

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI**



**GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMA FELSEFESİ
BAĞLAMINDA ÖMER KAVUR SİNEMASINDA
ZAMAN-İMGESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Danışman
Prof. Dr. Emin ÇELEBİ**

**Hazırlayan
İkbal BOZKURT AVCI**

MALATYA-2023

**T.C.
İNÖNÜ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
FELSEFE ANABİLİM DALI**

**GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMA FELSEFESİ BAĞLAMINDA ÖMER KAVUR
SİNEMASINDA ZAMAN-İMGESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İkbal BOZKURT AVCI

**Danışman
Prof. Dr. Emin ÇELEBİ**

MALATYA-2023

ONUR SÖZÜ

Yüksek lisans tezi olarak “Gilles Deleuze’ün Sinema Felsefesi Bağlamında Ömer Kavur Sinemasında Zaman-İmgesi” başlıklı bu çalışmanın bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın tarafımdan yazıldığını ve yararlandığım bütün eserlerin hem dipnotta hem de kaynakçada yöntemine uygun biçimde gösterilenlerden oluştuğunu belirtir, bunu onurumla doğrularım.

İkbal BOZKURT AVCI



TEŞEKKÜR

Felsefe alanında yüksek lisans yapma konusunda hiçbir zaman hevesimi kırmayan, beni destekleyen ve yol gösteren danışman hocam Prof. Dr. Emin Çelebi başta olmak üzere Prof. Dr. Hüseyin Subhi Erdem, Prof. Dr. Mehmet Önal ve Doç. Dr. Şahin Efil hocalarıma teşekkürü borç bilirim.

İkbal BOZKURT AVCI



ÖZET

Sinemayı imge yaratma olanı olarak nitelendiren Gilles Deleuze, iki farklı sinematik imge olduğunu ifade etmektedir. Sinema tarihinin farklı dönemine karşılık gelen bu iki imge türü, hareket-imgesi ve zaman-imgesi olarak kavramsallaştırılmaktadır. Hareket-imge ya da geleneksel gerçekçi sinema, İkinci Dünya Savaşı öncesi film yapma biçimidir. Burada karakterlerin hareketine ve aksiyona odaklanılmaktadır. Hareketin merkeze alındığı hareket-imgesinde zamanın da dolaylı bir imgesi sunulmaktadır. Organik olay örgüsünün söz konusu olduğu bu sinemada, olaylar nedensellik bağı içerisinde birbirine zincirlenir. İkinci Dünya Savaşı'nda yaşananlar geleneksel sinemada bir krize neden olur. İnsanın duyu-motor bütünlüğünün olduğu sinemanın çökmesiyle zaman-imge ya da modern sinema olarak nitelendirilen yeni bir film yapma tarzı öne çıkar. Duyumsal-devinimsel bütünlüğün çökmesiyle saf optik ve sessel durumlar ortaya çıkar. Zaman-imge sinemasında artık zamanın doğrudan sunumu söz konusudur. Bu çalışma, Ömer Kavur sinemasını zaman-imge bağlamında incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda örneklem olarak seçilen '*Anayurt Otel*' (1987), '*Gizli Yüz*' (1991) ve '*Akreb**in Yolculuğu*' (1997) filmleri "öyküleme biçimi, karakterler, mekânın kullanımı, ses-görüntü unsurları ve zaman algısı" gibi unsurlara göre çözümlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Sinema, felsefe, zaman-imge, Gilles Deleuze ve Ömer Kavur.

ABSTRACT

Gilles Deleuze, who describes cinema as the one that creates images, states that there are two different cinematic images. These two image types, which correspond to different periods of cinema history, are conceptualized as movement-image and time-image. Motion-image, or traditional realistic cinema, is a pre-World War II form of filmmaking. Here, the focus is on the movement and action of the characters. An indirect image of time is also presented in the movement-image, in which movement is centered. In this cinema where organic plot is in question, events are chained to each other in a causal link. The events of the Second World War cause a crisis in traditional cinema. With the collapse of the cinema, where the human sensory-motor integrity is present, a new film-making style, which is characterized as time-image or modern cinema, comes to the fore. With the collapse of the sensory-motor integrity, pure optical and sonic states emerge. In time-image cinema, there is now a direct presentation of time. This study aims to examine Ömer Kavur's cinema in the context of time-image. In this direction, the films '*Anayurt Oteli*' (1987), '*Gizli Yüz*' (1991) and '*Akrebin Yolculuğu*' (1997), which were selected as samples, were analyzed according to elements such as "story style, characters, use of space, audio-visual elements and time perception".

Keywords: Cinema, philosophy, time-image, Gilles Deleuze and Omer Kavur.

İÇİNDEKİLER

ONUR SÖZÜ.....	i
TEŞEKKÜR	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
KISALTMALAR	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GILLES DELEUZE'DE SİNEMA VE FELSEFE

1.1. Düşüncenin Üç Formu: Felsefe, Bilim ve Sanat.....	8
1.2. İmge Yaratma Alanı Olarak Sinema.....	13
1.2.1. Henri Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri	15
1.2.2. Sinematografik İmgeyi Oluşturan Unsurlar.....	21
1.2.2.1. Birinci Düzey: Kadraj, Küme veya Kapalı Sistem	22
1.2.2.2. İkinci Düzey: Plan ve Hareket	25
1.2.2.3. Üçüncü Düzey: Montaj	26
1.3. Sinematografik İmgenin Tasnifi	32
1.3.1. Hareket-İmge Sineması.....	34
1.3.2. Zaman-İmge Sineması	36
1.3.2.1. Eylem-İmgenin Krizi ve Zaman-İmge Sinemasının Ortaya Çıkışı	37
1.3.2.2. Sinematografik İmgeyi Zamansallaştırmak: Zaman-İmgesi.....	40

İKİNCİ BÖLÜM

ÖMER KAVUR SİNEMASINDA ZAMAN-İMGESİ

2.1. Ömer Kavur Sineması Üzerine	44
2.2. Anayurt Otelı Filminde Zaman-İmge Unsurları	46
2.2.1. Filmin Öyküsü	46
2.2.2. Öyküleme Biçimi	47
2.2.3. Motor-Duyu Şeması Kopukluğu ve Karakterler	49
2.2.4. Saf Optik ve Sessel İmgeler, Bağlantısız Mekânlar	50
2.3. Gizli Yüz Filminde Zaman-İmge Unsurları.....	51
2.3.1. Filmin Öyküsü	51
2.3.2. Öyküleme Biçimi	55
2.3.3. Motor-Duyu Şeması Kopukluğu ve Karakterler	55
2.3.4. Saf Optik ve Sessel İmgeler, Bağlantısız Mekânlar	55
2.4. Akrebin Yolculuğu Filminde Zaman-İmge Unsurları	56
2.4.1. Filmin Öyküsü	56
2.4.2. Öyküleme Biçimi	56
2.4.3. Motor-Duyu Şeması Kopukluğu ve Karakterler	58
2.4.4. Saf Optik ve Sessel İmgeler, Bağlantısız Mekânlar	59
SONUÇ.....	60
KAYNAKÇA.....	63

KISALTMALAR

akt.	: Aktaran
ev.	: Çeviren
der.	: Derleyen
ed.	: Editör
pp.	: Sayfa Numarası
ss.	: Sayfa Numarası
Trans. by	: Çeviren

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1-Bergson'un Üçüncü Tezine İlişkin Analoji.....	15
Şekil 2-Bergson'un Birinci Tezine İlişkin Formül	16
Şekil 3- Deleuze'de Kapalı Küme, Hareket ve Bütün İlişkisi	21
Şekil 4- Bergson'da Duyu-motor Sistemi ile Saf Hafıza Arasındaki Bağlantılar	28
Şekil 5-Deleuze'ün Üç Hareket-İmge Çeşidinin Üç Parçalı Analizle Hizalanması.....	31



GİRİŞ

Auguste ve Louis Lumière kardeşler, 1895 yılında ilk film gösterimini gerçekleştirdiklerinde sinemanın önemini ve özünü kavrayamamışlardır. Gilles Deleuze'un ifade ettiği üzere "bir şeyin özü asla en başlangıç aşamasında belirmez, ortalarda, gelişmesinin akışı içinde, kuvvetleri pekiştiğinde ortaya çıkar" (2014: 13). Dolayısıyla zaman içerisinde sanatçılar, entelektüeller, bilim insanları, eğitimciler, filozoflar vb. sinemanın "bir hareket mi yoksa zaman aralığı mı, görüntü mü yoksa süreç mi, mekânı mı yakalayıp aktarıyor yoksa zamanı mı donduruyor?" şeklinde sorular sorarak film sanatının özünü belirlemeye çalışmışlardır. Bu sorular yalnızca sinemanın özüne değil; aynı zamanda ontolojik, antropolojik, fenomenolojik ve epistemolojik önemine de yoğunlaşmaktadır (Elsaesser ve Hagener, 2014: 9-10). Filmlerin özünü, önemini, nitelik ve niceliğini belirleme girişimleri zihin ve sinema arasındaki ilişkiyi de ortaya koymuştur.

Sinema felsefesi alanında çalışan ilk kuramcılardan biri, Hugo Münsterberg'dir. Münsterberg, psikolojik ve felsefi boyutuna odaklandığı filmlerin; Kant'ın fenomenal alanla ilişkilendirdiği zamansallık, uzamsallık, nedensellik gibi unsurları gerçek yaşamdaki sınırlarının dışına çıkararak öyküler anlattığını belirtmektedir (Munsterberg, 1916: 173). Sinema ve insan zihninin çalışma prensibi arasında analogi kuran Münsterberg, geriye dönüş, yakın çekim, farklı mekânların ilişkisel kurgusu vb. gibi sinema tekniklerinin kullanımıyla filmlerin duygu, hayal, hafıza ve dikkat gibi zihinsel durumları görünür kılabileceğini ifade etmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014: 276). Daniel Frampton, film-varlık ile insan zihni arasındaki benzeşimin kısır bir döngüyü andırdığını, Jean Epstein, Antonin Artaud, M. Sergey Eisenstein, Gilles Deleuze gibi kuramcıların sinemayı yeni bir düşünme biçimi olarak nitelendirdiklerini belirtmektedir (2013: 84).

Jean Epstein, "fotojeni" (photogénie) kavramıyla fotoğrafın özelliklerine değil, fotoğraf ile sinematografik imge arasındaki farklılıklara odaklanmaktadır (Deleuze, 2014: 64). Çünkü sinemanın sanat olarak ortaya çıkması aslında onun "fotojenik" olmasıyla ilgilidir. Fotojeni, insan yüzünün aydınlatılması değil; detay çekim, yavaşlatma, ışıklandırma gibi sinema teknikleriyle gerçekliğin etkisinin artırılmasıdır (Gönen, 2008: 32-33). Sinemayı "lirik-felsefi düşünme" (Frampton, 2013: 88) olarak nitelendiren

Epstein'e göre sinema sanatının temelini fotojeni kavramı oluşturmaktadır. Artaud ise "düşünceye dayalı 'saf' sinemaya ulaşmak için (...) felsefi anlamıyla şiirsel filmler" in diğer bir ifadeyle "düşüncenin imajlar tarafından üretildiği bir sinema"nın yapılması gerektiğini belirtmektedir (Frampton, 2013: 90-91). M. Sergey Eisenstein de sinemanın kurgu ile bağımsız ve hatta birbiriyle karşıtlık oluşturan çekimlerin çatışmasından ortaya çıkan düşünce olduğunu belirtmektedir (1985a: 40). Buna göre sinema, düşüncelerin algılanım imajlara dönüştüğü bir sanattır (Gönen, 2008: 33). Daha açık bir ifadeyle montajın yarattığı duyusal etki sayesinde algı harekete geçmekte ve düşünce oluşmaktadır (Frampton, 2013: 92).

Fransız felsefeci Gilles Deleuze, sinemayı yeni bir düşünme biçimi olarak görmekte ve filmlerin felsefenin dönüşümüne olanak sağladığını belirtmektedir. Sinemanın imge yaratma kapasitesine odaklanan Deleuze, hareket-imge ve zaman-imge olmak üzere iki farklı imge kategorisi ortaya koymaktadır İkinci Dünya Savaşı öncesinde üretilen filmleri hareket-imge sineması olarak nitelendirir. Deleuze'e göre hareket-imge, filmin karakterlerinin eyleminin ve aksiyonun öne çıktığı, zamanın dolaylı olarak sunulduğu bir imajı ifade eder. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra zaman algımızda bir değişiklik olur ve buna bağlı olarak da zaman-imge sineması ortaya çıkar. Zaman-imge sineması, zamanın dolaysız olarak sunulduğu filmleri ifade etmek için kullanılır (Deleuze, 2014; 2021).

Bu çalışma, Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Ömer Kavur sinemasını Deleuze'ün sinema kuramıyla birlikte değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda *Anayurt Otel*i (1987), *Gizli Yüz* (1991) ve *Akrebin Yolculuğu* (1997) filmleri amaçsal örneklem yöntemiyle belirlenmiştir. Örneklem olarak belirlenen film, metin analizi yöntemiyle ele alınmıştır. Alanyazın incelendiğinde, Türk sinemasının önemli yönetmelerinden olan Ömer Kavur sineması üzerine pek çok çalışmanın yapıldığı görülmektedir. Bu çalışmalardan bazıları şu şekilde özetlenebilir:

Belgin Akıncılar (1987) "*Ömer Kavur Sineması*" başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında, Ömer Kavur sinemasını genel bir perspektiften değerlendirerek yönetmenin Türk sinemasındaki yerini ortaya koymaya çalışmıştır. Bu doğrultuda, '*Yatık Emine*', '*Yusufile Kenan*', '*Ah Güzel İstanbul*', '*Kırık Bir Aşk Hikayesi*', '*Göl*', '*Körebe*',

'Amansız Yol', 'Anayurt Otel' filmlerini konuları ve söz konusu filmlere yapılan eleştiriler bağlamında değerlendirmiştir.

Berna Demir (1989) "*Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik*" adlı yüksek lisans tezinde, Ömer Kavur'un gerçeklik anlayışını ortaya koyabilmek için filmlerinde kullandığı aydınlatma, renk, uzamlar, çerçeveleme, dekorlar, giysiler, müzik ve ses efektleri vb. gibi unsurları George Gerbner'in mesaj sistem analizi ile ele almıştır. Demir, Kavur'un filmlerinde ortaya koyduğu gerçekliklerin toplumun da gerçeklikleri olduğu sonucuna ulaşmıştır.

Reyhan Tutumlu (2002) "*Anlatıbilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Otel*" başlıklı tezinde, sinema ve edebiyat ilişkisine odaklanarak Yusuf Atılgan'ın 'Anayurt Otel' romanının Ömer Kavur tarafından aynı isimle sinemaya uyarlanmasıyla bu iki alanın nasıl etkileşime girdiğini, yakınlaştığını ve dönüştüğünü ortaya koymaya çalışmıştır.

Erkut Atalar 2005 yılında tamamladığı "*Sinema Dili ve Mimari Mekân*" başlığını taşıyan yüksek lisans tezinde, sinema ve mimari ilişkisi çerçevesinde mekânın sinema dilinin oluşturulmasındaki önemini ortaya koymaya çalışmıştır. Ömer Kavur sinemasında mekânın, anlamı oluşturan temel unsurlardan biri olduğu düşüncesinden hareket eden Atalar, 'Anayurt Otel' filminde yönetmenin uzamı nasıl kullandığını incelemiştir.

Halil Konaklı da (2005) "*Türk Sinemasında Postmodern Eğilimler*" adlı yüksek lisans tezinde, 1990 sonrası Türk sinemasında yeni arayışları ve yönelimleri ortaya koymak amacıyla 'Gizli Yüz' (Ömer Kavur), 'C Blok' (Zeki Demirkubuz), 'Avcı' (Erden Kıral), 'Ağır Roman' (Mustafa Altıoklar), 'Asansör' (Mustafa Altıoklar), 'Karışık Pizza' (Umur Turagay), 'Gece Melek ve Bizim Çocuklar' (Atıf Yılmaz) ve 'Dönersen Isık Çal' (Orhan Oğuz) filmlerini uzam ve zamandaki kopmalar, klişe kullanımı, yüzeysellik, görsel tuhaflıklar vb. doğrultusunda analiz etmiştir.

Semih Kumbasaroğlu 2010 yılında tamamladığı "*Belirli Bir Yönetmenin Sosyal Karakter Analizi*" başlıklı tezinde, Ömer Kavur'un 'Anayurt Otel' filmindeki karakterleri incelemiş ve yönetmenin karakter yaratımının yalnızlık, yabancılaşma gibi varoluşsal temaları aktarımında olumlu bir etkiye sahip olduğunu ortaya koymaya çalışmıştır.

2011 yılında “*Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşmanın Temsili*” isimli tez çalışmasını kaleme alan Okan Toprak, modern bireyin temel sorunlarından olan yabancılaşma kavramı üzerine odaklanmaktadır. Toprak, dünyanın ve Türkiye’nin geçirdiği sosyal, ekonomik ve politik dönüşümlere bağlı olarak Ömer Kavur filmlerinde yabancılaşma kavramının nasıl farklılık gösterdiğini incelemiştir.

Gülay Yüksel (2013) “*Eleştirel Bir Ömer Kavur Filmografyası Denemesi*” adlı tez çalışmasında Ömer Kavur’u bağımsız bir yönetmen olarak değerlendirmiştir. Yüksel, kendine özgü bir sinemasal üslup oluşturan Kavur’un filmografisini hem zaman, uzam, karakterler, tema gibi sinematografik unsurlar bağlamında ele almış hem de Türkiye’nin içinde bulunduğu, sosyal, politik ve ekonomik değişimlerin yönetmenin filmlerini nasıl etkilediğini ortaya koymaya çalışmıştır.

Zeliha İnci Asal (2019) “*Absurdism in Turkish Cinema*” isimli yüksek lisans tez çalışmasında, Albert Camus’un düşüncelerinden ve tiyatrodaki absürdizm akımından hareketle Türk sinemasında absürt kavramının ortaya çıkışını anlamaya çalışmıştır. Bu bağlamda Asal, Ömer Kavur’un ‘*Anayurt Otel*’ ve Zeki Demirkubuz’un ‘*Yazgı*’ filmlerinde absürt düşüncesinin nasıl ele alındığını irdelemiştir.

Ufuk Çavuş da (2019) “*Anayurt Otel ve Yeni Türkiye Sineması Yönetmenlerinin ‘Taşra’ya Yönelimi*” adlı tezi kapsamında, taşra-kent ilişkisine odaklanmakta ve taşra filmlerinin odipal bir yönü olduğunu ortaya koymaya çalışmaktadır. Çavuş, “*Regresif Türk Sineması*” kavramı çerçevesinde son dönem Türk sinemasında öne çıkan taşra anlatılarının öncülü olarak nitelendirdiği ‘*Anayurt Otel*’ni incelemiştir.

Hilâl Kurt (2019) “*Ömer Kavur Sinemasının Edebi Kökenleri*” isimli tez çalışmasında, Ömer Kavur’un edebiyatla kurduğu bağın onun özgün sinema dilini oluşturmada nasıl etkili olduğunu anlamaya çalışmıştır. Çalışmada; edebiyatın, edebiyatçıların ve edebi eser uyarlamalarının Kavur’un yaratıcı yönetmen olarak anılmasına önemli katkılar sağladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Hazal Orhan (2019) “*Sinemada Rüya Temsilleri ve Ömer Kavur Sineması Bağlamında Değerlendirilmesi*” başlığıyla kaleme aldığı yüksek lisans tezinde, sinemada rüya temsilleri konusuna odaklanmıştır. Orhan, sinemada rüyaların işleyişine ilişkin analizini Ömer Kavur filmografisi üzerinden irdelemiştir. Söz konusu filmleri biçimsel,

yapısal ve estetik açılardan çözümleyen Orhan, filmlerin izleyicilere bir rüya deneyimi yaşattığını saptamıştır.

Hatice Bingöl 2019 yılında tamamladığı “*Ömer Kavur Filmleri Üzerinden Mekân, Bellek, Toplum İlişkilerine Bakmak*” isimli yüksek lisans tez çalışmasında, Kavur filmlerinin ortak temalarını oluşturan yalnızlık, yabancılaşma, kaçış, arayış vb. gibi kavramların mekânlarla ilişkili olduğu düşüncesinden hareket etmektedir. Bingöl çalışmasının sonucunda, Ömer Kavur’un alışlagelmiş mekân algılarını yıktığını, hafıza ve toplum mefhumları üzerinden yeni bakış açıları sunduğunu ortaya koymaktadır.

Ertuğrul Akgün’ün (2020) “*Sinema ve Zaman: Ömer Kavur Sineması*” adlı doktora tezi, sinemanın zamanı şekillendiren bir sanat olduğu düşüncesine dayanmaktadır. Akgün tezinde; sinematik zaman, zaman ve sinema ilişkisi, imge ve zaman ilişkisi gibi konulara odaklanmakta ve bu hususların Ömer Kavur sinemasında nasıl tezahür ettiğini incelemektedir. Çalışmanın sonucunda Kavur’un ilk dönem filmlerinde -Yatık Emine, Yusuf ile Kenan, Ah Güzel İstanbul, Kırık Bir Aşk Hikâyesi, Göl, Körebe- izleyiciye zamanın dolaylı bir imgesi sunulurken; ikinci dönem filmlerinde -Anayurt Otel, Gece Yolculuğu, Gizli Yüz, Akrebin Yolculuğu, Melekler Evi, Karşılaşma- zamanın doğrudan verildiği sonucuna ulaşılmıştır.

Eda Çekemci (2021) “*Yeni Türk Sinemasında Bunalım ve İntihar*” başlıklı yüksek lisans tezinde, Emile Durkheim’in intihar teorisinden faydalanarak Ömer Kavur’un ‘Anayurt Otel’, Yavuz Turgul’un ‘Eşkiya’, Tayfun Pirselimoglu’nun ‘Pus’, Pelin Esmer’in ‘İşe Yarar Bir Şey’ ve Nuri Bilge Ceylan’ın ‘Ahlat Ağacı’ filmlerini bunalım ve intihar söylemine göre betimsel çözümleme yöntemi ile değerlendirmiştir.

Şükran Kuyucak Esen (2015) 2002 yılında kaleme aldığı “*Ömer Kavur Sinemamızda Bir Auteur*” isimli kitabında, Kavur’un bütün filmlerini auteur kuramı bağlamında ele almıştır. Filmlerin çözümlemesinde mekân, kişi, zaman ve tema unsurlarını değerlendiren Esen, her çözümlemeden sonra yönetmenle yaptığı görüşmelere yer vermiştir.

Hakan Savaş 2002 yılında kaleme aldığı “*Felsefe Eleştiri ve Ömer Kavur’un ‘Karşılaşma’ Adlı Filminin Felsefi Eleştirisi*” başlıklı makalesinde, ‘Karşılaşma’ filmini felsefi eleştiri yöntemiyle ele almıştır. Çözümleme sonucunda, filmin insana ve insana ait değerlere ilişkin iletiler içerdiği saptanmıştır.

Halim Esen (2006) “*Gece Yolculuğu Filminde İletişimsizlik ve Yalnızlık*” isimli metninde, Ömer Kavur’un ‘*Gece Yolculuğu*’ filminde iletişimsizlik ve bireyin yalnızlığı meselesini “karakterler, cansız nesneler, tema, alt metin, zaman ve mekân” bağlamında değerlendirmiştir. Esen analizinde, filmin yalnızlık ve iletişimsizliği başarılı bir şekilde aktardığı sonucuna ulaşmıştır.

Canan Uluyağcı (2007) “*Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma*” başlıklı makalesinde Ömer Kavur’un Karşılaşma filmini göstergebilimsel yaklaşım doğrultusunda Pierce’ün gösterge anlayışı içerisinde bulunan “simge” kavramına göre çözümlemiştir. Çalışmada Kavur’un filmlerinde anlamı oluşturan önemli bir unsur olan simgesel anlatımın hem görüntüsel hem de sözel göstergeler aracılığıyla oluşturulduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Uğur Baloğlu (2018) “*Ömer Kavur’un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu*” başlıklı makalesinde, ‘*Akrebin Yolculuğu*’ filminde zamanın nasıl kullanıldığını ortaya koymak için öykü analizi yönteminden faydalanmıştır. Çalışmada filmin zamanı, çağdaş anlatı kalıbı içinde inşa ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

Esmâ Gökmen 2018 yılında kaleme aldığı “*Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur*” isimli makalesinde, Andrew Sarris’in auteur yaklaşımı bağlamında ‘*Gece Yolculuğu*’ ve ‘*Akrebin Yolculuğu*’ filmlerini çözümlemiştir. Çözümlemede “teknik ustalık”, “kişisel tarz” ve “içsel anlam” unsurlarını değerlendiren Gökmen, Kavur’un yaratıcı yönetmen olarak nitelendirilebileceği sonucuna ulaşmıştır.

Nigar Pösteği (2019) “*Sinema Yoluyla Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması*” başlıklı makalesinde, Ömer Kavur’un ‘*Gece Yolculuğu*’, ‘*Anayurt Otel*’ ve ‘*Akrebin Yolculuğu*’ filmlerini Michel Foucault’un “heterotopya” (ötekilik mekânı) kavramı ile değerlendirmiştir. Pösteği, Kavur’un söz konusu filmlerinde hem gerçek hem de kurgusal uzam ve karakterleri bir araya getirdiği sonucuna varmıştır.

Gökhan Eken (2021) “*İletişimsizlik, Kimlik ve Değişim: Mehmet Yılmaz’ın ‘Ben ve Neb’ adlı Video Çalışmasının Ömer Kavur’un ‘Gece Yolculuğu’ Filmi Üzerinden Okunması*” başlığını taşıyan çalışmada hem ‘Ben ve Neb’ isimli video çalışmasının

hem de ‘Gece Yolculuğu’ filminin yalnızlık, kimlik arayışı, benlik, varoluş gibi temaları ele aldığı sonucuna varmıştır.

Mustafa Kemal Sancar (2023) “Ömer Kavur’un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması” başlıklı çalışmasında, Kavur filmografisinden ‘Yatık Emine’, ‘Yusuf ile Kenan’ ve ‘Kırık Bir Aşk Hikayesi’ filmlerini auteur eleştiri ve felsefi film eleştirisi yöntemleriyle çözümlemiştir. Çözümleme sonucunda, filmlerde yabancılaşma, varoluş, ölüm vb. gibi varoluşçu felsefenin temel problemleri olan kavramların hikâyeleme aracılığıyla işlendiği saptanmıştır.

