattari deneyüstü sahada, geçmiş deneyimlerle gelen aynılıktan öte, farklılığın tekrarına dikkat çekmektedir. Bu noktada zaman önemli bir noktada konumlandırılmıştır.

Kuvvetler ve duygu katıksız bir dışsalılık ya da ayrı-türdenlik alanına, bir mutlak fark alanına göndermede bulunurlar. Deleuze bu alan kavramına zaman bağlamında varır. Mutlağa kadar götürülen farkın sahici bir ilişkiye dönüştüğünü gösterir, öyle ki ilişkilerin dışsallığı izlediğı fark ile tekrarın eklemelenmesiyle amacına ulaşır. Bu durumda kuvvetler mantığı ardışıklık ilişkisinin değerini düşüren bir zaman düşünüşüne doğru kayar. Zaman bedenleri işler; bedenlerin içinde (duygu) ve sınırında (duyu) işleyen ayrı-türdenlik son çözümlemede zamansaldır (Zourabichvili, 2021: 95).

Duyum ya da duygular yeni bir görüş noktası meydana getirmektedir ve özne üzerindeki uygulamadır. Duygu bir karşılaşmadır, görüş noktalarını iletişime duyarlı kılmaktadır. Düşünce düşünüldüğü derecede duygulanmaktadır (Zourabichvili, 2021: 62-66). Düşünce bir kuvvet olarak konumlandırıldığında, eylem yetisine dikkat çekmek germektedir. Düşünme eylemi düşünceye etki eden kuvvetlere bağlıdır (Nietzsche, 2000: 123). Anlam düşüncenin içerisinde ve dışarısında olarak ayrılır. Kuvvet düşüncenin dışsalı değil, onun dışarısıdır. Düşünmek kuvvet olarak anlamın ortaya çıkmasından oluşmaktadır. Dışsal kuvvetlerin etkisiyle içkinliğin kaosu yeniden kurulmaktadır. İçkinliğin düzlem olarak kurulması için kaosu defedilmesi gerekmektedir. Aşkınlık ve kaos arasında seçim yapmak gerekir (Deleuze ve Guattari 2020b: 56-57). Deleuze'ün içkinlik düzlemiyle ilişki kurduğu sinema terimleri

açıklamasında örnek olarak gerçeküstücülük akımına uygun filmleri seçtiği görülmektedir.

Deleuze'ün örnekleri içerisinde yer alan Luis Bunuel filmleri, virtüelin ve aktüelin karmaşa halinde olduğu belirtilir. Bunuel'in gerçeküstücü imgelerini, duyu-motor mekanizmasını krize sürükleyecek biçimde işlemiştir. Deleuze Bir Endülüs Köpeği filminden bazı sahneleri şu şekilde değerlendirmektedir;

Bunuel'in Bir Endülüs Köpeği'nde ayı kesen bulut imgesi aktüelleşir, ancak bunu gözü kesen jilet imgesine geçerek ve böylece bir sonrakine göre oynadığı virtüel imge rolünü koruyarak yapar. Bir tutam kıl bir deniz keşanesi haline gelir, bu da dairesel bir saç haline geldikten sonra yerini halka oluşturmuş seyircilere bırakır. Amerikan sineması bu rüya-imge halini en az bir kere kavramışsa, bu gerçeküstücülüğe veya daha ziyade yakınlığı dolayısıyla Buster Keaton'ın burleski koşullarında olmuştur (Deleuze, 2021c: 74-75).

Deleuze'ün rüya-imge için Bunuel'in *Unutulmuşlar* (1950) filminde çocuğun ete doğru çekilmesi, Marnau'nun *Hayalet* (1922) filminde at arabasını kovalayan karakterin aslında kovalamadığı, evlerin gölgesinin karakteri ittiği gibi çözümlemeleri gerçeküstücülük filmlerinin zaman-imge, rüya-imge, *görüntüsel-imge ve sessel-imge* gibi unsurları gözlemlemek için uygun olduğu görülmektedir (Deleuze, 2021c: 77). “Görüntüsel ve sessel duruma tepki veren artık karakter değildir; karakterin yalpalayan hareketini destekleyen bir dünya hareketi söz konusudur” (Deleuze, 2021c: 76). Görüntüsel-imgede ve sessel-imgede bitiklik söz konusu olmaktadır. Kombinasyonla belirlenen sahne aşkınlığa doğru ilerlemektedir. “Kombinasyon düzeni nesnesini bitirip tüketir, ama bunun nedeni kendi öznesinin bitip tükenmiş olmasıdır” (Deleuze, 2019: 50). Görülen, işitilen kombinasyonlar zihni etkilemektedir. Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir, her şeyi çevresinde tutar ve bulunduğumuz durumda bizim için orada var olan her şeyi bize göstermektedir. Bir şeyi gördüğümüzde kendimizin de görüldüğümüzü fark ederiz. Bu durum görünenler dünyasında bir parça olduğumuzu göstermektedir (Berger, 1986: 9). Görülen nesneler, durumlar, duygulanımlara sebebiyet vererek, içkinlik düzlemine kuvvet göstermektedir. Sinemasal bağlamda çerçevelenmiş görüntü ne kadar uzak planda olursa duygulanım sağlama açısından özne için o kadar çok yitik duygulanım potansiyeli taşımakta, tam tersine ise yakın planların çerçeve içini yakından göstererek potansiyelli duygulanımları taşıdığı belirtilmektedir. Bu kapsamda Deleuze'ün sinemasal kavramları ile Spinoza'nın duygulara atfettiği *değer* çalışmanın çözümleme aşamasında önem taşımaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde Gerçeküstücülük üzerinde durulacak, gerçeklik ve gerçeküstücülüğün karşıtlıkları sanatsal bağlamda, sinema özelinde işlenecektir. Gerçeküstücülerin ruh, bilinçdışı ve cinsellikle ilgili görüşleri, bu kapsamda ortaya koyulan filmlerin gerçeküstücü unsurları üzerinde durulacaktır. Gerçeküstücülüğün aşmaya çalıştığı algı mekanizmasının Spinoza'nın duygu kavramıyla olan ilişkisi ele alınacaktır. Gerçeklik kapsamında ise sinemasal bağlamda gerçekçiliğin örnekleri analiz edilecek, toplumsal yaşamdan hikayeler sunan gerçekçilerin sinemasal yolculuklarına değinilecektir.

Çalışmanın ikinci kısmında ise Deleuze'ün terminolojisine ve Spinoza'nın duygularla ilgili yaptığı çalışmalara değinilecektir. Deleuze'ün sinemasal kavramları çerçevesinde, gerçeküstücü filmler incelenecek ve deneyüstü sahalara ortaya tartışılacaktır. Bu kapsamda, Spinoza'nın duygulara atfettiği anlamlar değerlendirilerek literatür ortaya koyulacaktır.

Çalışmanın temel problemi deleuzeyen perspektifle, amaçlı örneklem dahilinde seçilen filmlerin tartışılmasıdır. Gerçeküstücülük örnekleri sunan filmler üzerinden, duygulanım-imge tartışılacaktır. Çalışma kapsamında filmlerin duygulanım-imgenin gerçekleşmesi için gerekli teknik ve içeriği sunan örneklerin, amaçlanan tartışma üzerine bir saha sunacağı ön görülmüştür. Filmler içerisinde bulunan yansıyan yüzeyler, duygulanım plan çekimler, gerçeküstücü öğeler, bu sahanın temel yapı taşı oluşturmuştur.

Çalışmanın üçüncü kısmında örnekleme oluşturan Federico Fellini'nin *Ruhların Jülyeti* (1965) filmi, sunduğu algı üstü durumlar, gerçekliğin muğlaklaşması, zaman-mekân mefhumlarından kopukluk içermesi sebebiyle Deleuze'ün sinemasal kavramları ve Spinoza'nın duygu kavramıyla incelenecektir. Terry Gilliam'un yönettiği *Brezilya* (1985) filmi içerdiği gerçeküstücülük unsurlarıyla birlikte gerek ütöpik bir evren sunması gerek bu evren içerisinde kapitalist sistem eleştirisi barındırdığından dolayı, Deleuze'ün sinema kavramlarının yanı sıra, Guattari'yle birlikte yaptıkları kapitalist çözümlemelere uygun olduğu görülmüştür. Bu noktalar ön plana çıkartılarak tartışılacaktır. Ildikó Enyedi'nin yönetmenliğini yaptığı *Beden ve Ruh* (2017) filmi ise içerdiği rüya unsurlarıyla birlikte gerçeküstücülük akımına uygun sahneler barındırmaktadır. Tüm bu sebeplerden ötürü *Ruhların Jülyeti*, *Brezilya*, *Bedem* ve *Ruh* filmlerinin duygulanım-imge kapsamında incelenebileceği

düşünüyor. Bu sahnelerin özellikle sinema felsefesi kapsamında duygulanım-
imgelerle desteklendiği görülmüştür. Bu sebeple Beden ve Ruh filmi üzerine,
gerçeküstücülük, duygulanım-imge kavramının ön plana çıkarıldığı bir tartışma
gerçekleştirilecektir.



2. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

2.1. Gerçekliğin Sosyal İnşası

Gerçekliğin, zihinde temellenen bilgi ve bilginin zihin yapısında işlemeyle ilintili olduğu, bu doğrultuda yaşamın her alanında etkili olduğu görülmektedir (Foucault, 1999: 164-165). Yaşamsal pratiklerin bilgi ve bilgi temelli enformasyonların yayılımı ile şekillenmekte ve biçimlenmektedir. Çeşitlenen bu olgular zamanla bilgi sosyolojisinin temelini oluşturmaktadır.

Bilimsel, felsefi ve hatta mitolojik dahi olsalar, gerçekliğin teorik formülasyonları, bir toplumun mensupları açısından “gerçek” olan şeyleri içermezler; Böyle olduğu içindir ki bilgi sosyolojisi, her şeyden önce, insanların kendi gündelik, yani teorik olmayan ya da teori öncesi yaşamlarında “gerçeklik” olarak bildikleri şeylerle bizzatihi ilgilenmek zorundadır. Diğer bir deyişle, bilgi sosyolojisinin merkezi odağı, fikirlerden ziyade ortak duyu bilgisi olmalıdır (Berger ve Luckmann, 2018: 22).

Bilgi sosyolojisi temelinde birleşen unsurların gündelik yaşam pratiklerini etkilememesi olanaksızdır. Öznelerin buradallığı ve onların oradallıkları gerçekliğin bilgi formunda önemli yer tutmaktadır. Öznenin öznel bakış açısı ile yaşamını sürmesi dahilinde gerçekliği içkinlik düzleminde tamamen duyularına dayanmaktadır. Bu durumda gerçekliğin şekillenmesinde içkinlik düzleminin, bilinç yapısının, bilgi işleme olgusunun önemini göstermektedir. Teorik formda bilginin işleyişi gündelik yaşam pratiklerinin sorgulanması ve enformasyon ağının farkındallığının sağlanması ile gerçekleşmektedir.

Gündelik yaşamın öznellikler arası gerçeklikle ilişkisiyle birlikte, özneler arası bir evren ve ortak duyu ortaya çıkmaktadır. Bu durum öznelerin etkileşimde bulunmasını sağlamaktadır. Sağlanan bu etkileşim ve öznenin kendini etkilemeye ve etkilenmeye açık hale getirmesi Brian Massumi’ye göre duygulanım ve duyguya açması olarak ortaya çıkmaktadır. Duygulanımlar yordamıyla gündelik yaşamda elde edilen bilgilerin içkinlik düzlemindeki yolu belirlenmektedir (Massumi, 2019: 9). Öznenin bağımsız olmayan her türlü bilginin özneler arası dolaşımında olduğu ve sürekli bir yeniden üretim, değişiklik mekanizması içerisinde olması gündelik yaşamın dinamik hale gelmesini sağlamaktadır. Duygulanımlara açık olan özne sürekli etkileşim halinde sistem içerisinde bulunmaktadır. Bu durum öznenin şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır.

Öznelerin gerçeklikle kurdukları bağ ve sürekli etkileşimde bulunmaları, toplum içerisinde dolaşan bilginin bir kısmının tortulaşmasına sebebiyet vermektedir. Bunun en önemli aracı ise dildir. Dil uzlaşımaldır (Saussure, 1985: 12). Uzlaşım sal olan dil, belleği ve toplulukları oluşturmaktadır. Bu sayede iletişim ve aktarım bellek yordamıyla gerçekleşmektedir. Bilgilerin tortulaşmasını sağlayan temel noktalar bellek ve dil olarak belirtilmektedir. Üzerinden bir süre geçen bilgilerin, gündelik yaşam tecrübeleri olarak ve tekrar ederek bellekte işlendiği görülmektedir. Öznelerin ortak duyu ya da ortak durum konusunda refleks olarak aynı olgular dolayımıyla pratik ya da söylemsel benzer tepkileri vermesi durumu da özneler arası tortulaşma olarak adlandırılmaktadır (Berger ve Luckmann, 2018: 103-104). Bu bağlamda dilin ve belleğin kullanımı tecrübeleri nesnelleştirmektedir. Nesnelleşen bilgiler farklı şekillerde işlenerek somutlaştırılmaktadır. Bu durumun en net örneklerinden biri ise ansiklopedilerdir. Ansiklopediler dahilinde somutlaştırılan a priori bilgiler aydınlanma felsefesinin erişilebilirliğini temsil etmektedir. Dil konusunda uzlaşmacı bir tavır sergilemekle birlikte yaşam pratiklerine etki edecek unsurların kategorize edilmesini sağlamaktadır (Çiğdem, 1993: 11-12). Bilginin medya unsuru olarak somutlaştırılmasında tarih boyunca önemli etkileri bulunan yazının ansiklopediler dahilinde toplumsal yapılanmayı ve kategorize oluşları temsil ettiği görülmektedir. İdeolojik bir yapı olarak ansiklopediler, toplumsal tecrübe tortulaşmasının sonucu olarak ortaya çıkarak a priori bilgiler bütünü olarak enformasyon ağlarına katılmaktadır. Bu durum apriori bilgilerin doğruluğundan öte tecrübelerin bellek ve dil ile aktarılmasına yaramaktadır. Bu koşullarda bilginin sınıfsallığını ortadan kaldırmaya çalışmakla beraber kategorize edilmeye meyilli, kategorize olmaya elverişli öznelerin oluşumunu sağlamaktadır.

Sanatı özne tecrübelerinin, duygularının yansımaları olarak ele almak gerekmektedir. Öznenin, tecrübe ve duygularını bilgi, bellek yordamıyla çeşitli araçlar kullanarak bir ürün yaratması, bu ürünün sergi değeri sunarak farklı öznelere ulaşması duygulanımlar oluşturmaktadır. Dinamik haldeki bilgi akışı gündelik yaşam pratikleri dahilinde sanat argümanlarını da etkilemektedir. Bu doğrultuda gerçekliğin sanat ile kopması imkânsız bir bağ olma k la beraber gerçekliğin istenildiği şekilde bükülmesine ve neredeyse yok sayılmasını sağlamasına imkân veren bir deney sahası olabileceği görülmektedir.

2.2. Gerçeklik ve Sinema

Gerçeklik ve hakikat insanlık tarihi boyunca tartışılmış konulardan olmuştur. İnsanlık bu tartışmada gerçekliğe ve gerçek olmayana şüpheyile yaklaşır sanat eserlerinde kullanma yolunu tercih etmiştir. Platon'un mağara alegorisi duvara yansıyan görüntülerin gerçeklik olarak değerlendirilmesini içerir. Mağara içerisinden çıkanların ise dışarıyı tanıyarak gerçekliğe ulaşabileceğine değinilir. Nesneler ve durumlar bilgi olarak değerlendirildiğinde, doğru bilgiye ulaşmak asıl amaç olmaktadır. Bu asıl amaç ise ideaların bilgileridir (Arslan, 2006: 228). Platon'un görüşüne göre sanat, gerçekliği yansıtmaktan öte dış gerçeklikteki ideaların kalitesiz bir kopyasıdır. Bu noktada gerçekleri biçimler, imgeleri ise formlar olarak değerlendirmek mümkündür.

Tüm medya organları gibi sinema da gerçeğin kurgulanmış bir kopyasını sunmaktadır. Gerçekliğin medya organları yordamıyla yeniden üretilmesi, gerçekliğin kurgulanması sinema açısından oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Görsel ve işitsel medya dolayısıyla da sinema asla gerçekliği olan haliyle aktaramamaktadır. Walter Benjamin'e göre; panorama resimleri dahi gerçekliği olduğu gibi yansıtamaz. Gerçekliği öznenin oradalıkla algılaması gerekmektedir (Benjamin, 2019: 91-93). Öznenin gerçekliği dolaylı yoldan elde ettiği ya da dolaylı bilgiyle oluş yaşadığı medya ürünleri dış gerçeklikten gelen bilgiler bütünü olarak ele alınmaktadır. Dış gerçeklik öznenin dolaylı yoldan elde ettiği bilgiler bütünü iken iç gerçeklik ise öznenin dolaysız yoldan elde ettiği bilgi bütünü olmaktadır. Bu bağlamda medya ürünleri tamamen dış gerçeklikten gelen bilgileri taşımakta ve tüketici öznenin bu ürünü içkinlik düzleminden geçirip algılamasıyla ilgili olmaktadır.

Sinemanın dış gerçeklikten gelip öznelere zihinlerinde duygulanımlar yordamıyla etkiler bırakması, imgeler dünyasına sürüklemesi sinemanın kurgulanma bağlamında oldukça öne çıkan medya unsuru olmasını sağlamaktadır. Filmlerin hareketleri yaratması, yakalaması özne için perdede izlediği anlatıda zihinsel bağlamda yapımcı, yönetmen, oyuncu hatta sinema salonu oluşu sağlamaktadır (Wood, 2012: 18-19). Özne gerçekliğini o an buradalık yani *Oluş* yaşayarak yaramaktadır. Öznenin bu konumu film ile öznenin özdeşleşmesinde oldukça önemli bir rol oynamaktadır. Özellikle kurgunun üst düzeyde olduğu filmlerde bu örnekler oldukça net biçimde görülmektedir.

Sinemanın gerçeklik düzleminde ilklerinden sayılabilecek Dziga Vertov'un *Kameralı Adam* (1929) filmi gerçekliği yansıtmaya unsurları olarak sinemasal bağlamda oldukça önemli yer tutmaktadır. Vertov'un kullandığı çekim tekniklerinde bulunan dar açı, uzun planlar, kesmelerin klasik anlatıdan daha yalın ve sade olması gibi unsurlar özneyi aktif koşturmaktadır. Bu bağlamda izleyicinin algısı kısmen de olsa serbest bırakılmakta ve ekranın herhangi bir yerine odaklanma ya da odaklanmama imkânı tanımaktadır. Gerçekliğin sinemada mümkün olduğunca az kurgulanmış görüntü, mümkün olduğunca gerçek olaylar üzerinden ilerlemesi dahi gerçekliği medya ortamında tamamen oluşturmamaktadır. Sinema bilgiyi dolaylı yoldan özneye aktararak imgeler oluşturma sanatı olarak adlandırılmaktadır.

Perdedeki her görüntü bir gösterge olarak bize bilgi aktaran belirlenmiş anlam içeriklerine sahiptir. Perdedeki görüntü gerçek dünyadaki nesneyi yansıtırken, nesne ile görüntü arasında semantik bir ilişki ortaya çıkar. Işık, montaj, planlardaki değişiklikler, hız gibi kavramlar görüntülere ek anlamlar kazandırabilmektedir (Lotman, 2012: 68).

Filmin başlangıcından itibaren izleyici gerçek ile bir bağ kurulmaktadır. Filmler kendi anlatısı içine aldıkları seyirciyi inandırma gayreti göstermektedir. Aslen ilk filmler olan belge filmlerde mümkün olduğunca gerçeği yorumsuz şekilde gösterme gayreti olduğu gözlemlenmektedir. Gerçekliğin sinemasal düzlemde kırılmasını sağlayan temel araç sinemanın da başlıca unsuru olan kamera olmaktadır. Vertov'un *Kameralı Adam* filminde kameramanı, sinema salonunu ve izleyicileri kaydetmesi, bunu izleyicilere sunması, öznelerin özdeşlik yaşamalarını engellemek amacı gütmektedir. Öznenin film ürününü tüketirken özdeşleşmeden uzak kalması ya da kırılım yaşamaması özneyi yani izleyiciyi aktif koşturmak olarak algılanmaktadır. Bu durum özne için düşünme, perde dışındaki hayattan kopmamayı sağlamaktadır. Özdeşleşmeyi bozmak sine-gözün sağladığı görüntülerin özneleri pasif kılmasını engellemektedir.

Sinemada gerçekçilik bağlamında ilk sistemli çalışmalar Sovyetler Birliğinde görülmektedir. Sovyetler Birliği'nin ilk dönemlerinde kameralarla birlikte birçok köy, kasaba ve şehir meydanlarında kamera ile çekimler yapılarak belge, belgesel filmler üretilerek halka yayımlandığı görülmektedir. Gerçekliğin sinemada olabildiğince kullanıldığı bu dönemde dahi politika unsurları sert bir şekilde gözükmektedir. Sovyetlerin devrim sonrası politikalarından biri coğrafyanın iyi yanlarını filme alıp halka izleterek gerçeklik algılarında sinemayı kullanarak bir güç yaratma gayretinde olduğu görülmektedir (Feigelson, 2017: 41-42). Sovyetlerin sinema tarihinin başları

sayılabilecek tarihlerde kameranın politik gücünü gerçeklik algısıyla kurgulaması ve bunu kendi çıkarları doğrultusunda kullanması kameranın asla tarafsız olmayacağını göstermektedir. Tüm bu bilgilerin ışığında sinema asla gerçeği tamamen yansıtmamaktadır. Gerçekliğin aslen muğlak bir doku olduğu ve bu muğlaklığın gündelik yaşamın bir parçası olduğu görülmektedir.

2.3. Gerçeküstücülük ve Sanat

Tarihin başlarından itibaren insanın anlamlandırma çabası birçok ürünün ortaya çıkmasına, bilimin gelişmesine ve sanatın oluşması, gelişmesine neden olmuştur. İnsanın anlam yaratma çabasının sanat akımlarının oluşturulma ve uygulanma olgularında da bunun önemi ve dil ile aktarılan olguların anlamlar bütünü oluşturmaya yatmaktadır. Gelişen teknolojiler ve toplumlarda yaşanan zorlu süreçler, bunalımlar toplumda kırılma anları yaratmaktadır. Bu kırılma anlarında ortaya çıkan yeni sanat akımları dönemin toplumunun yargılarını olumluma ya da olumsuzlama yönünde evrilmiştir (Shiner, 2022: 44-45). Bu bağlamda gerçeküstücülük toplumun yaşadığı bunalım yani savaş ortamlarının ve bundan çıkar sağlayan iktidar ve burjuvazinin olumladığı algıları değiştirme gayretiyle ortaya çıkmıştır.

Sanat yapıtlarının toplumsal olaylar ve toplumsal olgular ile şekillendirildiğini göz önüne aldığımızda, temel kırılma her zaman savaş ya da süregelen buhranlar olarak adlandırabileceği gibi artık günümüzde gelişen teknoloji ile yaşamların analog olarak yaşanmasından, teknolojik bağlamda yaşanır hale gelmesi ve imgelerle oluşan zihindeki gerçeklik algısının değişmeye başlamasıyla birlikte modernite olarak adlandırabileceğimiz yapının sanatta kırılma yarattığını söylememiz mümkün olmaktadır (Guattari, 2021: 93-94). Sanat çeşitlerinin artması ve sinemanın sanat olarak sayılmaya başlaması bu doğrultuda optiğe ayrı bir değer yargısı, sunum imkânı tanımıştır. Teknolojinin yapıtları ve sanat yapıtlarını etkilemesindeki en büyük etmen gerçekliğin deformasyonu ya da algılanışların değişmesidir. Gerçeküstücüler bu doğrultuda algılanışları algının ötesine geçerek gerçekleştirmeyi hedefleyerek, süregelen birçok duyu-motor mekanizmasını olaylar, olgular, anlamlandırmalar karşısında şoka sokmayı amaçlamaktadır (Antmen, 2021: 136). Bu olguların burjuvazi ve iktidar ilişkisi ile oluştuğunu belirtmekle beraber algının ötesinde metafiziksel olguların değerlendirilmesi ve olumlanması gerektiğini öne sürmektedirler.

Gerçeküstücülük olarak bilinen bu akım 1920'li yıllarda Dada'nın mirascısı olarak ortaya çıkmaktadır. Her şeye muhalif olan Dada akımı kendine de muhalif olup

varlığını ve düşüncelerini daha somut olgular taşıyan Gerçeküstücülük akımına bırakmaktadır. İlk kez Gerçeküstücülük kelimesini Fransız şair Guillaume Apollinaire kullanmaktadır. Dönemin ünlü eleştirmenlerinden Apollinaire bu sözcüğü, 1917 tarihli oyunu Tiresias'ın Memeleriyle, Pablo Picasso'nun sahne tasarımı yaptığı Geçit başlıklı baleyi anlatırken kullanmıştır (Antmen, 2021: 133). Gerçeküstücülüğün papası olarak adlandırılan Andre Breton'un 1922 yılında modern arayışların geleceğini tayin edecek bir kongre hazırlığında bulunduğunu duyurması, Gerçeküstücülük akımının temel taşlarından birisi olmuştur. Breton'un kongrede amacı modern sanat akımlarını ele almaktır. Bu doğrultuda Kübizm, Fütürizm ve Dada'yı sayarak Dada akımının bittiğini bildirmiştir. Breton 1924'teki Gerçeküstücü Manifesto'yu yayınlamak için Paul Eluard, Robert Denos, Rene Crevel ve Max Ernst gibi sanatçılar ile uyuşturucu, hipnoz gibi dış etkenler kullanılarak ruhsal otomatin tetiklenmesi ve rüyaların etkilerini gözlemlemeye çalışmışlardır. Fakat bu dış uyaranların zararlarından ötürü 1924 yılındaki Gerçeküstücü Manifesto da tamamen doğal bir eylem olarak değerlendirilmiştir. 1924 yılında Gerçeküstücü Araştırmalar Bürosu kurulmuştur. Breton'un başında bulunduğu La Révolution Surréaliste dergisi ilk sayısını 1924 de yayınlamıştır. Dergi 1924 – 1929 arasında 12 farklı sayı yayınlamıştır. La Révolution Surréaliste dergisi sonrasında Le Surréaliste au service de la révolution (1930 – 1933) ve Minotaure (1933 -1939) dergiler ile Gerçeküstücülük dergilerde devam etmiştir (Antmen, 2021: 135). Dergilerin tirajı öngörülenden daha yüksek rakamlara ulaşmıştır. Gerçeküstücülük özellikle dönemin genç sanatçıları tarafından oldukça benimsenmiştir.

Gerçeküstücülük geleneksel biçime sahip sanatlara, burjuvazi değer yargılarına karşı politik tavır sergilemektedir. Gerçeküstücülerin bir diğer savundukları sav ise ahlaken çöken bir toplum ve kültürün olduğudur. Bu doğrultuda bilinçaltı, rüyalar ve aklın ötesinde bir gerçeklik arayış içerisinde olup, sınır denilen olguyu aşmayı amaçlamaktadırlar. Tarihsel gerçeklik kavramını Marksizm ve psikanaliz ile çürütme temelindedirler. Gerçeküstücülerin Sigmund Freud'un düşüncelerini ele aldıkları görülmektedir. Aynı zamanda toplumun durumu ile ilgilenmekte ve Fransız Komünist Partisi'ne üye oldukları bilinmektedir. Sanatsal zeminde toplumsal isyanlarında ötesinde bir isyan yaratmak istemişlerdir. Genç sanatçıların etkilenmiş olduğu dergilerin isimleri dahil hepsi bu tarz imgeleri içermektedir. Sanatçının küçük burjuva

ahlakının eskimiş ahlak yapısının ve değerlerine isyan etmesini savunurlar. Bu tarz sanatçılara da romantik devrimci demektedirler.