Literatürün özetinden de anlaşılacağı üzere Ömer Kavur sineması üzerine birçok çalışma yapılmıştır. Yapılan çalışmalara bakıldığında özellikle sinema-roman etkileşimi bağlamında Ömer Kavur’un edebiyattan yaptığı uyarlamalara odaklanılmıştır. Kavur’u auteur olarak değerlendiren çalışmaların yanı sıra, filmlerindeki zaman algısı, mekânın kullanımı, rüya mefhumu konularını ele alan çalışmalar da söz konusudur. Bunlarla birlikte yönetmenin filmlerinin içerdiği yalnızlık, yabancılaşma, iletişimsizlik, intihar, bunalım vb. gibi temaları değerlendiren çalışmalar bulunmaktadır. Bu çalışmada ise Ömer Kavur sinemasının zaman-imge sineması kapsamında değerlendirilip değerlendirilemeyeceği ortaya konulmaya çalışılmaktadır. Çalışmada örneklem olarak belirlenen *Anayurt Oteli*, *Gizli Yüz* ve *Akrebın yolculuğu* filmleri “öyküleme biçimi, duyu motor bağlantılarının bozulması, kopuk nedensellik bağı, mekânın kullanımı, karakterler” gibi zaman-imge sinemasında öne çıkan unsurlara göre değerlendirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

GILLES DELEUZE'DE SİNEMA VE FELSEFE

1.1. Düşüncenin Üç Formu: Felsefe, Bilim ve Sanat

Felsefe, insanın “bilme istenci” doğrultusunda bir yandan hakikati ararken diğer yandan da kendi kendisini tanımlamak için çabalamıştır. Başlangıcından beri “köken”, “arayış”, “dönüş” ya da “düşüncenin düşüncesi” (İlgaz, 1993: 7-8) gibi çeşitli biçimlerde tanımlanan felsefe nosyonu, filozofların içinde yaşadığı dönemseller koşullara göre şekillenmiştir. Varlık ve özdeşlik ilkesi ekseninde kurulan geleneksel ve modern felsefe kavrayışı, tözsellik, evrensellik, bütünsellik, olanak gibi kavramları merkezine alırken; farklılık, oluş, teklik ve virtüellik kavramlarını yadsımaktadır. Özellikle Platon, Descartes ve Hegel’in düşünce sistemlerinde görülebilen bu aşkınsal felsefe anlayışlarında her şey, özsel yapılarına göre tanımlanan kapalı bir sistem içerisinde aşağıdan yukarıya doğru hiyerarşik, katı ve asimetrik bir ilişki içerisinde (Küçükalp, 2009: 133; Smith ve Protevi, 2016: 1). Hemen her şeyin yasa koyucu (rasyonel devlet/klasik felsefe) ya da özne (modern felsefe) etrafında döndüğü düşünce anlayışlarının (Deleuze ve Guattari, 2005: 376) hakikat istenci, Nietzsche’nin ifade ettiği üzere bilgiyi yaşamın karşısına konumlandırmakta, yaşamı da rasyonel bilginin dar sınırları içerisinde sıkıştırmaktadır (Bogue, 2013: 39). Gilles Deleuze, ‘*Felsefe Nedir?*’ sorusuyla düşünceyi hapsediği bu sıkışık alandan çıkaran ve onu oluşturan geleneksel mekanizmaları -imgeler- sorgulayan bir filozoftur. Deleuze yaşamın karşıtı olarak konumlandırılan düşüncenin yerine, yaşamı olumlayan düşünceyi koyar. Yaşam düşünmenin etkin gücü, düşünce ise hayatın olumlayıcı kuvveti olur. İkisi aynı yöne doğru birbirini çekiştirerek ve sınırlarını aşarak beraber ilerlerler. Bu birliktelikte düşünmek, “keşfetmek, farklı yaşam imkânlarını yaratma”yı ifade eder (Deleuze, 2016a: 127). Deleuze için düşünmek, bir çeşit deney yapma, sorunsallaştırma ve farklı bir şey olma meselesidir (Marks 1998 : 1). Düşünceyi bir temsil sistemi olarak görmek yerine farklı alanlarla ilişki kuran yaratıcı bir edim olarak görür ve “hem her şeyin saf formların birer taklidi olduğunu tahayyül eden Platoncu aşkınlığın ‘zehirli hediyesi’nden hem de bu hediye ve zehrin ‘aşkınsal’, ‘diyalektik’ ve ‘sembolik’ mantıkta bürünebileceği farklı kılıklardan kurtarmayı dener” (Rajchman, 2013: 58). Dolayısıyla “dogmatik düşünce

imgesi”¹ olarak nitelendirdiği eski düşünme biçiminin yerine, yeni kavramlarla yeni yaşam biçimlerini açan ve dünyayı farklı şekilde tasavvur eden yeni bir düşünce imgesi sunar (May, 2005: 73).

Deleuze’ün düşünceye yaklaşımı katmanlaşmamış bir malzemeye katmanların arasında bir yerde, boşluklarda ulaşmaktır (Baljkovac, 2013: 1) ve bu doğrultuda felsefeye yönelik yeni ve köktenci bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşımını magnum opusu olarak bilinen ‘*Fark ve Tekrar*’ (*Différence et répétition*-1968) başta olmak üzere ‘*Nietzsche ve Felsefe*’ (*Nietzsche et la philosophie*-1962), ‘*Proust ve Göstergeler*’ (*Proust et les signes*-1964) gibi eserlerinde dile getirmekle beraber özellikle yakın arkadaşı Félix Guattari ile birlikte kaleme aldıkları ‘*Felsefe Nedir?*’ (*Qu’est-ce que la Philosophie?*-1991) isimli metinde daha detaylı bir biçimde açıklarlar. Deleuze’e göre “herhangi bir şey üstüne düşünmek” şeklindeki sığ felsefe tanımlamaları sadece onun içini boşaltmaya yaramaktadır (Deleuze, 2003: 18-19). Çünkü herhangi bir şey üzerine düşünmek için felsefeye gereksinim duyulmadığı gibi felsefenin düşünce sanatı olarak görülmesi de aslında her şeyinin elinden alınmasına sebep olur. O halde felsefe ne temaşa ne düşünüm ne de iletişimdir (Deleuze ve Guattari, 1993: 15). Daha ziyade yaşam ile düşüncenin kesiştiği alanlarda “hayatı farklı düşünme güçlerine açmaktır” (Colebrook, 2013: 21). Diğer bir ifadeyle düşünmek, bağlantılarla ilgilidir ve bu nedenle “felsefeyi bağlamanın” ya da “felsefeye bağlanmanın” yollarını bulmak gerekmektedir (Rajchman, 2013: 9-10). Düşünceye bağlanan ve onun üç büyük formunu oluşturan bu yollar felsefe, bilim ve sanattır. Deleuze, bu düşünme biçimlerinin “bireşim ve özdeşim olmaksızın kesiş[ip], iç içe gir[diğini]” belirtmektedir (Deleuze ve Guattari, 1993: 176-177). Yaşamı dönüştüren bu düşünce kipleri arasında hiyerarşik bir yapı söz konusu olmamakla birlikte, her biri diğerlerini asimile edip kendi içinde de eritmez. Aralarındaki ilişki daha ziyade “uyumsuz ve mesafeli” (Colebrook, 2013: 43) ama aynı zamanda “paylaşımçı ve tamamlayıcıdır” (Sünter, 2014: 30). Bu nedenle felsefe, bilim ya da sanattan farklı değildir ve bağımsız yürütülemez (Deleuze, 2000: 110). Deleuze’ün belirttiği üzere üç düşünme gücü her daim karşılıklı rezonans ilişkisi içindedir (Smith, 2013: 9).

¹ Deleuze "dogmatik" imgeyi bir dizi ön varsayım veya felsefe öncesi varsayımlar olarak nitelendirmektedir. Bu ön varsayımları öznel ve nesnel olarak tanımlayarak neyin doğru ya da var olduğundan çok "düşünce"nin anlamı ile ne ölçüde ilişkili oldukları doğrultusunda ele almaktadır (Conway, 2010: 155). Buna göre dogmatik düşünce imgesi, “sağduyuya veya uzlaşım dayalı kabul görmüş bir düşünme biçiminin var olduğunu veya iletişim ve konsensüs aracılığıyla bir tür sağduyuyu hedeflememiz gerektiğini varsayma eğilimi” (Colebrook, 2013: 21) olarak görülmektedir.

Felsefe, bilim ve sanatı ifade eden temel şey, insanın yaşamla karşılaşması veya kaos²la girdiği mücadele sonucunda ona bir parça düzen getirmek ve bir düzlem çekmektir (Goodchild, 1993: 8). Felsefe, yaratmak, hayatın yükünü hafifletmek, yeni yaşam imkânlarını icat etmektir (Deleuze, 2016b: 27-28). Bu doğrultuda felsefe, tutarlı kavramları sonsuza taşıyacak bir içkinlik düzlemi çizer. Felsefe öncesini ifade eden içkinlik düzlemi, felsefenin üzerinde kavramlar yarattığı zemini kurar. İçkinlik düzlemi çatmak ve kavram yaratmak iki kanat gibidir, biri olmazsa diğeri işlevsiz kalır. Bunun için ikisi birden gereklidir. Nitekim felsefe yalnızca kavram yaratmak değil, aynı zamanda düzlemin çatılmasıdır (Deleuze ve Guattari, 1993: 44, 45, 176). Bilim, “bir değişkenin değerleri arasındaki ilişkiyi bir fonksiyona bağlayarak kaosa karşı bir gönderim düzlemi çekerek bir manada onun hızını yavaşlatır” (Sünter, 2014: 30) ve böylece nesnelerle ilgili gözlemlenen şeyleri tutarlı kılar. Sanat ise yeni duygulanımlar yaratmak için bir kompozisyon düzlemi çizer. Düşüncenin bu üç büyük formu da özgün ve doğrudandır. Düşünmek, felsefenin kavramlarıyla, bilimin fonksiyonlarıyla, sanatın duygulanımlarıyla düşünmesi ya da iş görmesidir (Deleuze ve Guattari, 1993: 176-177). Deleuze ve Guattari, ‘*Felsefe Nedir?*’ başlıklı eserlerinde hem Anglo-Amerikan hem de Avrupa Kıta Felsefesi ana akımlarının yaklaşımlarından oldukça farklı bir felsefe kavramı yaratırlar (Goodchild, 1993: 6). Buna göre felsefe, aşamalı olarak önce “kavramlar oluşturma, icat etme, üretme sanatı”, sonra “kavramlar yaratmayı içeren bir disiplin” en sonunda ve daha kesin bir şekilde “saf kavramlar yoluyla bilgi” olarak tanımlanır (Deleuze ve Guattari, 1993: 12). Bu doğrultuda felsefe, düşünce tarihi açısından ‘doğru’ olup olmadığına göre değil; yeni kavramların yaratılmasına yol açan bir geçmiş anlayışı üretmede yararlı olup olmadığına göre değerlendirilir. Deleuze ve Guattari, oluşturdukları felsefe mefhumunu “kavramlar, içkinlik düzlemi, kavramsal kişilikler ve bölge/geofelsefe” şeklindeki dört bileşenle tanımlarlar (Goodchild, 1993: 6). Bu bileşenlerden ilki olan kavramlar, hali hazırda var olan, tamamlanmış veya verili şeyler değildir. Kavramlar, bir düşünce akışından çekilip alınan tekillikler sistemidir (Deleuze, 2007: 16-17). Kavram dostu olarak filozoflar, onları keşfetmeli, üretmeli ve en önemlisi de yaratmalıdır. Yaratılan bütün kavramlar tıpkı “töz”ün Aristoteles’in, “cogito”nun

² Kaosun içinden ortamlar ve ritimler doğar. Ortam, bütünlük veya birlik değildir. Birbirleriyle iletişim halinde olan ortamlar, kaosa açıktır. Bu nedenle kaos onları içlerine dalmakla veya yok etmekle tehdit eder. Ancak ortamlar kaosu caydırmak için ritmi kullanırlar. Ritim-kaos veya kaosmos, gerek kaosta gerekse ritimde bulunandır (Baker, 2014: 382-384).

Descartes'ın, “koşul”un Kant'ın “güç”ün Schelling'in ve “süre”nin Bergson'un imzasını taşıdığı gibi yaratıcılarının imzasını taşımalıdır (Deleuze ve Guattari, 1993: 14-16). Felsefe, kavram yaratmaya devam ettiği sürece yaratıcı ve hatta devrimci bir edim olarak görülür. Fakat tek şart, yaratılan kavramların gerekliliği, özgünlüğü ve gerçek problemlere karşılık gelmesidir. Çünkü yalnızca kavramlar, düşüncenin sıradan bir görüş, doxa veyahut tartışma olmasını önleyebilir (Deleuze, 2013: 146-147).

Bir tür konstrüktivizm olarak nitelendirilen felsefenin bir yanı kavramlar yaratmak iken; diğer yanını bir düzlem çizmek oluşturur (Deleuze ve Guattari, 1993: 39). Başka bir ifadeyle kavramlar yaratarak hayatın pratik bilgisine ulaşan felsefe, düşüncüyü bir “içkinlik düzlemi” üzerine yerleştirmelidir (Goodchild, 1993: vi). İçkinlik düzlemi, düşünülebilen bir kavram değil, daha çok düşüncenin imgesidir; düşüncenin, düşünmenin, düşünceden yararlanmanın, düşüncede yön bulmanın ne anlama geldiğinin kendisine verdiği bir imgedir (Conway, 2010: 155). Deleuze ve Guattari kavramlar ile içkinlik düzlemi ilişkisini şu şekilde açıklarlar:

Kavramlar takımadalar ya da kemik yapısıdır, kafatasından çok bir bel kemiğidir, oysaki düzlem bu tek başlıkları dolaşan bir nefestir. Kavramlar, eğri bükü parçalanmış, mutlak yüzeyler ya da oylumlardır, oysaki düzlem, şekilsiz, yüzeyi de oylumlu da olmayan ama her zaman parçalanabilir olan, mutlak sınırsızdır. Kavramlar olaylardır ama düzlem olayların ufku, özbeöz kavramsal olayların yedeği ya da deposudur (Deleuze ve Guattari, 1993: 40).

Felsefenin bileşenlerinden bir diğeri olan kavramsal kişilik, içkinlik düzleminin çekilmesini harekete geçiren ve kavramların üretilmesinde devreye girendir. Bu nedenle bir kavramsal kişilik, kesinlikle filozofun temsilcisi değil; bizatihi yaşayan ve direndir. Platon'un Sokrates'i ya da Nietzsche'nin Deccal'i gibi bir kavramsal kişilik de filozof için geçerli olan bir felsefenin öznesi ya da haline-gelişini³ ifade eder. Felsefi sözcelemede bir şey, kavramsal bir kişilik aracılığıyla gerçekleştirildiği için kavramsal kişilikler sözcelemin gerçek taşıyıcıları olarak görülür (Deleuze ve Guattari, 1993: 60-63).

Deleuze ve Guattari, felsefenin diğer bileşeni olarak nitelendirdikleri geofelsefeyi açıklarken düşünmenin özne ve nesne arasındaki ilişkiden ziyade, toprak ile yurtluluğun ilişkisi içinde gerçekleştiğini belirtmektedirler. Bu ilişkiyi açıklarken Yunanistan'da felsefenin ortaya çıkışını örnek gösterirler. Çünkü o dönem, Yunanistan'da diğer yerlerde

³ Burada haline-gelmek olmak ile aynı anlamı ifade etmemektedir. Deleuze ve Guattari, haline-gelmek'i açıklarken Platon ve Sokrates örneğini verir. Platon, “Sokrates'i filozof haline-getirirken, kendisi de aynı zamanda Sokrates haline-gelir” (Deleuze ve Guattari, 1993: 63).

olmayan ve felsefenin üç koşulu olarak nitelendirilen “içkinlik, dostluk ve görüş” söz konusudur. Bu üç niteliğin bir araya gelmesiyle ortaya çıkan felsefe, aslında bir geofelsefedir ve coğrafya yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda zihinseldir. Felsefenin Yunanistan’da ortaya çıkması da zorunluluk değil; imkânların neticesidir. Deleuze ve Guattari felsefenin “bir kökenden çok bir ortamın, bir tarihten çok bir haline-gelişin, bir vakanüvisçilikten çok bir coğrafyanın, bir doğadan çok bir bağışlamanın sonucu” olduğunu belirtmektedirler. Dolayısıyla kavram yaratma edimi olarak nitelendirilen felsefe, ancak kavram üzerinde yeniden yeryurt edinir ki kavram da bir nesneyi değil, yurtluluğu ifade eder (Deleuze ve Guattari, 1993: 80-92).

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, felsefenin kavramlarına karşılık bilimin fonksiyonlarla düşündüğünü, fonksiyonların unsurlarının ise fonktifler olduğunu belirtmektedirler. Buna göre bilimsel bir şey kavramlar ile değil; fonksiyonlar ya da önermeler vasıtasıyla belirlenmektedir. Bilim ve felsefe çeşitli açılardan kesişmekle birlikte aralarında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklardan ilki, bilim ile felsefenin kaosa karşı takındığı tavırda açığa çıkmaktadır. Felsefe kaosa yaklaşırken içkinlik düzlemiyle, bilim ise gönderim düzlemiyle iş görmektedir. Diğer farklılık, doğrudan kavramlar ve fonksiyonlara ilişkindir. Çünkü felsefe, kavramlar vasıtasıyla durmaksızın şeylerin durumunda tutarlı bir olay çıkarmaya çalışırken, bilim ise söz konusu şeylerin durumunda hiç ara vermeden olayı güncelleştirmektedir. Nitekim felsefe ve bilim, “ayrılabiliriz değişimler, bağımsız değişkenler; bir içkinlik düzlemi üzerindeki olaylar, bir gönderim sistemi içindeki şey durumları” şeklindeki iki karakter altında farklılık göstermektedir. Böylelikle kavramlar ve fonksiyonlar, tabi bir şekilde farklılaşan “iki çokluluk veya değişiklik tipi gibi” ortaya çıkarlar. Başka bir farklılık da felsefenin kavramsal kişiliği ile bilimin kısmi gözlemcisi açısından söz konusudur. Felsefenin kavramsal kişiliği bizzat yaşanmışlığın imtiyazına sahipken; bilimin gözlemcisi yalnızca değişkenlerin durumlarını işaretleyen basit bir simge olarak görülür (Deleuze ve Guattari, 1993: 107-121).

Düşünmenin üç büyük formundan biri olan sanat ise bir çeşit felsefe-olmayan olarak nitelendirilmekte ve duygulanımlar ile iş görmektedir. Deleuze ve Guattari, sanat yapısının bir “duyumlar kitlesi” yani “algılam ve duygulanımların bir bileşimi” olduğunu belirtmektedirler. Sanatçı da insanlara verdiği algılamalarla duygulanımların göstericisi, mucidi ve yaratıcısıdır (1993: 146-157). Kaosa karşı kompozisyon düzlemi çizen sanat,

Damian Sutton'un ifadesine göre felsefenin çıkmaza girdiği durumlarda kavramları yeni ve farklı bir biçimde sunarak felsefenin yeni bir bakış açısı kazanmasını sağlamaktadır (2014: 86).

Deleuze ve Guattari düşüncenin üç kipini şu şekilde özetlemektedir: “Felsefenin içkinlik düzlemi, sanatın kompozisyon düzlemi, bilimin gönderim ya da eşgüdüm düzlemi; kavramın formu, duyumun gücü, bilginin işlevi; kavramlar ve kavramsal kişilikler, duyumlar ve estetik figürler, fonksiyonlar ve kısmi gözlemciler”dir. Bu üç güç kaosa karşı çizilen üç düzlem -felsefe/içkinlik, bilim/gönderim ve sanat/kompozisyon düzlemi- ile ilişkilidir ve söz konusu düzlemler, kaosu keserek üretilen gerçeklikler olan kaoidlerdir. Üçünün birleşme noktası ise beyindir (Deleuze ve Guattari, 1993: 179-193).

1.2. İmge Yaratma Alanı Olarak Sinema

Gilles Deleuze, sanatın maddesel derinlik ile yansıtma yüzeyi sağladığı felsefi yapıyı, sinema felsefesi üzerine yazdığı ‘Sinema I: Hareket-İmge (*Cinéma I: L’image-mouvement*-1983) ve Sinema II: Zaman-İmge (*Cinéma II: L’image-temps*-1985) başlıklı iki ciltlik kitabında derinleştirir. Deleuze, bu eserlerde sinemayı basit bir öykü anlatma aracı veyahut enformasyon sağlama biçimi olarak görmez (Colebrook, 2013: 44). Film, “imgeleri ve görsel imgelerin zincirlemelerini keşfeden bir sanattır (Rancière, 2016: 120) ve söz konusu kitaplar da Deleuze’un sinemadan süzdüğü imge kavramları olarak düşünülebilir (Bellour, 2021: 27). Bu düşünceden çıkarılan sonuca göre sinematografik düşünce biçimi, düşünmenin imkânlarını değiştirmiştir. Artık, insanın önünde yeni bir felsefe yapma olanağı bulunmaktadır. Ancak bu, filmlerin felsefeye uygulanması değil; filmlerin yaratımının felsefeye dönüştürülmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir (Colebrook, 2013: 45). Bu durumda sinemayı tamamen felsefi bir biçimde ele almak, aslında onun düşünme kapasitesinin farkına varmaktır ki bu imgeyi ikincil konumundan kurtarmaya olanak sağlayabilir (Frampton, 2013: 25-26).

Raymond Bellour, (2021: 27) sinema ve felsefe arasında iki hareketin bu kitaplarda veya Deleuze’un sinema teorisinde açık bir şekilde ortaya çıktığını belirtmektedir. Söz konusu hareketlerden ilki, ondokuzuncu yüzyılın sonlarında psikolojide imgeleri bilince, hareketi ise mekâna yerleştirmeye dayanan bir kriz⁴’in yaşanması (Uslu, 2014: 360) ve dünyanın imgeler dünyası olarak yeniden doğuşunu belirleyen sinemanın icat edilmesidir.

⁴ Buna göre imgeler, niteliksel olarak yalnızca bilinçte bulunabilir ve bu nedenle mekânda yer kaplayamazdı. Mekânda ise sadece niceliksel olma niteliklerine sahip olan ve uzamda yer kaplayan hareket bulunabilirdi (Uslu, 2014: 360).

İkinci hareket ise geleneksel ve modern sinema olarak adlandırılan iki imge biçimini birbirine bağlayarak felsefeyle ilişkilendirmektir (Bellour, 2021: 27). O halde bu iki gelişme hem felsefenin hem de bir sanat dalı olan sinemanın temel unsurlarından olan imgeyi dönüştürmüştür. Andre Bazin bu dönüşümü resim, fotoğraf ve sinemanın geçeklik ile olan ilişkisi üzerinden ele alır. Resim sanatının gerçekliği temsil etme ve dış dünyanın ruhsal olarak tekrar edilmesi şeklinde iki yönelimi söz konusudur. Resim benzerliğin yaratılmasıdır; oysa fotoğraf, görüntülenen nesnenin yerine geçebilmektedir ki bu onun gerçekliğe göbekten bağlı olduğunu gösterir (Bazin, 2011: 15-21). Fotoğrafın yarattığı bu ruhsal etki, resim sanatını geride bıraksa da imgenin film ile birlikte hareket kazanması bu durumu bambaşka bir yöne çevirir. Anne Sauvagnargues bu değişimi veya fotoğraf imgesi ile sinema imgesi arasındaki farkı, ‘modülasyon’⁵ kavramından hareketle açıklar. Buna göre film, hareketsiz kesitin statik dengesinin yerine hareketli bir kesit veya bir değişim koymaktadır ki söz konusu değişim, sürekli ve zamansal bir biçim üretmeye devam eder. Diğer bir ifadeyle fotoğraf imgesinin durgun biçiminden sinemayla birlikte biçimin yoğun kavranışına geçiş söz konusudur (2010: 84). Bu doğrultuda fotoğraf, gerçekliğin temsili sunmaya dair güçlü bir uğraş iken hareketli imge gerçekliğin bizatihi kendisinin sunumudur. Diğer yandan resim imgesi, geçmiş, şimdi ve geleceği ayrı ayrı verebilse de bu üçünü birlikte veremez. Fakat filmin söz konusu bu üç durumu tek bir sinematografik imgede verebilme olanağına bulunmaktadır. Nitekim sinema, bütün sanatları kendine katarak onların potansiyellerini tek bir imgede birleştirir. Böylelikle Bergson’un ilk yıllarda bir yanılsama olarak nitelendirdiği sinema, çok kısa sürede evrimini tamamlar ve imgeye hareket kazandırarak yepyeni bir boyuta ulaşır. Buna göre sinematografik imge, hareketliliğe ruhsal ve zamansal süreçleri ekleyerek bu boyuta gelmektedir (Sütcü, 2021: 169-170).

Kavramlar ile imgeleri birleştiren Deleuze’e göre düşüncenin saf durumları olarak nitelendirilen sinematografik imge, yeni düşünme biçimlerinin ortaya çıkabilmesine imkân sağlar (İpek, 2017: 284). Söz konusu yeni düşünme biçimi imgelerle düşünmeyi ifade etmektedir. Bu bağlamda Daniel Frampton, (2013: 26) “felsefe imgelerle nasıl düşünür?”, “kavramsal olmayan bu düşünmeyi felsefe için nasıl kullanabiliriz” vb.

⁵ Modülasyonda “hiçbir zaman kalıptan çıkarma için duraklama yoktur, çünkü enerji kaynağının dolaşımı, sürekli bir kalıptan çıkarmaya denktir; bir modülatör devamlı, zamansal bir kalıptır... Kalıba dökmek kesin bir şekilde modüle etmektir, modüle etmek devamlı ve daima değişen bir biçimde kalıba dökmektir” (Deleuze, 2020: 115).

şeklindeki sorularıyla filmi bir düşünme tarzı olarak kavramsallaştırmakta ve böylelikle sinematografik imgenin önemine dikkat çekmektedir. Deleuze'e göre sinema, bir çeşit imgedir, imgenin yaratılmasıdır. Bu doğrultuda farklı estetik imge çeşitleri, bilimsel fonksiyon türleri ve felsefi kavram türleri arasında genel olarak hiyerarşik olmayan fakat aynı zamanda karşılıklı bir mübadele söz konusudur. Sinema ile felsefe ilişkisi esasen imge ile kavram ilişkisini ifade etmektedir. Ancak bizatihi kavramın içinde imge ile bir ilişki, imgenin içinde ise kavram ile bir ilişki söz konusudur. Bu doğrultuda sinema her daim düşünmenin ya da düşünme mekanizmalarının imgesini kurmak ister (2013: 72). Sinema, bizatihi imgeler ve göstergeler üretme pratiğidir. Burada özellikle dikkat çekilmesi gereken nokta, sinemanın ne dilbilim, göstergebilim, psikanaliz vb. uygulamalı disiplinler ile ne de düşünsel disiplinlerle kavranamayacağıdır (Deleuze, 1989: 280). Elsaesser ve Hagener, (2014: 286-287) sinemanın bir gerçeklik ve düşünme biçimi olduğunu ifade etmektedirler. Bu nedenle film, büyük yönetmenleri büyük filozoflara dönüştüren bir düşünme tarzıdır.

1.2.1. Henri Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri

Henri Bergson, (2015) *'Madde ve Bellek' (Matière et mémoire-1896)* isimli çalışmasında tin ve maddenin gerçekliğini ve birbirleriyle olan ilişkisini bellek üzerinden açıklamaktadır. Bergson, virtüelliği ve gizil bir gücü bulunmadığı için maddeyi imge ile özdeşleştirir (Deleuze, 2014a: 81). Diğer bir deyişle Bergson'un zaman-mekân kavrayışında "imge = madde = ışık = hareket" aynı şeyi ifade etmekte (Uslu, 2014: 359) ve madde önemli ölçüde bellekten türemektedir (Bergson, 2015: 134). Bu durumda maddenin yaşama karşı öncelikli olması mümkün değildir. Çünkü bellek bizatihi süre⁶ ile özdeş olarak düşünülürken; madde sürenin hallerinden biri -en seyrek, en gevşek hali- olarak görülür. Bilinci olmayan varlıklar sürenin dışında kalmaktadır (Yücefer, 2014: 29-32). Süre kendisini bellek ile ortaya koyar. Fakat burada bellek, bir çekmecenin gözlerine geçmişe ait anıları koyan bir meleke değildir. Süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe de büyüyen geçmişin daima ilerlemesini ifade eder (Bergson, 2017: 78). Buna göre süre bir bellek kapasitesidir ve bellek, içinde sakladığı şeyin dışında kalan bireysel bir bellek değil; kendi değişimine içsel bir bellektir (Lazzarato, 2017: 21). Bergson zaman mefhumunu da bilincin oluşumu ve yaratıcı evrimi olarak görmektedir. Bu sebeple insan

⁶ Bergson için süre, "doğasını değiştirirken bölünebilen, ancak bölmenin her aşamasında ölçümün ilkesini değiştirerek ölçülebilendir" (Deleuze, 2014a: 80).

bilincin dışında değil, yaratıcı evrimin içindedir. Bilinç, belleğin oluşturduğu ayrı bir varlık olarak nitelendirilmektedir. Geçmişin şimdiki zaman içerisindeki sürede uzaması özelliğinden dolayı bellek, statik değil kesintisiz bir akıştır. Nitekim bellek, zihin ile maddenin kesiştiği yerdir (Sofuoğlu, 2004: 114).

Sezgi, bellek, zaman, süre, hareket, gücül, edimsel, hayat hamlesi gibi kavramlarla düşüncesini temellendiren Bergson, kendisine düşüncede farklı bir yol arayan Deleuze için önemli bir referans noktası olur. Deleuze, Bergson'un fikirlerinden hareketle hem oldukça farklı bir varlık ve bilgi felsefesi kurmuş hem de düşüncenin farklı bir kipi olarak nitelendirilen 'sinematografik imge'yi temellendirmiştir (Sütcü, 2021: 49-50). Deleuze, Bergson'un bütün kitaplarından faydalanmakla birlikte özellikle *Madde ve Bellek* ile *Yaratıcı Tekâmül (L'Évolution créatrice-1907)* onun için ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü Bergson, *Madde ve Bellek*'te sinemadan hiç bahsetmese de bu eser başından sonuna kadar sinema felsefesi için önem arz eden bir sinema teorisi çalışması olarak değerlendirilmektedir. Keza '*Yaratıcı Tekâmül*' isimli çalışmasının son bölümünde de hareketin imgesini vererek felsefi kültürü şekillendiren sinematografik düşüncüyü paradoksal bir biçimde "mekanistik yanılsama" (Rodowick, 2018: 40) olarak nitelendirmektedir. Bu düşüncüyü de askeri alayın hareketinin perdede gösterilmesini örnek vererek açıklamaktadır:

Farz edelim ki bir ekran üzerinde bir alayın geçişi gibi canlı bir sahne aksettirilmek istensin. Bu iki tarzda yapılır: Birinci tarzda askerleri ayrı ayrı gösteren resimler kesilerek her birine yürüme hareketleri verilir. Netice, çok emek sarf edildiği halde, oldukça aşağı olur, çünkü hayatın yumuşaklık ve çeşitliliğini asla ifade etmez. Şimdi bir de ikinci bir tarz var ki hem çok kolay hem de çok daha canlıdır. Bunun için evvela geçen alayın bir sıra enstantane resimleri çekilir. Sonra da bütün bu resimler birbirlerinin yerine pek çabuk geçecek gibi ekrana aksettirilir. Sinematografin yaptığı da budur. Alayı hareketsiz bir durumda gösteren bu bir sürü enstantane fotoğraflar sayesinde geçen alayın hareketi vakıa yeniden yapılmış olursa da iş yalnız fotoğraflara kalırsa bunlara ne kadar baksak alayın canlandığını göremeyiz. Çünkü enstantaneler ne kadar çok olursa olsun bunların hareketsizliği ile hiçbir zaman bir hareket yapılamaz. Resimlerin canlanmaları için bir yerde mutlaka bir hareket vardır ki sinema makinesinden gelmektedir. Sinema şeridinin açılmasıyla sahnenin muhtelif fotoğraflarını birbiri ardından sıra ile ekrana getirmek suretiyle bu sahnenin her aktörüne hareketleri yeniden kazandırılır. Artık sinema şeridinde görünmeyen hareketin sinema makinesinden gelen hareket sayesinde art arda gelen hareket halinde canlandığı görülür. Bu, bütün görüntülere özgü hareketlerden *umumi olarak hareket* denebilecek gayri şahsi, soyut ve basit bir hareket çıkartmak ve fotoğrafları sinema makinesine koyarak her özel hareketin ferdiyetini, bu anonim hareketin şahsi duruşlarla karşılaştırılması sayesinde yeniden inşa etmekten ibarettir (Bergson, 2017: 352).

Bu düşünceden çıkarılan sonuca göre zamanı peş peşe sıralanan durağan anlara veya hareketsiz pozlara böldükten sonra bunları, bir şekilde yeniden art arda ekleyerek kavramaya çalışırız (Bogue, 2021: 30). O zaman, zihnin realiteyi kavrayışıyla

sinematografik mekanizmanın işleyişi arasında bir paralellik bulunmaktadır. Bergson bu benzerliği, “pratik bilginin mekanizması sinematografik bir mekanizmadır ve biricik pratik yöntemdir” (Bergson, 2017: 353) cümlesiyle ortaya koyar. Dış dünya ile olan temasımızı sinematografik bir zemine indirgeyen Bergson’a göre sinema, hareketi anlık pozlara ayırarak bizi yalnızca düşünce kadar eski bir yanılsamaya, Zenon’un paradokslarına götürmektedir. Burada hareketin kendisini bir dizi hareketten oluşturma iddiası söz konusudur (Ménil, 1999: 86). Bergson’un sinemayı bir yanılsamadan ibaret olarak görmesi ‘*Yaratıcı Tekâmül*’ kitabını yazdığı dönem, filmlerin ilkel haliyle icra edilmesinden kaynaklanmaktadır. Hareketsiz ve mekâna bağlı çekimlerin baskın olduğu bu dönemde soyut bir zaman algısı söz konusudur ve bu doğrultuda Bergson, sinematografik illüzyonu “devinimsiz kesitler + soyut zaman” olarak tanımlamaktadır (Rodowick, 2018: 43). Sinema, kameranın hareketlenmesi, montajın kullanılması ve çekimin projeksiyondan ayrılarak özgürleşmesiyle kendi özünü diğer bir ifadeyle evrimini gerçekleştirmeye başlamıştır (Deleuze, 2014b: 14). Sinematografik anlatım olanaklarının bilinçli kullanılmasıyla birlikte Deleuze, indirgemeci hareket formülünün karşısına “gerçek hareket + somut süre” fikrini koyarken; (Rodowick, 2018: 42-43) filmin bir yanılsamadan ibaret olduğu düşüncesinin yerine de “hareket-imgesi” kavramı geçer (Baker, 2017: 277-278).

Henri Bergson’un düşüncesinin temel kavramlarından olan hareket, imge ve süreyi anlamak Deleuze’un sinema teorisini anlamak açısından elzemdir. Çünkü Deleuze, ‘*Sinema I: Hareket-İmge*’ (‘*Cinéma I: L’image-mouvement-1983*’) kitabında hareketin hangi açılardan bir yanılsama olduğunu araştırır ve hareket-imge kavramını Bergson’un hareket ile ilgili düşüncelerinden yola çıkarak geliştirir. Deleuze’un ifadesine göre Bergson, “hareket ve an”, “ayrıcalıklı an ve herhangi an” ve “hareket ve değişim” olmak üzere üç hareket tezi ileri sürmektedir.

1. Tez ‘Hareket ve An’

‘*Hareket ve An*’ şeklindeki birinci teze göre, hareket ve hareketin gerçekleştiği mekân birbirinden ayrıdır. Aşılan mekân geçmişte iken; hareket şimdidedir ve kat etme eyleminin bizzat kendisidir. Aşılan mekân sonsuzca bölünebilir, oysa hareket bölünemez, en azından niteliğinde bir değişiklik olmaksızın bölünemez. Aşılan mekânların tamamı tek ve aynı homojen uzama aittirler. Fakat hareketler türdeş değildir ve birbirine indirgenemez (Deleuze, 2014b: 11). Buradan çıkarılan sonuca göre, hareket daha önce

bahsedildiği üzere otantik değil yanıltıcı bir edimdir. Sinema, imgeler olarak nitelendirilen anlık kesitler ve imgelerin peş peşe aktığı soyut, görünmez ve tek biçimli bir zaman veya hareket ile işler. Bu durumda film, sahte bir hareket sunmakta ve hareketi hareketsiz kesitlerle oluşturduğunda Zenon paradokslarından (özellikle sinema ile ilişkilendirilen üçüncü paradoks olan Durgun Ok Paradoksu) farklı bir şey yapmamaktadır (Deleuze, 2014b: 12). Deleuze, Bergson'un sinemanın sadece eski bir yanılsamayı perdeye aktardığı şeklindeki düşüncesine karşı çıkarak bu durumun birçok sorunu beraberinde getireceğini vurgulamaktadır. Sinema, “fotogramlarla saniyede yirmi dört kare (ya da başlangıçta on sekiz) imgeyle işler.” Fakat bu imgeler ne hareketsiz kesitler ne de hareketin iliştiirildiği şeylerdir. Sinemanın izleyiciye verdiği doğrudan hareket-imgedir. Fakat burada paradoksal olan şudur ki Bergson, *‘Madde ve Bellek’*te hareket-imgelerin veya hareketli kesitlerin varlığını keşfetmiş olmasına rağmen, daha sonra kaleme aldığı *‘Yaratıcı Evrim’*de bu meseleyi unutmuş gibi sinemayı yalnızca bir yanılsama olarak nitelendirir. Nitekim başlangıçta doğal algılanımı taklit eden sinema zaman içerisinde kendi evrimini gerçekleştirip *‘Madde ve Bellek’*in ilk kısmında ortaya koyduğu hareket-imgeyi keşfetmiştir (Deleuze, 2014b: 12-14).

2. Tez ‘Ayrıcalıklı An ve Herhangi An’

Bergson, birinci tezinde hareketin peş peşe anlarla kurulmasını bir yanılsama olarak nitelendirirken; ikinci tezinde söz konusu yanılsamanın neden anların niteliğinden kaynaklandığını sorgular (Sofuoğlu, 2004: 151). Hareketi anlar veya konumlarla oluşturmanın antik ve modern olmak üzere iki yolu bulunmaktadır. Geleneksel felsefede/Antik bilimde hareket, bizatihi devinimsiz ve sonsuz Biçimler veya İdealar ile ilgilidir. Burada hareketi yeniden kurmak için söz konusu Biçimleri, akışkan madde içinde edimselleşmelerine olanak tanıyacak en yakın halde kavramak gerekmektedir. O halde hareket, “bir biçimden diğerine kurallı bir geçiş, pozların ve ayrıcalıklı anların bir düzeni olacaktır” (Deleuze, 2014b: 14). Modern felsefede/bilimsel devrimdeki ilerlemelerle beraber tözsel eğilimler ve imtiyazlı anlar terk edilmiş ve daha farklı bir hareket kavramsallaştırması ortaya çıkmıştır (Bogue, 2021: 31). Bergson bu farkı şöyle ifade eder: “Eski ilim, konusunun imtiyazlı yahut bariz anlarını kaydettikten sonra onu yetecek kadar bildiğine inanır. Yeni ilim ise konusunu herhangi bir anda göz önüne alır” (Bergson, 2017: 374). Diğer bir ifadeyle hareket artık Antik bilimin aşkın biçimsel pozlarından değil; “herhangi-anlar” olarak nitelendirilen içkin maddesel pozlardan

oluşturulmaktadır (Deleuze, 2014b: 15). Sinema, mantıksal açıdan “anlık olanı”, “diziselliği”, “doğrusallığı” ve “sürekliliği” gerektirmektedir ki bu da sinemanın herhangi-anın bir fonksiyonu olarak diğer bir ifadeyle devamlılık izlenimi oluşturmak için seçilen eşit mesafedeki anların bir fonksiyonu olarak hareketi yeniden kurduğunu ortaya koymaktadır (Rodowick, 2018: 46). Hemen her alanda -modern astronomi (Kepler), modern fizik (Galileo), modern geometri (Descartes), sonsuz küçükler hesabı (Newton ve Leibniz)- herhangi anların mekanik bir biçimde art arda gelmesi kesitlerin diyalektik düzeninin yerine geçer (2014b: 15). Buradan çıkarılan sonuca göre klasik felsefe yanılsama, modern felsefe ise mekanik hareketi gerekli kılmaktadır. Ancak her iki bilimsel anlayış da hareketi açıklarken yetersiz kalmaktadır (Sütcü, 2005: 88-89). Rodowick, burada artık sorunun “sinemanın dünyanın eski yanılsamasının kusursuzlaşmış hali mi yoksa modern bilimsel düşüncenin zirvesi veyahut nihayetinde yeni hareket ve süre kavramsallaştırmasının alameti mi olduğuna karar vermek” (2018: 45-46) olduğunu belirtmektedir. Deleuze, bu noktada modern bilimin hareketi herhangi anla ilişkilendirmesine dikkat çekmektedir. Çünkü hareketin herhangi anla bağlantılandırılması, yeni, dikkate değer ve tekil olanın söz konusu bu anların herhangi birinde üretilmesini düşünebilmemizi gerektirmektedir ki bu da felsefenin tamamıyla dönüşmesine olanak sağlamaktadır. O halde sinema, eski yanılsamanın değil; aksine yeni realitenin mükemmelleştiricisidir (2014b: 18-19).

3. Tez ‘Hareket ve Değişim’

Gilles Deleuze, Bergson’un üçüncü tezinin hareket açısından bir realite ile bir yanılsamayı karşı karşıya getirdiğini belirtmektedir. Buna göre an, hareketin devinimsiz bir kısmını sunarken, aynı zamanda hareketin kendisi de sürenin devinimli bir kısmını oluşturmaktadır. Deleuze burada, en yalın haliyle hareketin süredeki niteliksel değişimi ifade ettiğini ortaya koymaktadır. Sürenin değişim olarak görülmesi bizatihi “süre değişir ve değişmeyi hiç bırakmaz” şeklindeki tanımından ileri gelmektedir. Mesela madde hareket halindeyken değişmez, fakat hareket süredeki/bütündeki değişimi ortaya koyar. Hareket, mekân içindeki bir aktarımdır ve bu nedenle ne zaman mekândaki parçaların aktarımı söz konusu olsa, esasen bütün içinde de niteliksel bir değişim olur (Deleuze, 2014b: 19). Değişimi sürenin temel özelliği olarak gören Bergson, bütündeki değişimi çeşitli örnekler üzerinden açıklar. Ronald Bogue, kaplumbağa ve tavşan yarışı örneğini şu şekilde açıklar: Kaplumbağa ve tavşan, başlangıç çizgisinde yarışa başlamakta ve yarış

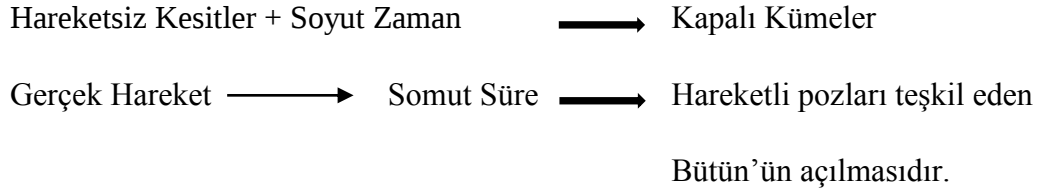
bittiğinde her ikisinin bedeni de uzamda yeni pozisyonlar almaktadır. Bergson, gerçek hareketin değişimi değil; dönüşümü ifade ettiğini vurgular. Bu düşünceye göre kaplumbağanın ve tavşanın hareketi, bölünmeyen ve niteliksel olarak değişim halinde bir bütün olarak görülmelidir. Yarış süresince pozisyonlarında gerçekleşen değişim nedeniyle tavşanı, kaplumbağayı ve aştıkları uzamı etkileyen nitel bir değişimin gerçekleşmesi aynı oranda önem taşımaktadır (2021: 32). Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*'de konuyu, oldukça bilinen şekerli su örneği üzerinden açıklar. Bardağın içindeki suya şekeri eklediğimizde şekerin erimesini beklememiz gerekir. Şeker parçalarının ayrışmasını sağlayan aktarım hareketi, bütünde bir değişim oluşturur. Burada içine şeker atılan bir miktar suyun şekerli su haline doğru niteliksel geçişi söz konusudur (Deleuze, 2014b: 20). Deleuze bu örnekten yola çıkarak sürenin bütündeki değişimi ifade ettiğini ortaya koymak için bir formülasyon oluşturur:

$$\frac{\text{hareketsiz kesitler}}{\text{hareket}} = \frac{\text{hareketli kesit olarak hareket}}{\text{niteliksel değişim}}$$

Şekil 1-Bergson'un Üçüncü Tezine İlişkin Analoji (Deleuze, 2014b: 21).

Deleuze, soldaki ilişkiyi bir yanılsama olarak nitelendirirken, sağ tarafın gerçekliği ifade ettiğini vurgulamaktadır. Buradan çıkarılan sonuca göre şekerli su örneğinde sadece hareketin bardaktaki değişimi değil; aynı anda şekerin suda erime sürecinde zihinsel veya tinsel realitenin bütününe de değiştiği görülmektedir (Sütcü, 2005: 92). Daha açık bir ifadeyle o halde şekerli suyun erimesini beklerken geçen sürede zihinsel ya da tinsel bir değişim söz konusudur.

Deleuze, süreyi açıklarken özellikle bütün ve küme ayrımına dikkat çekmektedir. Kümeler, yapısı gereği kapalı, mekânsal ve bu nedenle parçalara ayrılabilir. Oysa bütün, doğası gereği açıktır, zamansal ve parçasızdır. Bütünün açık olması, sürekli değişeceği ve yeni bir şeyin oluşmasını sağlayacağı anlamına gelmektedir (Sofuoğlu, 2004: 157). Kümeler mekânda, bütün ise sürededir, bizatihi sürenin kendisidir. Küme, hemen her zaman uzamın durağan bir kısmı iken; bütün daima dönüşüm, değişim ve süregelme (Rodowick, 2018: 47-49). Deleuze bu durumda, Bergson'un ilk tezine denk düşen iki formülün artık daha da güçlendiğini ifade etmektedir:



Şekil 2-Bergson'un Birinci Tezine İlişkin Formül (Deleuze, 2014b: 23).

Üçüncü tezin ardından Deleuze, kendimizi üç aşamada bulacağımızdan bahseder: İlk olarak “ayırt edilebilir nesneler tarafından tanımlanan kümeler veya kapalı sistemler”, daha sonra söz konusu “nesneler arasında kurulan ve onları değişikliğe uğratan aktarım hareketi” ve son olarak da “süre/bütün, kendi ilişkileri boyunca durmadan değişen tinsel gerçekliktir.” Bu durum aslında hareketin iki yönü olduğunu ortaya koymaktadır. Bir yanda nesneler arasında olanlar, diğer yanda ise süreyi/bütünü oluşturan şey bulunmaktadır (Deleuze, 2014b: 23). Deleuze, bütün bunları derinlemesine ele aldıktan sonra Bergson'un *Madde ve Bellek*'in ilk bölümünde ortaya koyduğu tezini şu şekilde özetlemektedir:

1. Hareketin yalnızca anlık imgeleri yani hareketsiz kesitleri yoktur.
2. Sürenin hareketli kesitleri olan hareket-imgeleri vardır.
3. Hareketin de ötesinde, zaman-imgeler yani süre-imgeler, değişim-imgeler, ilişki-imgeler, hacim-imgeler vardır (Deleuze, 2014b: 24).

Bergson'un '*Madde ve Bellek*'te ortaya koyduğu hareket tezleri, Deleuze'ün sinema teorisinin temellerini oluşturan hareket-ime sineması ve zaman-ime sinemasını anlamak için elzemdir. Çünkü Bergson, Deleuze'ün hem hareket-ime hem de zaman-ime kavramlarını yaratması için hareket noktasıdır. Dolayısıyla Deleuze, hareket-ime sinemasını açıklarken Bergson'un '*Hareket ve An*' ile '*Ayrıcalıklı An ve Herhangi An*' şeklindeki düşüncelerinden yararlanırken; zaman-ime sinemasını '*Hareket ve Değişim*' olarak adlandırdığı son tezinden hareketle geliştirir (Bozkurt Avcı ve Çetin, 2022: 323).

1.2.2. Sinematografik İmgeyi Oluşturan Unsurlar

Gilles Deleuze, (2014b) Bergson'un '*Yaratıcı Tekâmül*' adlı metni için yazdığı yorumda kapalı kümeler ile açık bütünü birbirinden ayırmaktadır. Kümeler ile bütün arasında aracı olarak işlev gören hareket, hem bir uzamın içerisindeki nesnelerin konumunun değişimi hem de bütünün niteliksel dönüşümü olarak düşünülebilir. Bu

durumda hareket, nesnelerin konumundaki değişim olarak ele alındığında, kümeler hareketsiz pozlar olarak nitelendirilebilir. Söz konusu kümede, süreden bağımsız ideal uzam sınırına yaklaşılr ve bu ideal uzamdaki hareket, düzenlenen anlık uzam bölümlerinin peş peşe sıralanması olarak düşünülür. Diğer yandan kümelerdeki nesnelerin hareketi, sürenin dışavurumu olarak da kavranabilir. Burada bir küme, bütüne özgü zaman-uzamın bir parçası olarak işlev görür. Deleuze’ün bu Bergson yorumunda “kümeler/hareket/süre” ile “hareketsiz kesitler/hareketli kesitler/süre” şeklindeki iki terim üçlüsü etkindir. Burada kapalı kümenin hareketli bir kesit mi yoksa hareketsiz bir kesit mi olarak düşünüleceği hareketin küme içinde alınma durumuna bağlıdır. Deleuze, bütün filmlerde bulunan kadraj/çerçeve, plan, montaj şeklindeki sinematografik unsurları, bu ayırmadan hareketle açıklamakta (Bogue, 2021: 49) ve böylece hareket-imgenin oluşumuna dair arka planı sunmaktadır. Hareket-imge düşünceyi ya imgenin bizatihi kendisinde ya da birleşme biçiminde sunar. Hareket-imge hareketi, montaj ile oluşturabileceği gibi kadraj, çekim, kamera hareketleri veya kesmeyle de yaratabilir. Bu doğrultuda düşünce ve imge ilişkisi, üç düzeyde incelenmektedir (Yetişkin, 2011: 128). Söz konusu üç düzey ya da Deleuze’ün hareket-imgenin temel unsurlarına dair betimlemesi, Bergson’un hareket tezleri ile mantıksal açıdan özdeştir. Buna göre Bergson’un üç hareket tezi “kapalı bir sistemin belirlenimi, sistemin parçaları arasındaki hareket ve harekette ifade bulan bütünün değişimi” olarak sıralamaktadır. Deleuze de kendi imge ve gösterge çıkarımını üç biçimde ortaya koyar. Bunlar, “kapalı bir küme veya sistem olarak çerçeve, ifade ettiği hareket bakımından plan ve bütündeki değişimi ifade eden montaj” şeklindedir (Rodowick, 2018: 78). Nitekim kadraj/çerçeve kapalı unsurlar olarak nitelendirilen kümelerin sınırlarını belirlerken; plan, içindeki nesnelerin yer değiştirdiği ve böylelikle bütünün dönüşümüne olanak sağlayan hareket birimi olarak tanımlanır. Montaj ise sürenin filmin tamamında yer almasının ve filmin tamamının içeriklendirilmesinin aracı olarak görülmektedir (Bogue, 2021: 49-50).

1.2.2.1. Birinci Düzey: Kadraj, Küme veya Kapalı Sistem

Gilles Deleuze kapalı kümeler, açık bütün ve hareket arasındaki ilişkiyi açıklarken üç düzeyden bahseder. Kapalı sistem, küme veya kadraj olarak adlandırılan birinci düzey, görüntünün içerisindeki her şeyi kapsamaktadır (Sofuoğlu, 2004: 160). Seyirci ile iletişime geçen veri ilişkisi olarak kabul edilen kadraj, “imgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları içeren kapalı, göreve kapalı bir sistemin

belirlenmesi” olarak tanımlanmaktadır. Bu tanıma göre kadraj, içerisinde birçok parçanın bulunduğu ve bizatihi kendisi de alt parçalar oluşturan bir kümedir (Deleuze, 2014b: 25).

David N. Rodowick kadrajı şu şekilde açıklamaktadır:

Kadraj, kapanmayı, başka bir deyişle, nispi, geçici ya da yapay olarak kapalı bir mekânı temsil eder. Kadraja alma edimi kümeleri oluşturur, dolayısıyla da kadraj mekânı, beş değişkene göre parçalara ya da alt kümelere ayrılabilir. Bu değişkenlerden her biri, nispi ve mutlak ya da kümenin çerçevelenmesi ve değişen bütünün açılması olmak üzere, hareket üzerine iki temel bakış açısı sergiler (Rodowick, 2018: 72).

Deleuze, temelde imgenin bağımsızlaştırılmasını sağlayan kadrajı, bir diziye giren unsurları seçme işlemi olarak nitelendirmekte ve kadrajlanmış imgenin beş özelliği olduğunu belirtmektedir. Buna göre ilk olarak kadrajın ayırdığı kapalı unsurlar dizisi bilgi sağlamaktadır. Kadrajlanmış imge, ne kadar çok bilgi içerirse imaj da o kadar ‘doğunlaşmış’ sayılmakta; bilgi ne denli az ise imaj, siyah veya beyaz boş ekran sınırına gelene değin aynı oranda ‘seyrelmektedir’ (Bogue, 2021: 50). Ancak gerek doyma gerekse seyrelme olsun, kadraj izleyiciye her iki yönden de imgenin yalnızca görülmek için verilmediğini öğretir. Çünkü imge hem görülebilir hem de okunabilirdir ve bu bağlamda kadraj hem işitsel hem de görsel bilgileri kaydetme gibi gizli bir işleve sahiptir. Söz konusu işlev açığa çıktığında kadraj, bazen doğunluktan bulanıklığa bazen de beyaz veya siyah ekrana indirgenmektedir. Bu durumda bir imge pedagojisi söz konusu olmaya başlamaktadır (Deleuze, 2014b: 26).

İkinci olarak kadraj, her zaman ya geometrik ya da fiziksel bir fonksiyona sahiptir. Geometrik bir işleve sahip olduğu ilk durumda kadraj, yatay, dikey ve çapraz koordinatların kesişimlerinden, öğelerin farklı örüntülerini kümeleyen sabit bir ağ kurmaktadır. Fiziksel işlev gördüğü diğer durumda ise kadraja alınan ile beraber dinamik olarak değişkenlik gösterir (Bogue, 2021: 50).

Kadrajlanmış imgenin üçüncü özelliği, hemen her durumda sınırların çizilmesi olarak görülen kadrajın kapsadığı öğeler, ayırık parçalar olmakla birlikte aynı anda tek bir kompozisyonun bileşenleridir. Dolayısıyla kadraj, içinde yer alan öğeleri hem ayırmakta hem de birleştirmektedir. Söz konusu unsurların konumlanması da yine geometrik veya dinamiktir. Alman dışavurumcu filmlerindeki çaprazlar ve üçgenlerin biçimlendirilmesi veya Western filmlerindeki manzaraların bütünü, parçaları geometrik biçimde ilişkilendirmektedir. Buna karşılık, değişken ve akışkan gölgeler, sis, dalgalı biçimler parçaları dinamik bir şekilde ilişkilendirmektedir (Bogue, 2021: 51). Bu unsurların

değişen biçimlendirilmesi, bölünebilir ya da bölünemez değil, küme ‘ayrılabilir’ ve bu geometrik anlayışta zaten böyledir. Kadrajların iç içe geçmesi doğadaki değişimi gösterir. Sinematik imgenin her daim ayrılabilir olduğu bilinmektedir. Bu durum, çerçevelerin çerçevesi olarak nitelendirilen ekranın, geniş manzara çekimleri ile yakın plan yüz çekimlerini mesafe ve ışık açısından ortak bir paydası bulunmayan parçalara ortak bir ölçü veriyor olmasından kaynaklanmaktadır. Bütün bu düşüncelerden elde edilen sonuca göre kadraj imgenin yersizyurtsuzlaşmasını sağlamaktadır (Deleuze, 2014b: 28-29).

Dördüncü özelliğe göre her kadraj bir “çerçeveleme açısına” yani kadrajlanan imgenin çekildiği bir konumu işaret etmektedir. Çerçevenin bakış açısı garip, aykırı ya da sıra dışı olabilir (Bogue, 2021: 51). Fakat boş bir estetizme düşmemek için kadrajlanan imajların normal ve alışılmış bir biçimde ortaya konmaları gerekir. Böylece kadraj açısı gerekçelendirilmiş olur. Fakat yamuk bir perspektifle veya paradoksal bir açıyla imgenin farklı bir yönüne dikkat çeken sıra dışı bakış açılarını göstermek ilgi çekici olabilmektedir. Pascal Bonitzer, söz konusu tuhaf bakış açılarını göstermek için “dekadraj” kavramını kullanır (Deleuze, 2014b: 29). Çerçevelemenin sapması olarak ifade edilen dekadraj, “açının yer değiştirmesi, görüş açısının radikal tuhaflığı, bedenleri parçalayıp çerçevenin dışına kusması ve dekorun ölü, boş, kısır bölgelerine odaklanması açısından ironik-sadık” bir sanat olarak nitelendirilmektedir (Bonitzer, 2011: 185).