Ruhsal otomatizmden yararlanmayı hedefleyen Gerçeküstücüler bilinçaltındaki imgelere ulaşmayı amaçlamışlardır. Andre Breton'un Gerçeküstücülük manifestosunda sanatçılara ruhsal otomatizm biçimini önermektedir. Breton'un tanımı ile "Düşüncenin gerçekte nasıl işlev gördüğünü sözle ya da yazıyla ifade edebilecek saf, ruhani bir otomatizm; bir mantık çerçevesinde belli bir estetik ya da ahlaki önyargının kontrolü olmadan düşüncenin aktarımıdır" (Antmen, 2021: 136-138). 1920 yılında Sigmund Freud'un Rüya Yorumu (1899) ve Gündelik Hayatın Psikopatolojisi (1901) kitaplarının Fransızca'ya çevrilmesi ile Gerçeküstücülük akımını benimsemiş sanatçıların oldukça etkilendiği ve temellendiği kaynaklar olmuştur. Esinlenmelerinin yapıtlarına yansması sayede Sigmund Freud'un daha tanınır hale gelmesini de sağlamışlardır. Gerçeküstücüler özellikle ruhsal otomatizm ile doğaçlamaya önem vermektedirler. "Biçim bozmadan buluntu nesneye, kolajdan frotaj'a otomatik desenden dekalkomani'ye tümüyle rastlantısallığa dayanan ve 1920'lerde yeni arayışları ifade eden yöntemleri benimsemiştir" (Antmen, 2021: 137). Dada akımından temellenen Gerçeküstücülük akımının Dada ile arasındaki fark Dada da bulunan anarşizm ve dağınıklık olgularının Gerçeküstücülerde ilkeler ve kuramsallığın yer almasıdır. Dada da sanatçıları birleştiren bir unsur olmamasına rağmen Gerçeküstücüler için Breton'un manifestoları birleştirici ve kurumsal bağlamda bir yönlendirici olarak görülmektedir.¹

Gerçeküstücüler imgenin özünü, doğaçlamaya dayanan yaratım sürecinin üstünlüğünü savunmaktadırlar. Gündelik hayatta kullanılan nesnelerin gündelik hayattaki duyularımızla algıladığımızın dışında, nesnelerin kendileri dışında aldatıcı olarak görme yetisinin bunalım sağlayıcı yenilenmelerine karşı doğan sınırları kaldırmayı amaçlarlar. Gerçeküstücüler imgelerin, nesnelerin duyu-motor mekanizmasının ötesinde, farklı bir perspektifte değerlendirilmeleri gerektiğini savunurlar. "Deleuze'ün duyu-motor mekanizması hareket-imge sinemasının belirleyici unsurları arasında yer almakta olan algılanışlara yönelik uyumluluk niteliğidir. Bir şey algıladığımızda ona uygun hareket etmek beklendik bir durumdur" (Öztürk, 2017: 247). Deleuze'ün bahsettiği duyu-motor mekanizması gündelik hayattaki birçok mefhumda görülmekte olup medya ile bunların canlandırılmış

¹ Bkz. Antmen Ahu. (2021). Batı Sanatında Akımlar. 140.

hallerinin algılanışları için kolaylık sağlamaktadır. Teknoloji ile değişen algılanışlar ve bu doğrultuda sanat yapıtlarının somuttan soyuta, soyuttan somuta geçişlerinin sağladığı duygulanımlar boyutu devrim halinde değişmektedir. Spinoza'nın bahsettiği *Töz* yani doğadan uzaklaştıkça potansiyelden uzaklaşan kişilerin algılarının yıpratılması üzerinde gerçeküstücülerin devrimsel çalışmaları olduğu görülmektedir. Çalışmanın en önemli noktasında, Spinoza'ya değinmek gerekmektedir. Spinoza zihin ve beden arasında kolektiflik sağlayacak tek bir *Töz*'ün var olduğunu belirtmektedir. Tanrı doğadır, doğada bulunmaktadır (Spinoza, 2011: 129-130). Bu doğayı gerçeküstücüler algı üstü algılanışlar peşinde ilerleyerek, çalışarak ve temelinde gerçekliğin algılanamayan boyutlarına ulaşmayı hedeflemektedirler. İmgelerin duyu-motor ile birleşen ve anlamlandırılan bir toplumsal olgu olduğundan ve bunların yıkımının gerçekleşmesi gerektiğinden bahseden gerçeküstücüler, genellikle bu yıkımı sinemada rüya gibi fantastik olgularla sağlama yoluna gitmektedirler. “İmge, zihnin saf yaratısıdır. Bir kıyaslamadan değil, birbirine az-çok uzak iki gerçekliğin bir araya gelmesinden doğar. Bütünleşik gerçeklikler birbirlerinden ne kadar uzak ve içtense imgenin duygusal gücü ve şiirsel gerçekliği de o denli güçlü olacaktır” (Breton, 1969: 20). İmgenin duygusal bir içkinlik düzlemi yarattığı bilinmektedir. Oluşan içkinlik düzleminin yıkımı hedefleyen, algının ötesi olguların ya da alışla gelmişliğin bayağılığına karşı duran gerçeküstücüler, sinemayı bu doğrultuda kullanmaktadır.

Gerçeküstücüler sinemada bunların yansımalarını montaj, çekim teknikleri, içerik gibi unsurlarla sınırların kırılması ya da algılınım boyutlarının değişmesini sağlamasını amaçlamaktadır. Duyu-motor mekanizmasının sinemada kırılması anlatının bambaşka noktalara gidebileceğini göstermektedir. Gerçeküstücülerin ilk sinemada yansımalarının olduğu dönemlerde ortaya koyulan yapıtların alışla gelmişliğin sınırlarından taşıdığı ve anlam arama ya da önermede bulunma çabasının bulunmadığını görmekle beraber yapıtların sinemada işlerlik kazanmasını sağlamak adına sıkça değişik ışıklar, gölge oyunları, montajlar, anlatıyı kırmaya yönelik nesneler ya da sahnelerin birbirine eklenmesi görülmektedir.

Dadaizm'in devamı niteliğinde olan gerçeküstücülüğün birçok sanat dalında etkisi görülmektedir. Bu sanat dallarından biri de sinemadır. Sinema kapsamında gerçeküstücülüğün yansıması Louis Argon'un manifestosuyla resmiyette ilk örneklerini ortaya koymaktadır. Özellikle Georges Méliès'nin *Aya Seyahat* (1902) filmi manifesto öncesi yapılmış gerçekliğin sınırlarını oldukça zorlayan bir film olarak

karşımıza çıkmaktadır. Jules Verne'in 1865'te yayınladığı bilimkurgu öyküsünün sinemaya uyarlanması olarak değerlendirilmektedir. Bu kapsamda bilimkurgunun gerçeklik konusunda bükülmeler yarattığı gözlemlenmektedir (Richardson, 2006: 20).

Dada akımının varisi olarak görülen ve resmiyet kazanan gerçeküstücülük akımının, sinema alanında gerçekliği oldukça muğlak hale getiren etkileşimlere sebep olduğu görülmektedir. Gerçeklikten tamamen kopmamak Deleuze'un bahsettiği ıssız ada kavramı ile eşleşmektedir. Gerçekliği ve varlığı ıssız ada metaforundaki gibi sağlamak neredeyse imkansızdır. Özne sürekli etkileşim hali ile süregelen bir yapıdadır. Bu yapı bellek ile birikir ve pratiklere dökülür. Bu sebeple bilinç bir sınır çizici olarak karşımıza çıkmaktadır (Deleuze, 2011: 28-29). Gerçeküstücülerin temellendikleri noktanın bilinç üstü olduğu göz önüne alındığında, sinemasal bağlamda tamamen bilinçten kopuk bir ürün ortaya koymanın imkansızlığı görülmektedir. Tıpkı ıssız ada metaforunda olduğu gibi tamamen bir gerçeğe kopuş olanaksızdır.

Gerçeküstücüler duyu-motor mekanizmasını yıkarak ve bilinç dışı, olağan olmayan olaylar çerçevesinde sinemasal yansımalarla imgeler yaratmaktadır. Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (1929) filminde birbirinden alakasız sahnelerin olması ve gerçekliğe aykırı şekilde olayların ilerlemesi gerçeküstücülerin bir yansıması olarak görülmektedir. Gerçeküstücülük akımının resimdeki temsilcilerinden Salvador Dali ve Luis Bunuel, *Bir Endülüs Köpeği* filminin senaryosunu kendi rüyalarından yola çıkarak yazması, gerçeküstücülerin rüyalarla olan ilişkisine somut bir örnek teşkil etmektedir. Gerçeküstücülüğün sinemasal bağlantısı, sinemanın ilk dönemlerine aykırı olarak görülmektedir. Sinemanın ilk dönemleri mümkün olduğunca gerçekliğin kurgulanarak yansıtılması olarak ele alınırken, gerçeküstücülük perspektifinde sinema gerçekliğin üstüne çıkmanın bir yolu olarak görülmektedir (Gevgili, 1989: 34-35).

Gerçeküstücüler teknik anlamda Rus Biçimciliğinin ortaya koyduğu montaj tekniklerinden oldukça fazla yararlanmaktadır. Duyu-motor mekanizmasını bilerek kırmaları, geçişlerin duruma göre uygun, duruma göre uygun olmaması zıtlara karşıda bir uygunluk profili oluşturmaktadır. Ani kesmeler, beklenmedik sahneler gerçeküstücü filmlerde fazlasıyla karşılaşılan olgular olmaktadır. Örneğin *Bir Endülüs Köpeği* filminde piyanonun çekilme sahnesinde bir anda atların belirmesi gibi beklenmedik sahneler ve kesmeler gerçekleşmektedir. Gerçeküstücü sinema ile deneysel sinemanın paralellikler oluşturduğu görülmektedir. Rene Clair'in *Perde*

Arası (1924) filminde uyguladığı tekniklerin ve içeriğin *Bir Endülüs Köpeği* filminde olduğu gibi gerçekliği mümkün olduğunda bütünü gözlemlenmektedir.

Gerçeküstücülerin önem verdikleri, dini motiflere atıf ve onları birer yıkım objesi olarak gösterme gayreti, sinemasal bağlamda Bunuel'in *Yok Edici Melek* (1962) filminde net bir şekilde görülmektedir. Dini motiflerin dekorlarda önemli rol oynaması ve bilinç dışı unsurlar olarak kullanılması, sinemasal anlamda deneyüstü saha oluşturmaktadır. *Yok Edici Melek* filminde odanın içerisinde bulunan kişilerin dışarı çıkamamaları, herhangi bir fiziksel engelin görülmemesi ve dini motiflerin odada gözükmeleri bilinçdışına gönderme, bilinmezliğe yolculuk olarak görülmektedir. Sebebin bilinmemesi, kişilerin bilinmeyen sebepten duyu-motor mekanizmasına uygun hareket etmemeleri, gerçeküstücü filmlerin algıları kırma gayretini göstermektedir.

Sıfır enlem aynı zamanda, önce esrarengiz biçimde kapalı olan burjuva salonunda cisimleşen, daha sonra salon tekrar açılır açılmaz hayatta kalanların yeniden bir araya geldiği katedralde tekrar kurulan *Yok Edici Melek*'in ilksel yeridir. Bu, Burjuvazinin Gizli Çekiciliği'nin ilksel yeridir, orada beklenen olaya engel olmak için peş peşe gelen türemiş 49 yerlerin hepsinde yeniden oluşturulan. Bu daha en baştan, Altın Çağ'ın, insanlığın tüm gelişmelerini vurgulayan ve onları, henüz ortaya çıkmışken tekrar soğuran matrisidir (Deleuze, 2014: 169).

Ana akım sinema karşısında olan gerçeküstücülük akımı Dogma 95 akımını da etkilemiştir. Rüyalar, bağımsızlık, bilinçdışı, cinsellik gibi temaların işlenmesi, tıpkı Fransız Yeni Dalga akımında olduğu gibi ufak maliyetlerle filmlerin çekilmesini sağlamaktadır. Dogma 95 akımının temelinde bulunan ana akım karşıtlığı da burada paralellik göstermektedir. Bir başka paralellik ise Dogma 95 akımının mihenk taşlarından olan, Lars Von Trier'in *Dogville* (2003) filminde, nesnelerin olmaması ya da bazı olayların görünmemesine rağmen sadece sesleriyle olay varmışçasına canlandırılması, dini göndermelerde bulunulması Bunuel'in *Yok Edici Melek* filmiyle paralellik göstermektedir.

Gerçeküstücülüğün sinemasal bir diğer net örneği de David Lynch'in *Silgi Kafa* (1977) filmidir. Spencer'in kafası ile hareketi ve kaybolması esnasında kullanılan fon müziği de sonralardan zihnimize oturacak olan uzay sesi olarak nitelendirdiğimiz sessel-imgelerden biri olarak. Saf görüşü yetisini gözün üstlenmesiyle görsel ve sessel öğeleri tamamen imgenin gördüğü kadar okunması gerektiği, görünür olduğu kadar okunur olması gerektiği anlamına gelen içsel ilişkiye girmektedir (Deleuze, 2021c: 64-65). Gerçeküstücülük ile *Silgi Kafa* filmi tamamen uymaktadır. Deleuze

perspektifinden sinemasal boyutta sessel-imge ve görüntüsel-imge ile kullanılmaktadır. Silgi Kafa filmindeki bıldırcın sahnesinde bulunan kanamalar ve kadınların cinselliği üzerine geçen konuşmalar, gerçeküstücülerin ilgilendikleri bir diğer konu olan cinselliği yansıtmaktadır.

Çalışma kapsamında, gerçeküstücülerin bu amaçları doğrultusunda ve Deleüze'ün *Quad* kavramı çerçevesinde Ruhların Jülyeti, Brezilya, Beden ve Ruh filmleri incelenmesi uygun görülmektedir. Quad'ın açıkladığı duygu kapsamındaki bitiklik, gerçeküstücülükle paralellik göstermektedir. Bir diğer yandan ise Deleuze'ün sinemasal tanımlamalarının gerçeküstücülük akımı dahilinde bulunan Ruhların Jülieti, Brezilya, Beden ve Ruh filmlerinde bulunduğu tespit edilmektedir. Quad kavramını örneklem dahilinde gerçeküstücülükle ele almak çalışmanın genel kapsamını oluşturmaktadır.

3. DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE SİNEMA VE SPİNOZA

Spinoza duygu güç ya da güçsüzlük durumu olarak değerlendirilir. Eserlerinde ahlaki, politik sorunlara, umut ve korku duygularıyla değinmektedir. İktidarların ve dinlerin kederli duygular yordamıyla varlıklarını koruduklarına değinmektedir. Deleuze, Spinoza'nın duygu kavramında, eyleme gücünün azalışını sağlayan her türlü tutkuyu keder olarak, eyleme gücünü arttıran her türlü tutkuyu ise neşe olarak adlandırmaktadır (Deleuze, 2021d, 21-25). Bu noktayı değerlendirdiğimizde karşımıza Deleuze'ün bitiklik kavramı çıkmaktadır. Bitiklik ya da bitik olma durumu odak noktasıyla alakalıdır. Deleuze'ün Quad kitabında ele aldığı konu, sinema felsefi kapsamında duygulanım imgeyle ortaya çıkmaktadır. Duygulanım imge ise sinemanın teknik kavramıyla duygulanım plana tekabül etmektedir. Duygulanım plan, izleyicinin bir noktaya odaklanmasını sağlamaktadır. Bu nokta herhangi anları bozar ve izleyiciyi seçilmiş olan anın odak noktasına yönlendirmektedir. Filmler içerisinde odaklanılan bir karakterin durumu aktarılacağı zaman, özellikle yüz ifadelerine odaklanılmaktadır. Tezin örneklemini oluşturan filmlerde yer alan duygulanım imgeler karakterlerin duyu motor mekanizması krizini yansıtmaktadır. Bu durum duygulanım planla sunulduğunda ise odak noktası izleyici için duygulanım potansiyelini arttırmaktadır. Tez içerisinde Spinoza'nın ve Deleuze'ün duygu çalışmaları, sinemasal kapsamda temellenmektedir.

3.1. Duygular ve Duygulanım

Sinema her zaman diğer medya organları gibi imgeler üretmekte ve öznelere etkilemektedir. Bu etkileme öznelere gerçeklikleriyle paydaş halde ilerlemektedir. Gerçekliğin tektipleştirme, kategorize edilme bağlamında zihinde işlenmesi, medya unsurlarının, dolayısıyla sinemanın da gerçekliğe etkisini vurgulamaktadır. Gerçekliğin farklılaşması konusunda Deleuze'ün *Fark ve Tekrar* felsefesi ön plana çıkmaktadır. Fark ve Tekrar kavramından kasıt ise farkın tekrarı olarak kavranmalıdır. Gerçekliğin bir yapıdan ortaya çıkarak farklı noktalara bağlantılı şekilde değişmesi olarak adlandırılmaktadır (Deleuze, 2021b: 19). Fark ve Tekrar kavramları sinemada karşılık bulan kavramlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada hareket-imge ve zaman-imge kavramları devreye girmektedir. Deleuze'ün sinemaya felsefi yaklaşımında hareket-imge kısaca duyu-motor mekanizması ile tahmin edilebilen bir

nevi refleks sinemasıdır (Deleuze, 2014: 120-121). Zaman-imge kavramında ise Deleuze gerçekliğin muğlaklaşıp, bilinemeyen ile öznenin yüzleştiğini belirtmektedir (Deleuze, 2021c: 22). Zaman-imgenin en net karmaşası zaman ve mekân olarak belirlenmektedir.

Deleuze varlık felsefesi kapsamında yaptığı çalışmaları sinema ile birleştirmektedir. Deleuze'ün toplumsal gerçeklikte ön plana çıkarttığı kavramlardan biri olan flüksler toplumsal yaşam ve medyada ki enformasyon ağları ile ilişkilendirilmektedir. Flüksler sürekli değişim halinde olan bilgi paketleri olarak görülmektedir (Deleuze, 2005: 93-95). Flükslerin kapsamı ve işlevleri dahilinde içkinlik düzlemiyle, *Varlık* ve oluşlar ile ilişkili olduğu görülmektedir. Varlık kavramının sadece zaman uzay ile somutlaşmadığı ve sürekli değişim halinde olduğu vurgulanmaktadır. Varlıkların özne ile etkileşimi anlam kazanması ve değerlendirilmesinden kaynaklanan oluş ismini verdiği kavramın etkileri görülmektedir. Oluşun sağladığı anlar ve anların toplamında karşımıza çıkan *Olay Varlık*, *Organız Beden* ve *Köksap* kavramlarını bir çerçeve içine almaktadır.

Sinemanın bilgi yayıncı bir mekanizma olarak değerlendirilmesi, Deleuze kapsamında felsefi kavramlar ile ilişkilerini ortaya çıkartmak için deneysel bir saha ortaya koymaktadır. Tezin kapsamı dahilinde konu alınan Deleuze kavramı ise *Quad* olarak adlandırılmaktadır. Quad kavramı tüm bu kavramlar dahilinde öznenin gündelik yaşamı dahil, öznenin bakış açısıyla yaşadığı oluşun, içkinlik düzleminde geçerek duygulanımlar oluşturduğunu vurgulamaktadır (Deleuze, 2019: 47).

Tüm bu kavramlar çerçevesinde Deleuze'ün sinemasal boyuttaki kavramlarını hem sanatsal bağlamda almak mümkündür hem de gündelik yaşam pratikleri ile bağlantılı olarak gerçekliğin kurgulanması ile ele almak mümkün olmaktadır.

3.2. Hareket-İmge

Hareket-imge Deleuze'ün sineman tarihinin başlarına dair oluşturduğu kavram olarak ele alınmaktadır. Deleuze'e göre duyu-motor şeması dahilinde gündelik yaşam pratiklerinin algılanmasıyla birlikte reflekse dönüşüp, tahmin edilebilir olup, zihne yansıyan imgelerle hikayelerin tamamlanması sağlanmaktadır (Sütçü, 2005: 110-111). Deleuze'ün hareket-imgesinde filmin hikayesi tamamen çerçevede olup biten durumda bulunmaktadır. Bu bağlamda sinemada izleyici pasif olarak görülmektedir. İzleyicinin içkinlik düzleminde değerlendireceği tek nokta çerçevenin içinde olup

bitendir. Sahne aralarındaki boşluklarda hikâye sanki bir refleks gibi tahmin edilen düzeyde ilerlemektedir. Bu sayede özne filmin farklı noktalarını düşünceleriyle imgelemek yerine sadece oluş yaşayarak çerçeve içinde içkinlik düzleminde tamamlamakta ve tanımlamaktadır.

Deleuze'e göre sinema tarihinin başlangıcında oldukça net görülen hareket-imge özellikle dönemin sessiz sineması ve ana akım sinemasıyla bağdaştığı görülmektedir. Deleuze'e göre sinematografik imgenin gücü diğer sanat dallarına göre daha farklı olduğu görülmektedir. Diğer sanat dallarının sinemadaki hareketli imgenin yani sinematografik imgenin hareketine ulaşmayı amaçladığı görülmektedir. Sinematografik imge hareketle var olur ve bu bağlamda zihni farklı noktalara yönlendirmektedir. Bu yönlendirmeler duyum ve duygulanımlar yaratmaktadır. Duygu ve duygulanımlar, imgelerle birlikte diğer sanat dallarına göre daha farklı bir perspektif ortaya çıkartmaktadır. Deleuze felsefe ve sinemanın günümüzün ortak çalışması, düşüncelerin tektipleştirilmesi ve şeyleştirilmesine karşı olduğunu vurgulamaktadır (Sütçü, 2005: 28-29). Sinemanın ve felsefenin tam anlamıyla ayrılık yaşadığı durum ise oluşturduğu ürünlerdir. Sinema görseller ve işitsel öğelerle düşünce ortaya çıkartmakta felsefe ise kavramlarla, düşünceler ortaya çıkartmaktadır.

Sinema ve felsefenin düşünceler ortaya çıkartması, *Tinsel Otomat* kavramını ortaya çıkartmaktadır. Tinsel otomat, felsefenin mantıksal olarak çıkarsanması nedeniyle değil imgeleri içkinlik düzleminde işlemesiyle birlikte sinemada var olmaktadır. Maddenin uzay zamanda farklı anlamlar yaratması sinemasal bağlamda olay ve oluşun farklılaşmasına sebebiyet vermektedir. Farklılaşma temeline hareket ve sessel, görüntüsel öğeler sunan bir sanat olan sinema dahil edildiğinde imgelerin gücü ortaya çıkmaktadır. Ortaya çıkan bu güç öznenin içkinlik düzleminin sınırlarına ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda klasik anlatı olarak değerlendirilen giriş, gelişme, sonuç odaklı ve özneyi pasif olarak sayan filmler Deleuzeyen bağlamda hareket-imgeyi ortaya çıkartmaktadır.

Deleuze hareket-imgeyi konu alırken aynı zamanda bir nevi tezatlık oluşturan zaman-imgeye de değinmektedir. Hareket-imge ve zaman-imge kapsamında Bergson'un zaman kavramını ön plana çıkartmaktadır. Sinemanın hareketli bir sanat aracı olmasından dolayı sinemanın modern düşünceyi ve yapıyı oldukça fazla şekilde etkilediği görülmektedir. Bu bağlamda sinemanın hareket yaratımını etkileyen bir diğer öğe olan montaj ortaya çıkmaktadır. Deleuze, Sergei Eisenstein üzerinde

değerlendirme yapmaktadır. Deleuze'e göre kameranın çektiği görüntüler anlardır. Bu çekilen anlar montaj esnasında seçime uğramaktadır. Seçilen anlar ise ayrıcalıklı anlar olarak bir bütün oluşturmaya doğru ilerlemektedir (Deleuze, 2021c: 53-54). Ayrıcalıklı anlar öznenin karşısına çıkmakta ve öznenin ayrıcalıklı anlarla birlikte oluş yaşaması sağlanmaktadır. Sağlanan bu oluşlar ve izleyicinin pasif duruma düşürülme durumu aynı zamanda duygulanım ve duyumların gücünü ortaya çıkartmaktadır. Ayrıcalıklı anların sağladığı enformasyonlar ve imgeler öznelere içkinlik düzleminde neredeyse aynı etkiyi vermesi hareket-imgenin özelliklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Deleuze'ün bahsettiği Eadweard Muybridge'in *Dört Nala Giden Atları* (1878) örneğinde bulunan atların nallarının kesit görüntüler olarak bile gösterilse de zihinde tamamlanması bu bağlamda anlama, imgeye öznenin yönlendirilmesinin önünü açmaktadır (Deleuze, 2014: 16). Zihinde tamamlanan görüntüler ya da anlatının unsurları öznenin içkinlik düzlemine uygun ve gündelik yaşam pratiklerine uygun olduğu görülmektedir.

Tüm bu kapsamda hareket-imgenin sinema yordamıyla öznelere etkilemesi ve içkinlik düzlemine kapalı metin olarak bilgileri yönlendirdiği görülmektedir. Hareket-imgenin tahmin edilebilir, reflekse dönüşen ve gündelik yaşam pratikleri dahilinde aralıkların doldurulmasının, kamera açıları, ışık, montaj gibi anlatı unsurlarıyla desteklendiği görülmektedir.

3.3. Zaman-İmge

Deleuze hareket-imgenin krizi ve sonlanmasıyla birlikte zaman-imgenin sinemada yer aldığını belirtmektedir. Zaman-imge temel kapsamda tahmin edilemez boşluklar olduğu ve sinemada gerçekliğin, refleksin artık temsil edilen değil, hikâye unsurlarında kasten zayıf bağlantı noktaları, kopukluklar ve yüzeysel noktalar bulunduğu belirtilmektedir (Deleuze, 2021c: 41-43). Zaman-imgeye uygun filmlerde zamanın ve mekânın, uzay zaman bağlamında kırılmalar yaşadığı belirtilmektedir. Deleuze'ün zaman-imgesinde bir filmdeki olayları kesinlikle gerçekliği yansıtmıyor ya da yansıtmıyor olarak değerlendirilememektedir. Bunun sebebi ise zaman ve mekânın kırılımla izleyici her zaman aktif koşudur, öznenin içkinlik düzleminde imgeler elde etmesi sürekli değişen bir düzlemde, sürekli hareketli bir platform olarak görülmektedir.

Duyu-motor mekanizmasının yıkımıyla ortaya çıkan, gerçekliği sürekli sorgulatan zaman-imge filmleri daima muğlaklık ile paralele ilerlemektedir.

Muğlaklık kapsamında anlatının rüyalarla, tohumlamalarla, zamanın kristalleşmesiyle, geçmişin tabakalarıyla, hatıralarla bağlantılı olduğu görülmektedir. Zaman-imgenin rüyalar ile bağlantısı montaj tekniği ile ilerleyen süreçte sinemada özellikle beyaz fon ile belirtilmektedir. Bu beyazlık sinemasal kapsamda muğlaklığı göstermektedir. Muğlaklık izleyiciyi gerçeğin ne olduğunu sorgulatmak amacıyla yapılan teknik unsur olarak görülmektedir. *Tohumlama* ise Deleuze'e göre özellikle sudan yansıyan imgelerle ya da gemiler ile betimlenmektedir. Hikâyenin çoğalma ve çatallanmasını sağlayan noktalar ve anlatılardır. Tohumlama noktası birçok olaya, olguya sebebiyet vermekte ve tohum metaforunda olduğu gibi aslen bir buz dağı gibi görülmeyen noktalarda gerçekleşen olaylara dikkat çekmektedir. Bu bağlam seyirciyi çerçeve dışına bakmaya düşünmeye itmektedir.

Zamanın kristalleşmesi mekân ve zamanın kırılmasıyla gerçekleşmektedir. Mekân bazen bir ayna ile bazen ise yansıyan bir yüzeyle gerçekleşmektedir. Örneğin Max Ophüls'ün *Madame De* (1953) filmindeki açılı aynaların kullanımı, *Lola Montesin Günahları* (1955) filminde bulunan sirk sahnesindeki pistin içinde karakterin yansımalarının hareket eder görüntüsü zamanın kristalleşmesinin görüldüğü noktalar olmaktadır (Deleuze, 2021b: 105). Geçmişin tabakaları ve *Hatıra İmge*, var oluşunu hem yansıyan yüzeylerde hem de montaj tekniklerinin varlığı ile görmek mümkün olmaktadır. Federico Fellini'nin *Amarcord* (1973) filmindeki anlatıların anlatım sırasında görüntülerle desteklenmesi ve olayların içindeymişçesine anlatımla gösterilmesi örnek verilmektedir. Hatıra-imge olarak gerçekliğinden kesinlikle emin olamadığımız ve zamanın mekânın muğlaklaştığı özneyi aktif koştan bir unsur olarak ele alınmaktadır.

Sessel-imge ve görüntüsel-imge unsurları da zaman-imgenin yapıtaşları olarak değerlendirilmektedir. Sessel-imge ve görüntüsel-imge tamamen çerçeve içinde olanın özneye aktarıldığını fakat, çerçeve dışından gelen unsurlara dikkat çekmemiz gerektiğini belirtmektedir. Sessel ve görüntüsel olarak çerçevede bulunan özneye odak noktası sunarken aynı zamanda çerçeve dışı unsurların belirtileri özne için asıl önemli olan nokta olarak göstermektedir. Roberto Rossellini'nin *Stromboli* (1950) filmindeki kadının volkanın patlama seslerine karşı kadının duruşu ve mimiklerinin görülmesi fakat arkadan seslerin gelmesi çerçeve dışında yaşanan olayın çerçeve içine etkiye bulunduğunu göstermektedir. Yine aynı filmde bebek ağlama sesini duyan karakterin sürekli kaçışması ama bebeğin çerçevede görülmemesi de sessel-imgeye ve

görüntüsel-imgeye örnek verilmektedir (Rodowick, 1997: 12). Bir diğer unsur ise zaman-imge kavramı dahilinde çerçeve dışından gelen seslerin ya da çerçeve içine olan etkili unsurun gerçekliğinin muğlak olması durumu olmaktadır. Gerçekliği bilinmemekle beraber tamamen muğlak alan oluşmaktadır. Oluşan bu muğlak alan genelde duyu-motor mekanizmasının çöküşüne tekabül etmektedir. Duyu-motor mekanizmasının çöküşü sinemasal bağlamda izleyiciyi aktif koşmakla beraber bilinmezlik bağlantısına götürmektedir. Bu bilinmezlik sayesinde derinlemesine incelemeler yapılmasına kapı açılmakta ve gündelik yaşam pratiklerinin sahasından deneysel sahada bir kurgu oluşturma gayretine özne itilmektedir. Görüntüsel-imgenin bir örneği olarak takip planları değerlendirmek gerekmektedir. Çerçeve içinde bulunan karakterin hareketinin takibi ile mekân tanıtımı gerçekleşmektedir. Stromboli filmindeki karakter takibi ile mekânın tanıtılması, klasik anlatılardaki genel plan ile mekân tanıtımına karşı gelmektedir. Asıl olan çerçeve içindekinin imgenlenmesi olarak gösterilmekte fakat çerçeve dışının muğlaklığı ile imgeler üretilmektedir.

Zaman-imgenin farklı kavramları olmasına rağmen en temelde ulaşılan olgu muğlaklık olarak değerlendirilmektedir. Muğlaklığın, bilinmezliğin öznel tarafınca birçok noktadan değerlendirilip, içkinlik düzlemlerinden farklı noktalara değinilip farklı imgeler, anlamlar çıkartılması felsefî boyutta sinemanın sınırlılıklarını kırdığına örnek olarak gösterilmektedir. Zamanın mekânın katmanlar arasında birbirleri içine geçmesi, hatıranın imge olarak zihinde sanal yansımalar yaratması, rüyanın gerçeklikle ilişkisi, anlatıdaki tohumlama anlamlarının anlatının çatallanmasına sebebiyet vermesi hareket-imgenin aksine hiyerarşik bir düzlemde ilerlemediğini, klasik anlatı yapısını kırdığını göstermektedir. Tüm bunlar çerçevesinde muğlaklık içerisinde içkinlik düzlemi kapsamında zaman-imge özneyi aktif koşmaktadır.