Son unsur alan-dışıdır⁷ ve alan-dışı çerçevelemenin en karmaşık görünümüdür. Deleuze alan-dışını “ne görülen ne de duyulan fakat bununla birlikte kusursuz olarak mevcut olana işaret eden” (2014b: 30) şeklinde tanımlamaktadır. Bu nedenle alan-dışı sinematografik görüntünün bir parçası olmaya devam eder. Alan-dışı, iki görünümün veya yüzün kadrajlanmasıdır. Bir yanda kadraj resimsel olarak işlemekte, kümeyi ayırmakta ve görüntüdeki kümenin parçalarını dondurmaktadır. Diğer yanda ise kadraj, yeni kümelerle yönelen “hareketli bir maske” görevi görmektedir. Bu nedenle kamera yalnızca çerçevelemez, aynı zamanda hem ayırmakta hem de uzamı genişletmektedir, diğer yandan da bilgisel içeriği hem azaltmakta hem de çoğaltmaktadır (Sofuoğlu, 2004: 161-162). Noël Burch, alan-dışının altı parçaya bölündüğünü belirtmektedir. Bu alanların

⁷ Noël Burch ‘*Theory of Film Practice*’ isimli kitabında sinemasal uzamı anlamak için onun aslında iki farklı türden uzamdan oluştuğunu anlayanın faydalı olacağını belirtmektedir. Bunlar; çerçeve içi alan ve alan-dışıdır. Çerçeve içi, basit olarak gözün ekranda algıladığı her şeyi kapsayan alan iken; alan-dışı daha karmaşıktır (1981: 17). Pascal Bonitzer çerçeve içi alanın ötekisi olarak nitelendirilen alan-dışında yalnızca kameranın göstermediği, imgesel uzay (Burch) ya da etiyile kemiğiyle aygıt (Baudry) bulunmadığına dikkat çekmektedir. Burada işitilen yani ses şeridi de vardır (2013: 22).

ilk dördünün sınırları çerçevenin sınırları tarafından belirlenmekte ve çevreleyen alana yansıtılan hayali bir kesik piramidin dört yüzüne karşılık gelmektedir. Çerçevenin altı, üstü, sağı ve soludur (1981: 17). Diğerleri ise kameradan derinlemesine uzak veya kameraya doğru ve izleyici yönünde kameranın dışarısidir. “Görelî alan-dışı” olarak nitelendirilen bu uzamsal alan-dışı kavramlarının yanı sıra Deleuze, süreye özgü bir “mutlak alan-dışı” ayırt etmek gerektiğini ileri sürmektedir (Bogue, 2021: 51).

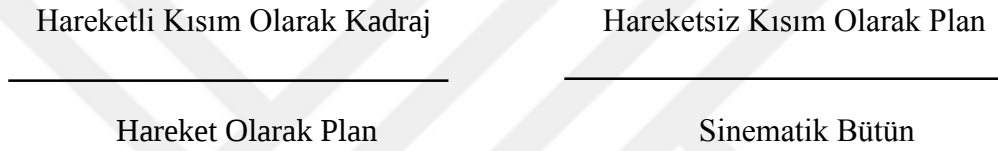
1.2.2.2. İkinci Düzey: Plan ve Hareket

Ronald Bogue, görelî alan-dışı ve mutlak alan-dışı ayrımının Deleuze’ü plan ya da çekim tartışmasına götürdüğünü öne sürmektedir. Çünkü plan, sürenin hareketli kesitinin mutlak hareketi iken; hareketsiz kesitin görelî hareketini de değiştirmektedir. Deleuze plan ile ilgili görüşlerini açıklarken Fransız film kuramında uzun süredir tartışılan bir meseleye değinir. İngilizcede “plan” ile “kayıt” birbirinden ayırt edilebilmektedir. Plan konunun kameradan uzamsal olarak uzaklığını ifade ederken; kayıt bir sahnenin tek bir kaydının zamansal süresini ifade etmektedir. Fransızca’da plan ve kayıt ayrımı söz konusu değildir (2021: 52). Jean Mitry, (2000: 29) filmin en küçük birimi olarak nitelendirdiği çekimi, aynı eylemi veya aynı nesneyi aynı açıdan kaydeden her bir enstantane serisi olarak tanımlamaktadır. Mitry’ye göre plan, mekânsal mesafe özelliği ile sınırlandırılmalı, uzam-zamansal şeklindeki melez niteliklerden kaçınılmalıdır. Deleuze, Mitry gibi planı yalnızca mekân ile ilişkilendirenlerin görüşlerine karşı çıkar. Çünkü planın birliği hareketin birliğidir (Bogue, 2021: 51-52) ve Deleuze’ün ifadesiyle “plan, hareket-imgedir. Hareketi, değişmekte olan bir bütünle ilişkilendirdiği ölçüde bir sürenin hareketli kesitidir” (2014b: 38). Deleuze’ün bu tanımlamasında hareketin “yersizyurtsuzlaşma” olarak adlandırılan bir anlamı daha bulunmaktadır. Yersizyurtsuzlaşma, hareket ile ilişki içindeki görüntünün iki yönlü niteliğini ifade eder. Hareket-imgede görüntüler bütünün parçaları ve yüzleriyle etkileşim içindedir. Hareket, bir belirsizlik merkezine görelî olduğunda, evrensel hareket görüntüden üretilen mutlak niteliğini alıkoymaktadır. Buna göre görelîlik ve mutlaklık hareketin birbirinden ayrılmayan iyi yönüdür. Fakat hareket, görüntüler ile ilişkilendiği zaman görelîlik ve mutlaklık birbirlerinden farklılık gösterir. Görelî hareket, kümelerin parçaları arasındaki ilişkiyi içerirken; mutlak hareket bütünün durumundaki değişimleri ifade eder (Sofuoğlu, 2004: 163-135). O halde, çekim hareketin bölünemeyen bir niteliksel çokluk olarak birleştirdiği öğelerin sayısına göre değişen temel filmsel birimdir. Çekimde “parçaların

değişimi” ve “bütünün ifadesi” olmak üzere hareketin ikili yapısı karşımıza çıkmaktadır (Bogue, 2021: 56).

1.2.2.3. Üçüncü Düzey: Montaj

Gilles Deleuze, planın geleneksel sinemadaki kadraj ile montaj⁸ uygulamaları arasında aracılık ettiğini belirtmektedir. Kadraj, “kümeyle bir plana dâhil olacak geçici kapalı öğeler dizisini belirlerken, montaj planları kapalı olmayan ve belirsizce değişen bir bütün halinde düzenleme işidir.” Hareketsiz bir kesit olarak nitelendirilen kadrajla olan ilişkisinde plan, hareket ilkesini sağlamaktadır. Fakat montaj ile üretilen bütün/süre ile ilişkisinde plan, açık bütüne işaret eden hareketli kesit olmaktadır (Chandler, 2021: 244-245). James Chandler, Deleuze’ün bunu şu şekilde formüle ettiğini belirtmektedir:



Şekil 3-Deleuze’de Kapalı Küme, Hareket ve Bütün İlişkisi (Chandler, 2021: 245)

Sergey M. Eisenstein, montajın filmin bütünü, İdea olduğunu ifade etmektedir (1985b: 76). Fakat zamanla bütün, montajın nesnesi haline gelmiştir. Deleuze, “bir film[de] başından sonuna kadar bir şey[in] değiş[tiğini]” vurgulamaktadır. Ancak değişen bütün, süre ya da zaman doğrudan değil; onu ifade eden hareket-imgelerle ilişkili olarak kavranabilmektedir. Bu doğrultuda Deleuze montajı “bütünü, İdeayı yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlem” olarak tanımlamaktadır. Montajda zamanın, sürenin ya da bütünün dolaylı imgesini meydana getirecek şekilde hareket-imgelerin düzenlenmesi söz konusudur (Deleuze, 2014b: 47-48). Deleuze, eski yönetmenlerin film yapma pratiklerini incelediğinde dört montaj eğilimi diğer bir ifadeyle hareket-imgede bütünü dört farklı kompozisyon anlayışı ve devinim biçimi içinde düzenlendiğini belirtmektedir (Sofuoğlu, 2004: 168). Bunlar, Amerikan sinemasının organik eğilimi, Sovyet sinemasının diyalektik eğilimi, Fransız sinemasının niceliksel eğilimi ve Alman dışavurumcu sinemasının yoğun/yeğinsel eğilimi ya da montaj ekolüdür (Sauvagnargues, 2010: 187).

⁸ Montaj “imgelere, ışık-maddenin olaylarına, zaten kendilerine ait olan özellikler verir” (Rancière, 2016: 121)

Organik montaj eğilimi veya Amerikan ekolünün kurgu anlayışını en iyi ortaya koyan David W. Griffith'tir. Griffith filmlerinde bütünü veya süreyi "bir organizasyon, bir organizma, büyük bir organik birlik olarak kavrar" (Deleuze, 2014b: 48). Söz konusu organizma ayrı ayrı parçalardan oluşmaktadır. Bu parçalar, belirli bir ritim doğrultusunda başka bir parçanın imgesini izleyecek biçimde "paralel almaşı montaj" oluşturan ikili ilişkiye tabi tutulur ve bütünüle ilişkilendirilir. Burada yakın plan çekim, karakterlerin bir parçası olduğu sahneyi nasıl yaşadıklarını göstererek aslında kümeyi öznelleştirir. Deleuze, parçaların birbirleriyle etki ve tepkide bulunmaları gerektiğini belirtir (2014b: 48-49). Griffith'in filmlerinde etkileşim, genellikle tek bir sona giden paralel eylemlerin örtüşmesiyle gerçekleşmekte ve bu tekniğe "bu esnada, uzaklarda" uygulaması denilmektedir (Mascelli, 2007: 161). Griffith, *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation-1915*) ve *Fırtına Çocukları* (*Orphans of the Storm-1921*) filmlerinde eş zamanlı/yakınsayan montajı bunun için kullanır. Buradan çıkarılan sonuca göre "farklılaşmış parçaların, görelî boyutların, örtüşen eylemlerin birbiriyle değişimi" olarak sıralanan ritmik değişimin üç formu, Griffith'in montajına içeriğini vermektedir. Söz konusu üç form, Griffith'ten itibaren klasik Amerikan sinemasının izlediği temel formlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Bogue, 2021: 57). Deleuze, organik-aktif olarak nitelendirdiği Amerikan montajı ile Griffith'in *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance-1916*) filminde birer parça olarak görülen uygarlıkları harmanladığını belirtmektedir. Griffith, birbirinden böylesine farklı ve uzak parçaları ve eylemleri organik bir birlik içinde kurarak sinema tarihinde daha önce yapılmayan bir şeyi yapar (2014b: 50).

Deleuze, diyalektik montaj eğilimini en iyi şekliyle Sovyet yönetmenler olan Sergey M. Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovçenko ve Dziga Vertov'un filmlerinde görülebileceğini belirtmektedir (Bogue, 2021: 58). Özellikle Eisenstein'ın hareketi inşa etmeye yönelik "diyalektik yöntemi", hareket-imgenin savaş öncesi sinemasının en ayrıntılı ve en öz-düşünümsel farkındalığa sahip örneği olarak nitelendirilmektedir (Arsenjuk, 2018: 3). Eisenstein, *Film Biçimi* (*Film Form-1949*) isimli eserinde montajın daha önce elektrik aygıtları ve mühendislik alanında kullanıldığını ama sanat alanında ilk defa onun en ileri düzeyi olan sinemada Griffith'in uyguladığını belirtmektedir. Koşut montaj anlayışı ile film yapan Griffith, sinemanın bir eğlence ya da teselliden daha fazla bir şey olduğu bilincine ulaşarak bu alana öncülük eder. Eisenstein, Griffith'in sinema tarihi açısından önemini sıklıkla vurgular. Ancak

montajın eksiksiz ve bilinçli kullanımı, yeryüzünün başka bir bölümünde, farklı bir dönemde ve bambaşka bir sınıf anlayışını benimseyen Sovyet sinemacılar tarafından gerçekleştirilir (1985b: 270). Griffith'in koşut olay örgüleri arasındaki geçişler, toplumsal sınıfların verili ve değişmez olduğuna yönelik burjuva kabulünü ele verir. Zengin ile fakir arasındaki mücadele, yalnızca tematik olarak sunulur ve koşut olay örgüleri eleştirel olmayan bir şekilde peş peşe dizilir. Eisenstein ise film formunun “monistik ve diyalektik” işlenişine gönderme yapar (Bogue, 2021: 58). Nijat Özön Griffith ve Eisenstein'ın montaj anlayışını *Grev (Stachka-1925)* filminin son ayrımı ile Hoşgörüsüzlük filmi özelinde karşılaştırır:

Grev'in son ayrımında işçilerin yayılım ateşine tutulmaları ile bir kesimevinde hayvanların boğazlanması yer alır. İlk bakışta Griffith'in Hoşgörüsüzlük'teki gibi koşut kurgu akla gelir, hatta Hoşgörüsüzlük'teki gibi bu koşut kurgu zaman zaman iç içe geçer. Ama buradaki bu iç içe geçişler, kesişmeler, Hoşgörüsüzlük'tekinden bambaşkadır: Hoşgörüsüzlük'te dört ayrı öykünün dördü de aynı izleği, hoşgörüsüzlüğü anlatır, hepsi de zaten bunu pekiştirmek için birbirinin içine geçer. Grev'deyse iki olayın doğrudan bir bağlantısı yoktur, iki ayrı olaydır. Ne var ki, bu apayrı iki olgunun bir araya gelmesinden, kesişmesinden bir tek düşünce, kendiliğinden doğar: İşçilerin acımasızca boğazlanması... İzleyici, bu kurguyu izledikçe artık ne yayılım ateşini ne kesimevindeki günlük çalışmayı düşünür; izleyicinin gördüğü tek şey, yalnızca işçilerin acımasızca boğazlanmasıdır (Özön, 1984: LI).

Filmlerin karşılaştırmasından da anlaşılacağı üzere, Griffith hareket-imgenin düzenlenmesinde peş peşe sıralanan farklılaşmış parçaları bağlantılandırarak anlatının kendiliğinden ilerlediği “büyük organik bütünlüğe” ulaşmaya yönelik koşut montajı kullanırken; Eisenstein eşit olmayan parçaların çatışması fikrine dayandığı montaj anlayışıyla sinematografik anlama “diyalektik” nitelik kazandırır (Sofuoğlu, 2004: 170). Eisenstein'e göre montaj “çekim (çerçeve) içindeki çatışmanın (ya da çelişkinin) aşılaraq, önce yan yana bulunan iki çekimin çatışmasına doğru genişlemesidir” (1985b: 314). Diyalektik kurgu, hiyeroglifteki gibi “ $A+B \rightarrow AB$, $AXB=C$ ” şeklinde iki görüntünün yan yana gelmesini ve onlardan ayrı yepyeni bir kavramın ortaya çıkmasını sağlar (Yıldız, 2014: 130). Bu bağlamda diyalektik montaj, yalnızca doğuşu ve büyümeyi yani organiği değil, aynı anda gelişmeyi/patetiği de içermektedir. Çünkü hem karşıtların organik birliği hem de bir karşıtın tezadının içine patetik geçişi söz konusudur. Buna göre iki an arasında bulunan organik bağın yanı sıra, birinci anın ikinci anın içine geçmesi nedeniyle ikincinin yeni bir güç elde ettiği patetik sıçrama da vardır. Patetik olan, imgenin hem içeriğinde hem de biçimindeki değişimi ortaya çıkarır ve bilinç, patetik olandır. Bu bilinç, *Potemkin Zırhlısı*'nda (*Bronyenosyets Potyomkin-1925*) öngörme derecesinde olan, *Ekim*'de

(*Oktyabr-1928*) doruk derecesinde olan ya da *Korkunç İvan*'da (*Ivan Grozny-1944*) sınırlı derecede olan devrimci bir bilinçtir (Deleuze, 2014b: 51-55). Deleuze, Sovyet kurgu ekolüne genellikle Eisenstein'ı örnek verse de Vertov'u "maddenin diyalektiğini kökten olumlaması" nedeniyle ayırmaktadır. Vertov, modern yaşamda bulguladığı mekanik sistemler nedeniyle insan da dâhil bütün varlıkları makine olarak görmektedir. Burada önemli olan kurulu bir düzenden henüz kurulmakta olan bir düzene geçiştir. Ancak "bu iki sistem, iki hareket arasında zorunlu bir değişken olan aralıkta bulunur" (Sofuoğlu, 2004: 170-171). Söz konusu hareketin aralığı, "algılama, bakış ve göz" olarak karşımıza çıkmaktadır. Fakat burada özellikle belirtilmesi gereken husus, bu gözün bir insan gözü değil, kameranın gözü olduğudur. Kameradaki ya da maddedeki göz, maddenin içerisinde bir algıyı ifade eder. Deleuze'e göre Vertov'da kamera ile üst-insan gözü arasındaki ilişki bizatihi diyalektiktir, diyalektiğin de insan ve doğadan kopması gerekir. Kısacası Eisenstein, Pudovkin ve Dovçenka diyalektiği, "hareket-imgelerin organik kompozisyonunu dönüştürmek için kullanırken, Vertov diyalektikte kompozisyonun kurtulmanın yolunu bulur" ve böylece "doğa-insan", "doğa-yumruk" dikotomilerinin karşısına "madde-göz" ikilisini yerleştirir (Deleuze, 2014b: 61).

Vertov'un montaj eğiliminin temelini oluşturan madde diyalektiği, organik düzenlemeden kopuşa işaret eder. Ancak 1920 ve 1930'lu yıllardaki iki yönetmen grubu⁹nun montaj anlayışlarında bu amaca hizmet eden başka araçlar da bulunmaktadır. Deleuze, bu iki yönetmen grubunun farklarını, harekete ilişkin "yoğun yaklaşım" ve "nicelik" olarak ifade eder. Fransız montaj eğiliminde "şimdiki zaman, sayısal birlik olarak ele alınırken, Alman yaklaşımında yoğun aşama olarak ele alınır; açık bütün düzeyinde Fransız ve Alman eğilimleri Kant'ın matematik ve dinamik yücesi olarak, biri sayısal, diğeri güç bakımından sonsuz olmak üzere karşıtlaşır" (Bogue, 2021: 61). Deleuze, Fransız montaj eğilimini bir tür Descartesçilik olarak nitelendirmektedir. Çünkü bu eğilimin yönetmenleri, "hareketin niceliği" ve onu tanımlamaya imkân tanıyan "metrik ilişkiler" ile ilgilenirler. Bu doğrultuda organik eğilime sırt çevirip, diyalektik düzenlemeden de sakınırlar. Hareket-imgelerin mekanik düzenlemesini oluşturan bu yönetmenlerin filmlerinde verili uzamda azami düzeyde hareket elde etmek için hareketli cisimlerin

⁹ Bir yanda Abel Gance, Germaine Dulac, Jean Epstein, Jean Renoir, Jean Grémillon, Jean Vigo, Luis Delluc, Marcel L'Herbier, René Clair gibi Fransız yönetmenler, diğer yanda ise E. A. Dupont, Fritz Lang, F. W. Pabst, Lupu Pick, Paul Wegener, Robert Wiene gibi Alman yönetmenler yer almaktadır (Bogue, 2021: 61).

ötesine geçilmektedir. Söz konusu filmlerde sıkça rastlanan dans, tıpkı parçaları dansçılar olan bir makine gibidir. Bu yönetmenler, hareket-imgeleri mekanik bir biçimde düzenlemek için makineyi otomat ve buharlı makine olmak üzere iki ayrı biçimde kullanırlar. Otomat makine, basit bir makine veya saat mekanizmasıdır. Türdeş uzamdaki devinimleri birleştirerek değiştiren parçaların geometrik konfigürasyondur ve aleni mekanik hareketi gösterir. Diğer makine türü olan buharlı makine ise ateşli makinedir. Hareketi başka bir şeyden yola çıkarak oluşturan ve mekanik-canlı, içeri-dışarı, mekanisyen-kuvvet vb. gibi unsurları birbirine bağlayan ayrışıklığı durmadan olumlayan güçlü bir enerji makinesidir (Deleuze, 2014b: 61-64).

Fransız montaj ekolünün önemli yönetmenleri Delluc, Dulac ve Epstein “fotojeni” kavramıyla fotoğrafın niteliğini değil, aksine sinematografik imgenin fotoğraf ile farkı içinde tanımlamasını yaparlar. Deleuze’un ifadesine göre “fotojeni, hareket tarafından ‘değeri abartılmış’ haliyle imgedir.” Buradaki temel sorun, değer abartan unsura yönelik tanımlamadır, çünkü bu zamanın aralığını ifade etmektedir. Aralık ise azami hareket niceliği oluşturan ve bizatihi bu faktörlerin varyasyonlarına bağlı bir şekilde bir imgeden diğerine değişen sayısal bir birim gibi gerçekleşmektedir. Burada bütün de tindeki bütün değişimini ifade eden mutlak hareket niceliğinin saf düşüncesinin ortaya çıkmasını sağlayarak, imgelemi ölçsüz, eşzamanlı ve uçsuz bucaksıza dönüştürür (Deleuze, 2014b: 65). Deleuze’e göre bu Kant’ın matematiksel yücesini ifade eder ve böylelikle Fransız montaj eğiliminin “tinsel-matematik, psişik-uzamsal, şiirsel-niceliksel olduğu söylenebilir” (2014b: 72).

Fransız montaj ekolünün kartezyen mekanizma anlayışına karşılık Alman dışavurumcuları, Gotik bir inorganik canlılık sayesinde düzenlemenin organik bütünlüğünü bozmaktadır. Deleuze bu doğrultuda Alman sinemasında inorganik bir canlı güç olarak hareket anlayışı olduğunu belirtmektedir (Bogue, 2021: 66). Ronald Bogue bu durumu şöyle özetler:

Fransız ekolü bir ölçü ve sayısal nicelik geometrisiyle iş görürken, Alman ekolü kinetik çizgilerin, yüzeylerin ve hacimlerin, hareketleri sabit sınırların dışına uzatan, aynı zamanda birikimin kesişim noktalarında vektörleri bir araya getiren bir “uzatma ve biriktirme” geometrisi ile iş yapar. Fransız ekolünde düzenli niceliklerin mekanik geometrisi ölçüyü ve verili unsurlar dizisini belirler; Alman’da ise yoğun güçlerin dinamik geometrisi, unsurları değişen ve gelişen bir ilişkiler ağında irtibatlandırılır (2021: 67).

Alman dışavurumculuğunda öne çıkan inorganik güç, yönetmenlerin ışık kullanımında oldukça belirgindir. Öyle ki Deleuze, Fransız montaj ekolüyle Alman montaj ekolünü karşılaştırdığında “daha çok hareket”e karşı “daha çok ışık”ın var olduğunu belirtmektedir. Işık, harekettir ve hareket-imgeyle ışık-imge aynı şeyin iki farklı yönünü ifade etmektedir. Alman dışavurumcu sinemasında ışık, güçlü bir yoğunluk hareketi olarak görülmektedir. Romantiklerde ve Goethe’de görülen bu ışık anlayışında ışık ile gölge birbirinden ayrıdır ve sonsuz bir çatışma içindeki sonsuz güçlerdir (Deleuze, 2014b: 72). Goetheci ışık anlayışını hâkim olduğu Alman Dışavurumcu sinemasında “ışık ve gölge, hareketli güçler, yoğun vektörlerdir.” Bu doğrultuda ışık ile gölge, nesneleri, insanları, manzaraları ve atmosferleri devingen halde olan ürkütücü yaşamla hareket eden konfigürasyonlara sokarlar. Hareket-imgenin konfigürasyon, ışık ve gölge kuvvetleri arasındaki etkileşimden zamansal yapılar çıkarır. Her konfigürasyonun zamansal bir örgütlenmesi bulunmaktadır. Bu durumda “konfigürasyonun en küçük zamansal biriminin değişken şimdiki zaman momentinin yoğunluk derecesi olduğu söylenebilir. Fakat her konfigürasyon aynı zamanda süre bütünü ifade eder” (Bogue, 2021: 68).

Deleuze kısacası, dört farklı montaj türünde hareket-imgelerin farklı düzenleme biçimlerinin nesnesi olduğunu belirtmektedir. Buna göre, Amerikan ekolü organik-aktif ya da ampirik montaj; Sovyet eğilimi maddeci diyalektik veya organik montaj; Fransız sineması organikten kopuşa işaret eden niceliksel-psişik montaj ve Alman dışavurumculuğu organik olmayan bir hayatı psikolojik olmayan bir hayata bağlayan yeğinsel-tinsel montaj anlayışına sahiptir (2014b: 80). Deleuze, farklı montaj anlayışlarının sinemanın tekniği olduğu kadar düşüncesi olduğunu ifade etmektedir. Çünkü bütün montaj çeşitlerinin klasik sinemanın duyu-motor bağlantıları¹⁰ içinde ortak bir işlevi bulunmaktadır. Montaj, imgeleri bir bütünle diğer bir ifadeyle açık olarak kavranan zaman ile ilişkilendirir. Böylelikle hem tekil hareket-imgelerle hem de filmin devingen bütünlüğünde zamanın dolaylı bir imgesi yaratılır (Gönen, 2008: 27).

¹⁰ Duyu-motor şeması, “ölçülebilirliğin kural olduğu organik kompozisyon şeklinde serimlenir: Bir yanda bütünün parçaları arasındaki hareket, diğer yanda etki-tepki ağlarını ören montaj” yer almaktadır. Bunların her biri rasyonel bağlantıları gerektirmektedir. Her durumda imgenin kesin uzamsal ve zamansal koordinatları bulunmaktadır (Rodowick, 2018: 104).

1.3. Sinematografik İmgenin Tasnifi

Samuel Beckett, imgeyi “bir nesne değil, bir süreç” (Deleuze, 2010: 55) olarak tanımlamaktadır. Deleuze de Beckett’in eserlerinde imgeyi nasıl kurduğunu açıkladıktan sonra, imgenin sanılandan daha derin bir şey olduğunu belirtmektedir. İmge, süreç haline gelmek için kendisini nesneden kurtarır. Diğer bir ifadeyle imge, artık bir nesnede veya bedende gerçekleşmesine dahi gerek kalmayan “mümkün” bir olaydır (2010: 67-68). Buna göre sinematografik imge, bir nesnenin temsili olmadığı gibi yeniden üretimi ya da yansıması da değildir (Deamer, 2012: 18). Daha ziyade imge, zihin dünyasındaki bir harekettir, manevi bir yaşamdır. Sinema, Deleuze’e imgenin söz konusu yaşamını tüm dışavurumları ve karşılıklı bağlantıları içinde keşfetme olanağı sağlar. Öyle ki Deleuze bize hem bir çözümsel (hareket-imge ve zaman-imge arasındaki ayrıma ve bunların çeşitlerine dayalı olarak) hem de bir soykütük (filmsel görüntünün nihai ögesi olan plandan geliştirilmiş) yoluyla keşfedilen neredeyse benzersiz bir sinemasal imge sınıflandırması bırakır (Ménil, 1999: 86). Deleuze, sinematografik imgeyi hareket-imge ve zaman-imge olarak tasnif eder. Hareket-imge, imgenin hareket otomasyonunu gerçekleştirirken; zaman-imge, imgenin zamansal perspektif kazanması olarak nitelendirilmektedir. Buna göre hareket-imagesi, hareketi; zaman-imagesi, zamanı düşünceye bağladığı için bunlar, düşüncenin kartografları olarak anlamlandırılmaktadır. Söz konusu iki farklı imge türü, düşünce imgesi açısından iki temel kartografa yol açmaktadır (Sütcü, 2015: 105).

Sinematik imgeyi sınıflandırmanın ya da hareket-imge ve zaman-imge arasındaki ayrımın doğrusal bir tarih mi, epistemik bir kırılma mı, iki dönem arasındaki etik bir farklılık mı olduğuna dair bir tartışma söz konusudur (Martin-Jones ve Brown, 2012: 10). Deleuze, ‘*Sinema I: Hareket-İmge*’ kitabına yazdığı önsözün hemen başında bu durumu şöyle açıklar: “Bu inceleme bir sinema tarihi değil. İmgelerin ve göstergelerin taksonomisine, sınıflandırılmasına yönelik bir deneme[dir]” (2014b: 9). Çünkü yalnızca yeni ayrımlar, yeni gösterge türlerinin üretilmesini sağlayan yeni imge biçimlerini kesip tasnif edip listelemeyi mümkün kılar (Sauvagnargues, 2010: 187).