3.4. Fark ve Tekrar

Deleuze fark ve tekrar kavramını değerlendirirken Nietzsche'nin *Ebedi Dönüş* kavramından yararlanmaktadır. Deleuze'e göre hareket halinde olan olgular sürekli bir değişim ve dönüşüme maruz kalmaktadır (Deleuze, 2021b: 373-374). Özne olarak ele aldığımızda sürekli bir iletişim hali ve benlik, kimlik oluşturma durumu bunun gündelik yaşam pratikleri arasındaki en net örneğini teşkil etmektedir. Bu durum minör ve majör kavramları üzerinde durmanın önemini göstermektedir. Deleuze'e göre minör olma durumu yani azınlık olma durumu sadece sayısal bağlamda gerçekleşmemektedir. Deleuze'ün verdiği örnek olarak Kafka, anadili olmayan bir

dilde yazılar yayınlamaktadır. Yayımlanan bu yazılar ıssız ada örneğinde olduğu gibi öznenin peşinden getirdikleriyle birlikte değerlendirilmektedir. Öznenin peşinden getirdiği bilgilerin tortulaşmış halleri, pratikleri gibi unsurlar öznenin ıssız ada yaratıcılığına adım atmasını engellemektedir. Deneysel saha olarak görülen ıssız ada kavramı, minör oluş için oldukça değerli bir ütopya olarak değerlendirilmektedir.

Fark ve tekrarın sahası olan gündelik yaşam pratikleri, moderniteyle beraber oldukça hızlı şekilde farklılaşma ve çatallaşma tespit edilebilecek bir saha olmaktadır. Değişimin sürekli ve aksamaksızın gerçekleşmesi içsel süreçte birçok unsuru da etkilemektedir. Öznenin aktüel ve *virtüel imge* bağlamda sürekliliği olan bir çatallaşma içerisinde bulunması bir olmak ya da bütün olmaktan uzaklaşmasını sağlamaktadır. Tekrar eden eylemler dahi uzay zamanda fark yaratmaktadır. Anlar tekrarlanamaz halde bulunmakta ve mekân sürekli değişim halinde bulunmaktadır. Bu değişimlerin toplamı ise her daim değişen bir farkı yaratmaktadır. Deleuze'e göre tekrar edilen her eylem, olay farklı ve biricikliği olan olgular olmaktadır (Deleuze, 2021b: 322-323).

Farkın sanattaki yansımaları olarak yeniden üretim filmler ya da uyarlamalar ele alınmaktadır. Örneğin Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* (2009) romanının sinemaya uyarlanmasında olan farklar, ya da Károly Lajthay'nin *Drakula* (1921) filminden sonra çekilen Drakula filmlerinin yeniden yapımları aynı hikâyenin farklı varyasyonlarını sunmaktadır. Sanatsal ya da sinemasal bağlamda yeniden üretim filmlerde tarihin yeniden çağırımı kavramı kullanılmaktadır. Bu kavram kapsamında yapıtlar biricikliğini sürekli düzenlemektedir. Dönemin ideolojisiyle bağlantılı olarak değerlendirilen yeniden yapım filmler aynı zamanda döneme uygun enformasyonlar aktarmaktadır. Uyarlamalarda ise teknik olanaklar ve medyalar arası dönüşüm söz konusu olmaktadır. Bu dönüşüm teknik olanaklar dahilinde gerçekleşmekte ve bu gerçekleşen dönüşüm her türlü sanatsal yapının yeniden yorumlanması ve dönemin izlerini taşıması bağlamında değerlendirilmektedir.

Deleuze'e göre fark ve tekrar kavramı tez dahilinde zaman-imgenin ortaya çıkarttığı farklar ve yenilemeler kapsamında irdelenecektir.

3.5. Köksap

Deleuze'e göre köksap kavramı başlangıç ve bitişin muğlaklığı olarak değerlendirilmektedir. Deleuze'ün Kapitalizm ve Şizofreni kitabında bahsettiği kavramlardan olan köksap kavramı muğlaklığın önünü açmaktadır. Klasik batı

düşüncesinin tamamen bir hiyerarşik bir düzlemle paralel ilerlediğini söyleyen Deleuze, köksap kavramıyla yeni bir düşünce sistemi olan rizometik kavramının üstünde durmaktadır. Rizometik kavramı tamamen başı sonu belli olmayan sürekli çatallanmalarla yeni anlamlar üretildiğine ve bu doğrultuda hiyerarşik düşünce sistemine karşı çıkan bir tavır sergilemektedir. Bu düşünce sistemi bir gövdeden başlayarak tahmin edilmesi imkânsız olan farklı noktalara ulaşması, bu noktalardan çatallanmalar yaratarak, farklı düşünce yapılarının aynı zamanda ya da farklı zamanlarda bağımsız şekilde işlemlerini ele almaktadır (Sutton ve Jones, 2020: 21-22).

Köksap kavramını tüm öznelere ilişkinlik düzleminde gerçekleştirmekte olduğunu ve yaşanan bu çatallanma ya da bölünmenin istisnasız her yer ve her an gerçekleştiği görülmektedir (May, 2017: 176-177). Köksap kavramıyla birlikte yek bir bütünlükten bahsetmek olanaksız kılınmaktadır. Sürekli hareket hali ve oluşların yaşanması öznenin farklı kimlik, benlik ve oluş olarak anlamlandırma mekanizmasını etkilemektedir. Bir yek olmayan özne modernite ile birlikte parçalara bölünmüş bir bütünlük olarak görülmektedir. Temelinde arzusun soyutluğu, *yersizyurtsuzlaşma* ve kırılmalarla değerlendirmek mümkün olmaktadır. Köksap kavramının yersizyurtsuzlaşan bireyler üzerinde net bir şekilde görüldüğü belirtilmektedir.

Yersizyurtsuzlaşmanın köksap kavramıyla olan bağlantısına örnek olarak Kelimelerin Ötesinde filmdeki karakterin Polonya'dan Almanya'ya göçmesiyle gerçekleşen olaylar ve yaşantısının kırılımlara uğraması köksap kavramının yansıması olarak görülmektedir. Karakterin dağınık ve bütünlükten uzak yapısı gündelik yaşam pratiklerini birebir etkilemekte ve göçmenler arasında dahi bir ayrışmanın olduğu görülmektedir. Parçalara bölünmüş öznelere dahi birbirleri arasında bir bölünme bulunmaktadır. Bu bölünme modern çağın gerekleriyle birlikte ilerlemesiyle birlikte, dil ve uzlaşma da köksap konusunda öznenin bütünlükten uzaklaşmasında rol oynamaktadır. Dilin bir uzlaşım yapısı olarak ele alınmasıyla birlikte göç nedeniyle farklı coğrafyalarda yaşamak zorunda kalan öznelere, yaşadığı yersizyurtsuzlaşma öznenin parçalanması benliğinin zamanlar çatallanmasına sebebiyet vermektedir. Fakat burada unutulmaması gereken bir unsurda öznenin sadece mekânsal değişikliği değil aynı zamanda virtüel değişikliği, zaman değişikliği de kimlik, benlik gibi kavramlar dahilinde öznenin bölünmesini, bütünlüklü yapıdan uzaklaşmasını sağlamaktadır.

Deleuze ve Guattari'nin Kapitalizm ve Şizofreni kitabında vurguladığı noktalardan biri olan köksap kavramı, zaman mekân paralellüğinden öte bir konum almış olmakla beraber aynı zamanda öznenin kimlik, benlik kavramlarıyla sürekli bir olay, oluş çatışması halinde olduğunu vurgulamaktadır. Köksap kavramının çatallaşmasında kullanılan kavramlardan biri olarak fark ve tekrar kavramını da köksap kavramının *Rizomatik* düzlemdeki unsurlarından biri olarak görmek gerekmektedir. Tez kapsamında Deleuze'ün düşünce sisteminin anlaşılması ve zaman-imgedeki muğlaklığın değerlendirilmesi kapsamında köksap kavramı değerlendirilecektir.

3.6. Organsız Beden

Psikanaliz yönteminin temel uğraşı olan aruz ve haz noktaları hem gerçeküstücülerin hedefinde olmaktadır hem de Deleuze ve Guattari'nin önemseydiği kavramlardan biri olmaktadır. Çalışmalarının kapsamı dahilinde Deleuze ve Guattari Kapitalizm ve Şizofreni eserinde arzu mekanizmasının, yeniden üretim mekanizmasıyla birlikte gündelik yaşam pratiklerinin temelini oluşturduğunu vurgulamaktadır. Psikanalizcilerin savunduğu Ödipus kavramına karşı çıkarak *Anti-Ödipus* düşüncesini ortaya çıkartmaktadırlar.

Deleuze ve Guattari arzunun eksiklikle ya da kazanmakla ilgili olmadığını bildirmekle beraber arzulama üretimi noktasına vurgu yapmaktadırlar. Deleuze ve Guattari'ye göre arzu üretimi istenç kavramıyla ilişkili olmaktadır. İstenç durumuna göre arzunun üretimi öznelere bir hedef sağlamaktadır. Bu hedef dahilinde arzuya ulaşım ve süreç öznenin oluşlar yaşamasına sebebiyet vermektedir.

Deleuze'ün anlattığı bu noktada psikanalizcilerin modernitenin etkisinde kalarak ve hiyerarşik bir düşünce sistemini kullanarak arzuyu tanımladığı görülmektedir. Deleuze ve Guattari'nin rizomatik düşünce ile felsefelerinin temelini oluşturduğunu göz önüne aldığımızda, psikanalizcilerle aralarındaki fark gün yüzüne çıkmaktadır. Arzunun ideolojik boyutunu Deleuze ve Guattari üretim mekanizmasına bağlamaktadır. Bu durumun pozitif yönlerinden biri olarak yaratıcılık ele alınmaktadır. Deleuze ve Guattari arzu kavramının ya da sisteminin, rizomatik düşünce kapsamındaki değerlendirmesinin yaratıcılığı arttırdığı kanısında bulunmaktadır. Deleuze ve Guattari'ye göre arzulama makineleri bedenleşmektedir. Bu durum arzu üretimi kapsamında toplumsal üretim biçimlerini etkilemektedir. Arzu makinesinin bedeni, sermayenin, iktidarın, yeryüzünün bedeni olabilmektedir (Deleuze ve Guattari,

2020b: 21-22). Özellikle kapitalizm kapsamında arzu makinesinin üretim sahası sermayenin kontrolünde olmaktadır. Fakat Deleuze ve Guattari'nin dikkat çektiği temel nokta arzunun özne için güç, duygulanım ve amaç sağladığı bir saha olmasıdır. Bu kapsamda arzu mekaniğinin karşıtlık oluşturmaları, yaratıcılıkla bağlantılı olması beklenmektedir. Arzu mekaniğinin sağladığı yaratıcılık ve karşıtlık sayesinde süregelen bir değişim oluşmaktadır. Oluşan bu değişimi tetikleyen bir diğer faktör ise flüksler olarak değerlendirilmektedir. İktidarın arzu makinesi olarak görüldüğü, şablonlar, temsiller yaydığı modernite döneminde arzuyu istenilene göre üretmek, arzunun karşıtlık kavramını yok etmektedir. Enformasyon ağları sayesinde kendi istediği ideolojiyi yayan iktidarların, kendi çıkarları doğrultusunda öznelerin arzularını biçimlendirmeye çalıştığına vurgu yapılmaktadır (Holland, 2013: 114-115).

Deleuze ve Guattari'nin organsız beden kavramı arzu makinelerine karşı bir duruştan öte organizmalara, oluşumlara karşı bir tutum olarak görülmektedir. Yaşam pratiklerinin belirlendiği, refleksler oluşturulmaya çalışıldığı, yaratıcılıktan uzak ve mümkün olduğunca kalıplar içinde olayların gerçekleştirilmeye çalışıldığına vurgu yaparak her olgunun içerisinde bir organsız beden olduğunu belirtmektedirler. Bu organsız bedenler maddeden öte organizasyon, sitem karşıtı olarak görülmektedir. Arzu makinesinin işleyişi dahilinde şekillendirilmeye çalışılan öznelerin kendi yaratıcılıklarının farkına varamadıklarını, kalıplar içinde organizasyonların ve sistemlerin içerisinde kalıplaştırılmaya çalışıldıkları vurgulanmaktadır.

Tez kapsamında organsız beden kavramının, arzu makineleriyle olan ilişkisi Brezilya filminin bürokrasi kapsamındaki değerlendirilmesinde kullanılmaktadır. Bürokrasinin gündelik yaşamı ve özneyi nasıl etkileyebileceğini anlatan Brezilya filmi organsız beden kavramına uygun bir örnek düşmektedir. Bu doğrultuda organizasyon olarak iktidar güçleri ele alınmaktadır.

3.7. Flüksler

Deleuze'ün kilit değeri taşıyan kavramlarından biri flükslerdir. Deleuze Flüks kavramına başka bir anlam ithaf etmektedir. Deşifre edilmiş ve yerinden edilmiş flükslerin birleşmesi, kapitalizmin temeli budur. Kapitalizm önceden var olan tüm sosyal yerleşmenin ve kodların iflası üzerine kurulmuştur (Deleuze, 2005: 91-92). Deleuze'ün bahsettiği bu kapitalizm çözümlemesi birçok etkeni ihtiva etmektedir. Sebebi ise tamamen enformasyonlar ile çevrili bir çağda bulunmamızın tehlikesine dikkat çekmek olarak değerlendirilmektedir. Deleuze'e göre flükslerin çeşitleri

bulunmaktadır. Bunlar; Tüketilecek üretim flüksleri, prestij flüksleri, prestij nesneleri ve kadın flüksleridir. Tüketilecek üretim flüksleri özellikle sinemada bulunan reklamlar ile sağlanan istekler ve kimlik yaratma çabasının şekillenmesinde etkili olan enformasyonlar olmaktadır. Bu enformasyonlar sayesinde tüketilecek üretimin sağlanması ve bunun devamlı hale gelmesi amaçlanmaktadır. Devamlılığın sağlayacağı etkende yeniden üretim olarak değerlendirilmektedir. Prestij flüksleri temelde kişinin kimlik oluşturma çabası ile görülmektedir. Prestij flüksleri kapitalizm ile en içli dışlı flüks türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu öteki belirlemeyi ve kapitalizmin en keskin hatlarının uçlarında bulunmayı temel almaktadır. Kadın flükslerinin toplumsal roller kapsamında sinemaya yansımaları görülmektedir. Bu nokta Spinoza'nın Töz dediği olgudan tamamen kopuşun habercisi olarak işlemekte olan flükslerin, doğa karşısındaki mücadelesini aktarmaktadır.

Flükslerin kaçışları ve bu doğrultuda ilerlemesi ile deşifre edilemeyen ya da kodlanmasına izin vermeyen flüksler yeniden yakalanarak deli olarak kodlanmaktadır. Bu delilik kodunun kodunu flüksler ile birlikte Deleuze şu noktaya dikkat çekmektedir: kapitalizmin kodları dışarıda bırakan ve deşifre edilmiş flüksleri aksiyomatik bir dizge içerisinde tutarak işleyişini sağlayan ekonomik bir mekanizma olarak tanımlayabiliriz (Deleuze, 2005: 93). Deleuze'e göre bu deşifre edilmiş flüksler süreklilik göstererek eylem mekanizmasıyla sistemin ihtiyacına göre işleyerek, ekonomik çarkların dönmesini sağlamaktadır. Flükslerin önemi de aslen burada belirlenmektedir. Flüksler dahilinde deşifre sağlanması ve bu doğrultuda sistemin kişileri tamamen içine çekmesine dikkat çekilmektedir. Bu sayede deşifre edilen flüksler gündelik yaşantıda, yeniden üretim mekanizmasıyla birlikte beraber işleyerek sürekli yenilenerek uyum sağlayacaktır. Kapitalizm ve şizofreni ortaklığında deşifre edilmiş ve yerelleşme özelliği ortadan kaldırılmış flüksleri geçirmeye, iletmeye, tutmaya ve bir noktada toplamaya devam eder (Deleuze, 2005: 95). Kapsam bağlamında Flüks kavramını akışlar, bilgiler olarak değerlendirmek gerekmektedir. Deleuze'ün dikkat çektiği nokta ise kapitalizm ve flükslerin paralellik göstermesi olarak değerlendirilmektedir.

Sinemasal boyutta çalışmanın örneklemelerinden biri olan Brezilya filmi dahilinde kapitalizm ve flüks ilişkisinin oldukça belirgin bir şekilde görüldüğü tespit edilmiştir. Flüks kavramının tüm çeşitlerine oldukça net örnekleri olan Brezilya filminin çözümlenmesinde flüks kavramı kullanılmaktadır.

3.8. Oluş, Bir ve Varlığın Uğultusu

Spinoza'nın etkisi Deleuze üzerinde görülmektedir. Deleuze'e göre varlık kavramı yetersiz görülmektedir. Varlık yerine oluş kavramı kullanılmaktadır. Deleuze Oluş kavramını kullanırken deneyüstü ve ontoloji olgularını kullanmaktadır (Zourabichvili, 2021:16). Oluş genel kapsamıyla anlar olarak görülmektedir. Deleuze'ün felsefi anlayışında yaşam anlar ve olaylar kapsamında değerlendirilmesi gerekmektedir. Anlar o an olan olgular, olay ise genel çerçevede olan anların toplamı olarak görülmektedir. Hiyerarşik düşünce sistemine karşı çıkan Deleuze rizomatik düşünce sistemi ve fark felsefesini Oluş kavramının tamamlayıcısı olarak değerlendirmektedir. Anları bir oluş olarak değerlendiren Deleuze, oluşun anlardaki imgelerin içkinlik düzlemlerinde değerlendirmeye alındığını vurgulamaktadır. Kafka üzerinden örnek veren Deleuze, algının odaklandığı noktadaki nesne, varlık ile oluş yaşanıp duygulanımların gerçekleştirildiğini vurgulamaktadır (Badiou, 2019: 28-29). Deleuze'ün oluş kavramında odaklanılan ya da özneye bilgi akışı sağlayan objelerin, içkinlik düzleminde yerine geçme duygulanımını yaşattığını vurgulamaktadır.

Ama fazla geniş ya da fazla genel bir kavramın yetersizliğini, bir o kadar geniş ve genel karşıt kavrama çağrı yaparak kapatmakla gerçeğe ulaşıldığını sanan diyalektik neye yarar? Somut olana asla bir kavramın yetersizliğini karşıtının yetersizliğiyle birleştirerek ulaşılamaz; tekil olana asla bir genelliği bir başka genellekle düzelterek ulaşılmaz (Zourabichvili, 2021: 83).

Düşünce sisteminde aykırılıktan öte farklı bakış açılarıyla geliştirilmiş felsefeyi sunmayan çalışan Deleuze, kapitalizmin etkilerini çözümlemek adına deneyüstü sahalara oluşturmaktadır. Oluşan bu sahalardan biri olarak görülmesi gereken kavramlardan biri ise *Bir* kavramı olmaktadır.

Deleuze'ün etkilendiği filozoflardan biri olan, Nietzsche'nin anlam konusundaki çalışmaları üzerinde çalışmalar yapmıştır. Anlamın tortulaşma olmaksızın iktidar ve güç perspektifinden değerlendirilemeyeceğini belirtmektedir. Sürekli değişim halinde olan bir düşünce sisteminde geçmişin yorumlar ve algılarla birlikte süregelen bir devinim halinde bulunduğu, bu bağlamda da anlam üretiminin sürekliliğine vurgu yapmaktadır. Nietzsche'nin çokluk olgusunda Deleuze'ün savunduğu nokta Bir olgu, Bir olay Nietzsche felsefesinde bulunmamaktadır (Deleuze, 2021b: 26). Sebep olarak bir yek ve yegâne görülmekte olup, net bir anlam vermektedir. Çokluk ise netliği yağlayamamaktadır. Deleuze'e göre tek, çokludur. Özellikle zaman farkı yaratmaktadır. Zaman katıksız farktan başka bir şey değildir. Bu ölçekte küçük bir

farkla aynıya denk gelmektedir. Zamanı farkları birbiriyle ilişkilendiren şeydir. Kendinde fark ise farklılaşarak oluşur ve kendinde fark, yenileme gerçekleşmektedir (Zourabichvili, 2021: 98-99). Deleuze Bir kavramını kendiliğinden olan, oluşan olgu olarak belirtmektedir. Oluşan bu Bir olgusu fark felsefesinin başka bir perspektifte değerlendirilmesini sağlamaktadır.

Çalışma kapsamında Oluş kavramı Brezilya, Beden ve Ruh, Ruhların Jülieti filmlerinin çözümlemesinde kilit nokta oluşturmaktadır. Öznenin sinema deneyimi dolayımında gerçekleşen oluşlar bir anlar bütünü sağlamaktadır. Bu anlar bütünü içkinlik düzlemi dahilinde süzgeçten geçirilip, öznenin zihninde imgeler oluşturmaktadır. Oluş, Bir ve Varlık kavramları çalışma kapsamındaki tüm film çözümlemelerinde kullanılacaktır.

3.9. Quad

Bu çalışmanın temel noktası Deleuze'ün Quad kavramı olarak belirlenmiştir. Deleuze Quad kavramını Samuel Beckett'ın Hayalet Üçlüsü, Sadece Bulutlar ve Nacht und Träume adındaki televizyon oyunlarının çözümlemesi için kullanmaktadır. Sahnelerin analizinde dekor, karakter hareketleri ve teknik unsurları dikkate almaktadır. Dikkate alınan bu unsurların odak noktası değiştikçe, özne adına bir oluş yaşandığını, yaşanan bu oluşun sahnenin potansiyel duygu üretimini bitirip, bitik hale getirdiği görülmektedir. Özellikle katmanlı yapıların çözümlemesinde Quad kavramının kullanılması uygun görülmüştür. Genel çerçevede gerçekleşen olayların çerçeve daraldıkça özne adına pasif bir iz düşümü sunduğu görülmektedir. Kamera planları, spot ışıkları gibi unsurlar öznenin dikkatini seçilmiş anlara çekerek istenilen imgeleri sunmaktadır. Rizomatik düşünce biçimi kapsamında bu durumun kırılması gerekmektedir. Seçilen anlar imgelerle, duygulanım üretmekte ve özne pasif sayılmaktadır. Quad'ın temeli bu durumu ortaya çıkartmak olarak değerlendirilmektedir.

Kombinasyon düzeni, mümkünü içerilmiş ayrıklıklarla bitirip tüketme sanatı veya bilimidir. Ama mümkünü yalnızca bitik bitirip tüketebilir, çünkü her türden gereksinim, tercih, amaç ya da anlamdan vazgeçmiştir. Kombinasyon düzeni nesnesini bitirip tüketir, ama bunun nedeni kendi öznesinin bitip tükenmiş olmasıdır (Deleuze, 2019: 49-50).

Deleuze'ün bahsettiği öznenin sahnenin potansiyelini tüketip bitik hale gelmesiyle Spinoza'nın duygular üzerine paralellik görülmektedir. Spinoza duyguları zıtlıklar dahilinde yaşanılabilirliğini söylemektedir. Örneğin sevinçli bir keder

yaşanabilmektedir. Örneğin sevinç içerisinde kederi barındırabilmektedir. Sinemasal perspektifte bu tarz zıtlıklar seçilmiş an içerisinde, montaj ya da jest, mimik yoluyla sağlanabilmektedir. Kameranın seçili anda jest ve mimiklere yönelmesiyle karakterin yerine bir oluş durumu gerçekleşmektedir. Bu durumda özne tamamen o anda bulunmaktadır. O anda yaşanan hangi duygulanımsa o duygulanıma yönelim ve imgeleme söz konusu olmaktadır. Bu durum izleyiciyi yönlendirmektedir.

İzleyiciyi yönlendirme durumunun sanatsal bağlamda iki farklı unsuru vardır. Tiyatro ve sinemanın hareketli sanatlar olduğu değerlendirildiğinde birbirlerine benzerlikleri kadar farklılıkları da görülmektedir. Sinemanın teknik olanaklara bağımlı bir sanat olması nedeniyle gerçek aktörlere çok fazla ihtiyaç duymaz. Fakat tiyatro teknik konuda oldukça kısıtlı olduğundan dolayı gerçek aktörlere bağımlı halde bulunmaktadır (Buyan, 2019: 32). Bu kapsamda oluş yaşama kapasitesi iki hareketli sanat dalında da bir olmamaktadır.

Münsterberg iki farklı durumun gruplanarak birbirinden ayrılması gerektiğini söyler. İlk grupta filmdeki karakterlerin izleyiciye ilettiği duygular yer almaktadır. Çoğunlukla karşılaşılan bu durumda seyirci, oyuncu ile empati kurarak onun duygularını hisseder. İkinci grupta izleyici tarafından filmdeki sahnelerin anlatımına göre tamamen farklı bazen de oyuncunun vermek istediğinin tam tersi olarak algılanan duygular yer alır. Bu gruba dahil olanlar, izleyicinin hür duygusal yaşamı ile değerlendirilmektedir (Buyan, 2019: 33).

Oyuncular dahilinde duygulanım yaşanılması ve oluşun gerçekleştirilmesi olduğu gibi sinemasal bağlamda da montaj ile oluş sağlanması mümkün olmaktadır. Bu durumun başlıca örneği ise Kuleşov deneyidir. Kuleşov deneyinde bakış açılarını ardışık şekilde kurgulama yapılmakta ve bir kompozisyon oluşturulmaktadır. Yakın plan çekimler özneleri yönlendirmektedir. Aslen kameraya bakan karakterler, montaj ile oluşturulan kompozisyon dahilinde objelere bakar şekilde imgelenmektedir (Russell, 1999:88). Özneleri kamera teknikleriyle yönlendirmenin mümkün olduğu Kuleşov deneyi vurgulanmaktadır. Çerçeve içerisinde yaşanan gerçeklik algısı, empatiyle birlikte oluş deneyimi yaratmaktadır. Bu durum özneleri duygulanım yaşamaya zorlamaktadır. Deleuze'ün bahsettiği oluşun burada bulunduğu görülmektedir. Bu kapsamdaki oluş kavramı, temsil kavramından öte farklı düşünceleri, imgeleri yaratmaktadır.

Örtük talep duygusallıktan, açıklıktan, yufka yüreklilikten uzak, sert veya katı bir ulustur. Yumuşaklık ve sertlik metaforlarının kullanımı, duyguların, hissetme yoluyla oluş şeklinde inşa edilmiş kolektiflerin niteliği haline nasıl geldiğini bize gösterir. Bu tür özellikler tabii ki cinsiyetlendirilmiştir; yumuşak ulus beden,

ötekiler tarafından içine girilmiş ya da işgal edilmiş kadınsılaştırılmış bir bedendir (Ahmed, 2019: 11).

Duyguların bir diğer tarafı ise *Bedensel Duyumsama* kavramı olmaktadır. Bedensel duyumsama ya da duyguya beden atfetme farklı kategorilere atıfta bulunmaktadır. Duyguları bedenselleştirmek, oluş ile hisleri aktarmak medyanın tüm unsurlarında görülmektedir. Medya organı olarak sinemanın, imgeler yaratma gücü bu denklem içerisine alındığında, oluşların, duyguları sinema yordamıyla aktardığı görülmektedir. Duygulara beden atfetmek ya da özelliklere beden atfetmek, öznenin içkinlik düzleminde iz düşümü bırakmaktadır. Bu durum flüksler dahilinde gerçekleşmekte ve kodu çözülen flükslerin toplumda karşılık bulması beklenmektedir.

Yaşamdaki yolculuğumuz devam ettiği sürece, sanki potansiyel etkileme veya etkilenme tarzlarının bir popülasyonu veya sürüsü hep arkamızdan gelmektedir. Belli belirsiz de olsa, hep orada olduklarını hissederiz. Bir potansiyelin varlığına dair bu belirsiz hisse özgürlük deriz ve onu şiddetle savunuruz. Gelgelelim bu potansiyelin orada olduğunu kesinkes bilsek de her zaman erişilmez olarak kalır, her seferinde ancak bir sonraki dönemeçten sonra karşımıza çıkacakmış gibi gelir, çünkü aslında edimsel olarak orada değildir, yalnızca virtüel olarak mevcuttur (Massumi, 2019: 21).

Massumi'ye göre yaşam süre geldiği sürece duygulanım kapsamında özne tamamen özgürlüğüne sahip olmamaktadır. Öznenin peşinden getirdiği, öğrendiği her şey duygulanımlarını etkilemektedir. Deleuze'ün *İssız Ada* kavramına paralellik göstermektedir. Yaşam sahibi özne her zaman bir birikimle hareket etmektedir. Bu durumu sağlayan temel unsur ise bellek olarak belirlenmektedir. Bellekte saklanan bilgiler, tecrübeler yaşam pratiklerini etkilemekte ve bu doğrultuda yaşam pratikleri düzenlenmektedir. Tecrübe ve bilgiler gibi imgelerde yaşam pratikleri etkilemekte ve imgelerin güçlü olduğu noktalardan biri ise sinema olarak karşımıza çıkmaktadır. Sinemanın sağladığı oluş, yerine koyma, empati yapma durumları öznenin belleğinde yer etmekte ve duygulanım sağlamaktadır.

Bu çalışma kapsamında Deleuze'ün Quad kavramı oluş kavramı dahilinde ele alınmıştır. Brezilya, Beden ve Ruh, Ruhların Jülyeti filmleri dahilinde, Quad kavramı, zaman-imgenin, sessel-imgeleriyle ve görüntüsel-imgeleriyle değerlendirilmektedir. Sessel-imgenin ve görüntüsel-imgenin çerçeve dahilinde olanı sadece gerçeğe yakın olarak görmesi, bu kapsamda quad kavramının da çerçeve içindeki duygulanımlarla ilgilenmesini birleştirecek öge olarak bitik olma durumu seçilmiştir.

3.10. Spinoza ve Duygular

Massumi insanın hedeflerini eyleme gücü olarak duyguları ön planda tutmaktadır. İnsanı duyguların sarmalı halinde görmekle beraber dünyaya karşı etkilemeye ve etkilenmeye açık olmayı vurgulamaktadır (Massumi, 2019: 23). İnsanın olumlanma durumu etkilemeye ve etkilenmeye açıklık durumuyla ilgili kılınmaktadır. Duygular bir diğer tanımlama olarak, bedenin duygulanımlar yordamıyla zihinde oluşturulan düşünceler olarak tanımlanmaktadır. Duyguların zihin yapısını değiştirdiği ve bu değişikliğin gündelik yaşam pratiklerinde etkili olduğu görülmektedir. Bu kapsamda Spinoza tüm düşüncelerin olumlanma ve olumsuzlanma kapasitesine vurgu yapmaktadır. Spinoza'ya göre üç temel duygu bulunmaktadır (Spinoza, 2011: 175) Bunlar;

Arzu: Spinoza'ya göre arzu öz kavramının kendisi olmaktadır. Bunun koşulu ise bir hedef ya da amaca uygun olarak belirlenmesi olarak vurgulanmaktadır (Spinoza, 2011: 194-195).

Sevinç: İnsan zihninin kapasitesinin artmasını sağlar. Mükemmellik seviyesine çıkartır (Spinoza, 2011: 182).

Keder: İnsan zihninin kapasitesinin düşmesini sağlar. Mükemmellik seviyesinden daha aşağıya çeker (Spinoza, 2011: 181-186).

Spinoza'ya göre sevinç olumlanan duygu olarak ele alınmakta, keder ise olumsuzlanan ve uygun olmayan duygu olarak ele alınmaktadır. Arzunun duruma göre olumlanma ve olumsuzlanma durumu bulunmaktadır. Deleuze'e göre arzulama makineleri ile Spinoza'nın arzu kavramı bu noktada kesişim kümesi oluşturmaktadır. Bu durum duygulanış kavramı üzerinde yoğunlaşmayı gerektirmektedir.

Ya bizde ya dışımızda bizim upuygun nedeni olduğumuz bir şey meydana geldiği zaman, yani tabiatımızdan ya bizde ya dışımızda yalnız başına açık ve seçik olarak bilme gücünde bir şey çıktığı zaman, etkili olduğumuzu söylüyorum. Tersine olarak, bizde içten ya da dıştan ancak kısmi olarak parçalı nedeni olduğumuz bir şey meydana geldiği zaman edilgin oluyoruz, diyorum (Spinoza, 2011: 130).

Spinoza'nın bahsettiği uygun düşme durumu bir duygulanımı sadece o olarak yaşamaktır. Kederli sevinç ya da sevinçli keder yaşama durumu Spinoza'ya göre upuygun kategorisinde yer bulmamaktadır. İnsanı upuygun olma durumu Spinoza'ya göre Töz kavramına yaklaştırmaktadır. Töz upuygun kavramının amacını oluşturmaktadır. Günümüzde Töz kavramı kapsamında tanrı motifi değer kazanmaktadır. Spinoza'ya göre Töz tektir ve mutlaktır. Spinoza Töz'e ulaşmaya çalışmanın, insan için upuygun olma durumu olduğunu belirtmektedir. Bu kapsamda

duygulanımın amacı Töz'e ulaşmak olarak değerlendirilmektedir. Spinoza'nın bağlantılı bir nitelendirmesi olarak potansiyelli duyguları ele almak gerekmektedir. Potansiyelli duygu olarak sevinç değerlendirilmektedir. Deleuze'ün Quad kavramının duygulanımlar konusunda bitik olma durumu tamamen çerçevelenmiş ve yönlendirilmiş anlar olarak değerlendirilirken, Spinoza'nın potansiyelli duygusu bitik olma durumunun tam tersine tekabül etmektedir.

Çalışma kapsamında Spinoza'nın duygu tanımı sinemasal bağlamda imgeler oluşturmada kullanıldığından ötürü, duygular Brezilya, Beden ve Ruh, Ruhların Jüliyeti filmlerinde değerlendirilecektir. Duyguların potansiyelli olup olmadıkları, Deleuze'ün bitik tasvirine uyup uymadıkları gerek teknik gerekse içerik kapsamında incelenecektir. Tüm bunlar doğrultusunda gerçeküstücü filmlerin örneklem olarak ele alınmaktadır. Gerçeküstücü filmlerin örnek alınmasının sebebi olarak, deneyüstü saha sunmaları değerlendirilmektedir.

4. DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE RUHLARIN JÜLYETİ, BREZİLYA, BEDEN VE RUH FİMLERİ

4.1. Ruhların Jülyeti

Bu noktaya kadar aktarılmaya çalışılan şey, Gilles Deleuze’ün sinema felsefesine kattığı kavramların, karmaşık felsefi düşünceler girdabından alınıp kısa bir özet sunma denemesiydi. Filmlerin incelemesinde bu kavramların değerlendirilmesi gerekliliğinden dolayı bu noktalardan bahsetmeden geçmek film incelemelerini muğlaklaştırabilirdi. Gilles Deleuze ve kavramları hakkında ne kadar konuşsak ne kadar yazsak da kavramları tamamen anlamlandırmak olası görülmemektedir. Ancak Gilles Deleuze’ün kavramlarından çıkarımlar sağlayarak, sinema filmleri üzerinden elde edeceğimiz duyumların, imgelerin, oluşturduğu ihtisazla arasında bağlantı kurmayı deneyebiliriz. Ancak çalışmanın nitel analiz içerdiği ve örneklemedeki filmlerin, farklı izleyicilerin farklı şekillerde değerlendirebileceği unutulmamalıdır. Kişilerin farklı algılar ve farklı duygular içerisinde bulunabileceğini göz önüne almamız gerekir. Gilles Deleuze “metnimizin amacı zaten her birimizde az çok bir anı bir duygu bir algılanım bırakmış olan o muhteşem filmlerin bir illüstrasyonu olacaktır” (2014: 10) sözüyle film çözümlemelerinden bahsetmektedir. Gilles Deleuze’ün yaklaşımı filmleri kendi kavramlarıyla bile tamamen analiz edilemeyeceğini göstermektedir. Bu kapsamda Ruhların Jülyeti (1965), Brezilya (1985), Beden ve Ruh (2017) filmleri sinema felsefesinde önemli yeri bulunan Gilles Deleuze’ün kavramları çerçevesinde tartışılacaktır.

Ruhların Jülyeti filmi rüya-imge, hatıra-imge, sessel-imge ve görüntüsel-imgeleri içinde barındıran, gerçeküstücü bir film olarak dikkat çekmektedir. Deleuze’e göre Ruhların Jülyeti sessel-imgeyi ve görüntüsel-imgeyi kristalleştirmektedir. Federico Fellini’nin Ruhların Jülyeti filmini değerlendirirken, Fellini’nin bellek üzerine söylediği şu sözleri aklımıza getirmek gerekir; “bellekte kuruluruz, aynı anda çocukluk, ergenlik, yaşlılık ve olgunluğuz” (Deleuze, 2021c: 123). Fellini’nin bahsettiği bellek Ruhların Jülyeti filminde Jülyet karakteri üzerinden değerlendirilebilir. Filmin bazı noktalarında yer alan aynalar, yönetmeninde bahsettiği bellek konusuna vurgu yapmaktadır. Jülyet karakteri her ayna karşısına geçtiğinde gerçekliğinde farklılaşmalar meydana gelmiştir. Bu noktada Şimdinin Uç Noktaları ve Geçmişin Tabakaları terimlerine değinmek gerekiyor. Deleuze zamanın geçmişin

tabakalarını hatıra-imge içerisinde görmek mümkündür. Deleuze geçmişin tabakalarından bahsederken Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filminden bahsetmektedir. Geri dönüşlerle ilerleyen filmde zaman artık hatıra-imgeler ortaya çıkarak geçmişin tabakalarında bir gezintiye çıkıyoruz. Kane'in ölümü sonrası tanıkların sorgulanması, geçmişin tabakalarında bir gezintiyi izleyiciye sunmaktadır. Tanıklar eski şimdileri yeniden oluşturmaktadır. Bu durumda hatıra-imge cisimleştirilmektedir (Deleuze, 2021c: 130). Fakat hatıra-imgeyle beraber gelen geçmişin tabakaları zaman-imge içerisinde bir farklılaşmaya temel olabilir. Bu farklılaşma ise şimdinin uç noktaları'dır. Şimdinin uç noktaları geçmişe ait bir şimdinin, şimdiye ait bir şimdinin ve geleceğe ait bir şimdinin barındırdığı uç noktalardır. Bu şimdiler güçlü bir zaman-imgeyi bizlere sağlayabilir (Deleuze, 2021c: 125). Bu kapsamda *Ruhların Jülyeti* filminde bulunan Jülyet karakteri özellikle geçmişe ait bir şimdi ve şimdiye ait bir şimdinin uç noktalarında gezmektedir. Uç noktalar ise zamanın kristalleşmesine sebebiyet vermektedir. Zamanın kristalleşmesinin temel unsuru ise yansıyan yüzeylerdir. Jülyet karakteri film içerisinde birkaç kez ayna karşısında görülür. Aynanın yansıyan bir yüzey olduğu göz önüne alındığında, zamanın katmanlı yapısı karşımıza çıkmaktadır. Film içerisindeki aynalar aktüel bir imge ile onun virtüel imgesini kendi içine çekmektedir. Bu durum onlarca tohumlama, yansıma olarak görülmektedir (Deleuze, 2021c: 112). Bu noktada gerçeküstücülerin zaman kristallerini nasıl kullandığına bakmak gerekiyor. Deleuze bu noktada örnek olarak Luis Bunuel'in *Arzunun O Belirsiz Nesnesi* (1977) filminden bahsetmektedir. Bunuel filmde iki karakteri ve iyi oyuncuyu aynı kişi yerine koymaktadır. Bu durum tek ve aynı olayın farklı nesnel dünyalarda meydana gelmesini sağlamaktadır. Bu nokta şimdilerin çeşitli dünyalardaki eşzamanlılığını göstermektedir (Deleuze, 2021c: 127). *Ruhların Jülyeti* filmine dönecek olursak yansıyan ayna yüzeyiyle sağlanan kristalleşmenin hatıra-imgeyle karşımıza çıktığını görebiliriz. Jülyet'in hatıra-imge içerisinde hem geçmiş halini hem de şimdiki halini görmekteyiz. Bu durum Jülyet karakterinin şimdinin uç noktalarında olduğunu göstermektedir. Filmde Jülyet karakteri gerçeküstücülerin ulaşmaya çalıştıkları gerçekliğin üstüne çıkarak, zaman-imge unsurlarını izleyicilere sunmaktadır.

Filmin ana karakteri olan Jülyet'in evi gösterilerek film başlamaktadır. Evin kamera hareketleriyle gösterilmesinde sarmaşıklar çerçeve içinde çerçeve oluşturmaktadır. Sarmaşıkların sinematografik yapıda değerlendirilmesi, izleyicinin

dikkatini eve vermesi için bir vurgudur. Bu nokta Deleuze'ün bahsettiği duygulanım potansiyeli oluşturma durumunu ortaya çıkartmaktadır. Çerçevenin içinde çerçeve tekniği kullanılarak farklı odak nokta belirlenmiştir. Bu durum duygulanım imge olarak değerlendirilebilir. Duygulanım imge kapsamında ise potansiyeller oluşmaktadır. Deleuze, duygulanım kavramını Spinoza'nın tanımından ödünç alarak işlemektedir. Deleuze'ün duygulanım ve duygulanış olarak değerlendirdiği kavramlar, Spinoza'nın duygulanışıyla paralellik göstermektedir. Duygu, sahip olunan bilgiler, fikirler temelinde belirlenmektedir. Fakat tamamen fikir ya da bilgiye indirgenemez (Deleuze, 2014: 18). Bu durumun potansiyelli haline bir örnek olarak hizmetçilerin ev işlerini yaparken rulo plan içerisinde bulunmaları örnek verilebilir. Hizmetçiler ev işlerini yapmaktadır. O sırada Jülyet'e sorular sormakta ve cevaba göre hareket etmektedirler. Aynı kare içerisinde birçok olay, birçok kişi görülmektedir. Bu durum izleyici açısından farklı noktalara odaklanma imkânı sağlayabilir. Bu çerçevede karşımıza Deleuze'ün Quad kavramı çıkmaktadır. Quad kavramında Deleuze'ün bahsettiği duygulanım potansiyellerinin artması ya da azalması söz konusu olmaktadır. Farklı odak noktaları duygulanım potansiyellerini yitirmekte, yüzeysel bir imge oluşturmaktadır. Derinlere inilebilecek, odağın kısıtlandığı, yakından izlenen bir eylem ya da durum ise duygulanım potansiyelini arttırmaktadır. Bir zaman-imge filmi olarak ele aldığımız Ruhların Jülyeti filmi, zaman-imgenin özelliklerini ilk sahneden itibaren taşımaktadır. Zaman uzamdaki karmaşıklığı ilk sahne de sessel-imge kavramına denk gelen ağustos böceği sesleriyle görmekteyiz. Ağustos böceği sesleri duyulmakta fakat böcekler görülmemektedir. Bu durum yaz mevsimine gönderme yapmaktadır. Görülemeyen fakat duyulan ağustos böcekleri, zamanı belirtmektedir.

Jülyet, doğum günü için ayna karşına geçip hazırlanmaktadır. Aynadaki yansımalarının görülmesinden itibaren *Kristal-imgenin* ayırt edilemezliği film içerisine eklenmiştir. Birçok misafir, Jülyet'in doğum günü için geldiklerini söyler. Fakat önceki sahnede oluşan kristal-imgeyle beraber filmin anlatısındaki her şeyin gerçekliği sorgulanabilir hale gelmiştir. Yani film artık muğlak bir zeminde yer almaktadır. Ayna karşısında görülen nesnelerin birbirleriyle sınırsız değiş tokuşu hayalle gerçeği birbirinden ayırt edilemez kılar (Deleuze, 2021c: 92). Adele'nin Jülyet'e bir rüya kapını getirdiği görülüyor. Adele, Jülyet'in kardeşidir. Giorgio ise Jülyet'in eşidir. Deleuze'ün kadın flükslerinde bahsettiği birçok özelliği taşımaktadır. Adele, Jülyet'e getirdiği rüya kapınının Los Angeles'tan alındığını söyleyerek medyumla tanıştırıyor.

Aynı sahne içerisinde Giorgio misafirlerden birine “onbeş yıl oldu görüşmeyeli” demektedir. Hem rüya kapanının Los Angeles’tan geldiği söylemi hem de Giorgio’nun on beş yıl oldu söylemi, anlatıdaki boşluklar olarak yer almaktadır. Geçmişe dair bir görüntü ya da geri dönüş gösterilmediği için sadece çerçeve içerisinde bahsedilenleri bilmekteyiz. İzleyici için boşluklar bırakan bu durum izleyiciyi için düşünme noktası yaratmaktadır. Geçmişe dönüş yapılmamakta, geçmiş sadece söylemle anlatıya eklenmiştir. Bu durum zaman-imgenin sağladığı boşluklara örnek olarak verilebilir.

Medyum, Jülyet üzerinde bir sarkaç çevirmektedir. Sarkaç çevirme olayını bir klişe olarak değerlendirmek mümkündür. Ancak bu klişe durum hiçbir yere bağlanmadan Giorgio’nun odaya girişiyle bozulmaktadır. Bu durumda sahneyi herhangi an olarak değerlendirmek mümkündür. Bu tarz söylemler, zamanı kırmakta ve özne için bilinmez nitelik taşımaktadır. Teknik açıdan ise sahne devamında rulo plan olarak çekilmiş olması izleyici için farklı odak noktaları yaratarak duygulanım potansiyelinin yitirilmesine sebep olabilir. Çerçeveselenen görüntünün farklı eylemleri göstermesi izleyiciyi tek bir noktaya odaklamamaktadır. İzleyiciler farklı odak noktalarında, sinemanın doğası gereği duygulanımlar yaşayabilir. Deleuze’ün bahsettiği potansiyel burada görülmektedir. Çerçeve içerisi ne kadar belirlenmiş, seçilmiş görüntülerden oluşursa oluşsun, tek bir noktaya odaklanılmaması sahnenin potansiyelinin yitirilmesine sebep verebilir. Bu durum hareket-imgenin yetersiz kaldığı ve zaman-imgenin başladığı durumun bir örneği olarak değerlendirilebilir. Hareket-imgenin sağladığı tahmin edilebilirlik, odaklanış, sessel-imge ve görüntüsel-imge sayesinde bozulmaktadır. Bozulan bu durumda görüntü izleyicinin bilgi birikimiyle beraber şekillenen imgelere, dolayısıyla duygulanımlara sebep olabilmektedir. Bu durum Deleuze’ün Spinoza yorumundaki duygunun bilgi ve fikir temeline indirgenemez oluşuna bir örnek teşkil etmektedir. Aynı zamanda sessel-imge ve görüntüsel-imgenin bir başka unsuru olan hareketin çerçeve içerisinde kalma durumu görülebilir. Misafirler ve Jülyet çerçeve içerisinde bulunmaktadır ve misafirler kendi aralarında konuşmaktadır. Kamera bu noktada hareketlidir. Fakat sadece çerçeve içerisine giren kişilerin sesleri duyulmaktadır. Çerçeve dışında kalanların varlığı filmsel açıdan sahnede silinmektedir. Bu unsurlar sessel-imgeye ve görüntüsel-imgeye uygunluk göstermektedir. Bu noktada unutmamamız gereken bir başka nokta ise Jülyet’in ana karakter olduğudur. Kamera hareketleri tamamen Jülyet’in hareketine göre belirlenmiştir. Jülyet’in bulunduğu noktalar filmsel gerçeklik olarak kabul

edilirken, çerçeve dışında kalanlar gerçeklikten silinmektedir. Jülyet'in misafirleriyle sürekli konuştuğu, fakat herkesle aynı şekilde diyalog kurmadığı görülüyor. Bu bağlamda Deleuze'ün fark felsefesinde özellikle üzerinde durduğu Bir kavramı karşımıza çıkmaktadır. Bir tekrarın sürekli olmadığı unsurları içermektedir. Sahne kapsamında Bir'i öznenen öte mekânda oluş olarak adlandırmak gerekmektedir. Mekânda oluş şeklinde Bir'i ele aldığımızda ana konudan sapma ve karakterlerin amaçlarının ya da durumlarının stabil olmadığı göstermektedir. Aynı zamanda hatıra-imgenin çağırıldığı noktada, yapılan şey geçmişle farklarla ele almaktadır.² Deleuze'ün köksap kavramı bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Jülyet, köksapla beraber geçmişte yaşanan olayları, şimdide kurgulamaktadır. Bu nokta hatıranın tekrarını ve zamansal, mekânsal kapsamda farkını göstermektedir. Aslen yaşanan şey yerinde durmaktadır. Fakat hatıra-imgeyle beraber Jülyet'in o anlara şu an ki haliyle giderek bir fark yaratmaktadır. Bu kapsamda Deleuze'ün köksap kavramı, fark ve tekrar kapsamında karşımıza çıkmaktadır.

Jülyet ayna karşısında kendisine bakıp konuşmaktadır. Zamanın kristalleşmesi bu noktada karşımıza çıkmaktadır. Yansımaların sağladığı sınırsızlık, zaman ve mekânı muğlaklaştırmaktadır. Jülyet aynada kendisine bakarken, aynadan misafirlerinin yansımada görülür. Bu durum ayna ve kristalleşme ilişkisi bağlamında zaman ve mekândan kopuşun misafirler için de geçerli olduğunu göstermektedir. Özellikle bu sahneden itibaren Jülyet, dolaysız bir zaman-imgesinin içerisine girmektedir. Algı odağı aynadan yansımalarla parçalanacağı için duygulanım kapsamında dinamik bir oluş sağlamaktadır. Deleuze, imge konusunda Bergson'a atıfta bulunarak, imgeyi tümüyle algılayamayacağımızı, ideolojik, ekonomik çıkarlarımız ve psikolojik gereksinimlerimize göre algılarımızı kullandığımızı vurgulamaktadır (Deleuze, 2021c: 32). Sahne dahilinde imgelerin algıların üstünde olma durumu ortaya çıkmaktadır. Bu algı üstü olma durumu sahnede, duyu-motor mekanizmasının yıkılmasıyla ortaya çıkmıştır. Sessel-imge ve görüntüsel-imge unsurları kristalleşme sayesinde krize girmektedir. Benzer bir durum ruh çağırma sahnesinde görülmektedir. Jülyet ve misafirleri, medyumla birlikte ruh çağırma seansı yapmaktadırlar. Sahne içerisinde misafirler tamamen medyumun dediklerini yaparlar. Medyum ve misafirleri Bir olarak algılamak gerekmektedir. "Her şey, her zaman uzaktan gelir, hatta gerçekte her şey, Bir'in sonsuz ve insan dışı kaynağında zaten-

² Bkz. Deleuze, Gilles. (2021b). Fark ve Tekrar. 275-278. Bkz.

burada” dır (Deleuze, 2014: 101-102). Medyumun uyguladığı ruh çağırma eyleminin duyu-motor mekanizmasında klişe olarak değerlendirilebilir. Klişe kullanılarak, ruh çağırma seansı metafor halini almaktadır. Fakat Jülyet medyumun direktiflerine uymamaktadır. Bu durum sahnenin klişeleşmesine, kartpostal haline gelmesine bir başkaldırı olarak değerlendirilebilir. Sahnenin devamında sessel-imgeyi ve görüntüsel-imgeyi göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Ruh çağırma seansındaki seslerin nereden geldiği gösterilmemektedir. Bu durumda sadece çerçeve içerisinde olan bitenlerin gerçekliği bilinebilir. Çerçeve dışından gelmekte olduğu karakterler tarafından belirtilen duysal unsurlar, gerçeküstücülüğün anlatı unsurlarını desteklemektedir. Yani gerçeküstücülerin değerlendirdiği metafizik bu sahnede devreye girmektedir. Gerçeküstücüler metafiziksel olgulara erişmek için farklı yollar kullanmaktadırlar. Ruh çağırma seansı sahnesi bunların en net örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Benzeri bir emin olamama, çerçeve dışından gelen sesi duyu-motor mekanizmasıyla birlikte anlamlandırma durumu, Jülyet’in hizmetçisiyle olan diyalogunda karşımıza çıkmaktadır. Jülyet’in yatakta tek başına yattığı ve hizmetçisine Giorgio’yu sorduğu görülüyor. Sahnede sadece Jülyet’i görmekteyiz fakat hizmetçinin de sesini duymaktayız. Bu durum duyu-motor mekanizmasını krize sürüklemektedir. Gerçekten hizmetçi mi cevapladı bilinmemektedir. Çerçeve dışından sadece ses gelmesi ve bu sesin karakteri doğrudan etkilememesi izleyici için aralıklar oluşturabilir. Zaman uzamda emin olunmayan durum, yersizyurtsuzlaşmayı sağlamaktadır. Zaman-imgenin özellikle duyu-motor mekanizması yıkımı sağlaması, muğlak bir zeminde hazırlanan anlatıda, algı mekanizmasını ön plana çıkartmaktadır. Jülyet’in hizmetçisiyle olan diyalogunda bir sözceleme mevcuttur. Hizmetçinin kıyafeti, jestleri, tavırları evin hizmetçisi olduğunu vurgulamaktadır. Aralarında geçen diyalog ise imge yerine sözcelemeyi ortaya koymaktadır. Deleuze’e göre imgelerin, imge dizilişlerinin ve sözlü sözcelerle planların asimile edilerek sinema dili oluşturulması mümkündür (Deleuze, 2021c: 38). Hizmetçi, patron ilişkisi sahne dahilinde hem giyim hem jest hem de sözceleme bağlamında bulunmaktadır.

Sözcelemenin önemli noktalarından olan giyim, Jülyet’in plaj sahnesinde de göze çarpmaktadır. Jülyet etrafında birçok kişi varken güneşlenmektedir. Bu kişilerin giyimleri plaja uygun şekilde gösterilmiştir. Doktor, Jülyet’in yanına gelip ruhlarla uğraşmaması gerektiğini söyler ve Jülyet gözlerini kapatır. Sahne bir anda beyaz

renkle çerçeveselenir. Rüya-imgesine benzer şekilde beyaz ışıqla birlikte hayal gördüğü belirtilir. Gerçeküstücülerin sıklıkla kullandığı sahneyi beyazlaştırma efekti bir klişe olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu klişe duyu-motor mekanizmasının tetiklenmesine sebep vermektedir. Duyu-motor mekanizmasında bu durum rüya ya da hayale işaret etmektedir. Jülyet gözlerini kapattığı anda gerçekliği eğip bükmeye, zamanı muğlaklaştırmaya başlamıştır. Bu durumun Deleuze üzerine çalışmalar yapan Alian Badiou'nun "*Boşluğun Kıyısında*" terimine denk düştüğü görülmektedir. Boşluğun kıyısı virtüeli ya da bütünlüğü çağırmaktan öte kendi içkinliğini, norm ya da düzene sokmaktan kaçan, öte bir algılama durumudur (Badiou, 2019: 125). Jülyet'in öte bir algılama durumunda sunulması, anlatının gerçeklikle bağını kopartmaktadır. Gerçeküstücü bir film olan Ruhların Jülyeti filmi, genel kapsamda normların çiğnendiği, algının ötesinde bir film olma özelliği taşımaktadır. Jülyet'in gözlerini kapatmasıyla hayali bir sahteliğe geçişi, denizden bir halat çekmesi, halatla bir tekne çekiyor olması gibi rüya-imgenin içerisine yerleştirilen görüntüler, zaman mekân diyalektiğini bükmektedir. Jülyet'in uyanması ve gerçek dünya olarak kurgulanan sinemasal anlatı içerisine yeniden geçiş sağlaması gerçeküstücülük akımındaki muğlaklıkla, zaman-imgenin kesişimi olarak değerlendirilebilir. Bu durum gerçeküstücülerin bahsettiği bilinçdışı unsurların, boşluğun kıyısı kavramına uygun düşen yansıması olarak tartışılabilir.

Sinema teknikleri açısından Jülyet'in ormanda yürüme sahnesinde duygulanım plan kullanılmıştır. Jülyet'i takip eden kamera, Jülyet'in jest ve mimiklerine odaklanırken mekânı da tanıtmaktadır. Duygulanım planların izleyiciyi kısıtlı bir noktaya odaklaması ve duygulanım potansiyelini korumasına sebep olmaktadır ve bir haline geliş sağlamaktadır. Aynı zamanda bu haline geliş sayesinde duygulanımlar ortaya çıkarılarak, istenilen kodlar yayılabilir. Deleuze ve Guattari'ye göre bu durumda sanat yapıtıyla, izleyici arasındaki sınırlar ortadan kalkmaktadır. Sanat yapıtının kendini saklayan yapısı, duyular, algılanımlar ve duygulanımlar içermektedir (Deleuze ve Guattari, 2020a: 160). Odaklanılan noktada sınırlar kalkarak sanat yapıtının kendini saklama ögesi ortadan kaldırmakta ve onları tüketen kişilerin gücünün içinden geçmekteledir. Flüksler yordamıyla sağlanan kod çözümlemeleri sanat eserlerinin yaydığı kodlar içinde geçerli olmaktadır. Jülyet'in annesinin, Jülyet'e boyanmasını söylemesi bu flükslere bir örnektir." Kişi de bir flüks kupürüdür her zaman. Bir kişi bir flüks üretimi için bir çıkış noktasıdır daima, bir flüks alımı için bir

varış noktasıdır, herhangi bir türden bir flüks; ya da birçok flüks için kesme, bir engellemedir “(Deleuze, 2005: 13-14). Deleuze, flüksleri sürekli bir üretim ya da yeniden üretim için çok önemli unsurlar olarak görmektedir. Bu unsurlar özellikle günümüzde medya ve ideoloji ekseninde, öznelere gündelik yaşam pratiklerine etki etmekle beraber gerçeklik algılarını değiştirerek birer mekanik, kategorize edilmiş, özne ya da olaylar olarak kurgulanmasında kullanılabilir. Sinemasal bağlamda ise duyu-motor mekanizmasının reflekslerini flüksler dahilindeki kodların çözümü ve tepkiler belirebilir. Sinemasal kapsamda flüksler işler hale gelip, imgeler dünyasında birçok etkide bulunabilir. “Flükslerin kodlanması, ona göre kendisini kodlanamaz olarak sunan şeylere düşman gibi davranmak, çünkü bir kez daha bütün bir dünyayı, o toplumun bütün yapısını söz konusu yapmaktadır. Flükslerin kodlanması ve yerli-yurtlu hale getirilmesi temeli üzerinde işlenirler “(Deleuze, 2005: 16). Deleuze, flüksleri üçe ayırmaktadır. Bunlar kadın flüksleri, para flüksleri ve prestij flüksleridir. Bu bağlamda kadın flüksleri Jülyet ve annesi üzerinden okunabilir. Jülyet bu flükslere maruz kalıp kodları çözmemiş karakter olarak karşımıza çıkmakta ve annesi flüksleri taşıyan bir kadın olarak görülmektedir. Film genelinde para kazanma eğilimine değinilmemekle beraber bir burjuva bunalımı görülmektedir. Jülyet’e karşı söylenler ve Jülyet’in film boyunca değişikliğe uğramaması, prestij ve kadın flükslerine karşı kod çözümünü tam yapamadığını ve yersiyurtsuzlaşma yaşadığı belirtmektedir.