Deleuze, imgeler taksonomisini iki ana şemsiye terim altında geliştirir. *Sinema I*’de montaj yoluyla tutarlı zaman-mekan süreklilikleri inşa eden bir sinema türü olan hareket-imgeyi tartışır. İlk kitapta bazı Avrupa sinemaları tartışılrsa da Hollywood sürekliliği konunun anlaşılması için kolay bir örnek sunar. *Sinema II*’de ise Alain Resnais, Federico

Fellini gibi (çoğunlukla Avrupalı) savaş sonrası yönetmenlerin eserlerinde görüldüğü üzere, zaman içinde süresiz geçişlerin olduğu bir sinema olan zaman-ime sinemasını ele alır (Martin-Jones ve Fleming, 2014: 94-95). Deleuze, “hareket-ime”yi, “hareket-ime rejimi” ve “organik rejim” olarak, “zaman-ime”yi de “zaman-ime rejimi” ve “kristal rejim” olarak kategorize eder (Ashton, 2006: 6).

Sinema, Deleuze için Bergsonculukla yankılanır. Bergson'un duyu-motor sistemi ve saf belleği Deleuze'e hem sinema kuramının hem de felsefesinin koordinatlarını verir. Duyu-motor sistemi ve saf bellek kavramları, Bergson tarafından bunların bölünmesi ve ilişkisi, çeşitli karşılık gelen ve yankılanan bağlaşımların açıklamaları yoluyla açıklığa kavuşturulur. Bu koordinatlar, Bergson'un argümanının radikal doğasını geliştirmek, daha fazla keşfetmek ve Deleuze'ün hareket-ime ve zaman-ime kavramları için temel oluşturmaktadır (Deamer, 2016: 12, 9). David Deamer bu korelasyonların dağılımını ve kavramsal gelişimlerini şu şekilde ifade etmektedir:

Sensori-motor system (Duyu-motor sistem)	Pure memory (Saf hafıza)
space/uzam	time/zaman
... or rather, spatialised time ya da daha doğrusu uzamsallaştırılmış zaman	... or rather, temporalised space ya da daha doğrusu zamansallaştırılmış uzam
movement/hareket	duration/süre
matter (bodies, brains) madde (bedenler, beyinler)	consciousness (spirit, soul) bilinç (öz, ruh)
image/ima	thought/düşünce
actual/aktüel	virtual/virtüel

Şekil 4-Bergson'da Duyu-motor Sistemi ile Saf Hafıza Arasındaki Bağlıntılar (Deamer, 2016: 9).

Buradan da anlaşılacağı üzere, Deleuze'e göre hareket-ime, duyu-motor sistemi tanımlamakta ve “uzam=hareket olarak uzamsallaştırılmış zamansallık”ı ifade etmektedir. Zaman-ime ise saf bellek ile tanımlanmakta ve “zaman=süre olarak zamansallaştırılmış uzamsallık” şeklinde formüle edilmektedir (Deamer, 2016: 12). Buna göre hareket-ime/duyu-motor sistem ve zaman-ime/saf bellek ayrımıyla imgenin iki

farklı dönemine karşılık gelen ve birbirine tezat iki imge rejimi ortaya koymaktan ziyade imgeye ilişkin iki farklı görüş geliştirmek amaçlanmaktadır (Rancière, 2016: 123). Deamer, Deleuze’ün sinematografik imge yaklaşımını “sineoz” (cineosis=sinematik semiyosis) olarak adlandırmaktadır. Sineoz, hareket-imgeler ve zaman-imgeler ile rastlaşmanın bir yöntemidir (Deamer, 2018). Deleuze hareket-imagesi ve zaman-imagesi olarak birbirinden ayırdığı iki imge tipini de kendi içinde alt sınıflara bölerek açıklamaktadır (Elsaesser ve Hagener, 2014: 287).

1.3.1. Hareket-İmge Sineması

Sinematografik imgeyi, hareket-imge ve zaman-imge olarak sınıflandıran Deleuze, *Sinema I* isimli metninde hareket-imgeyi ele almaktadır. Hareket-imge, Lumière kardeşlerin ilk film gösteriminden İkinci Dünya Savaşı’na kadar olan filmleri ve bu filmlerin özelliklerini ifade eden bir kavramdır. Hareket-imge kavramı, “madde=imge=hareket” şeklindeki üç bileşenin denkliğiyle ilgilidir (Marks, 1998: 49) Deleuze’ün ifadesiyle hareket-imge, “cisimlerden veya hareketli şeylerden çıkarılan saf harekettir” (2014: 39). Bu tanıma göre “sinematik hareket-imgenin özünü araçlardan ya da hareketli cisimlerden onların ortak tözleri olan hareketi ya da hareketlerden onların özü olan hareketliliği çıkarmak” (Deleuze, 1997: 23) oluşturmaktadır. “Hareket-imge sinemasında zaman, harekete tabi kılınmıştır: Şeyler ve olaylar psikolojik süreyi belirler” (Trifonova, 2004: 135). Dolaylı olarak tasvir edilen zaman, bir hareketi diğerine bağlayan şey olarak sunulmaktadır (Colebrook, 2013: 46). Hikâyenin ana karakterinin eylemine odaklanan hareket-imgede zamanın geçişi de mekânsallaşmaktadır. Zamanın uzamsallaşmasının nedeni, zamanın akışının görselleştirilmesinin hikâye anlatımında ikincil bir mesele olmasıdır (Martin-Jones, 2014: 110). Deleuze, hareket-imge sinemasının süreyi sunamamasını ve onu ancak harekete ya da mekânsallaştırılmış zamana tabi kılmasını bir dezavantaj olarak nitelendirmektedir (Trifonova, 2004: 135). Hareket-imge filmlerinde geriye dönüşler, ileriye sıçramalar, rüya sekansları vb. gibi zamansal ve zihinsel durumlar, hareketin mantığına hizmet etmektedir (Elsaesser ve Hagener, 2014: 288).

Hareket-imge sinemasında hareket ne kadar merkezi olursa olsun, Deleuze’ün *Sinema I* kitabında tartıştığı filmler doğrudan hareket içeren soyut deneyler değildir. Kitapta bahsi geçen filmler, bir duyu motor etki ve tepki şeması üzerine inşa edilmiş klasik hikâyelere odaklanmaktadır. Söz konusu filmlerde karakterler, içinde bulundukları

belirli durumlara karşı tepki verirler (Posman, 2009: 43). Hareketler de kendilerini tepkiler halinde devam eden ve doğrusal ardışıklık biçiminde sebep sonuç zincirleri üreten etkiler şeklinde sunar. Böylece hikâyeye rehberlik eden ardışık olay örgüsü oluşturulur (Rodowick, 2018: 115).

Gilles Deleuze, hareket-imgeyi organik rejim ile ilişkilendirir. Organik rejim; nedensel ilişkilerin, aktüel bağlantıların ve mantıksal yasaların rejimidir. Bu rejimde varsayılan bir gerçek, devamlılığıyla onu yeniden kuran sürekliliklerle ardışıklıkları, zamandaşlıkları ve kalıcılıkları belirleyen yasalarla kendini gösterir (Deleuze, 2021: 157). Rodowick organik rejimin, hakikat modelini yansıtan rasyonel bölünmelerin bağlanmasıyla ilerlediğini ifade etmektedir. Hareket-imgenin düşünce-göstergeleri, eylemin olanağına ve hakikatin sabit olduğuna dair bir inançtan türemektedir. Organik rejim, özdeşliğe, birliğe ve bütünlüğe inanmaktadır (2018: 31, 34). Burada imgeler, çizgisel eylemler tarafından birbirine bağlanır. Hareket-imgede sanat rejimine uygun olarak öyküleme de organiktir. Deleuze, organik öykülemeyi duyu-motor bağlantıların geliştirilmesiyle eş değer görmektedir. Bu bağlantılar doğrultusunda karakterler durumlara yanıt vermekte ya da durumu ortaya çıkaracak biçimde hareket etmektedirler (2021: 158). Organik anlatı, sinemada dış gerçekliğin gerilimler, çelişkiler, özdeşlikler ve farklılıklar halinde ilerlemesidir. Burada hikâyeler kronolojik bir zamanda ve Öklidçi bir uzayda geçmektedir (Öztürk, 2016: 48).

Deleuze, hareket-imgeyi ya da klasik sinemayı, bir duyu-motor bütününe (hareket birliği ve aralığına) yol açan ve anlatımı görüntüde temellendiren şey olarak nitelendirmektedir (Parr, 2005: 45). İnsanın pragmatik dünyası, ihtiyaçları, arzuları ve amaçlarına göre şekillenmekte; algı ve eylem pratiğinin bu hedeflere ulaşması ise duyu-motor sisteminin koordineli ve karşılıklı bağına dayanmaktadır. Buna göre duyu-motor bağlantılar, sağduyu dünyamızı şekillendirmekte (Bogue, 2021: 76) ve hodolojik mekân¹¹ denilen şeyi yaratmaktadır (Deleuze, 2021: 158). Hareketi fiziksel bir uzam veya

¹¹ Hodoloji kavramı, Yunanca hodos (patika) ile logos (söz, söylem, idrak, us vs.) sözcüklerinin bir araya gelmesiyle oluşmuştur. Bu sözcükten türeyen hodolojik mekân Kurt Lewin'e göre "dünyanın gerçek mekânıdır." Jean-Paul Sartre ise "bana görünen mekân hodolojik mekândır; yollar ve güzergâhlarla örülmüştür" (2011: 423) ifadesini kullanır. Çünkü varlık yerlerle olan ilişkisini enlem ve boylama göre (2011: 375) düzenlemez. Daha ziyade "varlık, insana özgü ve izlekten oluşan bir mekânın içinde mevcudiyetini bulur ve mevcudiyetine dair tüm ilişkisi bu izlekten oluşan mekân aracılığıyla gerçekleşir" (Çam: 2018: 48). Deleuze de hodolojik mekânı "bir kuvvetler alanı, bu kuvvetler arasındaki karşılıkların, gerilimlerin, bu gerilimlerin hedeflerin, engellerin, araçların ve sapmaların dağılımına göre çözülmesinin alanı" olarak tanımlamaktadır (2021: 158).

mekândaki değişimle sınırlandıran duyu-motor bütünlüğü, (Rodowick, 2018: 104) Bergson'un ifadesiyle evrenin merkezinde yer alan canlı bir bedenın süreçlerini tanımlar. Hem beden hem de dünya maddeden yapılmıştır. Madde -Bergson için- bir imgedir ve imgeler olarak asamblajlar oluşturur. Beden, evren imgesinin merkezindeki bir imgedir; bu her ölçekte, birbiriyle sürekli etkileşim halinde olan çok sayıda görüntüden oluşan bir evrendir. Dolayısıyla beden, dışarıdaki imgelerden bitmeyen çarpışmalara ve temaslara - hareketlere- tabidir ve bu hareketler, algı olarak alınır. Bu tür algılar; fizik, kimya ve biyoloji yasalarına uyar ve böylelikle uygun tepkileri belirler, dünya da bedenler tarafından üretilen eylemlere tabi olur (Deamer, 2016: 6). Sinemada da karakterler gördükleri ve görüldükleri, hissettikleri, düşündükleri, hareket ettikleri ve tepki gösterdikleri görüntüler aracılığıyla ortaya çıkarlar. Buna bağlı olarak izleyici de görüntülerle karşılaştığında filmi görmek, hissetmek ve düşünmek için söz konusu sinemasal akışa yönelir. Bu, duyu-motor bağlantıların işlevsel olduğu hareket-imgedir (Deamer, 2012: 23).

Nitekim hareket-imgenin temelini oluşturan duyu-motor bağlantılar (karakterlerin önlerine çıkan hemen her şeye karşı harekete geçme yetisi) kesintiye uğramayan kahramanlara dayanan aksiyonu ifade eder. Bu, birbirinden farklı çok sayıda uzamı aşabilen çizgisel bir öykünün kurgulanmasını kolaylaştırmaktadır. Anlatıda sürekliliği sağlayan ise hikâyenin kahramanlarının etkin bir şekilde mevcut olma durumlarıdır (Martin-Jones, 2014: 110-111). İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemasıyla ilgili olan hareket-imge, 'aksiyon-imge'nin gerçekliğine katkıda bulunmakta ve Amerikan küresel hâkimiyetini üretmektedir (Parr, 2005: 45). Özellikle 1950'li yıllara kadar olan Hollywood sineması şu şekilde işlemektedir: Duyusal-motor durumlar sergileyen aksiyon sinemasında, belirli bir durumun içinde olan ve bu durumdan algıladıklarına göre gerektiğinde çok şiddetli davranan kişiler bulunmaktadır. Böyle bir durumda eylemler algılanımlara bağlanmakta, algılanımlar da eylemlere evrilmektedir (Deleuze, 2013: 59).

1.3.2. Zaman-İmge Sineması

Fransız felsefeci Gilles Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra zaman kavrayışımızda bir farklılık olduğunu tespit eder. Zaman-imge olarak adlandırdığı bu yeni kavrayışı, özellikle Batı Avrupa'da üretilen bazı filmlerle örneklendirerek açıklar. Bu çalışma ise modern sinemanın başlangıcı olarak nitelendirilen zaman-imgeyle temellendirilmektedir. Dolayısıyla çalışmanın bu bölümünde, zaman-imge sinemasının

nasıl ortaya çıktığı, ana unsurlarının neler olduğu, zaman, uzam, karakterler, öyküleme vb. gibi dramatik unsurlarının hareket-imge sinemasından hangi bağlamlarda farklılık gösterdiği detaylandırılmaktadır.

1.3.2.1. Eylem-İmgenin Krizi ve Zaman-İmge Sinemasının Ortaya Çıkışı

Gilles Deleuze, (2014: 265-266) sinema kitaplarının ikinci cildinde modern sinemayı zaman-imajlara dayalı bir sinema olarak tanımlar. Buna göre modern sinema, hareket-imgenin en belirgin biçimi olan eylem-imgedeki bir krizi¹² ifade eder. İkinci Dünya Savaşı ile tarihlendirilen bu kriz; ahlak, sanat, edebiyat ve özellikle de sinema üzerindeki etkilerini ancak savaştan sonraki süreçte gösterir. Deleuze krizin birçok nedeni olduğunu belirtmekle birlikte, özellikle savaştan sonra Amerikan Rüyasının sarsıldığını, azınlık konumundaki topluluklarda yeni bir bilincin oluşmaya başladığını, Hollywood ve eski film türlerinin çıkmaza girdiğini ve imgelerin yükseldiğini ifade etmektedir (Deleuze, 2014: 264-265). Aynı dönemde Avrupa’da da akla ve bilime olan inancın yıkıldığı görülmektedir (Suner, 2015: 120). Bütün bu gelişmelere bağlı olarak hareket-imgenin bütün unsurlarının birleşerek zihinsel-imgeyi ya da ilişki-imgeyi oluşturması hem bir zirve hem de tükenme/kriz olarak ifade edilir (Rancière, 2016: 125). Peki, bu kriz kendini nasıl gösterir?

Hareket-imge ya da klasik anlatı sinemasının girdiği krizin öncülü, Alfred Hitchcock’tur (Rodowick 2018: 103). Hitchcock, filmlerinde “zihinsel imge”yi¹³ sinemaya sokarak diğer bütün imgelerin tamamlanmasına olanak sağlar ve böylelikle “hareket-imgeyi en uç noktasına kadar iterek bütün sinemayı tamamına erdirir.” Mesela *Arka Pencere* (*Rear Window*-1954) filmindeki fotoğrafçı Jeff’in ya da *Vertigo*’daki (1958) Scottie’un hareket kabiliyeti sınırlandığı için zihinsel imgeye ulaşırlar (Deleuze, 2014: 264). Deleuze’e göre kriz, duyu-motor bağlantıların tahrip edilmesi ile gerçekleşir. Çünkü hareket-imge sineması izleyiciye neden-sonuç ilişkileri içeren, bütünlüklü zaman-uzama sahip, içsel tutarlılığı olan ve süreklilik arz eden kurmaca bir dünya sunar (Suner, 2015: 120). Hareket-imgesinde, nedensellik ilişkisine bağlı olarak gelişen bir olaya ya da

¹² Hareket-imgesindeki kriz, Deleuze’e göre dört dalga olarak ortaya çıkar. Yasushiro Ozu’nun özellikle savaş sonrası sinemasında, 1940’lı yılların sonunda İtalya’da Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkışında, 1950’li yıllarda Fransız Yeni Dalgası’nda ve akabinde 1960’lı yılların sonuna doğru Yeni Alman Sineması’nda kendini gösterir. Avrupa sineması için modern sinemanın kökenleri, savaştan sonra dağılan ve yeniden kurulmaya çalışılan toplumların deneyimini içermektedir (Rodowick, 2018: 105).

¹³ Deleuze, hareket-imgede etkin olan duyu-motor bağlantılardaki kırılmanın engelleme durumları ile ortaya çıktığını belirtir (Rancière, 2016: 125).

duruma tepki olarak bir eylemin veya duygunun geliştiği duyu-motor devinim bağlantıları aktiftir (Suner, 2015: 120-121). Öyle ki duyusal-motor şemaya dayanan bu anlatı biçimi, bizim yaşadığımız dünyanın "mümkün olan tüm dünyaların en iyisi" olduğunu ve Tanrı ya da Geist tarafından aydınlatılmış bir geleceğe doğru yöneldiğinin güvencesini veren hakikat sisteminin baskısını arttıracaktır (Flaxman, 2000: 5). Oysa savaş sonrasında imge, duyu-motor bağlantısını kaybeder ve artık durumlar eyleme bağlanmaz. Deleuze imgenin duyu-motor olmaktan çıkışını, insanın dünya ile arasındaki bağın kopuşuna bağlamakta ve bunu şu şekilde ifade etmektedir:

Modern olgu şu ki artık bu dünyaya inanmıyoruz. Artık başımıza gelen olaylara bile, aşka, ölüme, sanki bizi kısmen ilgilendiriyorlarmış gibi, inanmıyoruz. Sinema yapan biz değiliz; dünyadır kötü bir film gibi görünen. (...) Sinema dünyayı değil, bu dünyaya olan inancı, bu yegâne bağımızı çekmelidir. (...) Bizi dünyaya inandırmak; modern sinemanın gücü budur (Deleuze, 2021: 210-211).

İnsanın dünyaya yeniden inanması için nedenlere ihtiyacı olduğunu ve bu noktada sinemanın ayrıcalıklı bir konumu olduğunu belirten Deleuze, dönüşümün 1940'lı yılların sonunda İtalya'da Yeni Gerçekçilik¹⁴ ile belirginleşmeye başladığını vurgular. Çünkü savaş sonrası dönem "Avrupa'da artık nasıl tanımlayacağımızı bilmediğimiz mekânlarda, nasıl tepki vereceğimizi bilmediğimiz durumları büyük ölçüde arttırır" (Deleuze, 1997: xi). Bu durum; gerçeklik anlayışı, estetik tarz ve imgenin yeni bir biçimini gerekli kılar. İtalyan Yeni Gerçekçi sineması da André Bazin'in "olgu-imge" olarak isimlendirdiği yeni bir imge türünü ortaya çıkarır (Deleuze, 2021: 9). Yeni Gerçekçi sinemacılar, "gerçeği yeni ve değişik yollarla, kendinden önceki sinemanın kullandığı biçim ve araçlardan

¹⁴ Modern sinemanın başlangıcı olarak kabul edilen ve Avrupa'da film yapımının geçmişi ile geleceğinin iç içe geçtiği, aynı zamanda da birbirlerinden koptuğu Yeni Gerçekçilik, yaklaşık olarak on yıllık (1945-1955) bir süreçte İtalya'da üretilen bir dizi filmde oluşan estetik bir akımı ifade etmektedir (Kolker, 2010: 18). "Kamerayı al, sokaklara çık" (Armes, 2011: 70) anlayışı ile genellikle "savaş, kaos, açlık, işsizlik ve yoksulluk" gibi temaları işleyen Yeni Gerçekçiler, yalın bir oyunculuk anlayışını benimseyerek filmlerinde daha çok amatör oyuncular kullanmışlardır (Karadoğan, 2010: 3-4). İtalyan Yeni Gerçekçiliği, işçi sınıfını ve yoksul insanların hayatlarına odaklandığı hikâyelerinde gerçekliği hedeflemekle birlikte bunu, Hollywood stüdyo sisteminin kullandığı tekniklere başvurmadan yapmaktadır (Nochimson, 2012: 150). Gerçekçilik akımının başlangıcı, genellikle Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (*Roma, città aperta*, 1945) filmi olarak kabul edilmektedir. Akımın öne çıkan diğer filmleri *Köylü Kadın Paisà* (*Paisà*, 1946-Roberto Rossellini), *Almanya, Sıfır Yılı* (*Germania, anno zero*, 1947-Roberto Rossellini), *Yer Sarsılıyor* (*La terra trema*, 1947-Luchino Visconti), *Kaldırım Çocukları* (*Sciuscia*, 1946-Vittorio De Sica), *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948-Vittorio De Sica), *Milano mucizesi* (*Miracolo a Milano*, 1950-Vittorio De Sica), *Umberto D* (1951-Vittorio De Sica), *Aylaklar* (*I Vitelloni*, 1953-Federico Fellini), *Sonsuz Sokaklar* (*La strada*, 1954-Federico Fellini) ve *Cabiria Geceleri* (*Le notti di Cabiria*, 1956-Federico Fellini) olarak sıralanabilir. Söz konusu filmlerde öne çıkan görsel unsurlar hemen hemen benzerdir. Görüntüler genellikle sert gridir. Yıkılmış ve harap durumdaki kentsel alanlarda ya da ıssız kasabalarda yürürken kadraja alınan karakterler; umutsuz, yoksul ve perişandır. Bütün bunlara rağmen yine de her zaman dayanıklı olan bu karakterlerin kederi mizansene de bulaşır (Kolker, 2010: 18-19).

farklı, yeni bir yorumla ele alırlar” (Verdone, 1967 akt. Niş ve Eryılmaz, 1981: 147). Robert Phillip Kolker, Yeni Gerçekçiliği “sinemasal imge oluşturma ve öykü anlatmanın yeni bir bilinci anlamında bir kopma” olarak nitelendirir (2010: 20). Yeni Gerçekçilik’te “gerçek artık temsil edilen veya yeniden üretilen bir şey olmayıp ‘hedef alınan’ bir şey” haline gelir. Belirsiz bir gerçeği hedefleyen Yeni Gerçekçilik, “maddi bir ‘gerçeklik fazlası’ üretir” (Deleuze, 2021: 9). Bazin, insan varoluşunun “olmaklığı”nı ahlaki yargılarda bulunmaya önelemekte ve bu doğrultuda film yapımını sadece gerçekliğin yansıtılması değil; insan varoluşunun doğrulanması olarak görmektedir. Savaş sonrası yeni gerçekçi yönetmenlerin estetik anlayışını oluşturan bu tutumu Bazin, “görüntü-gerçeği” (image-fact) olarak adlandırır. Görüntü-gerçeği kavramı, “insanın içinde bulunduğu çıkmazın çeşitli görünümünün mizanseninde oylanmak için denetimindeki teknikleri kullanan filmsel ayırım” olarak tanımlanmaktadır (Orr, 1997: 70-71). Yeni Gerçekçi yönetmenler, somut ve sıradan olanın önem arz ettiği, günlük yaşamın içinde çelişkili duygular taşıyan karakterlerin olduğu, varoluşun belirsiz doğasının görünür kılındığı ve “yıkıntılar içindeki dünyanın tasvir” (Aitken, 2015: 369) edildiği bir film-dünya kurarlar. Bu film-dünyada imgeler, rastlantısal ve olabildiğince sadedir. Gündelik yaşam olağanüstü durumlarda dahi olduğundan daha fazla filme alınmaz (Kolker, 2010: 49-50).

Cesare Zavattini “İtalya’nın mahvolmasıyla ilintili” (Kolker, 2011: 342) olan Yeni Gerçekçiliği “bir karşılaşma sanatı, parçalı, gelip geçici, bölük pörçük ve ıskalanmış karşılaşmalar sanatı” olarak tanımlar (Deleuze, 2021: 10). Zavattini’nin bu tanımlaması, eski gerçekçilikte teoloji ya da nedensellik ile yönlendirilen imgelerin bir bütün olarak kavranamayacağına işaret eder (Rodowick, 2021: 121). Roberto Rossellini’nin *Roma Açık Şehir*, *Paisà*, *İtalya’ya Yolculuk*, *Almanya Sıfır Yılı*, *Avrupa 51* filmleri ile De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* ve *Umberto D* filmlerinde duyu-motor bağlantılar askıya alınır. Söz konusu filmlerdeki karakterler, durumlara veya olaylara tepki vermek yerine izleyiciye dönüşürler (Deleuze, 2013: 67). Karakterlerin içinde bulunduğu durum onların motor kapasitesini aştığı için amaçları ve motivasyonları olmadan yalnızca gezinir ve gözlem yaparlar (Rodowick, 2021: 121). Modern sinemanın ana karakterleri görmeyi öğrenir. Buna göre sıradan durumlarda gevşeyen duyu-motor bağlantıların yerini saf optik durumlar alır. Dolayısıyla artık bir eylem sinemasından değil; saf bir görü sinemasından bahsedilir. Nitekim Yeni Gerçekçiliği -dolayısıyla da zaman-imgenin

ortaya çıkışını- belirleyen esas unsur, saf optik durumların yükselişidir (Deleuze, 2021: 10-11).

1.3.2.2. Sinematografik İmgeyi Zamansallaştırmak: Zaman-İmgesi

Gilles Deleuze, zaman-imgeyi “Batı düşünce tarihinde zamanın otonom bir imgesini oluşturmanın mümkün olduğu devrimci bir an” (Marks, 1994: 244-245) olarak nitelendirmektedir. Zaman-İmge kitabının önsözünde bu anı şu şekilde ifade eder: “Yunanlılardan Kant’a kadar felsefede bir devrim gerçekleşti: Zamanın harekete tabi kılınması tersine çevrildi, zaman normal hareketin ölçüsü olmaktan çıktı, paradoksal hareketler yarattı. Zaman artık harekete değil; hareket zamana tabi olmaya başladı. Klasik sinemanın hareket-imgesi savaş sonrası dönemde yerini doğrudan bir zaman-imesine bırakmıştır” (1997: xi). Savaş sonrasında eylem-imgedeki krize bağlı olarak duyu-motor bağlantılar zayıflayıp dağılmaya başlar ve saf optik-işitsel göstergelere mecburi bir geçiş söz konusu olur. Saf optik-sessel göstergede eylemin gerçekliği ile ortamın gerçekliği arasında kurulan ilişki artık duyu-motor değil; duyu organlarının özgürleşmesiyle ortaya çıkan rüya benzeri bir ilişkidir (Deleuze, 2021: 12-13).

Zaman-imge sinemasının ön koşulu olarak nitelendirilen saf optik-akustik imajlar, beş unsura göre belirginleşir. İlk olarak imgeyi tanımlayan kümelerin organik değil; dağınık hale gelmesi gerekmektedir. İkincisinde film anlatısına, düzenlenmesi için eylem yerine şans kılavuzluk eder. Üçüncü aşamada artık filmin karakterleri eylemde bulunmaz. Eylemek yerine gezer ve gözlem yaparlar. Dördüncüsünde eylem-imge yerini gerçek bağlantılara inanmaksızın klişelere bırakır. Son olarak ise azalan inanç ve anlam durumuna göre bütünlük düşüncesi, sık sık ironik, paranoyak ya da parodik biçimde dahi olsa evrensel bir öykü bağlamında yeniden ortaya çıkar. Deleuze bu beş unsuru modern sinemanın oluşması için gerekli olan “zorunlu dış koşul” olarak nitelendirir. Söz konusu koşulların gerçekleşmesi ve yeni bir imaj olan zaman-imgenin oluşabilmesi için sinemanın mutasyona uğraması gerekmektedir. Sinemanın değişimi için eylemden ayrılmış algı, düşünce ile temasa girer ve buna bağlı olarak zaman-imge oluşur (Rodowick, 2018: 107-108).