Jülyet hizmetçisiyle beraber biberleri ipe dizerken, iç sesiyle konuşmaya başlar. İç monolog karakterle film arasında bütünlüğü kırmaktadır. Kırılan bu bütünlük *İtki-imgeyle* karşımıza çıkmaktadır. İtki-imge temelde duygulanım ve eylem arasında aracılık yapmaktadır (Deleuze, 2021c: 48). Jülyet’in aldatıldığını iç monolog olarak işlemesi ve sahnenin duygulanım planında verilmesi, Jülyet’in duyu-motor mekanizması krizini seyirciye aktarabilir. Jülyet’in iç monoloğundan sonra dedektiflere başvurduğu görülmüyor. Deleuze’e göre iç monolog zaman-imgede kolektifliğini ve kişiselliğini kaybetti. Godard’ın *Evli Bir Kadın* (1964) filminde iç monolog yerini imge dizimine bırakmıştır. Artık kusursuz, tahmin edilebilir noktalar yerine çökmüş, harmoni oluşturmayan, birbirinden kopuk noktalar vardır (Deleuze, 2021c: 223-224). Ruhların Jülyet’i filminde Jülyet karakteri üzerinden geçen iç monologlarda, anlatıdan kopuşlar görülmektedir. Jülyet üzerinden gerçekliğin muğlaklaşması, sessel-imgelerle ve rüya-imgelerle desteklenmektedir.

Jülyet, Adele ile bir medyuma gitmektedir. Medyumun, aşkı bir din olarak görmesiyle kadın üzerinde erkeğin egemenliğini meşrulaştırması, kadın flüksünün özelliklerine denk düşmektedir. Medyumun özellikle cibinliğin altında bulunması gerçekliği muğlaklaştıran unsur olarak ele alınmalıdır. Rüya-imge, hatıra-imge özelliklerinden biri olan beyazlaştırma efekti, cibinlik sayesinde doğal filtreyle sağlanmaktadır. Deleuze'e göre hatıra-imge algılanımı harekete bağlamaz, bizi bireysel olarak algılanıma götürmektedir. Bu durumda öznellik madde ya da duyu-motor mekanizmasına bağlanmaktan ziyade zaman ve ruhsal olana bağlanmaktadır. Maddeye eklemeler yapmaktadır. Deleuze, hatıra-imgeyi açıklarken Marcel Carne'nin *Gün Ağarıyor* (1939) filminden örnek vermektedir. Geri dönüşlerle hatıra bölgelerinden daha derin bir şimdiki zamana dönüş olduğunu vurgular (Deleuze, 2021c: 64-65). Bu durumda sahneyi hatıra-imgenin, şimdiki zamana dönüşüyle birlikte tartışmak gerekebilir. Sekansın devamında Jülyet kafasını her çevirdiğin farklı kadın ve erkekler görmektedir. Bu sahnede bir anda var olan kişiler görülmektedir. Bu durum Jülyet karakteri üzerinde duyu-motor mekanizmasının, gerçeklik ve zaman algısının kırılmasına sebebiyet vermektedir. Bu sahne sonrasında Jülyet karakterinin geçmiş hatıralarıyla, şu an'ı arasında sıkışıp kaldığı görülmektedir. Aynı zamanda bir varlık uğultusundan da bahsedilebilir. Deleuzeyen perspektifle incelemeler yapan Alan Badiou, varlığın uğultusunu kompozisyon üzerinden değerlendirir. Kökensel ya da bütünlüklü bir hareketten ziyade, boşlukların oluşturduğu imgelerin zamansal kat edişte yer aldığını vurgular (Badiou, 2019: 99). Badiou'nun zamansal kat edişte bahsettiği boşluklar ve bu yolla imgeler üretilmesi, Deleuze'ün zaman-imge kavramıyla paralellik göstermektedir. Zaman-imgede zamansal kat edişin sağladığı imgeler, izleyicinin kompozisyonu zihninde tamamlamasına neden olabilir. Ruhların Jülyeti filmi kapsamında değerlendirdiğimizde Jülyet karakterinin hareketlerinde boşluklar film boyunca mevcuttur. Bu boşluklar zihinde imgelerin oluşumuna sebep olabilir, bu yolla da filmin anlatısı içerisinde kurulan kompozisyonların anlamlandırılmasını sağlayabilir. Fakat bu noktada Ruhların Jülyeti filminin gerçeküstücü bir film olduğunu ve filmin anlatısı içerisinde sabit bir zemin yerine, kaygan bir anlatı zeminini üzerinde olduğu unutulmamalıdır.

Jülyet'in araç kullandığı sahnede, dedesiyle ilgili hatıra-imgelerini gerçekliğine çağırdığı görülür. Dedesi bir balerini izlemektedir. Dedesinin oturduğu mekân ve balerinin beyaz tüllerle örtülü olması geçmişin bulanıklığını göstermektedir.

Deleuze'ün bahsettiği zamanın kristalleşmesi gerçekleşmektedir. Deleuze'e göre zaman şimdinin geçmesini sağlamakta ve geçmişin kendisini korumaktadır. Hatıra-imgeyi kendimizin dışına çıkararak çağırırız (Deleuze, 2021c: 122). Jülyet'in geçmişini hatırlamasıyla hatıra-imge ortaya çıkmaktadır. Jülyet'in dedesinin balerinle tanışma sahnesinde sadece yüzünün net görülmesi ve çerçevenin etrafının beyazla kaplanmasına dikkat çekmek gerekmektedir. Duygulanım plan kullanılarak jest ve mimiklerinden aralarındaki kurulan ilişki gösterilmektedir. Jülyet'in sirk çalışanlarının danslarını dışarıdan izlemesi ve buna genel plandan tanıklık etmesi mekânın gerçekliğini vurgulamaktadır. Aynı zamanda mekânda birçok unsur bulunmakta ve genel planla duygulanım potansiyellerini yitirmektedir. Jülyet hatıra-imgesini sonlandırdıktan sonra aracın aynasından dedesinin göz kırptığını görür. Filmde hayal ile gerçeğin karıştığı ilk kırılma noktası olarak bu sahne değerlendirilebilir. Aracın gittiği yola bakıldığında yolun yapaylığı gerçeklik algısından uzaklaştırıp sahne kuvvetlerinin sahteliğini göstermektedir. Deleuze'e göre "Aktüel bir imge ile onun kendi virtüel imgesinin söz konusu olduğu durumdayız, zira artık gerçek ile imgeselin birbirine zincirlenmesi değil, sürekli bir alışveriş dahilinde bu ikisinin birbirinden ayırt edilemezliği söz konusudur" (Deleuze, 2021c: 333). Jülyet karakterinin hatıra-imgeyi çağırması ve hatıra-imgeden parçaları gerçeklik algısında birleştirmesi, anlatının tamamen muğlak bir zeminde olduğunu bir kez daha göstermiştir. Bir diğer noktada ise Deleuze'ün bahsettiği aynadan yansıyan görüntünün değiş tokuşu devreye girmektedir.

Aynadaki imge aynada yakalanan aktüel karaktere oranla virtüel, karaktere basit bir virtüellikten başka bir şey bırakmayan ve onu çerçeve dışına iten aynada ise aktüeldir. Değiş tokuş da kenarlarının sayısı artan bir çokgene gönderdiği ölçüde daha etkin bir değiş tokuştur: bir yüzüğün yüzeylerinde yansıyan bir yüz gibi, sonsuz sayıda dürbünden görülen bir aktör (Deleuze, 2021c: 89).

Deleuze'ün bahsettiği sonsuz sayıdaki değiş tokuşlar hem arabanın aynasından hem de filmin genelinde Jülyet'in aynadan yansımada gerçekleşmektedir. Tamamen muğlaklaşan ve kristal-imgenin yapısı içerisine giren Jülyet karakterinin anlatıyı farklı zeminlere çektiği görülüyor. Farklılaşım yaşayan Jülyet karakteri zamanın uç noktalarında dolaşarak, rüya-imgeyi, hatıra-imgeyle birleştirip gerçekliğine aktarmaya çalışıyor. Jülyet üzerinden ilerleyen hikâyede anlam yüzeylerinin kaydığı görülüyor. Anlam yüzeylerinin kayması, izleyicinin duyu-motor mekanizmasıyla birlikte hikâyeyi tahmin edilebilir şekilde tamamlamasına engel olabilir. Bu durumda duyu-motor mekanizması kriziyle birlikte zaman-imgenin

unsurları gerçekleşmektedir. Zaman atlamaları, sessel-imge, görüntüsel-imge, zamanın uç noktaları, kristal-imge gibi unsurların tamamı anlam yüzeylerinin kaymasına sebebiyet vermektedir.

Susy, Jülyet'in komşusudur. Susy'nin kedisi Jülyet'in bahçesine gitmiştir. Jülyet kediyi yakalayıp Susy'e teslim etmek için Susy'nin evine gider. Susy karakterinin görüntüsü prestij flüksü, kadın flüksü ve para flüksünün tamamen olumladığı bir karakter olarak görülmektedir. Kıyafetleri, fiziki kadın flüksüne uygunluğunu, hizmetçileri, yaşadığı mekân ise prestij flüksüne ve para flüksüne uygunluğunu görülür. Susy'nin evinin içerisinde bir heykel atölyesi bulunmaktadır. Jülyet'in heykel atölyesinde tanrıdan bahsederken çocukluğuna döner. Çocukluğuyla birlikte çağırılan hatıra-imgede, Jülyet hem çocuk hem yetişkin olarak yer almaktadır. Bu durum Deleuze'ün bahsettiği içselliğin oluşturduğu düzensiz toz bulutu metaforunu yansıtmaktadır. Oradaki Jülyet hem çocuk hem şu anki Jülyettir. Hem geçmişini hem de anını yaşamaktadır. Jülyet karakteri hatıra-imge ile tamamen muğlak ve zamanın uç noktalarına taşınmaktadır. Susy ile Jülyet biraz sohbet ettikten sonra ormanda bisiklet sürmeye giderler. Ormanın derinliklerine doğru bir yol görürler ve bisiklete binerler. Jülyet ve Susy bir ağacın yanında dururlar ve bisikletten inerler. Susy arzularının peşinden gittiğini söyler. Ağaçtan bir anda bir anda asansör benzeri bir mekanizma iner. Sessel-imge ve görüntüsel-imge kapsamında mekanizmanın sesi sadece gelmekteyken genel planla mekanizma gösterilmektedir. Bu durum hareketin çerçeve içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini gösteriyor. Susy, Jülyet'e araba ile gezen iki genç izlerini kaybettirdiğini söyler. Kamera açısında o gençler hiç görülmemiştir. Sessel-imge ve görüntüsel-imge kapsamında çerçeve içerisindeki olaylar gerçekliği olabildiğince yansıtmaktadır. Çerçeve dışı olaylar ise duyu-motor mekanizması krizine sürüklemektedir. Bu kapsamda daha önce görülmeyen gençler bir bilinmezliği izleyiciye aktarmaktadır. Sahne sessel-imgenin ve görüntüsel-imgenin dışına çıkmaktadır. Çerçeve dışından sonraki sahnede doğrulanan söylem, önceki sahneyle arasında muğlaklık sağlamaktadır. Susy ağacın tepesinde sürekli cinsellikten bahsetmektedir. Bu durum gerçeküstücülerin uğraştığı bir konu olan cinsellik kapsamında değerlendirilmelidir. Ahlak sistemi yerine bireyselliği koyan, sürekli cinsellik düşünen bir Susy karakteri yansıtılmaktadır. Bu noktada Susy aynaya bakmaktadır. Kristalleşme bu sefer Susy için geçerli olmaya başlar. Susy katmanlı zaman, mekân olgusu içerisine girmektedir. Bu noktada Jülyet'in Giorgio ile olan

geçmişini Susy'ye anlattığı görülür. Jülyet hatıra-imgesini Susy'ye anlatarak sessel olarak aktarmaktadır. Ayna ile kristalleşme yaşayan Susy, yine aynı aynayı kullanarak izini kaybettirdiği gençleri yukarıya davet etmektedir. Bu noktada aynaya bakan Susy ile ayna ile gençleri çağıran Susy'nin farklılığı görülüyor. Bu fark fiziksel olmaktan öte, zihinsel bir farklılık olarak olayda karşımıza çıkıyor. Jülyet gençleri davet eden Susy'den rahatsız olup aşağıya inmek ister. Susy mekanizmayı çalıştırarak Jülyet'i aşağıya indirip, gençleri yukarı çıkarır. Bu mekanizma çalışmasında atlama görülmektedir. Jülyet çerçeveden çıkar, Susy ayağa kalkıp mekanizmayı çalıştırır. Bu esnada mekanizmanın sesi gelir fakat görüntüsü yoktur. Mekanizma çerçeve içine Jülyet'in inerken neredeyse yolu yarılادığında görülür. Bu nokta bir eksiltme olarak değerlendirilebilir. Zaman-imgenin sağladığı izleyiciyi düşündürme durumu ufak bir zaman atlamasıyla sağlanıyor. Jülyet aşağıya indiğinde gençler Jülyet'e iyi günler diler. Jülyet'in muhafazakâr duruşuna karşı ters gelen bu durum, yüz ifadesinin donukluğuyla yansıtılır. Jülyet yaşadığı olayı içkin düzleminde bir krize sokmaktadır. Jülyet mekanizmadan iner inmez hızlı adınlarla ilerken, bir an kararsızlık yaşayıp arkasını döner. Bu sahnede Jülyet'in yaşadığı duyu-motor krizi net bir şekilde jest ve mimiklerinden görülebilir. Jülyet'in yüzündeki kararsızlık ve şaşkınlık duygulanım potansiyeli taşımaktadır. Susy'nin ve medyumun özellikle cinsellikten bahsetmesi, bunun üzerine kapsamlı noktalara değinmeleri, gerçeküstücülüğün uğraşlarından biri olan cinsellik üzerinde değerlendirilmektedir.

Jülyet, Giorgio'nun kendisini aldatmasından şüphelenip dedektiflere gitmiştir. Dedektifler delilleri topladıklarını söyleyip Jülyet'i ofislerine davet edip, görüntüleri izletir. Farklı bir zamanda, farklı bir mekândaki kaydedilmiş görüntülerin şu ana aktarımı, Jülyet'in duyu-motor mekanizmasını çöküşe sürüklemiştir. Bu durum aynı zamanda, zamanı ve mekânı hem genişletmektedir. Önceden kaydedilmiş görüntülerin şu ana getirilmesi, filmde bulunan imgeleri parçalı bir bütün haline getirmektedir. Aldatıldığını görüntülerde gören Jülyet, Susy'nin evine gider ve bir odaya çıkarlar. Jülyet bir aynaya bakar ve zaman kristalleri Jülyet için bir kez daha devreye girer.

Bu noktada Jülyet karakteri üzerinden duyu motor mekanizması krizine gerçeküstücüler üzerinden örneklerle değinmemiz gerekiyor. Bu durumun örneklerinden biri Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (1929) filmindeki oda içi sahnesidir. Bir Endülüs Köpeği filminde odanın içerisindeki kadın karakterin üstüne doğru gelen bir erkek görülüyor. Kadının yüz ifadeleri duygulanım planda veriliyor.

Donuk kararsız bir yüz ifadesinde olduğu görülüyor. Bu durum duygulanım-imge kapsamında, izleyiciyi duyu-motor mekanizmasının krizine yönlendirmektedir. Bu kapsamda Ruhların Jülyeti filmine dönecek olursak, Jülyet'in Susy'nin yanından ayrılıp eve geçtiği sahneyi incelememiz gerekmektedir. Jülyet eve vardığında dolabını açmıştır. Dolabın içerisinden çıplak bir kadın çıkmıştır. Jülyet'in mimiklerinin donukluğu görülmektedir. Jülyet dolaba yaslanıp bir kararsızlık yaşamaktadır. Jülyet'in duygulanım planda verilen yüz ifadeleri, duyu-motor mekanizmasının kriz halinde olduğunu göstermektedir. Ruhların Jülyeti filminde birçok sahnede Jülyet'in kararsız içerisinde, donuk bir yüz ifadesi taşıdığı görülüyor. Bu kararsızlık Jülyet'in duyu-motor mekanizmasının krizde olduğunu izleyiciye göstermektedir. Jülyet dolabı hızlıca kapatıp ve bu sefer cama yöneliyor. Camda ise kendi hatıra-imgesinde bulunan çarmıha gerilmiş çocuğu görüyor. Artık Jülyet hatıra-imgesini, gerçekliğine karıştırmaktadır. Gerçeküstücü olmasına rağmen Jülyet'in oluşlar yaşadığını belirtmek gerekmektedir. Jülyet'in sahne içerisinde yer alan duygulanım planları, duyu-motor mekanizmasının tamamen çöktüğünü vurgulamaktadır. Jülyet, şiddetli anılarından kaçmak için odasından kaçıp bahçeye çıkmaktadır. Bahçede Jose'yi görür ve gerçek olup olmadığını sorar. Bu durum da Jülyet'in yaşadığı yersizyurtsuzlaşmaya ışık tutmaktadır. "Virtüelin hareketi edimsellerin çokluğudur. Yaşamsal atılım, kendini dallanıp budaklanan çoklu çizgiler halinde açığa çıkarır" (Deleuze, 2021a: 51). Bu bağlamda Jülyet'in virtüeli ile başa çıkma çabası doğrultusunda karakterin ön plana çıkartılmaktadır. Virtüel ile gerçeğin arasındaki farkı açıklarken maddenin algısıyla maddenin kendisi arasında doğa farkı değil, yalnızca derece farkı olduğu unutulmamalıdır (Deleuze, 2021a: 28). Jülyet karakterinin filmin başı ile sonu arasındaki farkı derece farkı olarak değerlendirmek mümkündür. Jülyet kendisinden parçalar barındıran hatıra-imgesini, an'ına yani şu an ki gerçekliğine bağlamaktadır. Jülyet hatıra-imgeleri, rüya-imgelerini yansıtmakta ve gerçeküstücü anlatının başrolü olarak filmde yer almaktadır. Özellikle Jülyet'in filmin sonundaki konumu saf olay olarak boşlukta konumlanması, yersizyurtsuzlaşmış ve duygulanımlar açısından potansiyelini yansıtmaktadır. Jülyet'in zamanın uç noktalarında, kristalleşmiş, katmanlaşmış bir anlatı yapısı üzerinde var olduğu görülmektedir.

Ruhların Jülyeti filminde gerçeküstücülük unsurlarının Deleuze'ün hatıra-imge, rüya-imge, duygulanım-imge, itke-imge kavramlarını yansıttığı tespit edilmiştir. Gerçekliğin muğlaklığıyla Jülyet karakterinin zamanın uç noktalarında, parçalanmış

imgeleri yansıttığı görülmüştür. Anlatı kapsamında sinemanın teknik olanakları kullanılarak, sessel-imge ve görsel-imge unsurları filmin genelinde kullanılmıştır. Karakterlerin jestleri ve söylemleriyle flükslerin çeşitleri gözlemlenmiştir. Gerçeküstücü bağlamda kurgulanan Ruhların Jülyeti filmde Jülyet karakterinin duyu-motor mekanizması yıkılmakta ve gerçekliğini kaybetmektedir. Anlatının başlangıcı ve sonunun, zaman mekân olgularının üstünde olduğu tespit edilmiştir.

4.2. Brezilya

Brezilya filminin açılış sahnesinde bulutlar görülmektedir. Filmin genel havası ilk sahnede verilmektedir. Bu kapsamda filmin değerlendirmelerini hem gerçeküstücülük hem de zaman-imgeyle gerçekleştirmek mümkün olabilir. Gerçeküstücülerin rüya-imgeyle olan ilişkisi, gerçekliğin üstüne çıkma gayretleriyle ilintilidir. Bu sebeple Brezilya filminin başlangıcındaki bulutların kullanımı Deleuzeyen perspektife ve gerçeküstücü analize kapı açmaktadır. Bir başka değinmemiz gereken nokta ise Deleuze'un ve Guattari'nin bahsettiği sanatın toplumla bağıntısındaki kaos kavramıdır. Dönemin Brezilya'sındaki yaşanan siyasi ve toplumsal çalkalanmaların bir yansıması olarak Brezilya filmi değerlendirilebilir. Filmin ana evrenine giriş sahnesinde ise bir kişi alışveriş arabasıyla televizyon dükkanının önünden geçmektedir. O sırada televizyon dükkanında bir patlama meydana gelir. Kişi bir anda yok olur, televizyon dükkânı alev alır. Ardından kamera yaklaşarak yarısı yanmış bir televizyonu gösterir. Televizyonda bir devlet yetkilisi açıklama yapmaktadır. Bu durum duygulanım-imge kapsamında daraltılmış çerçevede izleyiciye aktarılmaktadır. Olayın vahameti ve mekânın gördüğü tahribat sonrasında sakin bir açıklama yapılması, izleyiciyi duyu-motor mekanizması krizine sürükleyebilir. Patlama anında televizyonlarda yayınlanan boru reklamları, filmin ilerleyen evresinde daha net anlaşılacak devlet ve bürokrasi ağının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Toplumsal düzenin sağlayıcısı olan devlet mekanizmasının günlük yaşamın her alanına etki ettiği unutulmamalıdır. Brezilya filmi bu konuları duyu-motor mekanizması kriziyle izleyiciye sunmaktadır. Devlet yapısı ile duyu-motor mekanizması krizini anlamlandırmak için patlama sahnesine bir kez daha göz atmamız gerekiyor. Gerçeküstücülerin muhalif yapısı ve iktidarlara karşı eleştirel yaklaşımları patlama sahnesinde görülmektedir. Patlama sahnesinde televizyondan yapılan açıklama toplumun ahlak yapısına ve iktidara karşı tutumuna bir eleştiri olarak ele alınmalıdır. Gerçeküstücülerin hedefinde olan devlet yapısının bir diğer yansıması

da küvette ekrana bakan Jill'in görüntüsüdür. Jill ve Sam üzerinden ilerleyen filmde Jill halkı temsil etmektedir. Sam ise filmin ilerleyen noktalarında da göreceğimiz üzere devlet yapısının ve burjuvazinin gücünü reddeden bir profil sergilemektedir. Bu nokta burjuvazinin kültürü görülmektedir ve Roland Barthes'ın sorduğu bir soruyu hatırlamak gerekiyor. Roland Barthes göstergebilim çalışmalarında burjuva kültürüne değinmiştir. Roland Barthes'ın göstergebilim kapsamında sorduğu "biz bu burjuva kültürünü nasıl yarattık?" sorusu, Brezilya filmi dahilinde değer kazanmaktadır (Barthes, 2021: 38, vd.). Deleuze'ün de göstergebilimi bazı film çözümlerinde kullandığını göz önüne aldığımızda bu soru çok daha fazla önem kazanıyor. Aynı zamanda gerçeküstücülerin saldırgan bir tavır içerisinde bulunduğu burjuvazi bu filmde eleştirilmektedir.

Brezilya filminde görülen bir diğer unursa, senaryonun  atallaşmasıdır. Rüya-imge filme dahil olduğu her seferde, senaryo çatallaşmıştır. İçinde birbirinden kopuk birçok sekans içermektedir. Bu sekanslar değişkenler içerisinde hareket etmektedir. Bu bakımdan filmin tamamına baktığımızda kopuk seanslarla, organsız beden değişim özelliğini taşımaktadır. Sekansların  atallaşan senaryoyu göstermesi, karakterlerin değişim içinde olmaları Brezilya filminin organsız beden işleyişine benzer şekilde anlatıyı aktardığını görmekteyiz. Aynı zamanda Brezilya filminde zaman-imgenin boşluklarla aktardığı imgelerin izlerine de rastlamak mümkündür. Özellikle rüya-imge sahnelerinde zamanın mekândan ayrı, hareketi ölçen değil, harekete eşlik eden bir hal aldığını görülüyor. Başlangıç sahnelerinde filmin ilerleyen bölümlerinde rüya-imge unsuru taşıdığını göz önüne aldığımızda filmin başından itibaren zaman harekete eşlik etmektedir.

Patlama sahnesinin diğer bir yansıması da bir memurun odasında görülmektedir. Ekranda açıklama devam ederken memur sürekli çalışıyor ve önündeki ekranda patlama hakkında bakan vekili Helpmann'ın açıklamasını izliyor. O sırada yukarıdan bir böcek düşerek işlenen evraktaki ismi değiştiriyor. Filmin  atışması bu sahnede başlamaktadır. Evraktaki soyad Tuttle yerine Buttle olarak değişiyor. Aynı sahnede duvardaki yazı dikkat çekiyor. Duvarda asılı olan "loose talk is noise" yazının serbest konuşmak gürültüdür olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda Deleuze' n ve Guattari'nin bahsettiği toplumsal yeniden üretim bir yansımasıdır (Deleuze ve Guattari, 2020b: 207-208) söylemi önem kazanmaktadır. Deleuzeyen perspektifle ele aldığımız çalışma kapsamında, memurun oluşturulan yapı içerisinde bir işleyici

olduğu görülmektedir. Bu yapı film dahilinde devlet mekanizması olarak değerlendirilmektedir. Bu yapı içerisindeki bürokrasinin çarpıklığı, soyadı değişmesinin farkına absürtlüğüyle gösterilmektedir. Aynı zamanda sistemin yeniden üretimde kullandığı kodlara bir örnek olarak görülebilir.

Sürekli makineler bilgi işlemektedir. Bakan vekili Helpmann'ın enformasyon toplama konusunun sistem için önemli olduğunu söylüyor. Bu durum sistemin ya da devletin gücünü kullananların, toplum üzerindeki etkisini göstermektedir. Gerçeküstücülerin toplum ahlakını sorgulaması bu sahne içerisinde abartılarak gösterilmiştir. Devlet mekanizması tamamen kontrolcü yapıda olup, neredeyse her şeyi kayıt altına almaktadır. Toplumun ahlaki çöküşü bürokrasinin abartılı işleriyle vurgulanıyor. Bakan vekili Helpmann'ın spikerin "bombalama kampanyası şu ana kadar on üçüncü yılında" söylemine karşılık verdiği "acemi şansı" cevabı politikacılar üzerinden toplumun ahlak yapısının çöküşünü göstermektedir. Filmdeki herkesin bir ekrana ya da ekranın yansımasına baktığını görülmektedir. Yansımalar Deleuze'ün bahsettiği gerçeği sarmalayan ve iki yüzü olan imge olarak değerlendirilebilir. Bu noktada senaryo çatallaşmalarından biri gerçekleşmektedir. Jill karakteri üzerinden bir hikâye anlatılmaya başlanır. Jill banyoda ekrana bakmakta ve ekrandaki yansımadan kolluk kuvvetlerini görmektedir. Jill duygulanım planda jest ve mimikleriyle kafasında karışıklık yaşadığını gösterilmektedir. Bu durum Jill'in kristal-imge içerisinde olduğunu ve eyleme karşı duyu-motor mekanizması krizi yaşadığını yansıtmaktadır. Kolluk kuvvetleri Jill'in evine girerek evin tabanını kırıyor ve aşağı katta bulunan Buttle'in evine giriyor. Bu sahne absürtlük içermekle beraber beklenmedik, ön görülemez bir eylem içermektedir. Bu durum duyu-motor mekanizmasının film içerisindeki krizlerinden birine örnek olarak verilebilir. Gerçeküstücülerin normale ve gerçeğe karşıtlığı, bu sahnede Deleuze'ün duyu-motor mekanizmasının krizine atfettiği değerle örtüğü görülmüştür.³

Buttle'in evine yapılan baskında abartı şekilde şiddet gösterilmektedir. Buttle'in evinin üst katı oval şekilde kesiliyor, kapısı kırılıyor ve kolluk kuvvetleri içeri giriyor. Kolluk kuvvetleri tarafından tutuklanan Buttle'in durumu, halkın nasıl baskı altında yaşadığının göstergesi olarak sunulmaktadır. Kolluk kuvvetleri Buttle'a deli gömleğine benzer bir kıyafet giydiriyor. Bu durumda bir tecritin bir göstergesi olarak ele alınabilir. Bu durum aynı zamanda Foucault'a Hapishanenin Doğuşu kitabında şu

³ Bkz. Deleuze, Gilles. (2020c). Zaman-İmge. 49-50.

satırlara yer vermektedir; “insanların, insanlara egemen olmak için geliştirdikleri yöntemler, bireysel veya ortaklaşa olarak çekilen ve çektirilen azaplar, iktidarların bireyleri gözetim altında tutmaya yönelik olarak oluşturduktan mekanizmalar, disiplinler, işte bunlar "tarih olamaz”. Çünkü bunları bilmezden gelmek istiyoruz” (Foucault 1992: 28). Brezilya filminde anlatılan hapisane olgusu ve bürokrasi, hem Deleuze’ün ve Guattari’nin bahsettiği devlet mekanizmasına hem de Foucault’un bahsettiği mekanizmaya örnek olduğu görülebilir. Filmde hapisane olgusunu, iktidarın koyduğu kurallara uymayanların gittiği ve iktidarın kendi normlarını, kolluk kuvvetleri vasıtasıyla halka dayattığı bir olgu olarak görülmektedir. İktidarın gözetim altında tutma isteği ve yönetirken kontrolü her daim sağlama çabası, Brezilya filminde açık bir şekilde ekranlardan, borulardan ve bilgi edinme merkezinden sağlanmaktadır. Sistemin dayattığı normlara karşı çıkan karakterlerin cezalandırıldığı görülmektedir.

Kolluk kuvvetleri, Buttle’in suçlarını okuyup, Buttle’in eşine elindeki evrakları imzalattırıyor. Bu noktada duygulanım planla yansıtılan Buttle’in eşinin yüzünde şaşkın, donuk bir ifade olduğu görülmektedir. Buttle’in eşinin duyu-motor mekanizması yıkımına uğradığı izleyiciye gösterilmeye çalışılmıştır. Suçlarını okuyan devlet memurunun eşine kağıtları imzalattırması, devlet ve halk ilişkisini göstermektedir. Bu noktada devlet sisteminin baskısı net bir şekilde yansıtılmaktadır.