Ronald Bogue, zaman-imgenin farklı düşünme ile mümkün olabileceğini belirtmektedir. Buna göre, farklı düşünmek için öncelikle imgeleri birbirine bağlayan bilindik çağrışım zincirleri bozulmalıdır. Çağrışım halkalarını bozduktan sonra ise “iki imge arasında bir boşluk doğuracak bir başka imge seçmek” gerekmektedir. Bu boşluklar,

dışsal veya içsel koordinatları olmayan saf dışarıdır. Böyle seçimlerle oluşan imge dizilimleri, kendisini farklılaştırmakta fakat imgeler arasındaki boşlukların kendi önceliklerini koruduğu bir dizi oluşturmaktadır (2021: 135). Deleuze'e göre farklı düşünmenin gereği olarak ortaya çıkan zaman-imge, ruhsal bir otomat gibi işler ve bu düşüncenin en yüksek işleme biçimidir (Frampton, 2013: 110).

Deleuze, sinemanın klasik anlatı yapısından sıyrılıp zaman-imge sinemasına ulaşılmasında üç unsur olduğunu belirtmektedir. İlk karakter, bakış fenomenidir (Sütcü, 2005: 151). Bu, Alain Robbe-Grillet'in Yeni Roman'da ortaya koymaya çalıştığı üzere diğer duyu organlarıyla kıyaslandığında gözün ayrıcalıklı konumu ile ilgilidir. Göz, en az bozulan organ olduğu için görmesini engelleyen hiçbir durum söz konusu değildir. Özne bir yapıya sahip olan bakış, insanın özgürce görmesini ve düşünmesini sağlar (Robbe-Grillet, 1981: 46). Deleuze Antonioni'nin '*Çılgılık*' (*Il Grido*-1957) filmindeki karakterin unutmak için yönelttiği hayali bakışı ya da 'Macera' filmindeki kaybolan kadının belirsiz bakışı, öznel düşünceyi içermektedir (Deleuze, 2021: 18). Zaman-imgenin ikinci karakteri, "imgenin duyuusal hareket ettirici durumlardan sıyrılmasıdır." Göz duyuusal hareket ettirici durumlardan kurtulunca imgeyi görmeye başlar. Deleuze'e göre zaman-imge sineması izleyicilere nesneleri değil; nesnelerin veya kişilerin tasviri olan imgeleri gösterir. Öyle ki bazı durumlarda imgelerin tasviri bizzat nesnenin yerine geçebilir ve söz konusu nesnenin kendisini silebilir. Nesnenin betimlemesi son bulduğunda ise artık onun arkasında bir gerçeklik aramak anlamsızlaşır. Zaman-imgenin son karakteri "görsel ve işitsel betimlemelerdir." Görsel ve işitsel betimlemeler, nesnel bir imge olmadığı için zaman-imesi açısından önem taşır. Bu durum, zaman-imge sinemasının her yönüyle öznellik sineması olduğunu göstermektedir (Sütcü, 2005: 152).

Yirminci yüzyılın başlarında sinema, merkezlerin uzamsal dağılımına dayanan, tanımlanmış bir gerilim ve karşıtlık alanından oluşan bir Öklid uzamına karşılık gelmektedir. Duyu-motor bütünlüğün alanı olan bu mekânların niteliksel yönü de belirgindir. Savaş sonrası sinemasının "kristalize" anlatımı ise yeni ve kopuk bir uzama denk düşmektedir (Mark, 1998: 61). Saf optik ve akustik durumlar, "herhangi mekân" olarak nitelendirilen yerlerde kurulur. Bu alanlar kimi zaman bağlantısız kimi zaman da boşaltılmış mekânlardır (Deleuze, 2021: 14). Amaçsız gezme, dolaşma, yolculuk durumundaki bu boş ve bağlantısız imajlardan türeyen saf optik ve sessel durumlar, bağlantısız ve bütünleştirilemez uzam ve zaman ilişkileri ile tanımlanır. Bunlar, terk

edilmiş ama içinde yaşanan alanlar, kullanılmayan depolar, boş araziler, yıkım ve yeniden inşa sürecindeki şehirler vb. herhangi-mekânlardır (Marks, 1994: 245). Söz konusu mekânlar “kendi tekilliğinde en doğru biçimiyle herhangi-mekân” olarak nitelendirilir ve artık imaj bir eylemin veya çatışmanın çözümünde kullanılmadığında ise boş mekâna dönüşür. Herhangi-mekân ya da bağlantısız mekânlarda karakterler bir eylemi takip etmekten ya da tepki vermekten ziyade görme ve duyma durumundadır (Rodowick, 2018: 105). Nitekim bu bağlantısız mekânları içeren filmlerde artık zaman harekete tabi değildir ve sinema ya da diğer bir ifadeyle sinema düşüncesi Leibniz’in zamanda hakikatin “olanaksızlığı” dediği şeyle başa çıkabilir hale gelir (Mark, 1998: 61-62).

Herhangi-mekânlarda, bir çeşit mutant olan yeni bir karakter ırkı oluşmaya başlamaktadır. Onlar, hareket etmekten ziyade gören kâhinler olarak nitelendirilmektedir. Marks, 1994: 245). Hareket-imge sinemasında karakterler başlarına gelen olaylara duyu-motor şemanın işleyişine uygun olarak bir tepki gösterirler. Öyle ki elleri kolları bağlı dahi olsa etki-tepki durumu söz konusudur. Oysa zaman-imge sinemasının karakterleri yalnızca birer gözlemci, izleyici konumundadır. Çünkü önceki yüzyılda eylemin gücüne olan inanç yıkılmış ve karakterler nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri durumların içerisinde kalmıştır (Deleuze, 2021: 31).

Zaman-imge sinemasında önemli olaylar ile tesadüfi olaylar arasındaki sınır belirsizleşmekte, ön plan ile arka plan arasındaki hiyerarşi de ortadan kalkmaktadır. Kamera hareketlerinin iyice seyrekleşmesi ve uzun plan çekimlerin öne çıkması zaman-imgenin oluşumunu sağlamaktadır. Savaş, acı ve yıkım ile örülmüş geçmiş ise yalnızca karakterlerin gezinti durumunda olduğu yerlerdeki izler, kalıntılar, çatlaklar olarak orada bulunmamakta artık bizzat bu çatlaktan dünyaya bakılmaktadır (Tumay Arslan, 2020: 98).

Zaman-imge, kronolojik montaja dayanan hareket-imgedeki yumuşak geçişi bozarak dolaysız bir imaj sunar ve duyu-motor bağlantıları askıya alır. Bu durum, aynı zamanda zaman-imgenin “temsil edilebilirlik krizidir, yani temsil edilebilirliğin parçalanması ve yapıbozumdur” (Frampton, 2013: 104). Deleuze, zaman-imgenin öznel bir temsil değil, kendi içinde bir şey, saf bir ifade olduğunu belirtmektedir. Çünkü nesne fikri her zaman özne fikrini varsayar ve temsilin sonu hem öznenin hem de nesnenin yok olmasıdır (Trifonova, 2004: 135).

Deleuze zaman-imgenin “irrasyonel kesmeler” ile işlediğini belirtmektedir. Bu durum, zaman-imgede kesmenin artık birbirinden ayırdığı imgelerin ya da sekansların birinin parçası olmadığını göstermektedir. Sekans veya dizilişlerin aralığı özgürleşir, aradaki boşluk indirgenemez duruma gelir ve bizatihi aralığın kendisi değer kazanır (2021: 337). Zaman-imgede imge, herhangi bir şeyin imgesi olarak algılanmaz. Olduğu haliyle görüntülenen bu imge, henüz bir bakış açısına yerleştirilmemiş ve bir zaman çizgisinde düzenlenmemiştir (Colebrook, 2013: 75). Buna bağlı olarak zaman-imgede ilkin imgeler artık rasyonel kesmelerle birbirine bağlanmayı bırakır ve irrasyonel kesmelerle yeniden birbirine bağlanır. Burada yeniden bağlanma ile kendinden öncekine eklenen ikinci bir zincirleme anlaşılmalıdır. Daha ziyade orijinal veya zincirinden kopmuş imgeler arasında belirli bir bağlantı olarak düşünülmelidir. Söz konusu zincirleme biçimine Godard ve Resnais’nin filmlerinde sıklıkla rastlanmakta ve burada düşünce, henüz var olmayan bir irrasyonel olarak nitelendirilmektedir. Çünkü beyin daha derin, düşünülmemiş ya da düşünülemeyen bir içeriyle karşılaşmaktadır. İkinci olarak ise bir dışarı ile içeriğin karşılaşması, kendi dışındaki bir düşünce ile düşünce içinde düşünülmemiş olanın karşılaşmasıdır. Burada esasen zaman-imgenin düşünme-göstergeleri imgeler arasındaki irrasyonel kesme ile bütünleştirilemez, içeri ve dışarı arasında mutlak bir temas söz konusudur (Deleuze, 2021: 337-338).

İKİNCİ BÖLÜM

ÖMER KAVUR SİNEMASINDA ZAMAN-İMGESİ

Türkiye’de sanat sinemasının oluşumuna öncülük eden Ömer Kavur, 1970’li yıllarda yapımını gerçekleştirdiği *Yatık Emine* filmi ile sinema sektörüne girer. *Yusuf ile Kenan* (1979), *Ah Güzel İstanbul* (1981), *Kırık Bir Aşk Hikâyesi* (1981), *Göl* (1982), *Körebe* (1985), *Amansız Yol* (1985) gibi ilk dönem filmlerinde Kavur, daha çok birey-toplum ilişkisine odaklanmaktadır. *Anayurt Otel*i (1987), *Gece Yolculuğu* (1987), *Gizli Yüz* (1990), *Buluşma* (1995), *Akrebin Yolculuğu* (1997), *Melekler Evi* (2000), *Karşılaşma* (2003) gibi ikinci dönem filmlerinde ise daha çok bireyin varoluşsal sorunları, zaman mefhumu, yolculuk, arayış gibi modern sinemaya özgü temalar üzerinde durmaktadır. Ömer Kavur’un filmlerindeki bu dönemsel farklılık yalnızca içerik ve kullandığı temalar açısından değil, aynı zamanda sinematografik ve dramaturjik anlatım olanaklarının kullanımı bakımından da öne çıkmaktadır.

2.1. Ömer Kavur Sineması Üzerine

Ömer Kavur, 1944 yılında Ankara’da dünyaya gelir. İlk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra sinema eğitimi almak için Fransa’ya (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques-IDHEC) giden Kavur, Bryan Forbes ve Alain Robbe-Grillet¹⁵ ile çalışma imkânı bulur. Fransa’da bulunduğu süre boyunca Türkiye’deki sinema sektöründen ve film yapım koşullarından uzak olan Kavur, döndüğünde Refik Halit Karay’ın ‘*Yatık Emine*’ isimli öyküsünün özgün bir uyarlamasını yapar. Film, Osmanlı döneminde ahlaka uygun olmayan işler yaptığı için Anadolu’da bir kasabaya sürgün edilen bir kadının öyküsünü anlatır. *Yatık Emine* filmiyle sinema sektörüne giren Kavur, yapım sürecinde Yeşilçam çalışanlarından faydalansa da film; yapım, dağıtım ve gösterim açısından farklılık göstermektedir (Kuyucak Esen, 2015: 24-25, 27). Ömer Kavur bu farklılığı, “*Yatık Emine*, (...) yabancı filmlerin oynatıldığı sinemalarda gösterildi” ifadesiyle dile getirmekte ve ilk filminden itibaren Yeşilçam’ın dışında filmler

¹⁵ Ömer Kavur, Alain Robbe-Grillet’in “*L Homme qui merit*” (*Yalan Söyleyen Adam*-1986) isimli filmine asistanlık yapar. Alain Robbe-Grillet, 1950’li yıllarda Fransa’da ortaya çıkan ‘*Yeni Roman*’ (Nouveau Roman) akımının önemli isimlerindendir. Yeni Roman’da olay ve kişilerden ziyade biçim önemlidir. Soyut zamanın kullanıldığı bu anlayışta kişiler şimdi ve geçmişi bir arada yaşar. Nesnelerin insanlardan daha çok betimlendiği Yeni Roman’da bir başlangıç ve son da yoktur (İşler, 2011: 181). Anti-Roman olarak da isimlendirilen ve Yeni Roman, Fransız Yeni Dalga Sineması’nın oluşumundaki önemli kaynaklardandır. Gilles Deleuze, zaman-imge sinemasına Fransız Yeni Dalgası ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımlarını örnek olarak gösterir.

ürettiğini ortaya koymaktadır. Çetin Aktepe ‘*Yatık Emine 1974 ya da Sinema Eleştirmeciliğimizin Acıklı Güldürüsü*’ isimli yazısında Kavur’un farklılığını şu şekilde anlatmaktadır:

Ömer Kavur bu uzun metrajlı filminde, kolayca melodrama dönüşebilecek bir konuyu dürüst, özenli ve kolayca kaçmayan bir biçimde sinema diline aktarabilmiş. Giysilerin, dekorların özel bir önem kazandığı tarihsel filmlerin, sinemamızda çoğunlukla ilkel, düzmece olduğu hemen ortaya çıkan bir yapıya dönüştüğü göz önüne alınırsa ‘Yatık Emine’nin inandırıcılık sağlayabilen nadir filmlerden biri sayılması gerektiği hemen anlaşılır” (Akt. Hakan, 2012: 364).

Hem ulusal hem de uluslararası alanda gösterim imkânı olan *Yatık Emine*; sade anlatımı, uzun plan çekimleri, anlatıda gereksiz ayrıntılara yer vermemesi, durağan oyunculuklarıyla minimalist sinema örneği olarak nitelendirilmektedir (Karadoğan, 2018: 311).

Ömer Kavur’un 1979 yılında yapımını gerçekleştirdiği ‘*Yusuf ile Kenan*’ filmi ise kan davası nedeniyle Doğu Anadolu’da bir köyden yeni gelen ve büyük bir kentte tek başlarına hayatta kalmaya çalışan çocukları merkeze alır. Filmin daha gerçekçi çocuk karakterlere yer vermesi bakımından Yeşilçam sinemasından oldukça farklı olduğu söylenebilir. Anaakım sinemada o zamana dek görülenden son derece farklı bir dünya sunan film, İstanbul’un sokak hayatına dair gerçekçi bir betimleme yapar. Gerçekçilik öyküden kaynaklandığı kadar Ömer Kavur’un sinematografisinden de kaynaklanır. Kavur, filmi aktüel görüntülerle destekler. İzbe ve terk edilmiş mekânlar, mahalle aralarında sahipsiz dolaşan çocuklar, tren istasyonları, tren vagonları, çocuk nezarethaneleri, karakollar, çöplükler, kahvehaneler, izbe oteller ekranda gerçekçi bir üslupla yer alır. Mehmet Öztürk bu sahnelerin “hem aktüel hayatın negatif bilgisinin gösterimi hem de bu duruma karşı bir itiraz” (2015: 103) olduğunu ifade eder.

Ömer Kavur, kendi üslubunu yansıtan asıl filmlerini 1980’den sonra yapmaya başlar ve o yıllarda sinemanın yalnızca meslek olmadığını “çok özel bir anlatım yolu olduğunu” (1997: 89) belirtir. Karakterlerin gerçekçi bir tutumla işlendiği ‘*Kırık Bir Aşk Hikayesi*’ (1981), birbirine aşık olan Fuat ile Aysel’in hikayesini konu edinir. Fuat, işleri kötüye gittiği için zengin bir ailenin kızıyla nişanlanır, fakat zamanla bir lisede öğretmenlik yapan Aysel ile birbirlerine aşık olurlar. Aysel, Fuat’ın ekonomik durumunun daha da kötüye gittiğini görünce başka bir yere gider. Nişanlısıyla evlenmek zorunda kalan Fuat, ailevi ve ekonomik nedenlerden dolayı hem sevdiği kadından hem

de mutluluktan vazgeçer. ‘*Kırık Bir Aşk Hikayesi*’ (1981) ile Türk sineması için farklı bir tür olan psikolojik salon filmlerinin ilk örneği verilir (Onaran, 1995: 117-118). Füzûzan’ın aynı isimli öyküsünden uyarlanan ‘*Ah Güzel İstanbul*’ (1981), kamyon şoförü Kamil ile genelevden ayrılarak beraber yaşamaya başladığı Cevahir’in öyküsünü anlatır. ‘*Göl*’ (1982) filminde bir adamın kasabaya gelen bir şarkıcıda gölde hayatına son veren eşinin anısını canlandırmaya çalışması anlatılır. Zorla eve kapatılan kadın, adamın elinden kurtulup kasabanın balıkçısına sığınır. 1985 yılında gösterime giren ‘*Amansız Yol*’ filminde de uzun yıllar Almanya’da kalan ve şoförlük yapan Hasan, İstanbul’a döndüğünde eski sevgilisi Sabahat’ın, çocukluk arkadaşı Yavuz ile evlendiğini öğrenir. Hasan ile aralarındaki ilişki tazelenen Sabahat’ın başı Yavuz’un işlerinden dolayı derde girer. Hasan, Yavuz’un alacaklıları tarafından takip edilen Sabahat’ı ve kızını Güney’e götürür. ‘*Körebe*’ (1985) filmi ise, eşinden ayrılan Meral’in kaçırılan kızı Elif’i aramasını konu edinir.

Ömer Kavur, gerçekliğin toplumsal yönünü öne çıkardığı bu filmlerinden sonra gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği filmler çekmeye başlar (Karadoğan, 2018: 312). Bu filmlerde daha soyut bir dil kullanan Kavur, ‘*Anayurt Otel*’ (1986), ‘*Gece Yolculuğu*’ (1987) ‘*Gizli Yüz*’ (1990), ‘*Akreb*’in Yolculuğu’ (1997) ve ‘*Karşılaşma*’ (2003) da dahil olmak üzere on dört film çeker. Ayla Kanbur, Ömer Kavur’un söz konusu bu filmlerinde kurduğu nedensellik bağının, filmin akışının ve karakterlerin ilişkilerinin bilindik öykü ölçütlerinin dışında olduğunu ifade eder (2007: 113). Nejat Ulusay da özellikle ‘*Gizli Yüz*’ filminin sanat sinemasının¹⁶ özelliklerini içeren bir film olduğunu belirtmekte ve Kavur, yukarıda sıralanan ikinci dönem filmlerinde “saatler, saat kuleleri, küçük kasabalar, gece yolculukları” gibi motifler kullanmaktadır (2008: 138-139).

Ömer Kavur filmlerinin çoğunda “iletişimsizlik, yalnızlık, yabancılaşma, yolculuk” gibi modern filmlere özgü temaları kullanmakta, (Karadoğan, 2018: 312-313) Gece Yolculuğu, Anayurt Otel, Akreb’in Yolculuğu ve Gizli Yüz filmlerinde bunlara ek olarak zaman mefhumunu da ele almaktadır. Zaman ve mekânı, birbirini tamamlayan ve sinemanın temelini oluşturan iki unsur olarak gören Kavur’a göre, zamanın ölçümü ancak

¹⁶ David Bordwell sanat filmlerinde karakterlerin birbirine sıklıkla hikâyeler anlattığını ve psikolojik açıdan karmaşık özellikleri olduğunu belirtir. Karakterlerin anlattığı bu hikâyeler genellikle çocukluk dönemine ait olayları, arzuları ve rüyaları içerir. Bu filmlerde olayları birbirine bağlayan nedensellik zinciri güçsüzdür. Filmdeki herhangi bir sorun belirsizlik yoluyla giderilmeye çalışılır. Dolayısıyla sanat filmleri, açık uçlu bir yapıya sahiptir (Ulusay, 2008: 138).

saat ile mümkün bir şey olarak düşünülmektedir. Fakat zamanda “onun ötesinde bizlerin de çözemediğimiz çok farklı ve değişken bir anlam vardır” (Akt. Kuyucak Esen, 2015: 321). Kavur, ‘*Gizli Yüz*’ filminde zamanı rüya ile ilintili olarak ele alır ve “zamanı ‘ara alan’ olarak rüyaya dönüştürmek yerine, rüyayı somut zaman haline getirerek filmin zamanını filmin şimdiki zamanında geçen bir rüyaya dönüştürür” (Karadoğan, 2018: 313). ‘*Gizli Yüz*’ ve ‘*Akrebin Yolculuğu*’ filmlerinde zaman, geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde düz ve çizgisel olarak ilerlememekte, daha çok tanımlanamayan, ayırt edilemeyen bir zaman anlayışının olduğu görülmektedir.

2.2. Anayurt Otelinde Zaman-İmge Unsurları

2.2.1. Filmin Öyküsü

Film; Anayurt adlı aileden kalma eski bir oteli işleten otuz beş yaşındaki Zebercet’in hayatının son 23 gününü anlatır. Zebercet, otelde bir gece kalan bir kadın müşterinin tekrar gelmesini beklerken yavaş yavaş akıl sağlığını yitirir, cinayet işler ve sonunda kendini öldürür. Filmin geçtiği şehir tam olarak anılmamakla birlikte Hacırahmanlı Köyü adının anılması nedeniyle Manisa’da geçtiği anlaşılmaktadır. Diğer taraftan film zamansal açıdan tam olarak 1985 yılının 17 Ekim Perşembe ve 10 Kasım Pazar günleri arasındaki 23 güne yerleşir. Film üç kısımdan oluşur. İlk kısım Zebercet’in takıntı haline getirdiği ismi belli olmayan kadının geldiği gün olan 17 Ekim Perşembe gününden 25 Ekim Cuma gününe kadar olan kısımdır. Giriş kısmı da sayılabilecek bu kısımda Zebercet normal hayatını sürdürmektedir. Ailesinden kalan oteli tek başına işleten Zebercet’in hayatı otelin resepsiyonunda müşterilerle ilgilenmek, arada sırada hizmetçi kızla yakınlaşmak ve bazı günler kasaba merkezine giderek alışveriş yapıp berbere uğramaktan ibarettir. Filmin ikinci kısmında Zebercet, kadının geri dönmeyeceğini anlayarak yavaş yavaş kendini dünyadan soyutlamaya başlar. Otele müşteri kabul etmez, dengesiz tavırlar gösterir. Filmin son kısmı ise Zebercet’in hizmetçi kızı öldürmesiyle başlar. Tamamen yalnız kalan Zebercet’in gerçeklikle bağı iyice zayıflar ve sonunda intihar eder.

2.2.2. Öyküleme Biçimi

Film doğrusal bir akış içinde klasik devamlılık kurgusuyla kurgulanmış olduğu için organik öyküleme biçimi taşıdığı söylenebilir. Zebercet’in hayatındaki denge durumunu bozan unsur bir gece otele gelen kadın müşteri olur. Zebercet filmin giriş kısmı

boyunca günlük hayatını sürdürürken bir yandan da kendi kendine kadınla konuşmakta bazen de kadının hayalini görmektedir. Zebercet'in kendi kendine yaptığı konuşmalardan kadının bir gece kalıp Hacır Rahmanlı köyüne gittiği ve bir hafta sonra tekrar geleceğini söylediğini anlarız. Zebercet kadının odasını temizletmemekte ve arada oraya girerek kadını hayal etmektedir.

Filmin ikinci kısmı olarak düşünülebilecek kısım bir hafta geçtikten sonra kadının gelmemesi ve Zebercet'in kadının geleceğine dair umudunu yitirmesi ile başlar. Bu andan sonra Zebercet'in yavaş yavaş oteli işlevsiz bırakmaya başladığı, yıllardır yaptığı rutin işleri kademeli olarak bıraktığı görülür. Öncelikle gelen müşterileri otelin dolu olduğunu söyleyerek geri çevirir ardından kapıya dolu yazısı asar. Otele her gün gazete getiren çırak çocuğa artık gazete getirmemesini çünkü kimsenin okumadığını söyler. Karakola götürülmesi gereken konaklayanlara ait bilgileri içeren fişleri eskiden çırakla gönderirken artık kendisi götürmeye başlar ve bir süre sonra onları götürmeyi de bırakır.

Zebercet'in hizmetçi kızı öldürmesiyle başlayan filmin üçüncü kısmı olarak düşünülebilecek kısım Zebercet'in intiharıyla biter. Hizmetçi kızı nedensiz şekilde öldüren Zebercet'in ruhsal durumu bir gün rastgele katıldığı bir duruşmada görünür hale gelir. Zebercet hâkimin cinayetle suçlanan kişiye yönelttiği soruları oturduğu yerden sanki kendine soruluyormuş gibi sessizce cevaplar. Neden öldürdün sorusuna "Bilemiyorum nedensiz olamaz mı?" yanıtını verir. Kendi suçu ve kendine uygun gördüğü ceza ile ilgili fikirleri ise mezarlıkta otururken yanına gelen yaşlı bir adamla yaptığı sohbette ortaya çıkar. Yaşlı adama mahkemede dinlediği hikâyeyi sanki kendi ailesinden birinin başına gelmiş gibi anlatır. Hizmetçi kızı öldürüş biçimiyle de harmanlar. Zebercet suçlunun sonunda idam edildiğini söyler. Bu ifadede Zebercet'in kendini asacağı düşünülür ve sonunda öyle de olur. Filmin doğrusal akışı böylece sonlanır. Film doğrusal akmasına karşın bazı noktalarda nedensellik bağının zayıf olduğu görülmektedir. Zebercet'in neden bir kez gördüğü yabancı bir kadından bu kadar etkilendiği belli değildir. Filmin sonlarında doğru, Zebercet'in otelin deposunda olduğu sahne bir ipucu içerir. Zebercet tozlu eşyalarla dolu depoda eski ahşap bir beşiği sallamakta ve komodinin üstünde duran fotoğraflara bakmaktadır. Çerçevelerden birinde Zebercet'in beklediği kadına çok benzeyen bir kadının portresi yer almaktadır. Eski kıyafetlerinden, saç stilinden ve yanında duran diğer fotoğraflardan bu kadının Zebercet'in annesi olduğunu anlarız. Zebercet'in yabancı kadına olan takıntılı tavrına

getirilen olası tek açıklama bu sahnedir. Zebercet'in kadının dönmeyeceğini anladıktan sonra neden oteli işlevsiz hale getirdiği ve neden hizmetçi kızı öldürdüğü belirgin değildir. Benzer şekilde Zebercet'in kasaba merkezine gittiğinde karşılaştığı bazı insanlara kendisi ile ilgili farklı yalanlar söylemesi nedeni anlaşılamayan noktalardan bazılarıdır. Bütün bu unsurlar filmin nedensellik akışını sekteye uğratmaktadır.

2.2.3. Motor-Duyu Şeması Kopukluğu ve Karakterler

Film doğrusal bir akış içinde klasik devamlılık kurgusuyla kurgulanmış olmasına karşın duyu-motor şemasında kopukluklar olması nedeniyle zaman imge sinemasının özelliklerini taşımaktadır. Duyu-motor şemasındaki kopukluk ana karakter Zebercet üzerinde belirginleşir. Deleuze, hareket-imge sinemasında karakterlerin eylemin gidişatına göre güçsüz kaldıklarında ya da elleri kolları bağlandığında bile tepki verdiklerini ifade eder. Fakat zaman-imgede duyu-motor bağlantıların askıya alınmasıyla karakterler bir eyleme tepki vermemekte, yalnızca eylemin kuralları gereğince değerlendirilemeyecek bir şeyi görmeye ve duymaya odaklanmaktadır. Karakter tepki vermekten, bir eyleme katılmaktan ziyade kaydetmekte, bizatihi izlediği görüye teslim olmaktadır (Deleuze, 2021, s. 14). Zebercet'in olaylar karşısındaki tepkisizliği filmin özellikle ikinci ve üçüncü kısmında belirgin hale gelir. Zebercet'in hayattan kopmaya başlaması bir gece beklediği kadının odasında onun çay içtiği bardağı kırmasıyla olur. Gecikmeli Ankara treniyle gelen bir gece kalıp Hacır Rahmanlı köyüne giden ve ismini bilmediğimiz kadın bir hafta sonra geleceğini söylediği için Zebercet o odaya kimseyi sokmamış kendisi girdiğinde hiçbir eşyanın yerini bozmamıştır. Eğer bozarsa kadının geri dönmeyeceğine inanmaktadır. Bir gece Zebercet kadının odasında bardağını eline almış incelerken üst kattan gelen bir gürültü irkilip bardağı yere düşürmesine sebep olur. Kırılan bardağa bakan Zebercet odayı kastederek "Bozuldu, artık gelmezsiniz" der. O andan itibaren Zebercet'te belirgin bir değişim başladığını söylemek mümkündür. Gelen müşterilerin hepsini otelin dolu olduğunu söyleyerek geri gönderir. Temizlikçi kız neden kimsenin gelmediğini sorduğunda onu geçirir. Sonraki günlerde temizlikçi kız müşteri olmadığı için köyüne dönebileceğini söylediğinde Zebercet yine kayıtsız kalır. Zebercet hizmetçi kıza gitmesini söylememektedir ancak kalmasını da söylememektedir.

Filmin bir diğer önemli karakteri hizmetçi kıza da duyu-motor şemasını sekteye uğratan benzer bir tepkisizlik ve kayıtsızlık gözlemek mümkündür. Öyle ki sabahları

Zebercet onu uyandırmadığı takdirde yataktan bile çıkmamaktadır. Oteldeki temizlik ve mutfak işlerini yapmanın yanı sıra kasabaya alışverişe giden hizmetçi kız, Zebercet'in bazı geceler odasına uğramasına ise herhangi bir tepki vermemektedir. Hizmetçi kızın bu pasif konumu film boyunca sadece iki kez kesintiye uğrar. Bir tanesi otelin boşalmaya başladığını fark etmesi üzerine Zebercet'e neden kimsenin gelmediğini sormasıdır. Diğerisi ise her ay köyden otele uğrayarak kazandığı parayı alan dayısının neden bir süredir gelmediği olur.

2.2.4. Saf Optik ve Sessel İmgeler, Bağlantısız Mekânlar

Çalışmanın birinci bölümünde detaylı şekilde anlatıldığı gibi Deleuze, Bergson'un iki tür hatırlamasına dayandırdığı iki tür imgeden bahseder. Bunlardan biri alışlagelmiş hatırlama, diğeri ise dikkatli hatırlamadır. Alışkanlığa dayalı hatırlamadan duyu-motor imge elde edilirken; dikkatli hatırlamadan saf optik ve sessel imge elde edilir. Bu iki tür hatırlama duyu-motor imge ve saf optik imge olmak üzere iki çeşit imgeye karşılık gelir. Duyu-motor imge nesnenin kendisi olduğu için daha zengin görünürken, saf optik imge daha yoksul ve seyrekleşmiş görünür. Anayurt Oteli filmi duyu-motor imgeler içermekle birlikte bazı yerlerde saf optik ve sessel imgelerin kullanıldığı söylenebilir. Duyu-motor imgeler karakterlerin tepkilerine neden olan organik tasvirlerdir. Oysa önceki başlıklarda irdelendiği gibi filmdeki nedensellik akışı bazı yerlerde gevşek şekilde yer almaktadır. Üstelik filmin, öyküsü olay örgüsü bakımından değerlendirildiğinde oldukça az aksiyon içerdiği görülmektedir. Dolayısıyla bu iki unsur; aksiyonun az olması ve nedenselliğin gevşek olması birleşerek duyu-motor imgeler yerine saf optik sessel imgelere ayrılan alanı arttırmaktadır.

Tüm bunlara ek olarak mekânların sıradanlığı ya da “herhangi bir yer”liği, özellikle Zebercet'in kasaba merkezinde yaptığı gezilerde iyice belirginleşir. Örneğin Zebercet lokantada yandaki masada yemek yiyen adamı takip eder ve onun peşinden horoz dövüşü yapılan bir yere gider. Orada rastgele tanıştığı başka biriyle sinemaya gider. Zebercet filmin öyküyü kuran giriş kısmından sonra amaçsızca, nedensizce dolaşır. Bazen insanların yoğun olduğu bölgelerden geçerken, bazen تنها sokaklarda dolaşır. Zebercet'in geçtiği mekânlar çoğu zaman “herhangi bir yer” niteliğindedir.

2.3. Gizli Yüz Filminde Zaman-İmge Unsurları

2.3.1. Filmin Öyküsü

Film; İstanbul'a üniversite eğitimi için gelen fakat sonrasında pavyon fotoğrafçılığı yapan bir gencin “*Şehirler Şehri*”, “*Ölümler Şehri*”, “*Garipler Şehri*” ve “*Kalpler Şehri*” olarak isimlendirilen dört farklı şehirdeki “arayışı”nı konu edinir. Tıkırdayan bir duvar saatinin görüntüsünden sonra film, İstanbul’un gece görüntüleriyle açılır. Sonradan fotoğrafçı olduğunu anladığımız genç erkeğin şunları söylediğini duyarız: “Bana bir hikâye anlat diyorsunuz... Olur, anlatayım ama kalbimi açabilir miyim bilmem. Ne zaman bir hikâye anlat deseler ağaçları düşünüyorum.”

Şehirler Şehri

Fotoğrafçı kendi hikâyesini anlatmaya devam eder. Babasıyla arasının bozulmasından 6 ay sonra genç bir kadın, 2 yıl boyunca pavyonda çektiği fotoğrafları para karşılığında kendisine getirmesini ister. Her sabah tabedilen fotoğraflara uzun uzun bakan kadın, bir gün çekilen fotoğraflardan birindeki bir adama dikkatle bakar. Adamın yüzü diğerlerinden farklıdır kadına göre, çünkü bir hikâye anlattığını düşünür. Fotoğrafçıya bu adamın başka fotoğrafının olup olmadığını sorar ve başka fotoğraflarını da çekmesini ister. Fotoğraftaki adamı arayan genç erkek, onun bir saatçi olduğunu öğrenir ve dükkânına gider. Saatçi ile saatler üzerine yaptıkları sohbetten etkilenen fotoğrafçı, saatçinin fotoğrafını çekip dükkândan çıkar.

Kadın saatçinin fotoğrafının incelerken şunları söyler: “Saatçi olduğunu biliyordum. Ancak bir saatçinin yüzü bu kadar tuhaf, şaşırtıcı olabilir. Her şey var bu yüzde: Keder, korku aşk. Bir harita, yanılmamışım.” Daha sonra fotoğrafçıdan saatçinin rüyalarını anlatmasını ister. Saatçinin rüyalarını dinleyen kadın, kendisinin de birçok güzel rüya gördüğünü ama uyandığında yalnızca “bir ayna, bir ütü, bir lamba” hatırlayabildiğini söyler. Kadın, fotoğrafçıdan kendisini saatçiye götürmesini ister. Rüya mavisini arabayla saatçinin olduğu sokağa doğru ilerlerler. Bir süre saatçiye beklerler, sokaktan bir eskici geçer. Saatçi dükkânından çıkar, kapıyı kilitler ve yürüyerek uzaklaşmaya başlar. Sokakta yürüyen saatçiye takip ederler fakat sonra kaybederler. Kadın babasının da küçükken bazen kayb olduğunu hatırlar ve ağlamaya başlar. Fotoğrafçıdan su ister, fakat fotoğrafçı suyu alıp döndüğünde araba yerinde değildir.

Gece, fotoğrafçı evinde uzanıp düşünürken saatçi dükkânındaki saatlerin çalıştığını görürüz. Ertesi gün kadının evine gider fakat kadın, eşyalarını eskicilere satıp çoktan gitmiştir. Fotoğrafçı, kadını bulabilme umuduyla saatçi dükkânına koşar ama üzerinde “kiralık dükkân” levhasını görür. Saatçinin de gittiğini öğreniriz. Tarihi bir kalıntıdan bütün fotoğrafları aşağıya savuran fotoğrafçının gece yine yatağında uzanıp kadını düşündüğünü görürüz. Fotoğrafçı saatçiyi beklerken kadının söylediklerini tekrar etmeye başlar: “Merhaba, nasılsınız? El sıkışacağız. Ona babamı anlatacağım. Ellerini bir daha anlatır mısın? Gülüşünü... Bir yüzü diğerlerinden ayıran nedir? Bir hikâye. Anlamalı bir yüz hep bir hikâye anlatır... Susadım, bir su getirir misin?” Kapı çalar, gelen postacı telgraf getirir. Fotoğrafçı telgrafi açar ve okur: “Baban öldü, eve gel.” Otobüs, şehirlerarası yolda ilerler, içinde dışarıya bakan fotoğrafçı görünür. Üzerinde hafif sislerin yükseldiği kasabayı görürüz.

Ölüler Şehri

Fotoğrafçı ailesinin yaşadığı eve doğru hızla yürür ve kapıya vurur. Sedinin üzerine yatırılan babanın cesedini görürüz. Babasının cesedinin başında oturan fotoğrafçı, cesedin açık olan gözlerini kapatmak ister fakat dokunamaz. Fotoğrafçı, annesi ve ağabeyi kahvaltı masasında bundan sonra ne yapacakları ile ilgili konuşurlar. Annesi, genç adamın bundan sonra burada kalması gerektiğini, çünkü yapılacak çok iş olduğunu söyler. Anne, oğullarından cenazede ağlamamalarını ister. Defin işleminin ardından fotoğrafçı ile ağabeyi babasının işlettiği mandıraya doğru yürürler. Ağabeyi, babası ile kasabada öğretmenlik yapan kadın arasındaki gizli ilişkiden söz eder. Mandıraya geldiklerinde hesap defterini kontrol ederler. Masanın altından bir kutu çıkaran ağabey, bu kutunun içinde babalarından kalan çakı, saat vb. eşyalardan birini seçmesini ister. Fotoğrafçı yalnızca saati seçer ve mandıradan çıkarlar. İlkokulu ve öğretmeni uzaktan seyrederler.

Anne ve oğulları akşam yemeği için masadadır. Kadın, çocuklarına bir şey göstereceğini söyler ve hep birlikte alt kata inerler. Merdivenin tahtalarından birini çıkaran anne, büyük oğlunun delikteki kutuyu çıkarmasını ister. Kutunun içinden çıkan kesedeki altınları masanın üzerine ters çevirirler ve sayarlar. Anne, küçük oğlunun eline keseyi ve üzerinde bir şeyler yazan kâğıdı tutuşturarak ondan akrabalarına ait bir arsayı dükkân yapmak için satın almaya gitmesini ister. Şehirlerarası yolda ilerleyen otobüsün

içinde dışarıyı seyreden fotoğrafçıyı görürüz. Otobüs mola yerinde durur ve fotoğrafçı yakındaki kahvehanenin önünde sigara içerken dikkatini bir şey çeker. Televizyonda kendisinden pavyondaki insanların fotoğraflarını çekmesini isteyen kadının görüntüsü vardır. Görüntü, kapıdaki aynaya yansımış, fakat kapının kapanmasıyla yok olmuştur. Şaşkın bir vaziyetteki fotoğrafçı kahvehaneye girip televizyonu izlemeye başlar. Televizyonda İstanbul’da fotoğrafını çektiği saatçiyi görürüz. Önündeki masada bir saat vardır ve şunları söyler: “Yıllarca saatlerin içinde yaşadım. Saatlerin sihri, hayatımın sırrı oldu. Bir gün bu sırrın yüzlerimizin bilmececiyle çözülebileceğini anladım. Böylece, rüyalarım bir başkasınıninkiyle karıştı. Artık hiç unutmam. Çünkü saatin yüzü yüreğe yakınsa kendi yüzü konuşur insanın.” Ekranda farklı saatler ve Osmanlı padişahlarına ait görüntüler görürüz. Otobüs hareket eder, fakat fotoğrafçı mola yerinde kalır. Kahveci kaseti çıkararak bir adama verir. Adam kahvehaneden çıkar, fotoğrafçı da peşinden giderek onu durdurur ve kaseti satın almak istediğini söyler. Kasetin emanet olduğunu söyleyen adamla fotoğrafçı kamyonete binip kasetin sahibinin yanına gitmek üzere zifiri karanlık yolda ilerlerler.

Garipler Şehri

Kamyonet karanlık yolda ilerler ve bir kasabaya gelir. Kaseti elinde bulunduran adam kamyonetten inerek bir dükkâna girer. Adam kasetin asıl sahibi olan kasaba saatçisine fotoğrafçıdan bahseder. Kasaba saatçisi fotoğrafçı ile kendi dükkânına doğru yürür. Kasaba saatçisi fotoğrafçıya videokaseti neden istediğini sorar ve soruyu kendi yanıtlar: “Biliyorum, zor. O kadını önce rüyanda gördün, değil mi? Ben önce rüyamda gördüm, sonra dükkânıma geldi.” Dükkâna girerler ve saatçi rüyasını anlatmaya başlar: “Rüyamda bir çarşıdaymışım. Her şey var burada, ne istiyorsan, en iyi yiyecekler, elbiseler, ipek kumaşlar, neler neler... Bir bakıyorum, bir dükkânda da hayatlar satıyorlar. İstedğin hayatı seçiyorsun, o ruhun yüzü, senin yüzün oluyor, artık mutlu yaşıyorsun. Tam istediğim yüzü seçeceğim bir kadın çıktı karşıma. Anladım ki melek. Korktum, terle uyandım. Öğle vakti bu kadını tam karşımda gördüm. Burada, dükkânda, sanki dilim tutuldu. Dedi ki ‘Ne tuhaf dükkân burası ne mahzun bir hali var.’ (...) Bunu bıraktı. Emanettir, dedi seyret rüyalarını hatırlayacaksın. Yüzünde kaybettiğin şeyi bulacaksın. Başkaları da seyretsin onlar da hatırlayacaklar. Genç arkadaşım seyrettim, başkalarına da seyrettirdim ama hiçbir şey anlamadım. Saati de tamir edemedim.” Fotoğrafçı kadının tekrar ne zaman geleceğini sorar. Saatçi bir ay sonra geleceğini ve kasetin kendisinde

emanet olduğunu söyler. Fotoğrafçı arsa alması için annesinin verdiği altınlarla kasaba saatçisinden videokaseti satın alır. Kasabada bir otelde kalmaya başlayan fotoğrafçı kaseti izlemeye başlar. Kadın bir öykü anlatmaya başlar, aslında anlattığı kendi öyküsüdür: “Bir saat kulesinin altındaki şehre yerleştiğim zaman. İşte, hüzün hikâyecileriyle birbirimizi böyle aramaya başladık. Harita diye birbirilerimizin yüzlerine bakıyor hikâye diye ruhlarımızı masaya koyuyoruz.” Fotoğrafçı, otel odasındaki masasını saatçi dükkânını görecektir şekilde yerleştirip kadının dönmesini beklemeye başlar. Gazetelerdeki insanların fotoğraflarını kesip yüzlerini biriktiren fotoğrafçı, videokaseti defalarca izler. Kasaba saatçisi, saati tamir eder. Kadın, kasabaya tekrar gelir, fakat saatin tamir edilmediğini hatta daha çok bozulduğunu söyler ve kasabadan ayrılır. Fotoğrafçı, kasabadan ayrılan kadının adamlarından birinin yere attığı kâğıdı bulur ve üzerinde yazan notu okuyup peşlerinden gider.

Kalpler Şehri

Saat kulesinin ardından kasabayı görürüz. Fotoğrafçı kasabanın sokaklarında yürümeye başlar. Saatçinin sokağına geldiğinde duvarda Şehirler Şehri’ndeki saatçinin duvarında gördüğü afişin aynısını gördüğü için şaşırarak duraksar. Karşıda kadının arabasını durmaktadır. Arabanın içindeki fotoğrafçı, kadının sokakta yürüdüğünü görür. Fotoğrafçı, biraz ileride kadının İstanbul’daki saatçi ile konuştuğunu görür, peşlerinden gider fakat onları kaybeder. Ertesi gün fotoğrafçı, kahvehanede elinde duvar saati olan bir adamla tanışır ve sohbet ederler. Adam kahveden çıkar ve bir eve gelir. Adamı takip eden fotoğrafçı, kapıyı çalar ve kapıyı açan adama “Yüreğimi açmaya geldim, saatler için hikâyem var” der ve içeri girer. Evin üst katında bir grup insan ellerinde saatlerle oturup beklemektedir. Bir üst katta ise insanlar üzerinde birer saat bulunan ayrı ayrı masalara oturup öykülerini anlatmaktadır. Fotoğrafçı da babasından kalan saati çıkararak kendi öyküsünü anlatmaya başlar.

Fotoğrafçı saat kulesinin içine girer, orada uykuya dalar ve rüyasında kadını görür. Kadın saatin çanını çalarak fotoğrafçıyı uyandırır. Fotoğrafçı kadından rüyasının geri kalanını anlatmasını ister. Kadın ise aradığı yüzün kendisi olmadığını söyleyerek ona aramayı sevmesini tembihler. Babasından kalan saati fotoğrafçıya verdikten sonra arabasına binerek uzaklaşır. Fotoğrafçı, hızla kasabanın dışındaki yolda yürür. Arabasından eşya indiren bir eskiciyle karşılaşır. Bir öykü anlatmaya başlayan eskici,

insanların rüyalarını hatırlayamamasının sebebinin rüyalarında kaybettikleri şeylerin kendi torbasında olduğunu söyler. Torbasından “bir ayna, bir ütü ve bir lamba” (kadın şehirler şehri bölümünde kendi rüyalarından uyandıktan sonra yalnızca “bir ayna, bir ütü ve bir lambayı hatırladığını söyler) çıkarır. Fotoğrafçı yaprakları dökülmüş bir ağaca bakar.

2.3.2.Öyküleme Biçimi

Film birbirini kronolojik olarak takip eden dört kısımdan oluşmakta her kısma verilen isim ara yazıyla belirtilmektedir. Olaylar birbirini nedensellikte takip ettiği için film organik öyküleme biçimi taşımakla birlikte nedenselliğin zayıfladığı kısımların varlığı nedeniyle kısmen kristal öyküleme özellikleri de göstermektedir. Fotoğrafçının gizemli kadınla sıradan bir iş ortaklığı sürdürürken kadının ortadan kaybolmasıyla birlikte onu neden takıntı haline getirdiği açıklanmamaktadır. Fotoğrafçı kadının kaydettiği video görüntüsü ve bu görüntüyü yaymaktaki amacı tam olarak anlaşılamamaktadır.

2.3.3. Motor-Duyu Şeması Kopukluğu ve Karakterler

Filmde duyu-motor şemasındaki kopukluk ana karakterler üzerinde belirginleşir. Fotoğrafçı, gizemli kadın, saat tamircisi çoğunlukla donuk ve tepkisiz kalan, tepki verdiklerinde ise olağandışı tepkiler veren karakterlerdir. Fotoğrafçı babasının ölümünü neredeyse tamamen tepkisiz karşılar.

2.3.4. Saf Optik ve Sessel İmgeler, Bağlantısız Mekânlar

Alışlagelmiş hatırlama ve dikkatli hatırlamayla bağlantılı duyu-motor imge ve saf optik ve sessel imge bağlamında değerlendirildiğinde filmdeki mekânların ağırlıklı olarak saf optik ve sessel imgelerle betimlendiğini ve pek çok mekânın herhangi bir yer niteliği taşıdığını söylemek mümkündür. Filmin bölümleri “şehirler şehri, ölümler şehri, garipler şehri, kalpler şehri” olarak adlandırıldığı için şehir kavramının anlatı içinde ayrıcalıklı bir yere sahip olduğu düşünülebilir. Ancak öykünün kısımlarının geçtiği şehirlere dair bütünlüklü bir tasvirden ziyade kısmi tasvirler yer alır. Öykünün geçtiği şehirler de bazı tematik soyutlamalarla adlandırılır. Şehirler şehri İstanbul iken, ölümler şehri fotoğrafçının ailesinin yaşadığı küçük bir Anadolu şehridir. Bu kısmın adının neden ölümler şehri olduğu yoruma açıktır. Fotoğrafçının babası öldüğü için şehre gitmesi nedeniyle şehrin adı ölen babasıyla ilişkilendirilebileceği gibi taşranın durağan hayatıyla da ilişkilendirilebilir. Her durumda şehre dair izleyiciye Deleuzeyen bir soyutlama sunulur. Diğer taraftan

fotoğrafçının mola yerinde gördüğü tuhaf bir videokasetin peşinden gittiği garipler şehri, şehirden çok kasabaya benzediği, kasvetli bir atmosfere sahip olduğu için garipler şehri olarak adlandırılmış olabilir. Benzer şekilde filmin son kısmının geçtiği kalpler şehri, fotoğrafçının anlatı boyunca peşinden koştuğu kadını barındırdığı için ya da saatlerle birlikte hikâyelerini anlatan -başka bir deyişle kalplerini açan- insanlara yer verdiği için bu ismi almış olabilir. Sonuç olarak bu şehirlerin imgeleri bütünlüklü ve mantıki bir akış içerisinde değil de kısmi şekilde yer alır.

2.4. Akrebin Yolculuğu Filminde Zaman-İmge Unsurları

2.4.1. Filmin Kısa Öyküsü

Film; Kerem adlı bir saat ustasının bir yabancından aldığı bir talimatla bir saat kulesinin saatini tamir etmek üzere küçük bir kasabaya gitmesini, orada bir cinayete tanık olmasını, Esra adlı bir kadınla yaşadığı aşkı ve başta şahit olduğu cinayetin aslında kendi cinayeti olduğunu anlayarak ölmesini anlatır. Ayrıca Kerem'in kaldığı oteli işleten Katip'in, Esra ve kocası Agah'ın, kasabada yıllar önce bulunmuş olduğu anlaşılan bir saatçinin ve kasabaya panayır için gelen görme engelli müzisyenlerin hikayeleri de yan öyküler olarak filmde yer alır. Film aynı olayları zamanda tekrar yaşanmış şekilde sunduğu ve ana karakterin kendisi ile karşılaşmalarını içerdiği için gerçeküstü olarak nitelendirilebilir. Diğer taraftan filmde leitmotif olarak tekrar eden saat imgeleri ve tekrar yaşanan olaylarla oluşturulan zaman döngüleri nedeniyle de filmin zaman kavramıyla özel bir ilişki kurduğunu söylemek mümkündür.

2.4.2. Öyküleme Biçimi

Filmde birbirini nedensellikte takip eden olaylar olay örgüsünde geniş yer kaplasa da filmsel anlatının kapanış şekli -dolayısıyla anlatının anlamı- bakımından kendisini tekrar eden bir zaman dilimi sunduğu için kristal öyküleme biçimi özel bir ağırlık taşır. Üstelik anlatı kapanana dek çeşitli sahnelerde zamanın tekrar etmekte olduğu ya da iki kez aynı anda yaşanmakta olduğu sezdirilir. Bu sahnelerden ilki Kerem'in kasabadaki otelde kaldığı ilk gece yaşanır. Kerem odasında günlüğünü yazmaktayken koridordan gelen kapı sesleri duyar. Kalkıp baktığında karşıdaki odanın kapısının rüzgârdan çarparak sesler çıkardığını görür. Kapıyı biraz araladığında çalışma masasında arkası dönük şekilde oturmuş yazı yazmakta olan bir adam görür. Adamın boynunda kırmızı bir atkı durmaktadır. Filmin sonunda anlaşılabileceği üzere bu kişi aslında kendisidir. Bir diğer sahne

saat kulesine çan yaptırmak için demirciye gittiğinde yaşanan sahnedir. Kerem saat kulesinin ölçüsünü alarak çizdiği çanı demirci ustasına verdiği demirci yıllar önce aynı çanı başka birinin sipariş ettiğini ama gelip teslim almadığını söyler. Kerem’le birlikte üst kattaki depoya giderler. Kerem eşyaların arasında yıllarca beklemekten tozlanmış çanı gördüğünde çok şaşırır. Üstelik demircide yer alan sipariş kâğıdında kendisinin çizimleriyle aynı çizimler bulunmaktadır. Anlatının sonu bize daha önce sipariş veren kişinin de kendisi olduğunu düşündürür. Dolayısıyla filmde bir zaman diliminin bir kere tekrar ettiğini değil çok kez tekrar ettiğini anlarız.

Üzerinde durulması gereken bir diğer sahne Esra’nın çocukluğuna dair anlattığı bir anıyla bağlantılı olan bir hayal -ya da geriye dönüş- sahnesidir. Esra, Kerem’e çocukken yakın oldukları bir çocukla oynadıkları bir oyunu anlatmıştır. Esra, çocukluk arkadaşını ve oynadıkları oyununun anlamını şu şekilde anlatmıştır:

Sessiz, derin bakışları vardı. Becerikli, usta elleri vardı. Buraya ait değildi sanki. Hep gitmek, uzaklaşmak. Birbirinin peşinden koşan iki çocuktuk. Sık sık evimize gelir, tezgâhın önünde durur, babamın kumaş dokuyuşunu izlerdi, büyülenmiş gibi. Kendi uydurduğumuz bir oyun vardı. Küçük el aynalarıyla oynadığımız, tuhaf, içten bir oyun. Birbirimize tutardık aynalarımızı. O benim aynamda kendisini gördüğünde bir dilek tutardı, ben de onun aynasında bir dilek. Ancak gerçekleştirmeye çalıştığımız ikimizi aynı anda görebilmekti. Bu da dileklerimiz aynı olmasıyla mümkündü ancak. Zor bir oyundu. Ama böylece görüntülerimiz aynı aynada hep saklı olacaktı. Birbirimize çok uzak olsak bile.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Esra’nın anlattığı bu anıyla ilgili Kerem bir hayal görür. Hayalinde eski bir odada bir kız çocuğu durmaktadır. Elinde küçük bir el aynası olduğu için Esra’nın çocukluğu olduğu anlaşılmaktadır. Odaya bir erkek çocuğu girer, Esra’ya doğru yürür. Birbirlerinin yüzüne ayna tutarlar ve sonunda ikisi de aynı ayna içinde görünür. Erkek çocuğunun boynunda kırmızı atkı olmasaydı sadece bir hayal sahnesi olarak düşünülebilecek bu sahne filmin sonunda Kerem’le özdeşleşen kırmızı atkı nedeniyle olanların bir geriye dönüş, unutulmuş bir anının hatırlanması olduğunu düşündürür. Esra’nın çocukluk arkadaşı aslında Kerem’dir.

Son olarak filmin doruk noktasını oluşturan Kerem’in ölüm sahnesinden bahsedilebilir. Bu sahne aynı zamanda filmin başlarında da başka bir bakış açısıyla verilmiş bir sahnenin tekrarıdır. Kasabaya ilk geldiği gün lokantada yemek yerken dışarıdan geçmekte olan Esra’yı görünce hemen onu takip eden Kerem ıssız bir göl kenarına kadar gelir. Kadına arkasından yaklaşacakken bir ağacın arkasından kırmızı atkılı başka bir adamın daha kadını takip ettiğini görür. İkisi birden gözden kaybolduktan

kısa süre sonra iki el silah sesi duyan Kerem koşup o tarafa gittiğinde kırmızı atkılı adamı gölde ölmüş şekilde yattığını görerek kaçar. Filmin sonunda bu kişinin aslında kendisi olduğu anlaşılır. Yine aynı lokantada yemek yerken yine dışarıdan geçmekte olan Esra'yı görmüştür ancak bu kez bir fark vardır. Ellerini yıkamaya gidip döndüğünde masada bir kâğıda sarılı olan kırmızı atkıyı bulur ve takar. Atkıyı kimin bıraktığı neden bıraktığı ve Kerem'in onu neden taktığı belli değildir. Dışarıdan geçmekte olan Esra'yı görünce yine göle kadar aynı sokaklardan geçerek onu izler. Göl kenarında yine o an kim olduğunu bilmediği kırmızı atkılı adamı arkadan görür. Ancak adam bu kez yüzünü Kerem'e döner. O sırada Esra tüfekte belirip iki el ateş ederek Kerem'i vurur. Yerde yatan Kerem'e sarılıp "Seni, hep seni sevdim" demesinden Esra'nın çocukluk aşkının da aslında Kerem olduğu ifade edilir.