Ardından enformasyon bakanlığı gösterilmektedir. Enformasyon bakanlığında herkesin evrakları taşınması, işlemesi ve mekânın içindeki karmaşa görülmektedir. Bürokrasinin ve devlet işleyişini bir kaosmuşçasına gösterilmesi bir eleştiri olarak ele alınabilir. Enformasyon bakanlığının başındaki isim Kurtzmann’dır. Kurtzmann ve mekânın tanıtımı için plan sekans kullanılmıştır. Deleuze’ün bahsettiği rulo planının ufak bir kopyası olarak değerlendirilebilir. Aynı plan içerisinde birden fazla kişi, sürekli hareket halindedir ve kamera hareketli olarak sürekli odak noktasını farklı noktaya çekmektedir. İzleyiciyi aktif olarak düşünmeye zorlamaktadır.⁴ Kurtzmann’ın tanıtımında sisteme uygun otoriter bir yönetici profili gösterilmektedir. Kurtzmann her arkasını döndüğünde, çalışanlar işleriyle ilgilenmeyi bırakmaktadır. Kurtzmann her çalışanlarına döndüğünde ise herkes işinin başındadır. Bu noktada bir işleyiş, bir organizma, çalışanları da organizma karşıtı olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Yani organsız bedenin sağladığı değişimin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Kurtzmann’ın ve çalışanların sürekli yansıyan ekranlara baktığı görülüyor ve bu

⁴ Bkz. Deleuze, Gilles. (2021c). Zaman-İmge. 172.

durum kristalleşmeyi sağlamaktadır. Absurt olarak görünen bu durum Deleuze ve Guattari'nin bahsettiği despotun düzeninde itaatten kaçış olarak değerlendirilmektedir.⁵ Bu da devlet içindeki bürokrasinin çarpık olduğunun göstergesidir. Kurtzmann'ın mekândan gelen sesler için koltuğundan kalkıp çalışanlarına bakar. Her seferinde nizami çalıştıklarını görür. Fakat sekans içerisinde çalışanların işlerini bırakıp farklı şeylerle ilgilendikleri görülür. Bu durumda tamamen hangisinin gerçek olabileceğini anlamak güçtür. Bu durumda izleyici duyu-motor mekanizmasıyla birlikte bu kompozisyonu ardı ardına gelen olaylar olarak anlamlandırabilir fakat ne kadar zaman geçtiği bilinmediği, mekân değişikliği olduğu için artık zamanın kristalleri devreye girmektedir.

Zamanın kaybolduğu bir diğer sahne ise Sam'in rüya gördüğü sahnedir. Sam annesi Lowry burjuvadır. Lowry tarafından korunup, kollanan Sam, devletin bu yapısına film boyunca karşı çıkmaya çalışmaktadır. Filmde Sam'i açılış sahnesinde uçarken görmekteyiz. Aynı sahnenin devamı niteliğinde Sam'in rüya sahnesi ele alınabilir. Bulutların üstünde kanatlı şekilde uçan Sam'in Jill ile bulutların üstünde karşılaşmaktadır. Jill, Sam'i çağırılmaktadır, tam bu anda telefon çalar ve Sam uyanır. Bu noktada Sam'in evi içerisinde olan objeler ve işleyişleri devlet mekanizmasını yansıtmaktadır. Gündelik yaşam pratiklerinin tamamı belirli zamanlarda kalıplaşmış haldedir. Birçok şey otomatik şekilde işlemektedir. Bu unsurlardan biri olan tost makinesinin yanık ekmekler çıkarttığı görülmektedir. Bu nokta, modernitenin ya da sistemin bir eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Sahnenin temel noktası rüya-imgedir. Rüya-enge sahnede hakimdir.⁶ Sam'in kablo takarak telefonu açması ve otomatik olarak ayarlanan birçok yaşamsal aksiyonun, sistemin sağladığı kontrol mekanizmasından dolayı dayatıldığı görülmektedir. Sam'in evinde bulunan makinelerin otomatik işler düzeyde çalışması, kapitalizmin bireyin yersizyurtsuzlaşmasını sağlamasına ve makineler dahilinde yerliyurtlulaşmasını sağlamasına örnek teşkil ettiği düşünülmektedir⁷.

Enformasyon bakanlığında kullanılan propaganda cümlesi olarak “bilgi vefanın anahtarıdır” cümlesi kullanılmaktadır. Devlet yapısında kullanılan propaganda cümlelerinin bir klişeleşmiş örneği olarak değerlendirilebilir. Filmde bulunan sistem,

⁵ Bkz. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (2020). Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni. 299-300.

⁶ Bkz. Deleuze, Gilles. (2021c). Zaman-İmge. 76-77.

⁷ Bkz. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (2020). Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni. 435.

söylem yoluyla, kodların toplum tarafından çözümlenip, onaylanması beklemektedir. Bunun bir örneği olarak Jill'in enformasyon bakanlığına gitme sahnesidir. Jill enformasyon bakanlığına Buttle'in suçsuz olduğunu kanıtlamak için gitmiştir. Fakat girişte yüz tanıma sistemiyle bilgileri toplanmaktadır. Sistemin kapsayıcı, çevreleyici rolü bu sahnede bir kez daha vurgulanmaktadır.

Sam'in enformasyon bakanlığına geliyor ve Jill'i görüyor. Jill o esnada veznedar ile konuşuyor. İşte bu noktada rüya ile gerçeklik birbiri içine geçmiş halde yansımaktadır. Bu ayırt edilemezlik kristal-imge unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Deleuze'e göre gerçek ile hayal ayırt edilemez durumda olup duyu-motor uzantısı yıkımına sebebiyet verdiğinde kristal-imge ortaya çıkmaktadır (Deleuze, 2021c: 87). Bu noktada kompozisyonu anlamlandıran kristal-imge olmaktadır. Bu noktada kompozisyonun oluşturduğu bir muğlaklık, varlığın sorgulanması durumu mevcuttur. Hem Deleuze'de hem de Badiou'da gördüğümüz kompozisyonun imgelerle oluşma durumu, bu sahnede zamansal boşluğun değerlendirilmesiyle karşımıza çıkmaktadır. Rüya-imgenin, Sam için gerçekliğe dönüşme durumu, filmi muğlak bir zemine çekmekle birlikte, varlıkların da muğlaklaşma eğiliminde olduğunu göstermektedir. İzleyici rüyadan kopup gelen muğlaklığa şahitlik etmektedir. İzleyiciyi gerçeklik algısından uzaklaştıran sahne sonrasında bürokrasinin işleyişine vurgu yapılmıştır. Jill sadece bir pul için bekletiliyor ve işlemi veznedar tarafından reddediliyor. Aynı zamanda Jill'in bilgi edinmenin hatası ile Buttle ve Tuttle isminin karıştığını söylüyor. Bürokratik engellere değinilen bu sahnede veznedarların isim karışıklığına farklı birimin neden olduğunu öğreniyor. Veznedarlar bu duruma seviniyor. Bu noktada bir kez daha sistemin çarpık yapısı gözler önüne serilmektedir. Jill'in duygulanım planda verilen yüz ifadesi, Deleuze'ün bahsettiği duygulanım potansiyelini taşımaktadır. Jill'in ne yapacağını bilmeyen bakışları ve öfkeli yüz ifadesi duyu-motor mekanizması krizinde olduğunu yansıtmaktadır.

Sam'in annesi Lowry'nin bürokratik gücü vardır. Bu güçle beraber Sam'i terfi ettiriyor. Sam ise bu terfiyi kabul etmiyor. Bu noktada burjuva olan Lowry, bozuk olan sistemin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Lowry karakterini incelediğimizde, Deleuze'ün bahsettiği prestij ve para flükslerine sahip olduğunu görüyoruz. Aynı zamanda kadın flükslerine uyum sağlamak adına, Lowry yüzünü gerdirerek gençleşmeye çalışmaktadır. Bu işlem için Dr Jaffe ile görüşmektedir. Dr Jaffe, Lowry'nin yüzünü geriyor. Fakat bu sahnede maske ve plastik makyaj kullanılmıştır.

Belirli olan plastik makyajın, maskelerin gerçeklikle bağ kurduğunu görüyoruz. Sahtelik üzerinden kurulu bir kompozisyon için kullanılan plastik makyaj özellikle gerçeküstücüler için önemlidir. Deleuzeyen bakış açısıyla, estetik algısıyla birlikte burjuva bireyin kapitalizm düzeninde yerini göstermektedir. Lowry karakteri Deleuze'ün kadın flükslerinin, para flükslerinin ve prestij flükslerinin örneği olarak değerlendirilebilir.⁸ Lowry'nin Dr Jaffe'ye tek kelimesiyle baş cerrah olabileceğini söylemesi, liyakat konusunda burjuva kültürünün bozukluğunu gösteriyor. Lowry ile Dr Jaffe operasyon için buluşuyorlar. Operasyon için Dr Jaffe, Lowry'nin yüzünü sulu boyayla boyayıp, streç film ile sarıyor. Bu sahne absürt bir sahne olarak karşımıza çıkıyor. Burjuva kültürü ve Deleuzeyen bakış açısıyla flükslerle dalga geçildiği gözlemlenebilir.

Sam, Lowry, Alma ve Shirley bir restorandadır. Alma ve Shirley, Lowry'nin arkadaşıdır. Lowry, Shirley ile Sam'in evlenmesini istemektedir. Alma, Lowry gibi prestij flükslerinin ve para flükslerinin özelliklerini, sözcelemedeki kıyafetleriyle, söylemleriyle yansıtmaktadır. Garson, Lowry ve Sam'in menü seçimlerini baskıcı bir şekilde belirler. Seçimlerini garsona uygun verdikleri için garson seçimlerinin akıllıca olduğu belirtir. Garson ve müşteriler arasındaki ilişki kapitaliz ve şizofreni ilişkisinin tezahürüdür.⁹ Restoranda bir patlama gerçekleşir. Restorandaki patlama sonrası kan içerisinde olan kişilere rağmen yemeğe devam edilmesi ve o bölgenin görülmemesi için paravan çekilmesi, kapitalizm eleştirisi olarak değerlendirilebilir. Lowry'nin sistem içerisinde, Sam'in hayallerinin olmasını gerektiğini söylemektedir. Bu durum olumlanan kodun baskı ve söylem yoluyla aktarılmaya çalışılmasını gösteriyor. Deleuze'ün bahsettiği öznenin asla bağımsız olmadığı, ancak ıssız adada potansiyeline ulaşabileceğini tasdiklemektedir. Lowry'nin söyledikleri, aile bağları, Sam karakterinin, yaşadığı çevrenin tamamen sitemin ağlarıyla örüldüğünü göstermektedir.

Sam bir kez daha rüya görmektedir. Sam'in rüyasında yerden bina yükselmektedir. Sam gözlerini açar ve uyanır. Uyandığında masada yemekleri görürüz. Zaman-imgenin filmdeki boşluklarından biri olarak bu sahneyi değerlendirebiliriz. Sam'in uykuya dalması gösterilmez. Aynı zamanda yemeklerin geldiği de gösterilmez. Bu durum zaman-imgenin boşluklarına ve seyirciyi aktif düşünme eylemine sürüklemesine örnek olarak değerlendirilebilir. Zaman mekân

⁸ Bkz. Deleuze, Gilles. (2005). Kapitalizm ve Şizofreni. 13-14.

⁹ Bkz. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (2020). Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni. 33.

unsurlarının değişikliğe uğraması, imgelerin zihinde uyanmasını tetikleyebilir. Yemekler duyu-motor mekanizmasına aykırı bir şekilde küçük kapsüllerde gelmektedir. Alma'nın servisinden sonra kucağındaki köpeğinin servis arabasına koyulup üstünün kapak ile kapatılması absürtlük olarak ele alınabilir. Gerçeküstücüler bu tarz abartı ve absürtlükler ile klasik algının ötesine geçip, algıda yersizyurtsuzlaşma sağlayabilir.

Absürtlüğü bir başka sahnede Sam üzerinden değerlendirebiliriz. Sam'in evinde bulunan havalandırma sistemi bozuluyor. Sam eve gelip, havalandırma sistemi tamiri için merkezini ararken, Tuttle'ın gizlice evine girdiğini görüyor. Tuttle gizlice tamir yapan, devlet sistemi içerisinde bir başkaldırı yapan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Tuttle yaptığı işlerden dolayı sistem tarafından bir terörist olarak ilan edilmiş kişi olarak gösteriliyor. Tuttle geçmişte neler yaptığı bilinmemekle beraber, Tuttle'ın yaptığı şey bürokrasiyi aşarak, boru sistemlerini tamir etmek olarak değerlendirilebilir. Bu kapsama Tuttle karakteri sistem tarafından dışlanan bir karakter olarak karşımıza çıkıyor. Bu noktada Deleuze'ün organsız beden kavramını incelememiz gerekiyor. Tüm yaşamın, tüm toplumsallığın içerisinde organsız beden bulunmaktadır. Yaşamdaki şeylerin tümü edimsel bir gerçekliğe sahiptir. Farklı yollarla katmanlaşmıştır, fakat şeyleri organsız bedenle bağıntılı hale getiren değişimin potansiyellerini de içermektedir. Organsız beden bu şekilde tanımlandığında, şu gerçeğin göstergesi olarak değerlendirilebilir: toplumun oluşturduğu ilişki, yaşamın tamamı, olduğundan farklı bir şeye dönüşebilir. Bu dönüşüm sayesinde farklı tarzlarda yeniden edimselleştirebilir. Farklı olaylar gerçekleşebilir, sebebi ise her şey kendi organsız bedenine sahiptir. Biri eksikliği, diğeri bir aşırılığı takdim ederek makinelerle, organsız beden arasındaki ilişkiyi, her zaman için dengesiz ve ön görülemez bir sebebidir ve olayları muğlak kılan bu dengesizliktir. Bu noktada organsız beden ile organizma karşıtlığını ele aldığımızda, Tuttle'ın bir organizma karşıtı olduğu görülmektedir. Sistemin sağladığı beden yapısının, organsız beden işlevi görmesi, borularla, ekranlarla görülebilmektedir. Tuttle karakteri burada bir organizma karşıtı, organsız beden sahibi bir aykırı olarak değerlendirilebilir.

Deleuze'ün ve Guattari'nin bahsettiği sanatın direnme aygıtı görevi, Tuttle karakteri üzerinden görülebilir. Tuttle terörist damgasıyla bürokrasiye karşı çıkıyor. Toplumun işlerini, protokolleri atlayarak gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Aynı zamanda Tuttle'ın sistem karşıtlığını göstermektedir. Deleuze ve Guattari'nin

bahsettiği babayı öldürmenin arzusu, Tuttle'ın devlet mekanizmasıyla ilgili problemleriyle paralellik göstermektedir.¹⁰ Tuttle boruları tamir etmeye çalıştığı sırada, bürokrasinin yolladığı tamirciler kapıyı çalıyor ve Tuttle saklanıyor. Tamirciler evrak gösteriyor, Sam başka bir belgenin olup olmadığını soruyor. Merkezi servisten gelen tamircilerin bürokratik unsurları yerine tam olarak yerine getirmedikleri ortaya çıkıyor. Tamircilerin yüzlerindeki ifadeler donuyor, öfkeleniyorlar. Duygulanım imgeyi yansıtan bu sahnede duyu-motor yıkımını tetiklenmektedir. Tamirciler duyu-motor mekanizmasında krize girmektedir. Tamircilerin evrakları tamamlamak için gittikleri ve Tuttle'ın boruları tamir ettiği görülmektedir. Tuttle'ın organizma karşıtı olarak yaptığı iş gösterilerek direnme noktasına değinilmektedir.

Bu direnme noktasını hem Sam'de hem de Jill'de de görmekteyiz. Jill ve Sam Buttle'ın akıbetini bürokrasi içerisinde soruşturmaya başlarlar. Bu konuda Sam bürokratik bağlantılarını kullanarak Kurtzmann'dan bilgi almaktadır. Sam'in Buttle'ın durumunu araştırdığı sahnede, ekranda büyüyen kafası, filmsel kapsamda zaman katmanları yaratmaktadır. Ekranda Sam'in fiziki değişikliklerle yansımasının görülmesi zamanı kristalleştirmekte, zamanın katmanlı yapısını ve filmsel gerçekliği kırmaktadır.¹¹ Belgelere ulaşan Sam, Buttle'ın ailesini bilgilendirmek için aracıyla yola çıkar. Kesme montaj tekniğiyle birlikte fabrikaların arasında elinde şişe olan bir adam çıkmaktadır. Adamın boyutu fabrikalardan büyüktür. Sam'ın şaşkın yüz ifadesi duygulanım imgeyi tetiklemektedir. Bu durum duyu-motor mekanizması krizini göstermektedir. Bu sahnede artık zaman ve mekân tamamen başkalaşım halindedir. Mekân, boyut algısı değişmekte, dolayısıyla duyu-motor mekanizmasını ters yüz etmektedir. Buttle'ın yaşadığı apartmanın yakınına gelen Sam, sokaktaki çocukların silahla oynadıkları ve oyun içerisinde birbirlerini tutuladıkları görür. Bu kapsamda sistemin baskılarının çocuklar tarafından bir oyuna çevrilip meşrulaştırıldığı görülebilir. Sistemin yeniden üretim mekanizmasındaki etkinliğine dikkat çekmek gerekiyor. Sam şaşkınlık içerisinde sokaktaki çocukları izleyerek Buttle'ın evine gider. Bayan Buttle, eşinin tutuklandığı andaki şekilde mimikleri ve jestleri donmuş halde bekliyor. Sahnedeki dekorlara bakıldığında, Buttle'ın götürülüşündeki dekorlarla aynı dekorlar olduğu görülüyor. Göstergesel kapsamda Bayan Buttle'ın o andan itibaren hareket etmediği ön görülebilir. Bu durum Bayan Buttle'ın duyu-motor

¹⁰ Bkz. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (2020). Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni. 173-174.

¹¹ Bkz. Deleuze, Gilles. (2021c). Zaman-İmge. 332.

mekanizmasının krizinde olduğunu izleyiciye gösteriyor. Aynı zamanda, zamanın mekanla birlikte hapsediğini göstermektedir. Sam aynı apartmanda Jill'i görüyor ve konuşmak için peşinden gidiyor. Jill, Sam'den kaçmaya başlar. Jill'in Sam'den kaçış sahnesinde gerçeküstücü bir zaman bulunmaktadır. Duyu-motor mekanizması dahilinde Jill'in kısa süre içerisinde aşağı inmesi olanaksızdır. Bu sahne zamansal açıdan bir atlama barındırmaktadır ve gerçekliğin aşıldığı bir sahne olarak değerlendirilmiştir. Bu sahnede değinilmesi gereken bir diğer husus ise Sam'in duygulanım planda verilen yüz ifadesidir. Film boyunca duyu-motor mekanizmasının kırıldığı yerlerde, Sam'in yüz ifadesi gösterilmiştir. Bu nokta hem duyu-motor mekanizmasının krizine hem de Deleuze'ün bahsettiği potansiyelli duygulara işaret etmektedir.

Sam, Jill'i bulmak istemektedir, bu yüzden Jill'in robot resmini çizer. Bu noktada Sam hem hatıra-imgesini hem de rüya-imgesini gerçekliğine getirmeye çalışmaktadır. Çünkü Sam Jill'i hem gerçekte hem de rüya-imgesi içerisinde görmüştür. Sam'in hatıra-imgesi ve rüya-imgesi bu noktada iç içe geçer. Sam eve geçer ve evinde merkezi servis elemanlarının çalıştığını görür. Evin içerisindeki borular etrafa dağılmış halde görülmektedir. Sam'in evinde olan boruların, normal şartlardan daha fazla hacimde olduğu görülüyor. Abartı unsurlarının gerçeküstücüler tarafından kullanıldığını göz önüne aldığımızda, bu sahnenin de gerçeküstücü bir sahne olduğunu düşünmekteyiz. Merkezi servis elemanları Sam'i Tuttle'dan uzak durması konusunda uyarıyor. Bu noktada sistemin her kesimden kişiler için olumlandıktan sonra bir savunucusu haline gelebileceğini görmekteyiz. Sahne ardından Sam'in rüyasına geçiş yapılmaktadır. Sam'in rüyasında Bayan Buttle'ı görür ve Bayan Buttle, Sam'e "onun cesedini ne yaptınız?" sorusunu soruyor. Duygulanım planda Sam'in yüzündeki kararsızlık ve tedirginlik gösterilerek izleyiciye duyu-motor mekanizması krizi yansıtılmıştır. Sonrasında Sam'in, etrafında yaratıklar ve maskeli biri belirir. Maskeli kişiyle savaşımaya başlar. Savaş sonrasında karşıdaki maskesini çıkarttığında, maskenin altında kendisini görür. Rüya-imge içerisinde farklı bir yansıma kullanılmıştır. Artık Sam'in gerçekliği tamamen kaygan bir zeminde bulunmaktadır. Zamanın uç noktalarında hareket etmeye başlayan Sam, gerçekliğini filmin ilerleyen bölümlerinde tamamen kaybetmektedir.

Rüya sahnesi ardından Sam'in uyandığı görülüyor. Ayna gidip kendine bakan Sam, rüyasındaki yaratıkları ayna üzerinde görür. Ardından Bayan Buttle'ın "onun

cesedini ne yaptınız?” sorusunu duyar. Bu noktada bir kez daha Sam’in yüzü duygulanım planla verilir ve yüzükdeki ifadeden duyu-motor mekanizması krizi seyirciye aktarılır. Sam’in hatıra-imgesinin ve rüya-imgesinin, gerçekliğini etkilediği görülmektedir. Sam’in aynaya bakışıyla zaman mekân, kristal-imgenin bir parçası olarak belirlemektedir.

İki burjuva olarak gösterilen Alma ve Lowry kendi soylarının devamı için Sam ile Shirley’i tanışmaya zorlamaktadır. Kapitalizmin arzulama makinalarıyla aynı görevi görmektedirler.¹² Bu noktada Sam ve Shirley’in bunu istemedikleri görülür. Sam mekânda bulunan Helpmann’ın yanına giderek, Helpmann ile lavaboya gider. Konuşmaları sırasında aynadan görüntüleri yansır. Helpmann’da artık kristal-enge içerisinde kendine yer bulur. Özellikle filmin ilerleyen kısımları düşünüldüğünde Helpmann’ın kristal-enge içerisinde hapis olduğu düşünülebilir. Helpmann ile Sam görüşür ve Sam, Jill’e ulaşmak için bilgi edinme birimine geçme teklifini kabul eder. Bu noktadan baktığımızda, sistemin içerisindeki bir otorite olarak gösterilen Helpmann, tekerlekli sandalyede sağlığı pek iyi olmayan biri şeklinde gösterilmektedir. Sistemin güçlü bir bireyi olarak yansıtılan Helpmann, temsil konusunda sistemi temsil etmektedir. Helpmann’ın rahatsızlığı da bu noktada sistemin bozukluğuna bir gösterge sağlamaktadır.

Sam bilgi edinme biriminde çalışmaya başlar. Bilgi edinme biriminin girişinde, arkasında olması gerekenden büyük bir gölge oluşur. Abartı kapsamında bu sahne değerlendirilmelidir. Zamanın uç noktalarında bulunan Sam’in gölgesinin abartı olması, gerçeküstücülerin abartma durumunun bir yansımasıdır. Sam ve diğer çalışanlar bir yetkilinin peşinden koştururlar ve yöneticinin direktiflerini uygularlar. Yetkili sistemin çarklılarından biri olarak değerlendirilebilir. Etrafındakilerin sorularına cevap verip, yönlendirip, sürekli hareket halindedir. Sam’e çalışacağı odayı gösterir ve Sam odasına geçer. Duvara dayalı bir masa görüyor. Masayı kendine çektiğinde, yan odasındaki Warrenn, masayı kendisine çekiyor. Warrenn, Sam’in yan odasına çalışmaktadır. Aralarında sürekli masa çekme olayı gerçekleşiyor. Sam bu duruma dayanamayıp Warren’in yanına gidiyor. Kendine ait ofisi olduğu söylenmesi ve sürekli masayı çekmeleri, sahtenin kuvveti olarak değerlendirilmektedir. Warrenn’in çektiği masa ile Sam’in çektiği masa anlatıda aynı olmama olanağını barındırmaktadır. Gerçeküstücülerin kesin bir eylem, anlam üretmemeleri sahtenin

¹² Bkz. Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix. (2020). Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni. 434-435.

kuvveti konusunda, izleyiciyi hep şüphelendirmektedir.¹³ Aynı zamanda masayı paylaşmak yerine kendi alanlarına çekmeleri, mülkiyet kavramının bir eleştirisi olarak ele alınabilir.

Sam'in bir anda rüyasındaki sahnenin devamını görmesi, zamanın dolaysızlarını, yani zaman-imgeyi göstermektedir.¹⁴ Sam'in duvara yaslanırken bir anda duyduğu sesle irkilmesi, duyu-motor mekanizmasında bunun bir rüya olduğunu betimlemektedir. Sam rüya-imgesine her daldığında duyu-motor mekanizması kriziyle gerçekliğe döndüğü görülüyor. Bu durum Sam'in rüya-imge ile karşılaşmalar yaşadığını ve bu karşılaşmaların içkinlik düzlemini etkilediğini göstermektedir. Bilgi edinme merkezinin koridoruna, kaçan mahkûm görülmektedir. Mahkûm defalarca duvara çarparak yere düşüyor. Bu sürekliliği gerçeküstücü bir eylem olarak değerlendirmek mümkündür. Aynı zamanda bu durum duyu-motor mekanizması krizini yansıtan bir durum olarak değerlendirilebilir.

Jill'in ateşler içinden çıkan bir paketi elinde tutmaktadır. Artık gerçeklikten tamamen kopuş sağlanan filmde, gündelik gerçeklik askıya alınmaktadır. Sam'in peşindeki kolluk kuvvetleri olduğu görülür. Jill ile Sam aynı noktada belirirler ve beraber kolluk kuvvetlerinden kaçmaya başlarlar. Kolluk kuvvetleri Sam'in rüya-imgesinde bulunan yaratıklara dönüşmeye başlar. Rüya-imgesini ve hatıra-imgesini imgenin kesiştiği bir başka nokta olarak görmek mümkündür. Bu kesişim noktası artık gerçekliğe yansımaktadır. Gerçeklikle ayırt edilemeyecek noktaya gelen imgeler, filmin genel havasını yansıtmaktadır.

Yolda birçok gerçeküstücü olay yaşıyor. Kamyonla etrafı yıkarak ilerleyen Sam ve Jill en son kaza yaparak duruyor. Bir yaratık beliriyor ve Sam yaratığa saldırmaya çalışıyor. O esnada bir kolluk kuvveti vurarak Sam'i etkisiz hale getiriyor. Sam kendine geldiğinde kolluk kuvvetlerinin aracında olduğunu anlıyor. Jill'i tutuklular arasında aramaya başlıyor. Yetkililer tarafından sorguya alınıyor ve Lowry sayesinde serbest bırakılıyor. Bu sahnede bir kez daha bozulmuş bir bürokrasi ve ahlak yapısını görüyoruz. Sam evine gidiyor. Sam'in evinde merkezi sistemin tamircileri çalışıyor ve evin içi tamamen karmaşa halinde olduğu görülüyor. Bu sırada Tuttle geliyor ve merkezi tamir elemanlarını etkisiz hale getiriyor. Organizma karşıtlığı, yine Tuttle karakteri üzerinden filmin bu sekansında karşımıza çıkıyor. Jill, Sam'in evine geliyor

¹³ Bkz. Deleuze, Gilles. (2021c). Zaman-İmge. 156-157.

¹⁴ Bkz. Deleuze, Gilles. (2021c). Zaman-İmge. 332.

ve birlikte oluyorlar. Bir anda kolluk kuvvetleri evi basıyor. Bu noktada zaman-ingenin sağladığı boşluklardan birini görmek mümkün oluyor. Sam sonraki sahnede gözünü açıp bir odada olduğunu görüyor. Fakat önceki sahne kolluk kuvvetlerinin evini bastığını görüyoruz. Arada ne kadar zaman geçti, neler oldu ya da nasıl oldu gibi noktalar izleyicinin doldurması gereken boşluklar olarak sunulmuştur. Sam bir odaya kapatılıyor ve Helpmann'ı Noel Baba kostümüyle görüyor. Ardından Sam'in bir makineye bağlanıyor ve yüzünde maskeli birinin yaklaştığı görülüyor. Maskeli kişi filmin geneline bakıldığında sistemin bir yansıması olarak değerlendirilebilir. Sistemin yansıması, Tuttle tarafından vuruluyor. Tuttle ve Sam çatışmaya girerek ortamdan uzaklaşıyor. Bir kez daha çatallaşan senaryoda, organsız beden unsurları görülüyor. Bir sokakta Tuttle bir anda kağıtlarla kaplanmaya başlıyor. Sam'in duygulanım planda verilen görüntüsü bir kez daha duyu-motor mekanizması krizine işaret ediyor. Sam, Tuttle'ı kağıtlardan kurtarmaya çalışırken, bir anda Tuttle ortadan kayboluyor geriye sadece kağıtlar kalıyor. Sam kolluk kuvvetlerinden kaçmak için koşmaya başlıyor. Sam'in koşmaya başladığı sahnede hava karanlıkken, Lowry'nin cenazesine geldiğinde havanın gün batımı olduğu görülüyor. Bu durum Deleuze'ün zaman-imge de bahsettiği zaman atlamalarının bir örneğini gösteriyor. Lowry, Sam'e sesleniyor. Lowry'yi gören Sam'in yüzünde şaşırılmış bir ifade beliriyor. Lowry gençliğindeki fiziksel haliyle sahnede yer alıyor. Duygulanım planda verilen bu sahnede Sam bir kez daha duyu-motor mekanizması krizine giriyor. Kolluk kuvvetleri cenaze törenini basıyor ve Sam tabutun içine düşüyor. Sam kaçmaya çalışıyor. Film boyunca Sam'in rüyalarında görülen canavarların tamamının Sam'in peşinden koştuğu görülüyor. Gerçeklik bu noktada tamamen ortadan kalkmaktadır. Sam bir duvara yaslanıyor ve duvar terse dönüyor. Sam, Jill ile geçmişte kullandıkları kamyonunda kendini buluyor. Kamyonunda Sam ve Jill ilerliyor. Sahne bir anda değişiyor. Sam bir makineye bağlı halde görülüyor. Dr Jack ve Helpmann'ın makinenin karşısında görülüyor. Dr Jack "korkarım bizden kaçtı" diyor. Filmde yansıtılan olayların tamamının zihinden mi üretildiğini ya da bilinç altı yansımaları olarak tabir edebileceğimiz, rüyada mı gerçekleştiğini bilememekteyiz.

Deleuze'ün zaman-imge kavramı içerisinde bulunan zaman, mekân muğlaklığı, gerçeküstücü Brezilya filminde bulunduğu tespit edilmiştir. Filmin anlatısında bulunan tahmin edilemezlik ve sahneler arasında boşluk görülmektedir. Bu durum izleyiciyi aktif kılmaktadır. Çerçeve dışından sessel öğelerin gelmemesi, görüntüsel-

imgeyi ve sessel-imgeyi göstermektedir. Film genelinde duygulanım imge kullanılmayarak, sahne potansiyelleri korunmuştur. Brezilya filminin gerek anlatı gerek teknik bağlamda gerçeküstücülük akımına ve Deleuze'ün zaman-imge kavramına uygun olduğu tespit edilmiştir.

4.3. Beden ve Ruh

Filmin açılış sahnesinde iki geyiğin ormanda yürüdükleri görülmektedir. Ormanda kar yağıyor ve zemin karla kaplı. Bu noktada filmin genel kapsamı için geyik figürünün mitolojik anlamına bakmamız gerekiyor. Geyik kutsal bir hayvandır. Mutluluğa bir yol olarak görülür. Aynı zamanda sevgi perisi olarak değerlendirilir. Bir totem olarak değerlendirilmekle beraber, ruhların üstünde dolaşan kutsal varlık olarak anlamlandırılır (Beşkardeş, Uslu ve Uslu, 2014: 18). Bir başka mitolojide ise geyik Artemis ile özdeşleşir. Eski mitlerde Artemis'in geyik kılığına girdiği anlatılmaktadır. Geyik kutsal bir hayvan olarak tasvir edilir ve avı yasaklanır (Şahin, 2014: 636). Filmin mitolojik bağlantısı buradan kurulabilir. Filmin geneline bakıldığında açılış sahnesinde kullanılan geyik figürünün mitolojik yansımasının, rüya-imgeyle ilişkisi kurulabilir. Gerçeküstücü öğeleri barındıran Beden ve Ruh filmi, geyik tasviriyle anlamlandırılmaktadır. Filmin ana karakterleri olan Maria'nın ve Endre'nin filmin ilerleyen dönemlerinde gerçeklik unsurunu kırarak geyiklerin yerine geçtikleri vurgulanacaktır. Bu noktada unutulmaması gereken husus ise rüya-imgenin gerçekliğe bağlanmasıdır. Karakterlerin rüyalarını gerçekle bağlamaya çalıştıkları görülüyor.

Geyik sahnesi sonrası bir mezbahada inek ayakları görülüyor. Duygulanım imgeyle aktarılan sahnede inek ayakları görülüyor. Mekânın bir mezbaha olduğu gösteriliyor. İneğin bakış açısıyla dışarıdan insanlar gösteriliyor. Bu nokta Deleuze'ün oluş kavramıyla analiz edilebilir. Deleuze oluş kavramında öznenin burada oluşu önemlidir fakat bu noktada özne yerine bir hayvan olan inek geçmektedir. Deleuze'e göre canlıların bedenleri tarzlarına, organlarına ya da işlevlerine göre değil, yapabildiklerine ve tutkularına göre belirlenmektedir (Deleuze ve Parnet, 1990: 87-88). Bu noktada bir hayvanın gözünden mezbahada yapılan tek şey dışarı izlemek olarak gösteriliyor. Ardından Güneş gösteriliyor. Güneşe doğru bakan yaşlı bir temizlikçi anlatıda yer alıyor. Temizlikçi yavaşça cama doğru ilerliyor. Güneş bir anda büyümeye ve daha parlak bir hal almaya başlıyor. Olağan dışı olarak değerlendirilebilecek olan güneşin büyümesi ve parlaması filmin gerçeküstücü unsurlarını yansıtmaya başladığını gösteriyor. Bu bağlantıda metafor kısmı sonraki

sahneyi bağlamaktadır. Güneşin sarı renk parlamasının ardına kompozisyon olarak Maria'nın görüntüsü eklenmiştir. Maria'nın saçlarının sarılığıyla, güneşin sarılığı birbirlerine benzemektedir. Bu noktada Deleuze'ün ve Guattari'nin bahsettiği duyumsama pratiği görülebilir. Bir duyum sağlayan varlık, başka bir duyumu çağrıştırabilir (Deleuze ve Guattari, 2020b: 180-181). Aynı zamanda Maria'nın camdan yüzü yansıyor. Yansıyan yüzeyden Maria'nın kristalleşen zamanda bulunduğu görülmektedir. Bu durum filmin muğlaklığının başlangıcı niteliğini taşıyor.

Endre mezbaha sahibidir. Tek elinden engeli vardır. Tam olarak parmaklarını hareket ettiremez. İzleyicinin Endre üzerinden gerçekleştireceği duygulanışlar tamamen fikirlere, bilgilere indirgenemez. Bu noktada bilgi ya da duygulanışa tamamen bir hükmedişin olmayışına işaret edebilir (Deleuze, 2021d: 17-19). Deleuzeyen bakış açısıyla Endre'nin engeli izleyicinin, karaktere bakış açısını değiştirebilir. Fakat bu nokta tamamen duygulanış ya da fikirlerle açıklanamaz. Aynı durum filmin ilerleyen sahnelerinde ortaya çıkan Maria'nın hastalığıyla da paralellik gösterir. Endre'nin bedeni, Maria'nın zihni hastalıklı olarak gösterilir. Belki de bu noktada filmin ismi olan Beden ve Ruh, Endre ve Maria karakterlerinden ismini almıştır. Maria'nın zihnine bakmamız gerekirse, Spinoza'nın zihin yapısı sayesinde duygulanışların, karşılaşmalara ve bilgilere indirgenemeyeceğini söylemesini referans olarak ilerlemek doğru olacaktır (Deleuze, 2021d: 5). Hastalıklı olarak gösterilen karakter üzerinden karakterlerin çevreleriyle ilişkisi film boyunca karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak Endre'nin çalışanlarıyla dahi ilişkisi yok denecek kadar az olması görülmektedir. Endre genelde dışarıyı seyrederek. Seyrettiği sahnelerde çerçeveleme tekniği kullanılmıştır. Bu durum genelde pencereden bakışını niteliyor. Endre dışarıyı izlerken daha önce fiziken tanışmadığı Maria'yı görüyor. Bu sahnede Maria'nın ayakları duygulanım planda sunulmuştur. Maria ayaklarını yavaşça geri çekmektedir. Filmin geneli düşünüldüğünde, rüya-imgenin hem Maria hem de Endre için gerçekliklerine sızdığı görülüyor. Endre, yöneticisiyle yemek yemektedir. Bu sırada Maria'yı yemekhanede görür. Bu noktada dikkat çeken unsur ise Maria'nın yüz ifadesidir. Maria donuk yüz ifadesini uzun süredir taşımaktadır. Duyu-motor mekanizması krizi Maria özelinde gösterilmektedir. Filmin ilerleyen sahnelerinde bu durumun, gördüğü rüyalara dolayısıyla Deleuzeyen bakış açısıyla rüya-imgeyle ilişkili olduğu görülüyor. Bu noktada değinmemiz gereken bir nokta da Deleuze'ün *Dekupaj* kavramıdır. Dekupaj'ı Beden ve Ruh filmi dahilinde değerlendirmemiz gereken nokta

ineklerin sahnesidir. İnek ayakları ve bakışları birbiri ardına gelerek kesintili hareketleri birleştirmektedir. Deleuze'ün Dekupaj kavramı burada devreye girmektedir. Deleuze, deкупaj¹⁵ kavramını açıklarken parçalar arasındaki bütünlüğe ve bu bütünlüğün sağladığı duygulanım-imgeye dikkat çekmiştir. İneklerin sadece bacaklarını görmekteyiz. Ardından ineklerin bakışları gösterilmiştir. İnek ayaklarının, bakış açısıyla gösterilen ineklere ait olduğunu düşündürmektedir. Sahne içerisinde duygulanım planda gösterilen ayakların, sahneyi oluşturan diğer planlarıyla deкупaj kavramı içerisinde bağlantılı olduğu görülebilir. Dekupaj'ı daha net bir örnekle açıklamak gerekirse, inekleri bir küme olarak ele aldığımızda, bakışlarının görülmesi, ardından parçalanmış hallerinin mezbanede görülmesi kümenin parçalı hallerini göstermektedir. Bu parçalar aynı zamanda fetiş olarak nitelendirilebilir. Deleuze fetişi, duygulanım ve eylem arasında itki-imge ile ilişkili olarak belirtir.¹⁶ Fetişi özellikle bir taşıyıcı nesne olarak ele aldığımızda et parçaları ve inek ilişkisi değer kazanmaktadır. İneklerin ayaklarının duygulanım planda gösterilmesinin ardından, et halinde gösterilmesi, etin fetiş nesne olarak değerlendirilmesi sağlayabilir. Et noktası aynı zamanda geyik ile de eşleşebilir. Geyiği bir av hayvanı olarak değerlendirebiliriz. Bu noktada geyik bir et sahibi yani fetiş nesne sahibi olarak görülebilir. Artemis'in mitolojik bağlantısı gibi geyik avlanmaz. Bu doğrultuda geyik etini film içerisinde görmeyiz. İneklerin ise küme içerisinde bir bütünlük sağladığı görülebilir. İneklerin duygulanım planda gözükmeleri ve ardından etlerin kesilmesi, duygulanım ile eylem arasındaki fetiş olarak eti görmemize olanak sağlar. Bu noktada et fetiş nesne olarak yerini alabilir.

Maria'nın oturduğu masaya Endre gidiyor. Maria ve Endre tanışıyorlar. Birbirleriyle olan diyalogları duygulanım imgeyle işlenmiştir. Filmin tamamına bakıldığında birbirlerinden sakladıkları rüya-imgesinin içkinlik düzlemlerini etkilediği, dolayısıyla duyu-motor mekanizması krizine sürüklendikleri görülüyor. Endre'nin de Maria'yı ilk kez rüyasında gördüğünü öğreniyoruz. Bu ikili arasındaki durumu anlamlandırma gayretlerinde duyu-motor mekanizması krizleri izleyiciye aktarılıyor. Deleuze'e göre "mantıksal olarak, işaret-etmenin ölçütü ve temel unsuru doğru ve yanlıştır. Doğru, bir işaret-etmenin şey durumu tarafından gerçekten doldurulması, belirticilerin gerçekleşmesi ya da uygun imgenin seçilmesi demektir"

¹⁵ Bkz. Deleuze, Gilles. (2014). Hareket-İmge. 34-35.

¹⁶ Bkz. Deleuze, Gilles. (2021c). Zaman-İmge. 48.

(Deleuze, 2020: 29-30). Filmin başlangıç sahnesi dahil, birçok işaret etme görülmektedir. Bu durumlar ancak bilgi sahibi olunduktan sonra çözümlenebilir.

Maria evine geliyor. Tuzlukları kuklaymışçasına oynatıp, Endre ile kendisi arasında diyalog kurduğunu hayal ediyor. Sahnenin devamında aynadan yansıyan Maria görüntüsü karşımıza çıkıyor. Bulanık şekilde aynadan yansıyan Maria görülüyor, ardından televizyon başında Endre görülüyor. Sahnenin ardından geyikleri görüyoruz. Klişe olarak işlenmemiş olmasına rağmen rüya-imgenin iki karakter içinde işlediği bildiriliyor. Deleuze'e göre; "Şeyin şu ya da bu yüzü, bir hatıralar, rüyalar ya da düşünceler bölgesine karşılık gelir: bu, her defasında, bir plan ya da bir devredir, öyle ki şey kendi "katmanlarına" veya kendi yüzlerine karşılık gelen sonsuz sayıda plandan veya devreden geçer" (Deleuze, 2021c: 62). Bu nokta özellikle bir plan olarak görülebilir. Anlatıdaki ortak rüya, karakterlerin gösterimi sonrasında, rüya-imgeye geçiş yapılarak sağlanmıştır.

Mezbahada kesilen hayvanların görüntüsü yansıtılıyor. Endre bir personel adayını mülakata alıyor. Hayvanlar için üzüldüğü üzülmeyi sorarak, ruhun önemine dikkat çekiyor. Gerçeküstücülerin, metafizikle uğraşığı ve bu durumu absürt ya da abartılı şekilde sundukları görülmektedir. Fakat Endre'nin bahsettiği ruh konusunda bir abartı ya da absürtlükten öte içkinlik düzleminde fikirsel bir gerçeküstüne ulaşma amacı güttüğü görülüyor. Sonraki sahnede akşam Maria'nın evde olduğu ve Endre'nin evde uyuduğu görülüyor. Ardından gün vaktinde geyiklerin yanyana oturdukları görülüyor. Belirti kısmına değinmek gerekirse rüya-imge yine devreye girmektedir. Özellikle Maria'nın bu sahneler sonrası yüzünün tamamen donuk bir hal alması, duyu-motor krizinde olduğunu izleyiciye aktarmaktadır.

Mezbaha içerisinde belgeler kayboluyor. Yetkililer çağırılıyor. Yetkililer belgeleri kimin çalabileceğini öğrenmek için Endre'ye sorular soruyor. Yetkililer çalışanlarla bir psikolog eşliğinde görüşülmesi gerektiğini vurguluyor. Bu noktada gerçeküstücülerin ilgilendiği cinsellik ve bilinç altı ortaya çıkıyor. Endre, psikologla görüşüyor ve Endre'nin rüyasını anlatması için ikna ediyor. Endre'nin rüyasını anlatması, hatıra-imgeyi çağırmasıyla gerçekleşiyor. Psikolog ile Endre'nin görüşmesinde artık zaman ve mekan Endre için önemsiz hale geliyor. Artık rüya-imge, şimdi ve buradalık noktasında canlanmaya başlıyor. Psikolog Maria ile görüşmeye başlıyor. Maria'ya geçmişiyile ilgili sorular soruyor. Sonrasında gördüğü rüyayı anlatmasını istiyor. Bu sırada Maria'nın yüzü duygulanım imgeyle aktarılıyor. Duyu-

motor mekanizması krizi net bir şekilde görülüyor. Maria rüyasını anlatıyor. Hem Maria hem de Endre için artık rüya-imge ve hatıra-imge iç içe geçmiş halde bulunmaktadır. İki karakterin rüya-imgelerinin kesiştiği nokta psikologtur. Psikolog başta aynı rüyayı gördüklerine inanmamaktadır. Psikoloğun duygulanım planda verilen görüntüsünde duyu-motor mekanizmasının krizde olduğu gösterilmiştir. Ortaya çıkan iç içe geçmiş olan rüya-imgeleri, artık burada ve şimdide yaşanmaktadır. İzleyici için artık iki karakter içinde rüya-imge gerçekliklerine tamamen yansıyacak bir zemin bulmuştur. Rüya-imgelerin kesişim kümesi olan psikolog Maria ve Endre'yi aynı anda çağırır. Psikolog kendine oyun oynadıklarını zanneder ve görüşmelerin ses kayıtlarını dinletir. Rüya-imgeyi, hatıra-imgeye ve gerçeklik hem Endre hem de Maria için artık iç içe geçmiştir. Artık zamanın uç noktaları arasında var olmaktadır.

Maria ile Endre psikoloğun yanından ayrılıp istasyonda beklemektedirler. Hava kararmıştır. Zaman-imgenin zaman boşluklarının bir örneği bu sahnede görülmektedir. Bu noktada arada olan ya da olabilecek olaylar atlanmıştır. Deleuze'ün bahsettiği gibi bir kopma, kesme, ayırma unsuru söz konusudur. Filmin geneline yayılan bu durum ayrıcalıklı anları vurgulamaktadır (Deleuze, 2021c: 75-76). Endre, Maria'ya yaklaşır. Gördükleri rüyaların aynılığından bahseder. Maria'nın yüz ifadesi donuk şekilde yansıtılır. Ardından Maria evinde yemek masasında görülmektedir. Duygulanım imgeyle aktarılan bu sahnede, Maria önündeki yemeyi yememekte ve streç filme sarmaktadır. Maria'nın yüz ifadesi duyu-motor mekanizması krizini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Maria yatmaya gider. Ardından rüya-imge yeniden karşımıza çıkar. Bu sefer geyiklerden birinin su üzerinde yansısı görülür. Geyiklerin rüyada Endre ve Maria'nın yansısı olduğu bilinmektedir. Bu durumda rüya-imgede bir kristalleşme, sudaki yansımalarıyla gerçekleşir. Artık geyiklerin zamanın uç noktalarında gezen karakterleri, tam anlamıyla yansıttıkları düşünülebilir. Rüya-imgenin gerçekliklerini etkilesi ise Maria ile Endre'nin yemekhane çıkışında yaptıkları sohbette gerçekleşiyor. Maria gördüğü rüyayı söylemiyor fakat Endre bir anda Maria'nın karşısında beliriyor. Endre gördüğü rüyayı anlatıyor, Maria'da aynı rüyayı gördüğünü söylüyor. Ardındaki sahnede geyiklerin beraber ormanda gezdikleri görülüyor. Ardından gün ağarmışken hem Maria'nın hem de Endre'nin alarmlarının çaldığı ve uyandıkları görülüyor. Zaman-imgenin sağladığı kopma, eksiltme gibi bir unsur burada da görmekteyiz. İzleyiciye aynı rüyayı gördükleri anlamı yansıtılmaya

çalışılıyor. Bu anlam Maria'nın ve Andre'nin gördükleri rüyaları yazıp birbirlerine vermeleriyle desteklendiriliyor. Gerçekliğin üstüne rüya-imge kullanılarak çıkılıyor.

Dişi geyiğin suda yansıması gözüktüyor. Ardından Maria'nın psikolog ile konuştuğu görülüyor. Maria'nın çocukluğundan itibaren psikologdan destek aldığı bildiriliyor. Maria'nın duygu durum bozukluğuna baktığımızda süregelen bir rahatsızlığının olduğu görülebilir. Maria'nın sosyal iletişimindeki bozukluklar, yüz ifadelerindeki donukluklara baktığımızda, Maria karakterinin bir Asperger hastası olabileceğini görüyoruz. Anlatının geneline baktığımızda Hem Andre'nin hem de Maria'nın sağlık problemleri olan bireyler olarak yansıtıldığını görmekteyiz. Hastalıklı bireyler, hastalık süresince ruh ile bedenleri arasında bir mücadele içindedirler. Bedendeki hastalıklı parça gün geçtikçe cürür, ruhda beden yükünden kurtuldukça hafifler (Sontag, 2005: 19). Bedenin ve ruhun bir biriyle etkileşim halinde bulunduğunu, çalışma kapsamında Spinoza üzerinden değerlendirmemiz gerekiyor. Spinoza beden ve ruhun tüm zorluklara rağmen paralel çalıştığını söylemektedir. Beden ve ruhun bilgileri farklı farklı edinilsede, iki farklı bilgi türü paralel şekilde insanda işlemektedir. Ancak bir karşılaşma sayesinde üçüncü bir kuvvet, bilgi bedende ve ruhta etki yaratmaktadır. Bu karşılaşma bir ilişkiyi, iletişimi kapsamaktadır. Bu noktada Spinoza ilişkileri öz olarak değil, üçüncü türden bilgi olarak değerlendirir. Sezgisel bir bilgi ilişkisi olarak birleşme ve çözümlenmelerini aşan bir bilgi olduğunu vurgular. Spinoza bu durumu özlerin bilgisi olarak belirler ve bu ilişkilerin bağlı olduğu öze bilgi aktarımı yaptığını söyler (Deleuze, 2021b: 201-202). Bu kapsamda Maria karakteri hem hastalığının etkisiyle hem de beden ve ruhunun zorlu işleyişiyle boğuşmaktadır. Duygulanım bozuklukları olan Maria rüya-imgeyle beraber üçüncü türden bilgiye ulaşma durumundadır. Benzer durum Andre içinde geçerlidir. Andre'nin fiziksel bir rahatsızlığının olduğu görülmektedir. Bu doğrultuda Maria ve Andre karakterlerinin duygu-motor krizleri, üçüncü türden bilgiye bağlı olabilir. Karşılaşmanın rüya-imge üzerinden başlaması ve rüyadalık halinde karakterler üzerinde çatallaşmaya sebep olmaktadır.

Ardından Maria'nın evde legolarla Andre ve kendisini canlandığı görülüyor. Duygulanım imgeyle gösterilen bu sahnede Maria'nın yüz ifadesi donuklaşıp, kendi kendine konuşmaları görülüyor. Maria, hatura-imgesini çağırarak, Andre'ye söyleyemediği şeyleri lego temsilleriyle söylüyor. Önceki sahnede yer alan dişi geyiğin sudaki yansımasının desteklenmesi burada gerçekleşiyor. Maria'nın

kristalleşen zaman içerisindeki gezisine temsiller dahil olmaktadır. Maria'nın, Endre'ye telefon alacağını söylediği sahneye baktığımızda yüz ifadesi ve söylemlerinin duyu-motor mekanizmasının krizini yansıttığını görmekteyiz. Donuk yüz ifadesi, alışla gelmişin dışında diyalog gibi unsurlarla temsiline, klişesini yıktığını da görmekeyiz. Ardındaki sahnelerde Maria'nın ve Endre'nin gündelik yaşamdaki durgunlukları gösteriliyor. Bu sahnelerde karakterlerin duyu-motor mekanizması krizleri ve bilinç dışı unsurları içkinlik düzlemlerinden geçirdikleri görülebilir.

Maria'nın bir mağaza'nın camından, içerideki kadınları izlediği görülüyor. Öncesinde camdan yasması görülen Maria'nın kristalleşen zamanın farklı bir uç noktasına gittiği görülebilir. Bu noktada Maria'nın telefon satın aldığı görülüyor. Maria karakteri için uç noktalardan biri telefon kullanmak olarak değerlendirilebilir. Telefonda birbirleriyle aynı anda uykuya dalma istekleri gösteriliyor. Zamanı, mekandan ayırarak rüya-imgelerini birleştirmeye çalıştıkları, bu yolla gerçekliklerini değiştirmeye çalıştıkları gözlemlenmiştir. Ardından yemekhanede birlikte yemek yedikleri sahne gösteriliyor. Zaman geçişi ise gece, gündüz olarak aktarılmıştır. Ne rüya gördükleri bilinmiyor fakat Endre'nin rüyayı hoş olarak yorumlaması gösteriliyor. İzleyici bu noktada rüya-enge konusunda açığı, eksiltmeyi tamamlamakla görevlendiriliyor. Rüya-imgeleri izlediğimizde sessel-enge ve görüntüsel-enge kapsamında çerçeve içindeki hareketleri görüyoruz. Fakat gösterilmeyen sadece gönderme yapılan bir rüya-engede izleyici aktif sayılarak boşluğu doldurması bekleniyor. Bu noktada karakterlerin, rüya-imgelerini gerçekliklerine yansıtma olarak ele alabiliriz. Deleuze'e göre sessel-enge ve görüntüsel-enge dünyevileştirmeyi kolaylaştırıcı unsurlardır (Deleuze, 2021c: 77). Bu durum rüya-imgelerini, gerçekliklerine aktarmaya çalışan ve etkilerini gerçekliklerinde gördüğümüz karakterler için duyu-motor krizine sebebiyet vermektedir.

Birbirlerine rüyalarını anlattıkları noktadan sonra filmde Maria'nın ve Endre'nin gündelik yaşantıları ayrıcalıklı anlar olarak belirlenmiştir. Alışverişleri, insanlarla diyalogları gösteriliyor. Maria ve Endre bir restorana gidiyorlar. Restorandayken zaman gün iken Endre'nin garsonla konuştuğu sırada akşam oluyor ve mekan değişiyor. Endre, Maria'ya beraber uyumak istediğini söylüyor. Cevap gelmeden Endre'yi Maria'nın evinde görüyoruz. Zaman sıçramaları ve eksiltmeler anlatıda tamamen izleyicinin doldurması gereken noktalar olarak değerlendirilebilir. Bu nokta eylemler arasındaki bağlantıda zaman-imgenin önemini ortaya çıkartmaktadır.

Zaman-imgenin, seyircinin deneyimleriyle oluşan imgelerle boşlukların doldurulduğunu gösterir. Filmsel gerçeklik bu yolla boşluklarda kurgulanır (Deleuze, 2021c:92-93). Maria ve Endre karakterlerinin çoğu zaman diyaloglarının yarıda kesilip eylem içerisinde oldukları görülmektedir. Bu nokta karakterlerin, duygulanım imgeyle aktarılan duyu-motor krizlerinden nasıl etkilenebileceklerini seyircinin hayal gücüne bırakmaktadır. Bu noktada eylem-imgenin hem zaman-imge hem de algı-imgeyle tamamlandığı görülüyor. Zaman-imge tamamen hareket-imge unsurlarından kurtulamaz. Ancak bu noktada ayrıcalıklı anlar devreye girer. Ayrıcalıklı anlar filmlerde yansıtılarak kompozisyonlar oluşturulur. Bu noktada da kristal-imgenin aslında bir kompozisyon aracı olduğu unutulmamalıdır (Deleuze, 2021c: 98).

Zaman-imgenin eksiltmeleri, sessel-imgeyle ve görüntüsel-imgeyle olan ilişkisinin bir örneği olarak Endre'nin Maria'ya geçmişini anlatması örnek gösterilebilir. Gerçekliği sadece çerçeve içiyle gösteren ve duyu-motor mekanizması krizine sebep olabilen zaman-imge unsurları, Endre'nin geçmişinden bahsettiği sahnede muğlaklığa sebebiyet vermektedir. Endre'nin anlattıklarının sadece söylem olarak kalması, görüntüyle desteklenmemesi, çerçeve içinde söylenene inanmamız gerektiğini gösteriyor. Benzer bir nokta Maria'nın müzik dükkanında müzik dinlediği sahnede karşımıza çıkmaktadır. Ses dışarıdan gelmektedir. Fakat algı-imge kapsamında kulaklıktan geldiği gösterilmektedir. Bu sırada Maria'nın yüz ifadeleri ve hareketleri duyu-motor mekanizması krizinde olduğunu belirtmektedir. Bu noktadan sonra anlatının gerçekliği değil sahtelini düşünmek gerekiyor. Deleuze'ün bahsettiği sahtenin kuvvetleri; “bir arada olanaksız şimdilerden geçerek, zorunlu olarak doğru olmayan geçmişlere geri dönerek çatallanmayı hep sürdüren çizgidir” (Deleuze, 2021c: 162). Artık Endre ve Maria için kristalleşen zaman sahtelerle doludur. Algı-imgenin tuzakları, anlatıyı tamamlamaya yönelik hareket eder. Fakat izleyicinin göz ardı etmemesi gereken nokta, anlatının defalarca çatallanma yaşayarak, rüya-imge ile gerçekliğin birbiri içine girdiğidir. Özellikle Maria karakterinin duyu-motor krizleri film genelinde olağan olarak görülebilir. Sevişen bir çifti ve çocukları donuk suratla izlemesi, şaşkınlığını, kararsızlığını ortaya koymaktadır. Maria karakterinin film ilerisinde cinsellikten kopuk gösterilmesi, sonrasında çeşitli yollarla tatminler peşinde koşması sahneleri, duygulanım planla gösterilmiştir. Bu noktada Maria'nın duyu-motor mekanizması krizinden kurtulma çabası görülmektedir. Gerçeküstücülük kapsamıyla ele aldığımızda ise gerçeküstücülerin hem rüya hem de cinsellik üzerine

çalıştıkları bilinmektedir. Toplumsal ahlakın çöküşü kısmında ise Endre'nin birlikte olduğu başka bir kadınla olan diyalogları örnek olarak alınabilir. Endre birlikte olduğu kadını evden kovmak istemektedir. Endre'nin birlikte olduğu kadın, arkadaşının eşidir. Bu nokta toplumsal ahlakın çöküşünü göstermektedir.

Endre, Maria'yı artık istemediğini söylüyor. Maria ise eve gidip bir küvetin içerisinde bileklerini kesiyor. Bu sahne tamamen bir klişenin yansıması olarak ele alınabilir. Fakat bu sahne Endre'nin Maria'yı aramasıyla klişe olmaktan kurtuluyor. Maria telefona koşuyor ve intihardan vazgeçiyor. Ardındaki sahnede Maria'yı hastanede görüyoruz. Sonrasında ise Endre'yle birlikte olurken görüyoruz. Maria karakteri bir klişeden kopup, Endre'yle beraber rüya-imgesini gerçekliğine aktarıyor. Ardından kahvaltı yaptıkları görülen Maria ve Endre'nin yüzlerindeki donukluğun gittiği görülmektedir. Maria ve Endre gülümsemektedir. Rüya-imgelerini gerçekliklerine aktaran Maria ve Endre'nin duyu-motor mekanizması krizini kristalleşen zamanları birleştirmeye çalışarak yendikleri görülmüyor. Bu durumun bir diğer göstergesi ise Maria ve Endre'nin birlikte oldukları gün, uykuya daldıklarında rüya görmediklerini söylemeleridir.

Filmin genel kapsamında geyik metaforuyla Maria ve Endre'nin ilişki yaşayacakları belirtilmiştir. Aynı zamanda bu durum rüyalara aktarılarak, rüya-imgenin karakterlerin gerçekliklerini etkiledikleri gösterilmiştir. Endre'yi filmin genelinde toplumsal ahlakın yansıması olarak değerlendirmek mümkündür. Yansıyan yüzeylerin ve rüya-imgelerin karakterleri, sürekli bir fark içerisine ittiği görülmüştür. Karakterlerin farklılaşmaları ise derece olarak karşımıza çıkmaktadır. Deleuze'ün köksap kavramı içerisinde, karakterlere dışarıdan etki eden kuvvetlerin, kendi içlerinde bir derece farkına sebebiyet verdiği görülmüştür. Bu fark derece farkı olarak karşımıza çıkmaktadır. Maria'yı ise dışlanan bir karakter olarak değerlendirmek, dolayısıyla toplumsal yapının kırılma noktalarından biri olarak değerlendirmek mümkün olabilir. Su, ayna ve cam yansımalarıyla defalarca zamanın kristalleşmesi sağlanmıştır. Özellikle Maria karakterinin duyu-motor mekanizması krizlerine odaklanılmıştır. Bu nokta Maria karakteri duygulanım plan içerisinde duygulanım-imgele aktarılmıştır. Filmin başından itibaren duyu-motor krizleri yaşayan Maria'nın film sonunda rüya-imgesini, gerçekliğe aktarmasıyla duyu-motor krizinden kurtulduğu görülmüştür. Tüm bunlar kapsamında zaman-imgenin eksiltme, duyu-

motor krizleri, duygulanım-imge, sessel-imge ve görüntüsel-imgeler kullanılarak anlatının sağlandığı tespit edilmiştir.



5. SONUÇ

Çalışmanın başından itibaren, Deleuze'ün sinema felsefesinin terimleri, seçilmiş olan filmlerde tartışmaya açıldığı belirtildi. Bu noktada Deleuze'ün zaman-imge kavramı üzerinde durularak, gerçeküstücülük akımıyla olan bağlantısı gösterildi. Çalışmanın hipotezi olarak, gerçeküstücü akımına uygun olarak seçilmiş filmler, Deleuze'ün sinema kavramlarının tartışılabilceği alanlar oluşturabileceği düşüncesiydi. Gerçeküstücülükle bağlantısı kurulan Deleuzeyen kavramlar, imgelerin işleyişiyle birleştirilerek, gerçekliğin sorgulanması için alan açtığı gösterilmeye çalışıldı. Filmler, Deleuze'ün sinema felsefesindeki tüm kavramları içerisinde barındırmadığı için, Deleuzeyen perspektifte ortak olarak tartışılabilcek duygulanım-imge kavramı ön plana çıkartıldı. Tüm filmlerin gerçeküstücü öğeleri ve duygulanım-imge ilişkileri tartışıldı. Fakat tez kapsamında amaçlı örneklem tekniğine uygun şekilde amaca uygun örnekler araştırılarak belirlendi. Bu kapsamda farklı coğrafyalardan, farklı şekilde ele alınmış örnekler belirlendi. Ruhların Jülyeti filmi İtalya, Brezilya filmi İngiltere, Beden ve Ruh filmi ise Macaristan yapımı olarak yayınlanmıştır. Tez içerisinde yer alan filmlerin farklı coğrafyalardan seçmenin, ait oldukları coğrafi gerçekliklerin üstüne çıkma gayretini gösterdiği belirtilmiştir. Bu kapsamda rüya-imge, hatıra-imge, zaman-imge ve duygulanım-imgenin özellikleri, filmler üzerinden tartışıldı. Gerçeküstücülük, sinema felsefesi ve duyguların ortak noktası üzerinde duruldu. Bu noktada gerçeküstücülerin, gerçekliği duygulanım-imgeler yordamıyla aşmaya çalıştıkları tespit edildi. Duygulanımların aşkın duruma geçme gayreti, gerçekliğin aşkınlıya paralellik gösterdiği tespit edildi. Tüm bunlar kapsamında duygulanım-imgenin, incelenen gerçeküstücü filmlerde, gerçekliği aşmak amacıyla kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ruhların Jülyeti filmi 1965 yılında Federico Fellini imzasıyla yayınlanmıştır. Ruhların Jülyeti filminde ana karakter olarak Jülyet'i görmekteyiz. Jülyet aldatığından şüphelenip, dedektiflik bürosuna başvuruyor. Jülyet film boyunca şüphesinin peşinden giderken, hatıralarıyla karşılaşmaktadır. Filmin gerek teknik gerekse içerik yapısı Deleuze'ün sinema felsefesindeki terimlerle eşleştiği tespit edildi.

Ruhların Jülyeti filmi zamansal ve anlamsal boşluklar bırakarak, karmaşık kompozisyonlar ortaya çıkartmıştır. Gerçeküstücülüğün öğeleriyle bezenmiş Ruhların Jülyeti filmi, anlatısında muğlaklıklar barındırarak, anlatıyı çerçeve içinde bulunanın ötesine taşımaya çalıştığı tespit edilmiştir. Bu durumun Deleuzeyen perspektifle

sessel-imge ve görüntüsel-imgenin özelliklerini taşıdığı tespit edildi. Jülyet karakteri üzerinden ilerletilen anlatının çerçeve içerisinde, sinema felsefesi kapsamında duyu-motor mekanizması krizleri taşıdığı, izleyiciyi kesin bir anlam bütünlüğünde buluşturmaktan ziyade, anlam karmaşasıyla imgeler oluşturarak, çerçeve içerisindeki gerçekliğin üstüne çıkılmaya çalışıldığı tespit edildi. Çerçeve içerisinde yer alan olayların, çerçeve dışından gelen etkilere maruz kaldığı görülmüştür. Bu noktada sessel-imge ve görüntüsel-imge sahnelerin çözümlemesinde yetersiz kalarak duyu-motor krizinin aktarılmaya çalışıldığı tespit edilmiştir. Ruhların Jülyeti filminde, Deleuzeyen perspektifte, flükslere değinildi. Flükslerin etkileri film içerisindeki karakterler üzerinden tartışıldı. Zaman-imgenin birçok unsuruyla beraber hareket-imgenin temellerinden olan duygulanım-imgenin, duygulanım planlarla vurgulandığı tespit edildi. Duygulanım planların özellikle olaylar karşısında Jülyet karakterinin tepkilerinde gösterilmiştir. Bu durumu değerlendirdiğimizde izleyiciye Jülyet karakterinin tepkilerindeki duyu-motor mekanizması krizleri aktarılmaya çalışıldığı tespit edildi. Duyu-motor mekanizması krizlerinin, sinema tekniği açısından ölçekleme ile yapıldığı tespit edildi. Bu ölçekleme tekniği ile aktarılan sahnelerin, Deleuzeyen perspektifte potansiyelli duygular barındırdığı ortaya koyuldu. Potansiyelli duygular Deleuze'e göre ölçeğin artmasıyla ve duygulanım-imgeyle bağlantılıdır (Deleuze, 2019: 49-50). Duyguların özneler içerisinde farklı yollarla tetiklenebileceğine değinildi. Deleuze'ün duyguları tanımlamasında literatürde de bulunan Baruch Spinoza'dan etkilendiği vurgulandı. Ruhların Jülyeti filmi üzerinden, Spinoza'nın duygulanım kavramının, Deleuze tarafından sinemaya aktarılan duygulanım-imge kavramıyla paralellikleri tespit edildi. Bitik kavramıyla Jülyet üzerinden duygulanım-imgenin açıklanabileceği tespit edildi. Bu noktada gerçeküstücülerin imgeler yoluyla gerçekliği aşma gayretine değinildi. Ruhların Jülyeti filmi üzerinden gerçeküstücü unsurlarla, Deleuzeyen perspektifin kesişim kümesi duygulanım-imge olarak belirlendi. Duygulanım-imge üzerinden gerçeküstücü öğeler tartışıldı.

Filmin zaman, mekân denkleminden hatıra-imgeyle çıkarıldığı tespit edildi. Hatıra-imgenin Jülyet karakterinin gerçekliğine eklemlenerek, filmi gerçeküstücü boyutta farklılaştırdığı tespit edildi. Bu farklılaşma Jülyet karakterinin, hatıra-imgeyi gerçekliğine her dahil edişinde tespit edildi. Deleuze'ün köksap kavramının bir yansıması olarak Jülyet karakteri, hatıra-imgesinin gerçekliğine her çağırıldığında,

farklılaştığı gözlemlendi. Bu durumun duygulanım imgeyle izleyiciye aktarıldığı tespit edildi. Ölçekleme teknikleri kullanılarak aktarılmaya çalışılan duyguların, izleyicilerde farklı çözümlemelere, farklı imgelere yol açabileceği vurgulandı. Ruhların Jülyeti filmi, Deleuzeyen perspektifte ve gerçeküstücülük akımı gözetilerek incelendi. Hipoteze sağdik kalarak incelenen bu filmde, duygulanım-imge, gerçeküstücülük ve genel bağlamda zaman-imgenin ortak özelliklerine dikkat çekildi.

Sonuç olarak Ruhların Jülyeti filminin, gerçeküstücülük akımıyla, Deleuzeyen perspektifte, hatıra-imge unsurlarını, duygulanım-imge unsurlarını ve zaman-imge unsurlarını barındırdığı tespit edildi. Tespit edilen bu unsurların çözümleme kısmında tartışmaları yapıldı.

Terry Gilliam'ın 1985 yapımı olan Brezilya filmi, hem gerçeküstücü bir film olarak değerlendirildi. Brezilya filminde ana karakter olarak Sam'i görmekteyiz. Filmde Sam'in yaşadıkları ve gördüğü rüyaların iç içe geçtiği bir anlatı görülmektedir. Bu anlatı içerisinde zamansal ve mekânsal kopukluklar görülmektedir. Film boyunca gerçekliğe neredeyse hiç ulaşamamaktadır. Film Sam'in rüya sahnesiyle başlamaktadır. Filmin bitiş sahnesi ise Sam'in zihin okuma makinesinde oturuyula bitmektedir. Film boyunca birçok noktada görülen kopuklukların hem Deleuze'ün sinema felsefesi kapsamında hem de gerçeküstücülük kapsamında tartışması yapılmıştır.

Anlam yüzeyleri kapsamında muğlakları rüya-imge kavramıyla ortaya koyan, Brezilya filmi, tezin ikinci örneklemini oluşturdu. Terry Gilliam'ın Brezilya filmi gerek içerdiği bürokrasi eleştirisi gerekse rüya sahneleriyle, Deleuzeyen perspektifle incelenmeye uygun görüldü. Brezilya filmi Sam karakteri üzerinden bürokrasinin problemlerin, toplumun ahlak yapısının çökme eğiliminde olduğunu yansıtan birçok sahne barındığı tespit edildi. Filmin gerçeküstücü unsurları üzerinde duruldu. Bu gerçeküstücü unsurların klişeleşmiş olaylardan ziyade Deleuze'ün bahsettiği klişenin yıkımıyla gerçekleştiği belirtildi. Sam karakteri üzerinden ilerleyen anlatının, Sam'in rüya-imgeyi her çağırdığında, gerçekliğin ortadan kaybolduğu tespit edildi. Film içerisinde yer alan zamansal boşlukların, Deleuze'ün zaman-imge kavramının özelliklerini taşıdığına vurgu yapıldı. Aynı zamanda Sam karakterinin çevresindeki karakterlerin flükslerin özelliklerini taşıdığı tespit edildi. Bu flükslerin reddini sağlamaya çalışan Sam karakterinin, bürokrasiyle olan mücadelesinde organsız beden unsurlarını taşıyan karakterlerle hareket etme eğiliminde olduğu tespit edildi.

Deleuzeyen perspektifte organizma karşıtı karakterlerin, toplumun dışına itildiği görülüp, bu karakterlerin mücadelesini gerçeklikten kopmuş yapı içerisinde ortaya koyduğu tespit edildi.

Jill karakteri üzerinden sıradan kişilerin, bürokrasiye karşısında neredeyse hiçbir eylem hakkının bulunmadığı ve eylem yoluna gittiklerinde karşılarında kolluk kuvvetlerini bulduğu tespit edildi. Bu noktada gerçeküstücü sahne tasarımlarına, eylemlere başvuran yönetmenin, gerçeküstücülük akımının abartı unsuruna değindiği gözlemlendi. Klişeden uzak bir yapı içerisinde gösterilen abartı unsurlarının, gerektiğinde plastik makyaj, ışık oyunları, rüya sahneleriyle uygulandığı gözlemlendi. Brezilya filminin taşıdığı bu abartı sahnelerinde yer alan edilgen karakterlerin, tepkilerinin genellikle duygulanım planda gösterildiği görüldü. Bu noktada duygulanım-imgenin  z mlemede ön plana çıkarılabileceği tespit edildi. Duygulanım-ime yoluyla karakterlerin duyu-motor mekanizması krizleri, abartı unsuruyla birleştiği gözlemlendi. Film içerisinde bir başka noktada ise rüya-imgenin Sam karakteri üzerinden değerlendirilmesi gerektiği kanısına varıldı. Brezilya filminin, gerçeküstücülerin, gerçekliği aşmak için kullandıkları abartı ve rüyaların sinemasal anlatı içerisindeki örneklerinden biri olarak değerlendirilebileceği kanısına varıldı. Zamansal ve mekânsal boşlukların, ani geçişlerin ve rüya-ime unsurlarını barındırmasından ötürü, Brezilya filminin, gerçeküstücülük ile Deleuzeyen perspektifle sinema felsefesinin kesişim kümesinde yer alan örneklerden biri olabileceği  n görülerek,  z mlemeler yapıldı. Sam karakterinin film boyunca kırılmalar yaşadığı ve bu kırılmaların rüya-imgelerle birlikte işlendiği tespit edildi. Bu noktada Sam karakterinin özellikle rüya-ime sonrası duygulanım planda gösterildiği tespit edildi. Duygulanım planda gösterilen Sam karakterinin, özellikle yüz ifadelerinin duygulanım-imeye pencere açabileceği görüldü. Bu sahneler Deleuze' n, Spinoza'dan yararlanarak ortaya çıkarttığı potansiyelli duyguları barındırdığına değinildi.

Film geneline bakıldığında, abartı unsurlarının, potansiyelli duyguların, duyu-motor krizlerinin, zaman boşluklarının, izleyicide imgeler oluşturabileceği gözlemlendi. Brezilya filmi dahilinde oluşabilecek imgelerin, gerçekliğin aşılması ve yeniden sorgulanmasına sebep olabileceği gözlemlendi. Deleuze' n zaman-ime kavramını açıklarken bahsettiği sinemada gerçekliğin yeniden sorgulanması unsuru, Brezilya filmine uygun düştüğü tespit edildi. Gerçekliğin aşılmasında kullanılan

rüyaların, Deleuze'ün zaman-imesiyle kesiştiği tespit edildi. Gerçeküstücülerin rüyalarla ve bilinç dışıyla ilgilenmesi, çalışma içerisinde Deleuzeyen perspektifle değerlendirme için uygun saha sağladı. İmgeleri aklın ve bilincin baskısından kurtarmayı amaçlayan gerçeküstücülerin, kullandığı yöntemlerin, Brezilya filmi içerisinde, zaman-ime, duygulanım-ime, rüya-ime gibi noktalarda Sam karakteri üzerinden ortak küme oluşturduğu görüldü (Antmen, 2021: 136-137). Hem Sam hem de Jill karakterinin bürokrasi içerisinde yaşadığı olaylar, toplumun çöken ahlak yapısını abartılı şekilde gösterdiği tespit edildi. Bu noktada film boyunca gösterilen cam, ekran gibi yansıyan yüzeylerin karakterlerin kristalleşen zaman ve mekân içerisinde gerçeklikten koptuklarını gösterdiği tespit edildi. Deleuzeyen perspektifte kristal-ime bu noktada çözümlemelere dahil oldu. Kristal-imgenin değişimleri felsefi bir düzleme getirmesi aynı zamanda gerçekliğin yitirilmesine olanak veren olayları karakterler üzerinden çözümlemeye yardımcı oldu.

Brezilya filmi gerek yansıyan yüzeylerle gerek rüya-imeleleriyle Deleuzeyen perspektifle çözümlenmeye uygun gerçeküstücü bir film olarak değerlendirildi. Bu değerlendirme sırasında, toplumun ahlak yapısının eleştirisi, bürokrasiye başkaldırı, anlatıda kopukluklar gibi gerçeküstücü öğelere rastlandı. Bu noktalarda Deleuze'ün kristal-ime, zaman-ime, rüya-ime, organsız beden, duygulanım-ime kavramları ön plana çıkartılarak çözümleme yapıldı.

Tezin üçüncü örneğini oluşturan Beden ve Ruh filmi gerçeküstücü bir kompozisyona sahip olmasından dolayı, Deleuzeyen perspektifle incelenebilecek örnek olarak değerlendirildi. Ildikó Enyedi'nin yönetmenliğini ve senaristliğini yaptığı Beden ve Ruh filmi 2017 de vizyona girmiştir. Filmin anlatısında Endre ve Maria iki ana karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Endre bir mezbahanede müdür, Maria ise aynı mezbahanede yeni işe başlayan kalite kontrolcü olarak karşımıza çıkmaktadır. Endre ve Maria'nın tanışmasından sonra aynı rüyaları gördükleri, mezbahanedeki soygunun çözümlensi için gelen psikolog tarafından ortaya çıkartılıyor. Film sonunda iki karakterinde değişimleri görülmekte ve bu değişimler deleuzeyen perspektifle tez içerisinde tartışılmaktadır.

Bu film tez içerisinde örnekleme oluşturan diğer iki filmten farklı olarak, anlatının merkezinde iki karakter bulundurarak ilerlediği tespit edildi. Hem Endre hem de Maria karakterlerinin aynı rüyayı, aynı anda gördüğü belirtilerek rüya-imgenin filme dahil olduğu gözlemlendi. Aynı anda, aynı rüyanın görüldüğünün belirtilmesi,

gerçeküstücü olarak değerlendirildi. Bu kapsamda gerçeküstücülük unsurlarının film içerisinde bulunduğu gözlemlendi. Tezin örneklemini oluşturan diğer iki film gibi Beden ve Ruh filmi de zamansal atlamaları içinde barındırdığı gözlemlendi. Bu kapsamda Beden ve Ruh filminin, Deleuze'ün zaman-imge kavramıyla çözümlenebileceği ön görüldü.

Hem Endre'nin hem de Maria'nın toplumdan dışlanan, noksan karakterleri olduğu gözlemlendi. Endre'nin elindeki sakatlık, Maria'nın zihinsel hastalığının filmin kompozisyonunda önemli bir yerinin olduğu tespit edildi. Hastalıklı iki bireyin gerçeküstücü bir şekilde aynı rüyayı aynı anda görmeleri, bu durumun tesadüfî olarak gösterilen bir hırsızlık olayından dolayı çağırılan psikolog tarafından keşfedilmesi, Deleuzeyen perspektifte seçilmiş olan anların oluşturduğu kompozisyona denk düştüğü tespit edildi. Bu noktada karakterlerin film boyunca değişim için olduğuna dikkat çekildi. Deleuzeyen perspektifte bu durumun fark ve tekrar noktasında tartışılması yapıldı. Rüya-imgenin, hayatın içinden bir hikâye olarak sunulan anlatıda, gerçekliği muğlaklaştırdığı tespit edildi. Karakterlerin değişiminde, yansıyan yüzeylerin dolayısıyla kristal-imgenin etkili olduğu tespit edildi. Özellikle bu sahnelerde karakterlerin duygulanım planla gösterilmesi, Deleuzeyen perspektifte duygulanım-imgeyle tartışılmasını sağladı.

Bir başka unsur olan bu kapsamda karakterlerin değişimlerinin, yansıyan yüzeylerdeki görüntülerle paralellik içerdiği tespit edildi. Bu noktada Deleuze'ün kristal-imge kavramından yararlanıldı. Beden ve Ruh filminin önemli mekânı olan mezbahanın, Deleuzeyen perspektifte değerlendirilebilecek fetiş nesne kavramına olanak sağladığı tespit edildi. Mezbahanın içerisinde bulunan etlerin film boyunca etkili olacak olan fetiş nesne özelliklerini taşıdığı tespit edildi.

Film içerisinde gerçeküstücülük kapsamında, Endre'nin arkadaşının eşiyile yatması, cinsellik üzerine yoğunlaşılan sekanslar gibi unsurlar değerlendirildi. Gerçeküstücülerin ilgilendiği, toplumun ahlak yapısının çöküşü hem fetiş nesne hem de cinsellik üzerinden değerlendirildi. Karakterlerin rüya-imgeler yoluyla değişimi köksap kavramı üzerinden tartışıldı. Beden ve Ruh filminin rüya sahnelerinde yer alan geyiklerin ise Deleuzeyen perspektifle hayvan oluş kavramında değerlendirildi. Bu noktada teknik açıdan ölçeklemenin örnekleri tespit edildi.

Tezin tüm örneklerine bakıldığında Deleuze'ün bahsettiği alımlama parçalarına odaklanan gerçeküstücü filmlerin, duygulanımlara yol açabileceği tespit edildi. Teknik

unsurlar açısından kullanılan duygulanım planların, duygulanım imgelere yol açabileceği ortaya çıktı. Duygulanım imgelerin ise deleuzeyen perspektifte, duygulanım potansiyelini arttırıcı bir nokta olarak kullanıldığı görüldü. Gerçeküstücü filmlerin örneklemini oluşturduğu bu tez çalışmasında, gerçeküstücülerin uğraştığı gerçekliği aşma gayretinin, duygulanım imgeyle bir ortak nokta oluşturduğu görüldü. Bu ortak nokta içerisinde duygulanım potansiyeli arttırılarak, Spinoza'nın olumladığı töz kavramına doğru felsefi bir yolculuğa çıkılabileceği tespit edildi. Duygulanım imge kullanımıyla gerek karakterleri duyu motor krizinde göstererek, gerekse duyu motor krizini izleyicinin odak noktasına getirerek, duyguların potansiyelini arttırabileceği tespit edildi. Bu noktada gerçeküstücülerin gerçekliği aşma gayreti, deleuzeyen perspektifte duygulanım imgeyle paralellik gösterdiği tespit edilmiştir. Gerçekliğin aşılması, içkinlik düzlemini aşan bir olguyla gerçekleşmekte ve bu durum duygulanım imge sayesinde potansiyeli arttırılan duygularla gerçekleştirilebileceği tespit edildi. Bu tespitin sağlaması olarak gerçeküstücü filmlerdeki karakterlerin, duyu motor krizlerinin özellikle duygulanım planla kullanılması noktası değerlendirildi. Duygulanım planda gösterilen karakterlerin, duyu motor krizlerinde bulunması duyguların potansiyellerini arttırmasıyla bir paydaş noktada buluştuklarını göstermektedir. Duygulanım potansiyelinin artması, duygulanım imge ile değerlendirildiği sahnelerde duyu motor krizi tespit edilmiştir. Gerçeküstücülerin ise imgelerle oluşturulan bilinç dışı unsurlarla gerçekliği aşma gayretinde oldukları gözlemlendi. Bu noktada tez kapsamında Deleuzeyen perspektifle yapılan film değerlendirmeleri, gerçeküstücülükle, imgelerin bağlantısını ortaya koymayı amaçladı. Bu bağlantı, sinema felsefesinin imgelerle olan bağlantısıyla kesişim kümesi oluşturabileceğini gösterdi. Özellikle duygulanım-imge kapsamında oluşturulan potansiyelli duyguların gerek zaman gerek mekândan kopmuş olan örneklem içindeki filmlerde, ortaya çıktığı gözlemlendi. Deleuzyen perspektifte ilgili filmlerin, gerçeküstücü öğeler barındırarak, bilinç dışına, rüya-imge, kristal-imge, zaman-imge, duygulanım-imge, hatıra-imge gibi kavramlarla tartışılabileceği tespit edildi. Karakterlerin yaşadığı duyu-motor krizlerinin, izleyicide imgeler oluşturabileceği sahneler değerlendirildi. İzleyicilerin sinema karakterleri üzerinden oluş

yaşayabileceği hatta karakterlerin film içerisinde yaşadığı oluşların, izleyici üzerinde imgeler oluşturabileceği tespit edildi.

Tüm bu kapsamda gerçeküstücülük akımının taşıdığı özelliklerin, Deleuzeyen perspektifte sinema felsefesine uygun bir zemin hazırladığı gözlemlendi. Bu noktada potansiyelli duyguların, duyu-motor mekanizması kriziyle tetiklenerek gerçeküstücü imgelere yol açabileceği tespit edildi.



KAYNAKÇA

- Arslan, A. (2006). *İlk Çağ Felsefe Tarihi*, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Badiou, A. (2019). *Deleuze: Varlığın Uğultusu*. (M. Eşen, Çev.) İstanbul: Monokl Yayınları.
- Barthes R. (2021). *Göstergebilimsel Serüven*. (M. Rifat & S. Rifat, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (2019). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, P. L. & Luckmann, T. (2018). *Gerçekliğin Sosyal İnşası*. (V. S. Öğütle, Çev.) Ankara: Atıf Yayınları.
- Beşkardeş, V. & Uslu, Y., & Uslu, B. (2014). *Geyik ile İlgili Bazı Türkçe Terimler Üzerine Düşünceler*. 2(1), 17-24.
- Breton, Andre. (1969). *Manifestoes of Surrealism*. Ann Arbor Paperbacks.
- Çiğdem, A. (1993). *Aydınlanma Felsefesi*. İstanbul: Ağaç Yayıncılık.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2020b). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni I*. (F. Ege & H. Erdoğan & M. Yiğitalp, Çev.) Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G. (2005). *Kapitalizm ve Şizofreni*. (Ö. Doğan, Çev.) Ankara: Araf Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2011). *Spinoza, Pratik Felsefe*. (A. Nahum & U. Baker, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket ve İmge*. (S. Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2019). *Quad ve Bitik*. (C. Gündüz & A. O. Gültekin, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2020). *Anlamanın Mantiği*. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021a). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Alfa Kitap.
- Deleuze, G. (2021b). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021c). *Sinema 2 Zaman-İmge*. (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Deleuze, G. (2021d). *Spinoza Üzerine On Bir Ders*. (U. Baker, Çev.) İstanbul: Meltem Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. & Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*. (A. Akay, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2020a). *Felsefe Nedir?*. (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duca, L. (1993). *Sinema Tarihi*. (N. Sarıdoğan, Çev.) İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Feigelson, K. (2017). *Politik Kamera*. (E. Bedisel, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

- Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.
- Foucault, M. (1999). *Bilginin Arkeolojisi*. (V. Urhan, Çev.) İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Foucault, M. (2017). *Deliliğin Tarihi*. (M. A. Kılıçbay, Çev.) Ankara: İmge Yayınevi.
- Gevgili, A. (1989). *Çağın Sorgulayan Sinema*. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Guattari, F. (2021). *Kaozmos*. (M. Ç. Uluğ & G. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Holland, W. E. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Ödipus'u*. (A. Utku & M. Erkan, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Güçhan, G. (1993). Sosyal Bir Kurum Olarak Sinemaya Gitme. *Kurgu Dergisi* (12). 51-71.
- Lotman, Y. M. (2012). *Sinema Göstergebilimi*. (O. Özgül, Çev.) Ankara: Nirengi Kitap.
- Massumi, B. (2019). *Duygu Politikası*. (H. Erdoğan, Çev.) İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- May, Todd. (2017). *Deleuze Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?*. (S. Çalcı, Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Nietzsche, F. (2000). *Nietzsche ve Felsefe*. (F. Taylan, Çev.) İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Özarslan, Z. & Yılmaz, E. & Yıldız, S. & Buyan, B. & Odabaş, B. & Yengin, D. & Parkan, M. & Erdikmen, A. & Işıkman, G. ve Küçükdoğan, B. (2019). *Sinema Kuramları 1*. İstanbul: Su Yayınevi.
- Öztürk, S. (2017). Film Yapımı-Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in Otomatik Portakal Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak. *İletişim Araştırmaları Dergisi*. (45). 243-262.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. New York: Berg.
- Rodowick, D. N. (1997). *Deleuze's Time Machine*. London: Duke University Press
- Russell, M. (1999). *Soviet Montage Cinema as Propaganda and Political Rhetoric*.
- Sara, A. (2019). *Duyguların Kültürel Politikası*. (S. Komut, Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Saussure, D. F. (1985). *Genel Dilbilim Dersleri*. (B. Vardar, Çev.) Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Shiner, L. (2022). *Sanatın İcadı*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sontag, S. (2004). *Metafor Olarak Hastalık*. (O. Akınhay, Çev.) İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Spinoza, B. (2011). *Etika*. (H. Z. Ülken, Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.
- Sutton, D. ve Jones, M. D. (2020). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (M. Özbek & Y. Başkavak Çev.) İstanbul: Kolektif Kitap.
- Sütçü, Y. Ö. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Şahin, E. (2014). Alageyik ile Avcının Ölümcül Dansı. *Turkish Studies*, 9(12), 633-646.
- Williams, L. (1992). *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. California: University of California Press.
- Wood, M. (2012). *Film*. (N. Örgü Çev.) Ankara: Dost Kitapevi.
- Zourabichvili, F. (2021). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*. (A. U. Kılıç, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

ÖZ GEÇMİŞ

Mustafa UĞURAL, Eskişehir Yunus Emre Lisesi’ni bitirdikten sonra Ondokuz Mayıs Üniversitesi İletişim Fakültesi Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema bölümünden 24.06.2021 tarihinde mezun oldu. 2021 yılında OMÜ LEE İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans programına girdi

İletişim Bilgileri

ORCID ID : <https://orcid.org/0000-0002-7525-4449>

Yayınlar:

1. Uğural, M. (2023). “Deleuzeyen Perspektifle Dalgaları Aşmak Filmi” *Middle Black Sea Journal of Communication Studies dergisi*. 8, s.67-80.
<https://doi.org/10.56202/mbsjcs.1292200>