2.4.3. Motor-Duyu Şeması Kopukluğu ve Karakterler

Filmdeki ana karakterler olan Kerem ve Esra duyu-motor şemasındaki kopukluğun üzerlerinde belirginleştiği karakterlerin özelliklerini göstermektedir. Deleuze, hareket-imge sinemasında karakterlerin aksiyona göre güçsüz kaldıklarında hatta elleri kolları bağlandığında bile bir şekilde tepkilerini gösterdiklerini belirtmektedir. Fakat zaman-imgede duyu-motor bağlantıların tahrip edilmesiyle filmin karakterleri eylemlere tepki vermemekte, sadece bir şeyleri görmekte ve duymaktadırlar. Karakterler yaşadıkları olaylara tepki vermekten veya bir eyleme katılmaktan ziyade kaydetmekte, bizzat izlediği görüye teslim olmaktadır (Deleuze, 2021, s. 14). Zaman imge sinemasının karakterlerinde görülen bu özellik filmde, en çok Esra'da belirginleşmektedir.

Esra hem olay örgüsü içerisinde hem de diyaloglar yoluyla aktarılan geçmişinde tutarlı ve bütünlüklü bir karakter izlenimi vermemektedir. Esra, ard öyküsünü filmin çeşitli yerlerinde Kerem'e anlatır. Geçmişine dair çocukken babasıyla sık sık seyahat ettiği ve yakın bir arkadaşı olduğu dışında bilgi edinemeyiz. Esra babasıyla yaptığı seyahatlerinin dönüşünde hep saat kulesini gördüğünü ve "bu kule benim" dediğini anlatır. Yıllar sonra kasabaya geldiğinde Agâh'la tanışmış ve evlendiklerinde saat kulesinin sahibi olan Agâh kuleyi Esra'ya hediye etmiştir. Ayrıca Esra'nın Deniz adlı bir kızı olduğunu kızının öldüğünü ve mezarının kasabada bulunduğunu öğreniriz. Kızının neden öldüğü, babasının kim olduğu açıklanmamaktadır. Benzer şekilde saat kulesinin tamir edilmesinin neden kendisi için bu denli önemli olduğu, kasabadan neden bir türlü

ayrılmayacağını söylediği ve Kerem'i neden öldürdüğü belli değildir. Esra pasif ve tepkisiz konumunu anlatı içinde sadece üç yerde bozar. Bunlardan biri Kerem'e buluşmak istediğini ifade eden bir not göndermesidir. Bu not ve buluşma dolayısıyla Kerem'e ilgi duyduğunu anlarız. Diğer Kerem saat kulesinin tamiri bitmeden kasabadan ayrılacağına onun bulunduğu trene binmesi ve işini bitirmesini istediği sahnedir. Ve son olarak Kerem'i öldürmesiyle anlatıda aktif bir konuma geçer. Esra'nın Kerem'i öldürmesinin, öldürdükten sonra ağlayıp ona sarılarak yalnızca onu sevdiğini söylemesinin ve soğukkanlı bir şekilde Agâh'ın Kerem'in cesedini göle atmasına yardım etmesinin nedenselliğe dayalı herhangi bir açıklaması yapılamamaktadır.

2.4.4. Saf Optik ve Sessel İmgeler, Bağlantısız Mekânlar

Film, Bolu'nun Göynük ilçesinde geçmektedir. Filmde adı anılmayan ancak anlatıda önemli bir yer tutan göle özel bir önem atfedilir. Kerem'in kendi cinayetine gölde tanık olması, göle düşürdüğü günlüğünü tekrar bulduktan sonra gölün sularının onu değiştirdiğini sanki başka birine aitmiş gibi yaptığını söylemesi ve filmde gölün hem geçmişe hem geleceğe ait bir sır sakladığının söylenmesi göle zamanla ilgili gizemli bir güç atfeder. Diğer taraftan Esra ve Kerem göl kıyısında uzanmışlarken Kerem uykuya dalar. Uyandığında gördüğü düşü hatırlayamadığını belki de yıllardır aynı düşü tekrar tekrar gördüğünü söylediğinde Esra hepsinin aynı düş olduğunu söyler. Dolayısıyla aslında filmde aynı olayların birkaç kez yaşandığı gösterilse de bu diyalogla aynı olayların çok daha fazla sayıda tekrar tekrar yaşandığı ima edilir. Alışlagelmiş hatırlama ve dikkatli hatırlamayla bağlantılı duyu-motor imge ve saf optik ve sessel imge bağlamında gölün tasvirinin saf-optik ve sessel imge ağırlıklı olarak yapıldığını söylemek mümkündür. Esasen kasabanın pek çok mekânı saf optik ve sessel imgelerle betimlenir. Kerem'in kaldığı otelin bütününe dair bilgiye tam olarak sahip olamadığımız gibi, saat kulesine, Agâh'ın evine, Esra'nın dokuma atölyesine hatta kasabanın bütününe dair betimlemeler de kısmi şekilde ve saf optik-sessel imegelemeye yakın biçimde yer alır.

Mekânların sıradanlığı ya da "herhangi bir yer"liği bağlamında kasaba sokaklarında karşılaşılan rastgele yerler; mescit önü, berber dükkânı, seyyar satıcılar, ağaç altları, sokakların köşe başları gibi, diğer zaman-imge sineması unsurlarıdır.

SONUÇ

Gilles Deleuze, klasik ve modern düşüncedeki felsefe tanımlamalarının dışına çıkarak üç düşünme kipi olduğunu ifade etmektedir. Buna göre düşünmek, felsefenin kavramlarıyla, bilimin fonksiyonlarıyla, sanatın duygulanımlarıyla düşünmesidir. Söz konusu düşünme formları arasında hiyerarşiden ziyade birbirini etkileme ve dönüştürme şeklinde bir ilişki bulunmakta ve bu etkileşim düşünmeye yeni yollar açmaktadır. Bu yollardan biri, bir sanat olan sinemadır. Sinemanın icat edilmesiyle birlikte düşünme, imgelerle işleyen sinematografik düşünme biçimine dönüşür. Sinematografik imgeyi kavramsallaştıran ve detaylandıran ilk filozof Gilles Deleuze'dür. Deleuze, kendini bir yaşam filozofu olarak nitelendirmektedir. Yaşamı düşünceye bağlamayı amaçlamış ve fikirlerini temellendirmek için sinemanın en uygun mecra olduğunu fark etmiştir. Sinema teorisini Henri Bergson'un hareket tezleri üzerine kuran Deleuze'e göre hareket-imge zamanın dolaylı sunumudur. İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemasını ifade eden bu film yapma biçiminde kamera, filmin ana karakterinin eylemlerine odaklanır. Filmdeki olaylar birbirlerine nedensellik bağı ile bağlanır. Organik öykülemenin öne çıktığı hareket-imgede zaman, çizgisel ilerlemektedir. Duyu-motor bağlantıların aktif olduğu hareket-imgenin en belirgin örneğini klasik Amerikan filmleri ve Sovyet montaj sineması oluşturmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı'nın etkisiyle birlikte modern Avrupa düşüncesinde bir kriz söz konusu olur. Klasik sinemada kopuşa işaret eden bu kriz, zaman-imge sinemasını ortaya çıkarır. Zaman-imge sinemasında duyu-motor bağlantılar askıya alınır. Duyu-motor bağlantıların yerine saf optik ve sessel göstergeler geçer. Bu filmlerde ana karakterler, eylemlere tepki vermekten ve duygulanımların oluşmasına olanak sağlamaktan ziyade yalnızca görmeye başlarlar. Saf görü sineması olarak da nitelendirilen zaman-ingesinde karakterler, kendi başlarına gelen olaylara karşı dahi tepkisizdir. Kristal öykülemenin kullanıldığı zaman-ingesinde olaylar arasında nedensellik bağı söz konusu değildir. Deleuze, zaman-imge sinemasını açıklarken İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga filmleri ile örnekendirir. Gilles Deleuze, zaman-imge sinemasını daha çok 1950 ve 1960'lı yıllarda Avrupa'da çekilen filmler üzerinden ele alır. Fakat diğer ülke sinemalarındaki modernist eğilimlerde de zaman-imge sinemasının örneklerinin verildiği görülmektedir.

Bu çalışmada Türk sinemasının önemli yönetmenlerinden Ömer Kavur'un filmleri Gilles Deleuze'un film kuramıyla birlikte ele alınmıştır. Yönetmenin ikinci dönem filmlerinin zaman-imge sineması kapsamında değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini ortaya koymayı amaçlayan çalışmanın sonucunda Kavur'un söz konusu filmlerinin zaman imge sinemasına özgü unsurları içerdiği görülmektedir.

Sinema sektörüne girdiğinden itibaren Yeşilçam anlatı kalıplarının dışında filmler üreten Kavur, sanat sineması örnekleri olarak nitelendirilebilecek filmler yapmıştır. Özellikle 1986 yapımı *Anayurt Otel*i ve sonrasında gerçekleştirdiği filmlerde sanat sinemasının tematik ve anlatısal özelliklerini kullandığı görülmektedir (Karadoğan, 2010: 15). Çalışmanın örneklemini oluşturan *Anayurt Otel*i, *Gizli Yüz* ve *Akreb*in *Yolculuğu* filmlerinde “yabancılaşma, yalnızlık, iletişimsizlik, yolculuk, zaman” gibi zaman-imge sinemasının önemli örneklerinin verildiği modern Avrupa filmlerine özgü temalar ele alınmaktadır. Söz konusu filmlerde zamanın klasik anlatı filmlerindeki gibi çizgisel olarak ilerlemediği daha çok tanımlanamayan, anlaşılamayan bir zaman algısının oluşturulduğu görülmektedir.

Ailesinden kalma oteli işleten Zebercet'in yaşamına odaklanan *Anayurt Otel*i filmi, organik öyküleme biçimini taşımaktadır. Organik öykülemde duyu-motor şeması aktiftir ve olaylar arasında nedensellik bağı söz konusudur. Fakat *Anayurt Otel*i filminde nedensellik bağının kopuk olduğu görülmektedir. Çünkü Zebercet'in hizmetçi kızı öldürmesinin, otelini işlevsiz hale getirmesinin ya da kendisiyle ilgili söylediği yalanların nedeni filmde açıklanmamaktadır. Diğer yandan otele gelen yabancı kadının gidişiyle Zebercet'in duyu-motor bütünlüğü bozulur. Özellikle ikinci ve üçüncü bölümde Zebercet'in olaylara karşı tepkisiz olduğu görülür. Yine hizmetçi kız da neredeyse film boyunca başına gelen olaylara herhangi bir tepki göstermez. *Anayurt Otel*i'nde Zebercet'in çoğunlukla kasaba merkezinde yaptığı amaçsız gezintiler de herhangi mekânlar olarak nitelendirilebilir.

Gizli Yüz filminin çözümlemesinden elde edilen sonuçlara göre, filmin organik öykülemeye uygun olduğu görülmekle birlikte filmde neden-sonuç ilişkisinin zayıf olduğu söylenebilir. Filmde çizgisel bir zaman anlayışından ziyade geçmiş, şimdiki zaman ve rüyalar iç içe geçmektedir. Karakterler olaylar karşısında gündelik yaşamda beklenen tepkileri vermemektedir. Mesela fotoğrafçı babasının ölümünü tepkisizlikle

karşılarken, saatçi kadının arabayla kendisini takip etmesine herhangi bir ilgi göstermemektedir. Yine kahvehanede kadının çektiği videokaseti izleyenler, görüntüyü izlerken ya da izledikten sonra herhangi bir tepki vermemektedir. Filmde ismi geçen Şehirler Şehri, Ölüler Şehri, Garipler Şehri ve Kalpler şehri de bütünlüklü ve mantıki bir akış içerisinde verilmez.

Akrebin Yolculuğu filminde neden-sonuç ilişkisi içeren olaylar bulunmakla birlikte filmin kapanış biçimi açısından yinelenen bir zaman dilimini içerdiği için kristal öykülemenin öne çıktığı söylenebilir. *Gizli Yüz* filminde olduğu gibi bu filmde de saatler, zaman ve zaman algısı ile özel bir ilişki kurulduğu söylenebilir. Duyu-motor bağlantıların kopukluğunun filmin ana karakterleri olan Kerem ve Esra'da belirginleştiği söylenebilir. Özellikle Esra'nın tepkisizliği öne çıkmaktadır. Diğer yandan kasaba sokaklarındaki rastgele yerler olan berber dükkânı, ağaç altları, sokakların köşe başları karakterlerin amaçsız ve nedensizce dolaştığı herhangi mekânlar olarak karşımıza çıkar.

Sonuç olarak *Anayurt Otel*i, *Gizli Yüz* ve *Akrebin Yolculuğu* filmlerinde, organik öyküleme ağırlıklı olsa da karakterlerin duyu-motor bütünlüğündeki bozulmaların ve nedenselliğin gevşek olduğu görülmektedir. Söz konusu filmlerde duyu-motor bütünlüğün bozulmasına bağlı olarak saf optik ve sessel göstergelerin öne çıktığı söylenebilir. Özellikle *Gizli Yüz* ve *Akrebin Yolculuğu* filmlerinde zamanın çizgisel olarak ilerlememekte, bu filmlerde rüyalara, zamana ve saatlere ayrı bir önem verilmektedir. Klasik anlatı filmlerindeki karakterler, amaçlarına uygun olarak belirli mekânlarda bulunurken; bu filmlerde karakterler, kamusal mekânlarda nedensizce dolaşmaktadır. Bütün bunlardan hareketle, Ömer Kavur'un çözümlenen filmlerinde zaman-imge unsurlarının öne çıktığı söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aitken, I. (2015). Avrupa Sinema Kuramları Eleştirel Analiz. çev. Zahit Atam. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Akgün, E. (2020). Sinema ve Zaman: Ömer Kavur Sineması, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Akıncılar, B. (1987). Ömer Kavur Sineması, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sahne ve Görüntü Sanatları Ana Sanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Armes, R. (2011). Sinema ve Gerçeklik Tarihsel Bir İnceleme. çev. Zeynep Özen Barkot. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Arsenjuk, L. (2018). Movement, Action, Image, Montage: Sergei Eisenstein and the Cinema in Crisis. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Asal, Z. İ. (2019). Absurdism in Turkish Cinema, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, Sinema Televizyon Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Ashton, D. (2006). Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect. Dissertation. Bowling Green State University.
- Atalar, E. (2005). Sinema Dili ve Mimari Mekan, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Mimarlık Ana Sanat Dalı, Ankara (Türkiye).
- Baker, U. (2014). Yüzeybilim Fragmanlar, der. Ege Berensel. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baloğlu, U. (2018). Ömer Kavur'un Zaman Kavramına Yaklaşımının Hikaye Akışına Etkisi: Akrebin Yolculuğu. *Selçuk İletişim*, 11(1), ss.349-365.
- Baljkovac, N. (2013). Untimely Affect: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bazin, A. (2011). Sinema Nedir? çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bellour, R. (2021). "Düşüncenin İmgesi: Sanat mı, Felsefe mi, Daha Ötesi mi?", *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri*, ed. David N. Rodowick, ss. 25-34. İstanbul: Küre Yayınları.
- Bergson, H. (2015). Madde ve Bellek. çev. Işık Ergüden. Ankara: Dost Kitabevi.
- Bergson, H. (2017). Yaratıcı Tekâmül. çev. Mustafa Şekip Tunç. İstanbul: Dergah Yayınları.

- Bingöl, H. (2019). Ömer Kavur Filmleri Üzerinden Mekân, Bellek ve Toplum İlişkilerine Bakmak, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, Bolu (Türkiye).
- Bogue, R. (2021). Deleuze, Sinema ve Felsefe. çev. Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). Kör Alan ve Dekadrajlar. çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2013). Bakış ve Ses. çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bozkurt Avcı, İ., Çetin, D. (2022). Andrey Tarkovski Sinemasında Zaman-İmgesi: Ayna. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (37), ss. 319-335.
- Burch, N. (1981). Theory of Film Practice. Trans. by Helen R. Lane. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Chandler, J. (2021). “Duygulanım-İmge ve Hareket-İmge”, *Deleuze’ün Film Felsefesinin İzleri*, ed. David N. Rodowick, ss. 237-256, İstanbul: Küre Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). Gilles Deleuze. çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Conway, J. (2010). Gilles Deleuze: Affirmation in Philosophy. London & New York: Palgrave Macmillan.
- Çam, A. (2018). Sinemasal Hodolojik Mekânlar – Bir Zamanlar Anadolu’da Filminin Hodolojik Mekân Bağlamında Çözümlemesi, *Yeni Düşünceler*, 9, ss. 45-56.
- Çavuş, U. (2019). Anayurt Oteli ve Yeni Türk Sineması Yönetmenlerinin “Taşra”ya Yönelimi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kadir Has Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Çekemci, E. (2021). Yeni Türk Sinemasında Bunalım ve İntihar, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Deamer, D. (2012). “An Imprint of Godzilla: Deleuze, the Action-Image and Universal History”, *Deleuze Connections: Deleuze and Cinema*, ed. David Martin-Jones & William Brown, pp. 18-36. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deamer, D. (2016). Deleuze’s Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deamer, D. (2018). Cineosis. <http://deleuzecinema.com/2018/10/31/cineosis/> (Erişim Tarihi: 12.06.2022).

- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. by: Hugh Tomlinson & Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. by: Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. çev. Ulus Baker. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2005). *Kant Üzerine Dört Ders*. çev. Ulus Baker. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*. çev. Ulus Baker. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2010). *Bitik*. çev. Ayşe Orhun Gültekin. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler 1972-1990*. çev. İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014a). *Bergsonculuk*. çev. Hakan Yücefer. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014b). *Sinema I: Hareket-İmge*. çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016a). *Nietzsche ve Felsefe*. çev. Ferhat Taylan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016b). *Nietzsche*. çev. İlke Karadağ. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2020). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı*. çev. Can Batukan & Ece Erbay Nahum. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*. çev. Burcu Yalım & Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *Felsefe Nedir?* çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. by: Brian Massumi. (11th Printing). Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Demir, B. (1989). *Ömer Kavur Sinemasında Gerçeklik, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*, Ege Üniversitesi, Kitle İletişim Anabilim Dalı, İzmir (Türkiye).
- Eisenstein, S. M. (1985a). "Film Biçimine Eytışimsel Bir Yaklaşım", *Sinema Kuramları*, ed. Seçil Büker & Oğuz Onaran, çev. Nijat Özön. ss. 36-56. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Eisenstein, S. M. (1985b). *Film Biçimi*. çev. Nijat Özön. İstanbul: Payel Yayınevi.

- Eken, G. (2021). İletişimsizlik, Kimlik ve Değişim: Mehmet Yılmaz'ın 'Ben ve Neb' adlı Video Çalışmasının Ömer Kavur'un 'Gece Yolculuğu'. *Atlas Journal*, 7(37), ss.1342-1354.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş. çev. Berhan Soner & Barış Yıldırım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Esen, H. (2006). Gece Yolculuğu Filminde İletişimsizlik ve Yalnızlık. *Selçuk İletişim*, 4(2), ss. 175-185.
- Frampton, D. (2013). Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Flaxman, G. (2000). "Introduction", *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. ed. Gregory Flaxman, pp. 1-57. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Goodchild, P. S. (1993). Chaos and Eternity: Gilles Deleuze and the Question of Philosophy. Phd Thesis. Department of Religious Studies. University of Lancaster.
- Gökmen, E. (2018). Auteur Kuramı ve Bir Auteur Yönetmen Olarak Ömer Kavur. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 11(58), ss. 649-668.
- Gönen, M. (2008). Paradoksal Sanat Sinema. İstanbul: Versus Kitap.
- Hakan, F. (2012). Türk Sinema Tarihi. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- İlgaz, T. (1993). "Önsöz", *Felsefe Nedir?*, ss. 7-9, İstanbul: Say Yayınları.
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali, *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), ss. 282-294.
- İşler, E. (2011). Yeni Roman'ın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, (30), ss. 179-182.
- Kanbur, A. (2007). "Seyir İçinde Belleğin Seyri Unutuşun ve Hatırlamanın Sancısı ve Ömer Kavur Filmlerinde Toplumsal Tarihin Bireye Bağlanması", *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 6*, ed. Deniz Bayrakdar, ss.113-120. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Karadoğan, A. (2010). Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Karadoğan, A. (2018). Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1986-2000). Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Kavur, Ö. (1997). Türk Sinema Yıllığı 97/98. İstanbul: Türsak Vakfı Yayınları.

- Kolker, R. P. (2010). Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema. çev. Ertan Yılmaz. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Kolker, R. P. (2011). Film, Biçim ve Kültür. çev. Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır, Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Konaklı, H. (2005). Türk Sinemasında Postmodern Eğilimler, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyoloji Anabilim Dalı, Sivas (Türkiye).
- Kumbasaroğlu, S. (2010). Belirli Bir Yönetmenin Sosyal Karakter Analizi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Beykent Üniversitesi, Sinema Televizyon Ana Sanat Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Kurt, H. (2019). Ömer Kavur Sinemasının Edebi Kökenleri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).
- Kuyucak Esen, Ş. (2015). Sinemamızda Bir ‘Auteur’ Ömer Kavur. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Küçükalp, K. (2009). Deleuze’ün Felsefe Kavrayışı, *Kaygı*, (12), ss. 131-145.
- Lazzarato, M. (2017). Video Felsefe: Zamanı Kristalleştirme Makineleri. çev. Şule Çiltaş Solmaz. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Marks, L. U. (1994). A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema, *Screen*, 35(3) Autumn, pp. 244-264.
- Marks, J. (1998). Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity. London, Sterling & Virginia: Pluto Press.
- Martin-Jones, D. (2014). “Sinemada Hareket-imajlar, Zaman-imajlar ve Melez-imajlar”, *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, ed. Damian Sutton & David Martin-Jones, ss. 109-122. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Martin-Jones, D., Brown, W. (2012). “Introduction: Deleuze’s World Tour of Cinema”, *Deleuze Connections: Deleuze and Cinema*, ed. David Martin-Jones & William Brown, pp. 1-17. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Martin-Jones, D., Fleming, D. H. (2014). Deleuze and Chinese Cinemas, *Journal of Chinese Cinemas*, 8(2), pp. 93-98.
- Mascelli, J. V. (2007). Sinemanın Beş Temel Öğesi: Sinema Filmi Çekim Teknikleri. çev. Hakan Gür. Ankara: İmge Kitabevi.

- May, T. (2005). Gilles Deleuze an Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ménil, A. (1999). "The Time(s) of Cinema", *Introduction to the Philosophy of Gilles Deleuze*, ed. Jean Khalfa, pp. 85-104, London & New York: Continuum.
- Mitry, J. (2000). The Aesthetics and Psychology of the Cinema. Trans. by Cristopher King. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Munsterberg, H. (1916). Photoplay: A Psychological Study. New York: D. Appleton and Company.
- Niş, N., Eryılmaz, T. (1981). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. Ankara: S. B. F. Basın ve Yayın Yüksek Okulu Basımevi.
- Nochimson, M. P. (2012). Bir Dünya Sinema. çev. Özgür Yaren. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Onaran, A. Ş. (1995). Türk Sineması II. Cilt. Ankara: Kitle Yayıncılık.
- Orhan, H. (2019). Sinemada Rüya Temsilleri ve Ömer Kavur Sineması Bağlamında Değerlendirilmesi, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Film Tasarımı Ana Sanat Dalı, İzmir (Türkiye).
- Orr, J. (1997). Sinema ve Modernlik. çev. Ayşegül Bahçıvan. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Özön, N. (1984). "Giriş: Eisenstein Yaşamı, Yapıtı, Kuramı", *Film Duyumu*, çev. Nijat Özön. ss. xv-clxc, İstanbul: Payel Yayınevi.
- Özçınar, M. (2021). Deleuze ve Sinema. İstanbul: Cem Yayınları.
- Öztürk, M. (2015). Modern Zamanın Akışında Sinema Sanatı. İstanbul: Doğu Kitabevi.
- Öztürk, S. (2016). Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk... Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Parr, A. (2005). The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Posman, S. (2009). "Where Has Gertrud(e) Gone?: Gertrude Stein's Cinematic Journey from Movement-Image to Time-Image", *Gilles Deleuze: Image and Text*, ed. Eugene W. Holland, Daniel W. Smith & Charles J. Stivale, pp. 41-62, London & New York: Continuum.
- Pöstecki, N. (2019). Sinema Yoluyla Oluşturulan Dünyalar: Yok-Yer, Heterotopya ve Ömer Kavur Sineması. *SineFilozofi*, Özel Sayı 1, ss. 75-90.
- Rajchman, J. (2013). Deleuze Bağlantıları. çev. Barış Şannan. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Rancière, J. (2016). Sinematografik Masal. çev. Tacettin Ertuğrul. İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2018). Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi. çev. Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2021). "Dünya, Zaman", *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri*. ed. D. N. Rodowick, çev. Nurullah Yakut. ss. 109-125. İstanbul: Küre Yayınları.
- Sancar, M. K. (2023). Ömer Kavur'un Erken Dönem Filmleri: Varoluşçu Arayışların Sineması. *SineFilozofi*, 8(5), ss.198-215.
- Sartre, J. P. (2011). Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi. çev. Turhan Ilgaz & Gaye Çankaya Eksen. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat. çev. Nurten Sarıca. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Savaş, H. (2002). Felsefe Eleştiri ve Ömer Kavur'un 'Karşılaşma' Adlı Filminin Felsefi Eleştirisi. *Selçuk İletişim*, 4(3), ss. 128-137.
- Smith, D., Protevi, J. (2016). Gilles Deleuze, çev. Levent Şentürk. Dışarıdan Düşünmek: Deleuze ve Guattari Perspektifinden Felsefe, Siyaset ve Sanat Yazıları, ss. 49-89. Ankara: Chiviyazıları Yayınevi.
- Sofuoğlu, H. (2004). Düşüncenin Sinematografik Yapısı: Hareket-Zaman ve Görüntü. Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Yayınları.
- Suner, A. (2015). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sutton, D. (2014). "Sanat-Oluş", *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, ed. Damian Sutton & David Martin-Jones, ss. 85-99, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Sütcü, Ö. Y. (2005). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. İstanbul: Es Yayınları.
- Sütcü, Ö. Y. (2015). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Sütcü, Ö. Y. (2021). Sinematografik İmge ya da Gerçekliğin Dolaysız Sunumu: Bergsoncu Bir Bakış. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Toprak, O. (2011). Ömer Kavur Sinemasında Birey-Toplum İlişkileri Bağlamında Yabancılaşmanın Temsili, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul (Türkiye).

- Trifonova, T. (2004). A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema, *SubStance*, 33(2), pp. 134-152.
- Tumay Arslan, U. T. (2020). Kat Sinema ve Etik. İstanbul: Metis Yayınları.
- Tutumlu, R. (2002). Anlatıbilimi Açısından Roman-Sinema Etkileşimi ve Bir Uygulama: Anayurt Oteli, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, Ankara (Türkiye).
- Ulusay, N. (2008). Melez İmgeler: Sinema ve Ulusötesi Oluşumlar. Ankara: Dost Kitabevi.
- Uluyağcı, C. (2007). Simge Kavramı ve Bir Film Çözümlemesi: Karşılaşma, *Selçuk İletişim*, 5(1), ss. 217-224.
- Uslu, A. (2014). “Sinemayı Sinemasız Düşünmek”, *Göçebe Düşünmek: Deleuze Düşüncesinin Sınırlarında*, ed. Ahmet Murat Aytaç & Mustafa Demirtaş, ss. 355-375, İstanbul: Metis Yayınları.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (40), ss. 123-141.
- Yıldız, S. (2014). Sinematografik Anlatım. İstanbul: Su Yayınevi.
- Yücefer, H. (2014). “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş”, *Bergsonculuk*, ss. 7-49, İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Yüksel, G. (2013). Eleştirel Bir Ömer Kavur Filmografyası Denemesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Yakındoğu Üniversitesi, Medya ve İletişim Çalışmaları Anabilim Dalı, Lefkoşa (Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti).