

**T.C.  
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI  
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI  
BAŐLAMINDA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI HAKKINDA BİR  
DEĞERLENDİRME**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**HAZIRLAYAN**

**OZAN YILDIRIM**

**TEZ DANIŞMANI**

**Dr. Öğr. Üyesi DENİZ TANSEL İLİC**

**ANKARA - 2019**



**BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**YÜKSEK LİSANS / DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

Tarih: 05 / 02 / 2019

Öğrencinin Adı, Soyadı : Ozan Yildirim

Öğrencinin Numarası : 21610220

Anabilim Dalı : Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı

Programı : Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı : Dr. Öğr. üyesi Deniz Tansel İlic

Tez Başlığı : Gilles Deleuze'nin Sinematografik Teorisimleri Bağlamında Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendirme

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans/Doktora tez çalışmamın; Giriş, Ana Bölümler ve Sonuç Bölümünden oluşan, toplam 106... sayfalık kısmına ilişkin, 18. / 02. / 2019 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından ..Turnitin..... adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 6.....'dır.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. Beş (5) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrenci İmzası: 

Onay

05 / 02 / 2019

Öğrenci Danışmanı Unvan, Ad, Soyad,

Dr. Öğr. üyesi Deniz Tansel İlic



**KABUL VE ONAY SAYFASI**

Ozan Yıldırım tarafından hazırlanan  
Gilles Deleuze'in Sinematografik Yaklaşımları Bağlamında  
Nuri Bilge Ceylan Sineması Hakkında Bir Değerlendire  
.....adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (sınav) Tarihi: 28 / 01 / 2019

(Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu):

İmzası Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İlic (Danışman) Baskent Univ.  
Jüri Üyesi : Prof. Dr. Serdar Öztürk Ankara Hacı Bayram Veli Univ. İlet.  
Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Geylan E. Geylan İlah.  
Baskent Univ.

Onay

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

06/02/2019

Prof. Dr. İpek KALEMCI TÜZÜN

Enstitü Müdürü

## TEŞEKKÜR

Tez alıŐmamn oluşmasında ve gelişmesinde büyük emeği geçen, bilgi, birikim ve tecrübeleri ile bana yol gösteren ve destek olan değerli danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Deniz Tansel İlic'e, tezimin kuramsal çerçevesi hakkında sahip olduğu bilgileri, deneyimleri ve değerli vaktini paylaşmayı esirgemeyen sayın hocam Erdem İlic'e ve tez yazım sürecimde hiçbir desteğini eksik etmeyen aileme ve yakınlarıma sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

## ÖZET

Sinema, keşfedildiği 1896 yılından bu yana, üzerine düşünceler ve kuramlar üretilen bir olgu olarak öne çıkmaktadır. Sinema tarihsel gelişini boyunca çeşitli dönüşümler ve kırılmalar geçirmiştir. Birçok araştırmacı araştırmalarının temelini sinema üzerine kurmaktadır. Ancak yapılan araştırmaların büyük bir bölümü sosyoloji ve semiyoloji gibi farklı disiplinlerden gelen kavramlar aracılığıyla açıklanmaktadır. Fransız filozof Gilles Deleuze, sinemanın içerisinden kavramlar üreterek alanın içinden olan kavramlarla sinemayı anlamının gerekliliğine vurgu yapmaktadır. Deleuze, sinemada sanatın hareket-imgeden zaman-imgeye doğru gerçekleşen kırılma sonrasında oluştuğunu ifade etmektedir. Bu açıdan Türkiye Sineması'nda sanatın izlerinin zaman-imge kavramına uygun anlatımlar aracılığıyla görünür hale gelmesi beklenmektedir. Bu tezin amacı Türkiye Sineması'nda zaman-imge kavramının izlerini açığa çıkarmaktır. Bu doğrultuda *auteur* bir yönetmen olarak ifade edilebilecek Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri incelenmiş ve zaman-imge kavramına uygun anlatımlar açıklanmaya çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Hareket-İmge, Zaman-İmge, Auteur

## ABSTRACT

Cinema, since its discovery in 1896, has emerged as a phenomenon that has produced thoughts and theories on it. Cinema has undergone various transformations and breaks throughout its historical arrival. Many researchers base their research on cinema. However, most of the researches are explained through concepts from different disciplines such as sociology and semiology. The French philosopher Gilles Deleuze emphasizes the need to understand cinema through the concepts of cinema. Deleuze states that art in cinema has occurred after the refraction from movement-image to time-image. In this respect, the concept of time-image traces of the art cinema in Turkey is expected to become visible through the appropriate expressions. In this directions, the films of Nuri Bilge Ceylan, who can be regarded as an *auter*, are examined and the narratives according to the concept of time-image have been tried to be explained.

**Key Words:** Movement-Image, Time-Image, Autuer

## İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR.....	i
ÖZET .....	ii
ABSTRACT .....	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
GİRİŞ.....	1
<b>BÖLÜM I. GÖRSEL İFADE BİÇİMLERİNİN YÜKSELİŞİ VE İMGE .....</b>	<b>6</b>
1.1. Görsel Kültür Çağı.....	6
1.2. Sinematografik İmgenin Oluşumu.....	8
1.3. Ticari Sinema ve Sanat Sineması Ayrımı.....	9
1.4. Auteur Yönetmen Kavramı .....	11
<b>BÖLÜM II. SANAT VE DÜŞÜNCE ÜRETİMİ .....</b>	<b>14</b>
2.1. Sanat, Bilim ve Felsefe Ortaklığı.....	14
2.2. Kavramlar ve İçkinlik Düzlemi.....	15
2.3. Duyumlar ve Kompozisyon Düzlemi .....	16
<b>BÖLÜM III. DELEUZE VE BERGSON’CULUK .....</b>	<b>21</b>
3.1. Henri Bergson’un Felsefi Yaklaşımları .....	21
3.1.1. Yöntem Olarak Sezgi.....	21
3.1.2. Süre Kavramı.....	22
3.1.3. Yaşamsal Atılım Kavramı .....	24
3.2. Bergson’un Hareket Üzerine Tezleri .....	25
<b>BÖLÜM IV. DELEUZE’ÜN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI.....</b>	<b>28</b>
4.1. Hareket-İmge .....	29
4.1.1. Sinemada Hareketin Üretimi .....	30
4.1.2. Montaj Yoluyla Hareket .....	32
4.1.3. Montaj Ekolleri.....	33

4.1.4. Hareket-İmge'nin Üç Türü .....	38
4.1.4.1. Algılanım-İmge.....	38
4.1.4.2. Duygulanım-İmge.....	39
4.1.4.3. Eylem-İmge .....	40
<b>4.2. Zaman-İmge .....</b>	<b>41</b>
4.2.1. Saf Optik ve Sessel Durumlar; <i>Opsign ve Sonsign</i> .....	41
4.2.2. Alelaide-bir-mekân'ın Durumu .....	42
4.2.3. Aralığın Aralığı; Dürtü-İmge, Yansıma-İmge, İlişki-İmge .....	44
4.2.4. Zamanın Sunumu.....	46
4.2.5. Hayal-İmgeler; Hatırlama-İmge, Rüya-İmge, Kristal-İmge.....	49
<b>BÖLÜM V. TÜRKİYE SİNEMASINDA ZAMAN-İMGE KAVRAMININ İZLERİ 54</b>	
<b>5.1. Türk Sineması'nın Tarihsel Gelişimi.....</b>	<b>54</b>
<b>5.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Bir Bakış.....</b>	<b>61</b>
<b>5.3. Film Çözümlemeleri .....</b>	<b>64</b>
5.3.1. <i>Koza</i> .....	64
5.3.2. <i>Kasaba</i> .....	67
5.3.3. <i>Mayıs Sıkıntısı</i> .....	71
5.3.4. <i>Uzak</i> .....	74
5.3.5. <i>İklimler</i> .....	77
5.3.6. <i>Üç Maymun</i> .....	82
5.3.7. <i>Bir Zamanlar Anadolu'da</i> .....	88
5.3.8. <i>Kış Uykusu</i> .....	91
<b>SONUÇ .....</b>	<b>97</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>102</b>



## GİRİŞ

Görsel kültür çağında insanlar birçok farklı imgeye maruz kalmaktadır. Billboardlar, televizyon yayınları, internet paylaşımları, gazeteler, reklamlar vs. hemen hemen yaşamın her alanında imgeler ile karşı karşıya kalmak mümkündür. Günümüzde edinilen bilgilerin birçoğu imgeler aracılığıyla sağlanmaktadır. İmgelerin yaşamın içerisine bu sıklıkta yer etmesi, onları anlamlandıracak okuma biçimlerinin de pekişmesini sağlamıştır. Sinema da hareketli imgeler aracılığıyla insanların düşünce üretebilmesine olanak sağlayan bir yapıda varlığını sürdürmektedir. Farklı çeşitlerdeki hareketli imgelerin kompozisyonu olarak ifade edilebilir. Keşfedildiği günden bugüne kadar birçok sinemacı, kendi yöntemleriyle ve tarzlarıyla üretimlerini gerçekleştirmektedir. Sinemayı sadece hareketli görüntüler kümesi olarak ele almak, onun sahip olduğu yaratıcılığın ve gücün göz ardı edilmesine neden olacaktır. Gilles Deleuze'e göre Avrupa ve Dünya sinemalarında sanatın izi *zaman-imge* kavramı ile görünür hale gelmiştir. Başka bir ifadeyle Avrupa ve Dünya sinemalarında sanatsal sayılan filmler, Deleuze'ün *zaman-imge* kavramsallaştırmasına uygun olan filmlerdir. Dolayısıyla bu tez, Deleuze'ün Dünya Sinema Tarihi'ni ele alırken oluşturduğu *hareket-imge* ve *zaman-imge* kavramları ışığında Türk Sineması'na bakarak, sanatın ve farklı düşünce biçimlerinin izlerini açığa çıkarmayı amaçlamaktadır.

Sinema, doğduğu 1895 yılından bu yana insanlar için temel eğlence, enformasyon ve düşünme aracı olarak büyük önem teşkil etmektedir. Sinemayı başlangıcında olduğu gibi sadece hareket yanılması olarak görmek onu anlayabilmek açısından yetersiz kalacaktır. Sinema kendi içerisindeki gelişmelere bağlı olarak farklı düşünme biçimleri üretmektedir. Nasıl ki felsefe kavramlarla düşünce üretiyorsa sinema da hareket-imge'ler ve zaman-imge'lerle düşünce üretir. Bu yönüyle felsefe ve sinemanın birbirlerine benzer iki alan olduğu iddia edilebilir (Deleuze, 2014). Sinema, tarihi boyunca çeşitli dönüşümlere uğramış dolayısıyla hareket-imgelerin kullanımları da farklılaşmıştır. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'da savaşın insanlar üzerinde bıraktığı etki sinemaya da yansımıştır. Alışıl gelmiş yöntemlerin sunduğu düşünce üretme, propaganda ve dünyayı

değiştirme fikri anlamsızlaşmış, sinema yeni anlam arayışlarına girmiştir. Bu sayede zaman-ingenin izleri görülmeye başlamıştır. Deleuze sinemada sanatın izlerini hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş aşamasında aramaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrasında Avrupa'da yaşanan gelişmeler sinemanın kabuk değiştirmesine sebep olmuştur. Klasik dönemdeki anlayış, modern sinema içerisinde sadece ticari sinemanın anlatım unsurunu oluştururken, Avrupalı bazı yönetmenler yeni düşünce biçimleri aramaya başlamışlardır. Türk Sinemasında da Deleuze'ün zaman-imge kavramına denk düşebilecek anlatımlar gerçekleşmiştir. Özellikle 1980 sonrası gerçekleşen politik gerilim sinemaya da yansımış, dönemin klasik anlatı yapısını sorgulayan anlatımlar gerçekleşmeye başlamıştır. 1990'lar sonrası modernleşen Türk Sinemasında bazı yönetmenler, zaman-imge kavramına uygun olabilecek anlatım biçimleri oluşturmuşlardır.

Hareket-imge'nin yasaları, sinemanın başlangıcında kullanılan tek anlatım biçimi olarak kabul görmekteydi. Sinema o dönemde kendi içerisinde farklı ekollere ayrılrsa da aslında aynı anlatım kalıpları içerisinde varlığını sürdürmekteydi. İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında yaşanan yıkım Avrupalı yönetmenlerin yeni imge arayışına girmesine sebep olmuştur. Bu durum sinemada sanatın icra edilmesinde önemli paya sahiptir. Hareket-ingenin kuralları sinemanın miladını ve aynı zamanda günümüz ticari sinemasını etkisi altına alması bakımından önemlidir, ancak zaman-imge ile birlikte yaşanan gelişim, alışıldık kuralların yıkılması ve yeni düşünce biçimlerinin oluşması sebepleriyle Deleuze için daha büyük önem taşımaktadır. Bu anlamda Deleuze'ün sinematografik yaklaşımlarını oluşturduğu kavramların arasında zaman-imge kavramı üzerinde durulacaktır. Türk Sinemasının tarihsel gelişimi aktarıldıktan sonra Türk Sinemasında çeşitli uluslararası ya da yerel festivallerde ödüller almış, sinematografik üretimlerini sadece kâr elde etmek için üretmeyen, bütün eserleri bir arada incelendiğinde kendi sinematografik yansımasının belirgin bir şekilde görülebildiği yönetmenler arasından bir kişi seçilecek ve Deleuze'ün yaklaşımları bağlamında, zaman-ingenin izleri araştırılacaktır. Bu tezin temel problemi, Deleuze'ün sinematografik yaklaşımları ışığında, Türk Sineması içerisinde hangi filmlerin sanatsal değer taşıdığını, hangi filmlerin ticari üretimler çerçevesinde oluşturulduğunu keşfetmek ve Avrupa'da sanatın izlerinin arandığı zaman-imge kavramsallaştırması ışığında Türk Sinemasına bakarak, Türkiye'deki sanat yönelimlerini keşfetmek ve Türk Sineması hakkında bütüncül bir perspektife sahip olmaktır.

Sinemanın felsefe ile olan ilişkisi göz önüne alındığında hareket-imgelerin ve zaman-imgelerin, onları üreten yönetmenlerin düşünme biçimleri olduğu anlaşılacaktır. Bu açıdan sinemanın içerisinden olan kavramlarla sinemaya bakmak, bir anlamda felsefe yapmaktır. Sinemanın tarihsel gelişimi içerisinde farklı düşünme biçimleri oluşturmuştur. Bugün birçok ticari sinema tarafından benimsenen yaklaşımın yaygın olarak kullanılmasının sebebi, uluslararası anlamda dağıtım zincirini elinde bulunduran Amerikan ekolünün yıllarca kendi anlatım biçimini izleyicilere kabul ettirmiş olmasıdır. Ticari kaygıdan ziyade ayırt edici bir fark yaratmak isteyen yönetmenler, klasik dönemin anlatı kurallarını bir kenara bırakarak yeni düşünme biçimleri ortaya çıkarmıştır. Sinemada günümüzdeki anlamıyla bir sanattan söz edilebilmesi hareket-imgeden, zaman-imgeye doğru oluşan kırılma sayesinde gerçekleşmiştir. Deleuze'ün sinematografik yaklaşımlarını incelemek, aynı zamanda sinemanın tarihsel arka planını keşfetmek anlamına gelmektedir.

Sinema üzerine birçok düşünür belirli yaklaşımlar ve kuramlar üretmiş, düşüncelerini paylaşmıştır. Ancak bu fikir alışverişleri genellikle sinemanın dışında kalan kavramlarla açıklanmaya çalışılmıştır. Psikanaliz, sosyoloji, feminist yaklaşım ve temsil analizi gibi farklı çözümlene alanlarına yönelmişlerdir. Gilles Deleuze, yazmış olduğu iki ciltlik “*Cinema I Movement-Image*” (1983) ve “*Cinema II Time-Image*” (1985) adlı kitaplarıyla sinemaya sinemanın içinden kavramlar üreterek, bizzat alanın içinden düşünmenin gerekliliğine vurgu yapmıştır. Dolayısıyla bu tezin önemi, farklı disiplinlere kaymadan sinemaya özgü kavramlarla Türk Sineması tarihine yaklaşmasıdır. Aynı zamanda bu tez, hem Türkiye’de Deleuze’ün sinematografik yaklaşımlarını konu alan araştırmaların az sayıda olması bakımından ileride ilgili alanda çalışmak isteyen kişilerin yararlanabileceği bir kaynak, hem de sinema alanında çalışma yapan bir araştırmacı için yol gösterici bir niteliği olmasından dolayı önem arz etmektedir.

Deleuze’ün *zaman-imge* kavramını açıklarken örneklendirdiği filmlerin yönetmenler *autuer* olarak nitelendirilebilir. Yine *zaman-imge* kavramını açıklarken örneklendirilen filmler, Avrupa’da ve Dünya’da çeşitli festivallerde gösterim hakkı

kazanmış, ödüller almıştır. Bu açıdan Türk Sineması'nda zaman-imge kavramının izleri aranırken, Avrupa'daki ve Dünya'daki örneklerine en yakın anlatımlar incelenecektir. Bu bağlamda modern Türk Sineması içerisinde üretimlerini gerçekleştiren Nuri Bilge Ceylan seçilmiştir. Nuri Bilge Ceylan hem eserlerini oluştururken esinlendiği yönetmenlerden, yararlandığı sanatçılardan ve etkilendiği akımlardan dolayı hem de Dünyaca prestijli kabul edilen festivallerden ödüller almasından dolayı *zaman-imge* kavramının aranacağı uygun bir örnek olarak öne çıkmaktadır. İlk olarak 1960'lı yılların toplumsal gerçekçi filmleriyle oluşmaya başlayan, daha sonra Yılmaz Güney'in politik sinemasında kendini gösteren *zaman-imge*'nin modern Türk Sineması'ndaki bir üreticisi de Nuri Bilge Ceylan'dır. Bir başka şekilde ifade etmek gerekirse, Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik anlatımını oluşturan unsurlardan biri de *zaman-imge* kavramıdır.

Türk Sineması'nda zaman-imge kavramının izlerinin en belirgin ve görünür halini Nuri Bilge Ceylan sineması sunmaktadır. Bu açıdan Türk Sineması'nı temsilen Nuri Bilge Ceylan araştırmaya uygun olarak görülmüştür. Araştırma, Nuri Bilge Ceylan'ın 1995 ve 2014 yılları arasında çekmiş olduğu *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İklimler*, *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* filmleri ile sınırlı tutulmuştur. Nuri Bilge Ceylan'ın 2018 yılında çekmiş olduğu son filmi *Ahlat Ağacı* araştırmanın dışında bırakılmıştır. Erdem İlic, sekans sinema dergisinde yazdığı '*Ahlat Ağacı*'nin Poetikası' adlı yazı, *Ahlat Ağacı* filminin neden araştırmaya dahil edilmediğini açıklar niteliktedir<sup>1</sup>.

Bu araştırmada, Gilles Deleuze'ün sinematografik görüşlerini oluşturduğu "hareket-imge" ve "zaman-imge" kavramları üzerinden, Nuri Bilge Ceylan'ın 1995 ile 2014 yılları arasında çekmiş olduğu filmleri Deleuzeyen bir bakış açısıyla analiz

---

<sup>1</sup> *Ahlat Ağacı*'nda, hem İkinci Dünya Savaşı sonrası çağdaş sinemanın, hem de Nuri Nilge Ceylan'ın filmografisinin karakteristiklerinden biri olan Deleuzecü doğrudan zaman-imesi için de bir başkalaşım görüyoruz. Deleuze, hareket-imgenin hep içerisinde taşıdığı ancak montaj sineması ile dolaylı kılınmış zamanın, İtalyan sinemacılarla birlikte doğrudan hale geldiği bir tarihsel moment ayırt eder. Zaman-imgenin taşıyıcısı olan planlar uzar ve montaj zamanın devamlılığı gözetilerek yapılırken, zaman geçişleri sekans aralarına devredilir. *Ahlat Ağacı*'nda ise Nuri Bilge Ceylan, hareketle (dolayısıyla zamanla) birlikte ele aldığı uzun diyalogları zamanı değil, metni gözeterek montajlıyor. Bu montaj yaklaşımının sonucu olarak da yürüyüşlere eşlik eden konuşmalar sürekliliğini korurken, mekân (dolayısıyla zaman) bölünmeye başlıyor. Böylece Nuri Bilge Ceylan, filminde sinematografik zamandan belirgin biçimde uzaklaşarak edebiyata daha yakın bir sentetik zaman algısı üretiyor (İlic, 2018a: 109).

edilecektir. Deleuze'ün *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kitaplarında uyguladığı yöntemle benzer bir yöntemle, zaman-imge kavramına uygun görünen anlatımların nasıl bir düşünce ürettiği üzerinde tartışılacaktır. Ortaya çıkan sonuçlar doğrultusunda Türk Sineması içerisinde “zaman-imge” kavramının nasıl temsil edildiği anlaşılmaya çalışacaktır. Belirlenen filmlerde zaman-imge kavramına uygun olan anlatımlar analiz edilecek, diğer imge türlerine ait anlatımlar ele alınmayacaktır.

Giriş bölümünde tezin ifade etmeye çalıştığı sınırlar ve kapsam belirtilerek tezin genel çerçevesi çizilecektir. Bu bağlamda, tezin konusu, problem durumu, amacı, önemi ve yöntemi gibi başlıklar açıklanacaktır. İlk bölümde görsel ifade biçimleri yükselişi ve imgenin ne olduğu ile ilgili görüşler tartışılacaktır. Sinemanın da içerisinde bulunduğu görsel kültürün sınırları ve imkânları tanımlanacaktır. İkinci bölümde sanatın, felsefe ve bilim gibi düşünce üreten bir yapıya sahip olduğundan bahsedilecektir. Dolayısıyla sanat, bilim ve felsefenin benzerlikleri ve farklılıkları ortaya çıkarılacaktır. Deleuze'ün perspektifince sanatın ne olduğu anlaşılır hale getirilmeye çalışılacaktır. Üçüncü bölümde Deleuze'ün sinematografik perspektifini oluştururken yararlandığı Henri Bergson'un felsefi görüşleri açıklanacak ve Deleuze'ün kavramsal düzlemi hakkında bilgiler verilecektir. Dördüncü bölümde Deleuze'ün sinematografik görüşlerini oluşturduğu *hareket-imge* ve *zaman-imge* kavramları açıklanacaktır. Avrupa ve Dünya Sineması üzerinden örnekler ile kavramın temsil ettiği sahneler tartışılacaktır. Beşinci bölümde ise Türk Sineması'nın tarihsel gelişimi açıklandıktan sonra, *zaman-imge* kavramına denk düşen anlatımlar analiz edilecektir. Alelade-bir-mekân'ın durumu, saf optik ve sessel işaretlerin kullanımı ve zamanın durumunu sorgulayan hayal-imgeler tespit edilerek temsil ettiği ve ürettiği anlam ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Ortaya çıkan sonuçlar ışığında, Türk Sineması'nda *zaman-imge* kavramının örneği olan anlatımlar belirgin hale getirilmiş olacaktır.

## BÖLÜM I. GÖRSEL İFADE BİÇİMLERİNİN YÜKSELİŞİ VE İMGE

### 1.1. Görsel Kültür Çağı

Kültür toplu halde yaşayan insanların yaşam pratikleri içerisinde yarattıkları ve ürettikleri değerleri, gelenekleri, görenekleri, tavır ve davranışları anlatan kavramdır. Kültür insanların yeme alışkanlıklarından müzik zevklerine, izleme yatkınlıklarından aile ilişkilerine kadar hemen hemen her alanda etkisini göstermektedir. Özellikle kitle iletişim araçlarının gelişimi ve toplum üzerinde yarattığı etki, kültür üzerine çeşitli çalışmaların yapılmasına olanak sağlamıştır. Kültür, toplumsal düzenin korunmasını sağlarken, aynı zamanda toplum da, kültürün değişmesini, gelişmesini ve oluşmasını sağlamaktadır. Bu anlamıyla kültür ile toplum birbirleriyle ilişki içerisinde olan iki alan olarak karşımıza çıkmaktadır.

Tarih boyunca toplumlar sahip oldukları kültürleri sonraki nesillere miras bırakmaktadır. Nesiller boyu aktarılan bilgiler, ilk çağlarda sözlü olarak aktarılmaktaydı. Efsaneler, mitler, destanlar kültürün aktarılmasında başat role sahiptiler. Bu dönemde iletişimin gerçekleşmesini sağlayan en önemli araç dildir. Sözlü iletişimle birlikte geçmişten geleceğe köprü kurularak kültürün aktarılması sağlanmıştır. Yazının ortaya çıkmasıyla birlikte yazılı kültür çağına geçilmiştir. Sözlü kültürün aksine yazının keşfiyle birlikte aktarılacak istenen bilgiler kalıcı hale gelmiştir. İnsandan insana, toplumdan topluma aktarılan bilgiler yazı sayesinde daha az değişime uğrayarak, iletildiği haliyle sunulabilmeye başlamıştır. Sözlü kültürün ürünleri de yazı sayesinde günümüze kadar ulaşabilmiştir. Matbaanın icadıyla birlikte yazı en etkin dönemini yaşayacaktır. Matbaanın keşfi ve yazının seri üretiminin gerçekleşmesi, insanların kalabalık kitlelere bir anda ulaşabilmesine olanak sağlamıştır. Bu durum, yazının toplumsal boyutunu ortaya çıkarmıştır. 1700'lü yıllarda *camera obscura*'nın icadı nesnelere görüntülerinin bir yüzey üzerine kaydedilmesine olanak sağlamıştır. Rönesans'la birlikte, dönemin skolastik

tabuları yıkılarak, insanı ve bilimi temel alan Aydınlanma Çağı yaşanmaya başlamıştır. Bu çağda yaşanan toplumsal değişimler, resim sanatı üzerine klasisizm, romantizm, realizm gibi akımların ortaya çıkmasına ve görsel anlamda bir ifade biçiminin oluşmasına imkân tanımıştır. Teknolojik gelişmelere bağlı olarak önce fotoğrafın icadı, ardından sinema ve televizyonun keşfi hızla artan bir ivmeyle görsel kültür ürünlerinin oluşturulmasını sağlamıştır. Bilgisayar teknolojilerinin gelişmesi ve internet kullanımlarının çoğalması dijital imge çeşitlerinin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Öyle ki günümüzde bilgisayar üzerinden tasarlanan bir düşünce, üç boyutlu olarak gerçek dünyada maddi bir karşılığı bulunan bir ürün haline getirilebilmektedir.

Çağımız artık görsel kültür çağı olarak ifade edilebilir. Posterler, tasarım ürünleri, broşürler, billboard reklamları, fotoğraflar, videolar ve daha niceleri kültürel bir alt yapıya sahip olan ve görünenden daha fazla anlamı barındıran imgelerdir. Popüler kültürün etkisiyle niteliğin ön planda olmadığı, kâr elde amacıyla üretilen görsel ürünler ortaya çıkmıştır. Her dönem için popüler kültür kavramından söz edilebilir ancak internetin ve dijitalleşmenin bu kadar yoğun olduğu bir çağda bu kavram daha da önem kazanmaktadır. İnsanlar yerlerinden kalkmadan binlerce kilometre uzaklıkta olan kültürleri deneyimleyebilme fırsatı bulmuştur. Bu sayede global düzeyde bir kültür aktarımından söz edilebilmektedir. Hızlıca üretilip tüketilen imgeler, ticari sistemin yeniden üretimini sağlayacak şekilde yenilenmektedir. Bu anlamda nitelikten çok niceliğin ön plana çıktığı bir üretim sistemi oluşmuştur. Dolayısıyla imgelerin bu denli hızla üretilmesi görsel anlamda bir okuma biçiminin oluşmasını gerektirmiştir.

İlk çağlarda insanlar, mağara duvarlarına belirli imgeler çizmekteydi. Bu imgeler o dönemde yaşayan insanın öğrendikleri bilgileri sonraki nesillere aktarmasının ve aralarındaki iletişimi sağlamanın bir yoluydu. Yazının icadı da görsel imgelerin geliştirilmesi ve sistemleştirilmesi sonucu gerçekleşmiştir. Çağlar boyu insanlar duygu ve düşüncelerini aktarmak için imgelerden yararlanmışlardır. İlk çağlardan günümüz çağına kadar geçen sürede birçok farklı imge anlamın oluşması ve toplumun dönüştürülmesi amacıyla kullanılmıştır. Richard Leppert, *Sanatta Anlamın Görüntüsü-İmgelerin Toplumsal İşlevi* (2002) kitabında imgelerin insanlara asıl dünyayı değil, dünyalardan bir

dünya gösterdiğini belirtir ve imgelerin, gösterdiği şeyler değil bunların temsili yani 'yeniden sunumu' olduğunu belirtir (aktaran Parsa, 2004). İmge gerçekliğin tıpatıp kopyasını vermez, onun yeniden temsil edilmiş halini verir. Bu anlamıyla imge temsil ettiği nesneden farklı olarak, yeni bir anlama sahip olacaktır. İmge zihinsel bir süreçten yola çıkarak oluşturulmaktadır ve onu oluşturan kişinin yüklediği bir anlama sahiptir. Okuyucular, alıcılar bu anlamı yazarın ürettiği şekliyle olmasa da kendi birikimleri, gelişimleri ve sahip oldukları kültürel sermayeleri uyarınca anlamlandırmaktadır.

Günümüzde insanlar, imgeye dayalı bilgileri daha kolay ve kalıcı bir şekilde öğrenebilmektedir. İmgelerin hızla üretildiği ve tüketildiği görsel kültür çağında, insanlar da izlemeye, görmeye dayalı hafızasını geliştirmiştir. Örneğin yapılan sunumların görsel unsurlarla desteklenmesi, anlamın ulaşabilmesine katkı sağlamaktadır. Bir başka örnek vermek gerekirse, insanlar okuduğu kitaplardan çok izledikleri filmlerden daha çok şey hatırlamaktadır. Eğitimbilimci Edgar Dale bu durumu *Öğrenme Konisi* ile ispatlamaktadır (Aktaran Buehler, 2000: 8). John Berger de *Görme Biçimleri* kitabında bakmanın görmekten farklı olduğunu vurgulamakta, imgelerin sahip olduğu çok anlamlılığı, ideolojik perspektifi ve görme biçiminin değişkenliğini ima etmektedir.

## **1.2. Sinematografik İmgenin Oluşumu**

İmge, zihnin ürettiği gerçeklikten bağımsız psikolojik bir olgu değildir. Gerçekliğin bir kopyası, gölgesi, olarak değerlendirilemez. İmge, kendine ait gerçekliği olan ontolojik bir duruma gönderme yapar (Öztürk, 2017: 244). Kuşkusuz her imge çeşidinin kendine ait ifade biçimleri vardır. Resim sanatında kompozisyon ve renklerin birbirlerine uyumlu ya da uyumsuz olarak sıralanması, fotografik imgelerde ışığın ayarı, enstantane hızı, diyafram açıklığı gibi değişkenlerin belirlenerek bir ifadenin oluşması, dijital imgelerde kod yazımı, sinematografik imgeler de ise kamera hareketleri, mizansenin belirlenmesi, oyuncu yönetimi, ses ve ışığın düzenlenmesi ve görüntülerin belirli bir sırada düzenlenmesi şeklinde oluşturulmaktadır. Ancak imgeler, ya da görsel kültür sadece sanat üzerinden



varlıklarını üretmezler. Antropoloji, sosyoloji, mimari ve felsefe gibi alanlarla da bağlantılı olduğundan disiplinlerarası bir değer taşımaktadır.

Sinema, varlıkları oluş halinde zamanda ve hareket halinde kaydeder ve ifşa eder (Öztürk, 2018: 214). Sinema en genel anlamıyla ışık, ses ve hareketli görüntüler aracılığıyla bir anlatım gerçekleştiren alan olarak ifade edilebilir. Ancak sadece bu üç unsur üzerinden varlığını tamamlamaz. Bir sinema filminin oluşabilmesi için birçok farklı görevin yürütülmesi gerekmektedir. Senaryo yazımı, oyuncuların düzeni, makyaj, kostüm, mizansen, ışık ve ses ayarlamaları, kamera hareketleri, montaj gibi aşamalardan geçmektedir. Sinematografik bir anlatımın gerçekleşebilmesi, sinemayı oluşturan bu öğelerin birer anlatım unsuru haline gelmesiyle sağlanmaktadır. Örneğin Derviş Zaim'in hat sanatı üzerine olan *Nokta* (2008) filmi hat sanatçısının elini kaldırmadan eserini gerçekleştirmesi gibi tek planda ve kesintisiz çekilmiştir. Diğer bir örnek Francis Ford Coppola'nın *Apocalypse Now* (1979) filminin otel odası sekansında tavandaki pervaneyle helikopterin pervanesi üst üste oynatılarak savaşın her yerde olduğu hissi oluşturulmuştur. Bu örnekler basit bir kesme ya da kamera hareketini kullanıyor olsa da bu unsurlar filmin bütüncül okumasına bir anlam katmaktadır. Sinematografin olanakları belirli yöntemlerle sınırlandırılmayacak kadar geniş bir kullanım alanı içermektedir. Burada asıl önemli olan sinematografin olanakları ile görsel bir anlatım gerçekleştirmektir. Ayrıca, sinemaya özgü olmayan unsurların da sinemanın içinde işlendiği, dönüştüğü, kısaca sinematikleştiği göz ardı edilmemelidir. Sinemanın düşünce ile olan bağında bu sinematikleşen unsurların da payının olduğu unutulmamalıdır (Öztürk, 2018: 44).

### **1.3. Sanat Sineması ve Ticari Sinema Ayrımı**

Görsel imgelerin bu denli hızlı bir şekilde üretilip tüketilmeleri, hemen hemen her alanda etkin bir rol üstlenmeleri endüstriyel anlamda da bir sonuç doğurmuştur. Sinemanın sahip olduğu değer ilk ortaya çıktığı andan günümüze kadar geçen sürede insanlar için büyük öneme sahip olmuştur. Bu nedenle sinema endüstrisi yüksek miktarlarda paraların harcanıp kazanıldığı, prestijin ön plana çıkartıldığı ve popüler kültürün oluşumunda

neredeysi en büyük paya sahip alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Hollywood'da büyük sinema stüdyoların kurulması, yıldız sisteminin ortaya çıkması sürekli olarak seri üretim filmlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu tarz sinema organizasyonlarının en temel amacı kâr elde etmek, izleyiciyi sinema salonlarına toplamak dolayısıyla kendi yeniden üretimini sağlamaktır. Bu sistemde film yapım sürecinin odak noktasını yapımılar oluşturmaktadır. Gelişmekte olan teknoloji sayesinde dört duvarın dışarisına çıkmadan farklı dnyalardaymış gibi imgeler üretilmektedir. Yapımılar, insanların ilgisini ve merakını toplayabilmek için yıldız oyuncularını oynatmayı tercih etmişlerdir. Özellikle Hollywood'un yıldız sisteminde oyuncular, teknik ekip hatta yönetmen bile yapımıcının içe aldığı bir işi gibi çalışmaktadır. Günümüzde de bu durum devam etmektedir. Popüler olan, bir başka filmde, klipte, videoda vs. nlenen kişiler oyunculuk anlamında deneyimi olmasa bile oyuncu olarak tercih edilmekte, bu sayede seyircilerin bildikleri yüzler tekrar tekrar ekran karşısına çıkartılmaktadır.

Ticari sinemanın belirli anlatı kalıpları, formülleri bulunmaktadır. Bunlar genellikle aksiyon odaklı, eylem sineması olarak karşımıza çıkar. Yüksek bütçeli prodüksiyonlar sayesinde izleyiciler, aksiyon dolu ve görsel efektlerle donatılmış görüntüleri tercih ederek, sanatsal nitelikli anlatımların ikincil planda kalmasına neden olacaktır. Belirlenen kalıplar ve izleyiciyi toplamayı başaran formüller tekrar edilerek farklı filmlerin benzer anlatı formları oluşmasını sağlayacaktır. Seyircilerin uzun sahnelerden sıkılmaması adına l zamanların kullanılmadığı, alışılmış kuralların işlendiği, birbirlerinden konu ve eylem bakımından çok farklı olmayan, eylem odaklı, çatışmaların ve zlmelerin yaşandığı, başarisını gişe sayısıyla ölçen, popüler kültüre ml olmuş, yönetmeden çok yapımı odaklı, tümüyle ticari kaygı taşıyan filmler ticari sinema olarak nitelendirilecektir. Ancak sinemanın sadece ticari kaygıyla üretilmediği, sanat niteliğini ön plana çıkarmak isteyen, sinematografinin olanakları ile diğerlerinden ayırt edici bir fark yaratmayı hedefleyen filmler de vardır. Ticari filmlere göre daha düşük bütçeli, çeşitli festivallerde gösterim amacıyla üretilen, yapımıdan çok yönetmen odaklı, izlenme sayısından çok ifade ediş biçimleri ne çıkartılmaya çalışan filmler sanat sineması olarak ifade edilecektir.

Sinema tarihinde klasik anlatı formunu izlenmediği, çarpışmaların ve çözümlerin yaşanmadığı, karakterlerin kahramana dönüşmediği filmler de ortaya çıkmaktadır. Sinemanın günümüz anlamında bir sanatsallığa sahip olabilmesi iki dünya savaşı geçirmesinin ardından gerçekleşmiştir. İkinci Dünya Savaşı'na kadar hareket üzerinden işleyen, belirli şemalar uyarınca oluşturulan bir sinema hakimdir. Bu tarz sinemalar zamanı dolaylı olarak temsil etmektedir. Hareket aracılığıyla deneyimlenen zaman, sadece mekânsal boyutlarda değerlendirilebilmektedir. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında bazı İtalyan sinemacılar zamanın doğrudan temsil edildiği anlatımlar gerçekleştirmeye çalışmıştır. Klasik anlatıda seyirciyi sıkmamak ve aksiyonu yüksek tutmak adına hareketi devamlılık algısı yaratacak şekilde çekilmekle yetinilmiş, fazlalık görülen sahneler çıkarılmıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile sahneler zamansal atlama geleneğini bir kenara bırakarak gerçekte oldukları gibi uzun uzun çekilmeye başlanmıştır. Montaj kimi zaman kullanılmamış, kullanılsa bile zamana müdahale etmeden noktalama işareti anlamıyla kullanılmıştır. Kameralar stüdyolardan dışarı çıkarak sokağa inmiş, klasik anlatının sahip olduğu anlatımın dışına çıkarak savaşın yarattığı yıkımı konu edinmiştir. Öyle ki kimi zaman kahramanın olmadığı, mutlu sonla bitmeyen filmler yapılmaya başlanmıştır.

#### **1.4. Auteur Yönetmen Kavramı**

1950'li yıllarda Fransa'da bir grup eleştirmen *Cahiers du Cinema* adlı dergide kendi ülke sinemaları ve çeşitli başarılarla imza atan filmleri eleştirmeye başlamıştır. Yıldız oyuncu sistemi ve klasik anlatı sinemasının sıradanlığını eleştiren eleştirmenler sinema üzerine ürettikleri teorileri aynı zamanda da uygulamaya başladı. Yeni Dalga, bu eleştirmenlerin kendilerini sinema alanında geliştirmeleri ve yönetmenliğe adım atmaları sonucu ortaya çıkmıştır. Bu dönemde sinemanın sanatsal yönünü ortaya çıkaran *Auteur* kavramı ortaya çıkmıştır. *Auteur* sözcüğü ilk olarak Andre Bazin tarafından *Cahiers du Cinema* isimli Fransız sinema dergisinde kullanılmıştır. Burada yaratıcı yönetmen anlamında, klasik anlatı yapısının dışına çıkan ve kendi tarzının bulunduğu yönetmenleri ifade etmek için kullanmıştır. François Truffaut tarafından yazılan *Yaratıcı Yönetmenler Peotikası* adlı eserde bahsi geçen yaklaşımlar Andrew Sarris tarafından kuramlaştırılmıştır. Yapımcıdan ziyade yönetmenin film yapımının merkezinde olduğu, diğer eserleriyle

birlikte incelendiğinde kendine has bir imza niteliğine sahip olan yönetmenlere *auteur* yönetmen denilebilmektedir. *Auteur*, bir yönetmenin kendi belirginliğini, işaretini koymasındır.

Alexandre Astruc *Yeni Bir Avangardın Doğuşu* adlı makalesinde yazmanın önemine vurgu yapmaktadır. Sinemasal yazmanın yazınsal yazma kadar esnek, özgür ve açıklayıcı olması gerektiğini ileri sürmektedir. Bu anlamda bir yazarın uçsuz bucaksız hayal gücünü ifade etmesinin aracı olarak kalemi kullanması gibi yönetmenler de kamerayı kullanmaktadır. Bütün bu gelişmeler göz önüne alındığında üç öncül üzerinden bir yönetmenin *Auteur* olup olmadığı tespit edilebilmektedir. Bunlar; yönetmenin teknik yeterliliği, yönetmenin fark edilebilir kişiliği ve yönetmenin içsel anlama sahip olmasıdır. Peter Wollen, *Auteur* kavramına yapısal bir yaklaşım içerisine girerek bu yapı üzerinde yönetmenin etkisinin sınırlı olduğunu ifade etmektedir. Bir filmin birçok etmen sonucu ortaya çıkması yönetmenin her aşamasında etkin bir rol oynamamasını sağlayacaktır. Ancak yine de olgunluğuna kavuşmuş bazı yönetmenler bu süreçlerin her birinde etkin bir şekilde rol alarak filmlerine kendi imzalarını bırakacaklardır.

Bir filmin gişeye hitap etmemesi, paralel montaj ekolünden uzak durması, ölü zamanları içermesi, kahramanın bir arınma yaşamaması, hatta bir kahraman bile olmaması, mutlu sona bağlanmaması gibi özellikler içermesi onu bir sanat filmi yapmak zorunda değildir (İlic, 2017: 21). Sanat filmleri belirli kalıplara sığmayacak kadar muğlak bir yapıya sahiptir. Neyin sanat olup olmayacağı mimetik, estetik ve duyuşal değerler gibi çeşitli açılardan değerlendirilmiştir ancak tam anlamıyla net bir tanımın yapılması oldukça zordur. Sanat niteliği taşıyan filmler belirli anlatı miraslarından uzaklaşarak görüntünün olanaklarıyla yeni ve özgün olanı ifade etmeye çalışmaktadır. Bu anlamıyla Ingmar Bergman, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Andrey Tarkovski, Jean Luc Godard, Yasujiro Ozu, Luis Bunuel, Theodoros Angelopoulos ve Michael Haneke gibi yönetmenler sinemayı sanatsal ifade aracı olarak kullanmaya çabalamıştır. Yukarıda bahsedilen her bir yönetmen *auteur* olarak nitelendirilebilir. Bu kişilerin filmlerinde oldukça özgün ve düşünce yönelimli imgelerle karşılaşılır. Serdar Öztürk bu filmleri düşünce-yoğun olarak kavramsallaştırmaktadır (Öztürk, 2018: 40). Türk Sinemasına baktığımızda ise ilk

dönemlerde Metin Erksan, Yılmaz Güney, Lütfü Akad, Ömer Kavur gibi isimlerle anılan *auteur* kavramı, günümüzde Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu, Derviş Zaim, Zeki Demirkubuz gibi isimler ile karşılık bulmaktadır. Her ne kadar ticari sinema prensipleri içerisinde değerlendirildiğinde özgünlüğü kısıtlanacak olsa da Osman Sınav, Çağan Irmak gibi yönetmenler kendi belirginliğine ve özgünlüğüne sahip isimlerdir. Bu açıdan “sanat sineması icra eden yönetmenler *auteur*’dür, ticari sinemayla uğraşanlar değildir” gibi bir genelleme yapmak yanlış sonuçlar doğuracaktır.

## BÖLÜM II. SANAT VE DÜŞÜNCE ÜRETİMİ

### 2.1. Sanat, Bilim ve Felsefe Ortaklığı

Sanatın ne olduğunu sormak, onu sadece estetik ve mimetik değerler bakımından incelemek anlamına gelmemelidir. Felsefe tarihine baktığımızda sanat, birçok kişi tarafından estetik değerlere sahip olması ve doğayı taklit etmesi üzerinden değerlendirilmiştir. Sanatın estetik değere sahip olmadığı ya da doğayı taklit etmediği söylenmeyecektir. Hatta sinema ve tiyatro gibi sanat dallarının yapıları gereği mimetik<sup>2</sup> unsurlar barındırdığı göz ardı edilemeyecek bir gerçektir. Bunun yanı sıra sanatın belirli kurallara ya da sınırlandırma alanlarına indirgenmesi, onun doğası gereği sahip olması gereken özelliğini; özgünlüğünü ve biricikliğini<sup>3</sup> zedeleyecektir. Bu anlamıyla sınırlandırılmış özgürlüğe sahip sanat eserlerinin varlığı aynı zamanda sanatın toplumsal bir yanının olduğunu göstermektedir. Piyasanın yeniden üretimini sağlamak için, sipariş üzerine, belirli standartlar uygulanarak üretilen eserler, sanatsallıklarını bir kenara bırakarak birer nesne haline gelecektir. Farklı etmenleriyle birlikte değerlendirildiğinde sanat eserinin ne olduğunu anlamak, farklı disiplinleri bir arada düşünebilmeyi gerektirmektedir. Sanat aslında duyular aracılığıyla düşünmektir. Sanatın da felsefenin olduğu kadarıyla düşünceye bağlı bir işlerlik yapısı vardır.

Sanat ile felsefe çoğu zaman birbirleri içerisinde varlık gösteren yapılar olarak değerlendirilmiştir. Sanat, bilim ve felsefenin her biri kaosla kendi tarzlarında kapışsa bile birbirinden mutlak bağımsız değildir, tam tersine birbirlerine ihtiyaçları vardır (Öztürk, 2018: 37). Deleuze sinemayı felsefenin konusu olarak değil, yöntemi olarak değerlendirmektedir. Deleuze kendi sinematografik yaklaşımlarını geliştirirken, daha önceden üretilmiş bazı kavramlardan yararlanacak, kendisi bizzat belirli kavramlar

---

<sup>2</sup> Mimesis, Antik Yunan'da, Aristoteles'in *Poetika*'sında sanatın görevinin doğayı taklit etmek olduğunu ileri sürerken yararlandığı ve Platon'un, her şeyin aslının idealar dünyasında olduğunu, bu dünyadakilerin idealar dünyasındakilerin iyi veya kötü taklitleri olduğu şeklindeki görüşlerini ifade etmek için kullandığı kavramdır.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı kitabında *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı* adlı yazısında sanat eserlerinin *auralarının* bulunduğunu, bu *aurayı* oluşturan özelliklerin, *şimdi ve burada olma (hic et nunc)* ve *biriciklik* olduğunu söylemektedir (Benjamin, 2002).

üretecek ve sinemayı kendi içerisinden olan kavramlar aracılığıyla değerlendirecektir. Dolayısıyla onun bu felsefi tavrı kavramın ne olduğunu öğrenme gereksinimi uyandırmaktadır. Ona göre düşünceyi merkeze alan üç disiplin; sanat, bilim ve felsefe birbirlerine benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Deleuze, temelde düşüncenin değişik tarzlarının olduğunu, bilimin fonksiyonlarla, felsefenin kavramlarla ve sanatın da duyumlarla çalıştığını, her birinin kendine ait bir hikâye içerdiğini ve bu hikâyelerin birbiriyle üstünlük ölçütüyle karşılaştırılmayacağını vurgulamıştır (Öztürk, 2018: 140). Asıl mesele kaosa karşı gerçekleştirilen mücadelede, düşünceyi temel alan bu üç disiplinin işbirliği içerisinde bulunması gerekliliğidir. Deleuze, felsefenin önemini yaratma ediminin kutsallığında bulur. Filozof, kavramlar yaratarak içerisinde bulunduğu durumlara çözümler ve düşünceler arar. Bu bakımdan, kavramın ne olduğunu anlamak, diğer düşünce üretim araçlarının benzerliklerini ve farklılıklarını algılayabilmemizi sağlamaktadır.

## **2.2. Kavramlar ve İçkinlik Düzlemi**

Kavramlar yapısı gereği diğer kavramlarla bağlantılı bir yapıya sahip oluşlardır. Bu bağıntıları keşfetmek, kavramın ne olduğuna ilişkin bir fikrimizin oluşabilmesini sağlar. İlk olarak her kavram başka kavramlara göndermede bulunur, üstelik yalnızca tarihi içinde değil, ama oluşu ya da mevcut bağlantısı içinde de (Deleuze ve Guattari, 1993: 28). Kavramlar bir kere üretildikten sonra onu üreten filozoftan bağımsız bir oluşa sahip olacakları içkinlik düzlemine ihtiyaç duyar. Kavramlar belirli bir sorunun çözümü adına üretilmiş olsalar bile başka sorunların çözümleri için de birer yol haritası oluşturabilmektedir. Bir kavram üretildiği andan itibaren zamansallığını kaybeder. Kendini zaman içerisinde kalıcı kılacak içkinlik düzleminde oluşlarını gerçekleştirirler. Kavrama özgü olan ikinci durum, bileşenleri ondan ayıramaz hale getirmektir: Farklı, ayrışık ve buna rağmen ayıramaz (Deleuze ve Guattari, 1993: 29). Bu anlamda kavramın bir tutarlılık, iç-tutarlılık göstermesi gerektiği anlaşılacaktır. Kavram farklı bileşenleri olan ama aynı zamanda bunların bir aradalığından oluşan tutarlılık durumudur. Ancak kavram aynı düzlem üzerinde göndermede bulunduğu başka kavramlarla da bir dış-tutarlılık durumu içerisinde olacaktır. Son olarak, her kavram kendi bileşenlerinin bir araya gelmesi ya da yoğunlaşması olarak düşünülmektedir. Bu üç durum beraber düşünüldüğünde

kavram, tutarlılığı, iç-tutarlılığı ve dış-tutarlılığı olan yoğunlaşma ya da bir arada olma durumu olarak ifade edilebilmektedir. İç komşuluğu ya da tutarlılığı, ayırt edilmezlik bölgelerindeki bileşenlerinin bağlantısıyla sağlanmıştır; dış komşuluğu ya da dış tutarlılığı, içlerinden birinin bileşenleri doyum noktasına ulaştığında, bir kavramdan ötekine giden köprüler aracılığıyla sağlanmıştır (Deleuze ve Guattari, 1993: 92).

Kavramlar ile içkinlik düzlemi birbirlerine karıştırılmamalıdır. İçkinlik düzlemi bütün kavramların bir arada olma durumu değildir. Kavramların oluşabilmesini sağlayan, ona kendi kendisine var olabilme özelliğini tanıyan, belirli bir zamansallık taşımayan mutlak sınırsızdır. İçkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değil, düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşünceyi kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imge (Deleuze ve Guattari, 1993: 43). İçkinlik düzleminin sınırları yoktur. Felsefenin öncesinde yer alan ve gidilebilecek her geleceğin ardında yer alacak olan sınırsız düzlemdir. Bu düzlem üzerinde daha önceden üretilmiş kavramlar, süreksiz ve dağınık biçimde yer alır. Bir filozofun düşüncesini oluşturmasını sağlayacak kavramlar bu düzlem içerisinden çekip alınır, belirli sınırlar ve yoğunluk dereceleri çizilip tutarlılık sağlanır ve oluşturulan yeni kavramlar tekrar başka kavramların arasındaki düzensiz varlığını sürdürmeye devam eder. İçkinlik düzlemi, bir filozofun düşüncelerini oluşturabileceği uçsuz bucaksız ufuk olarak tanımlanabilir. Kavramlar düzlemden türemezler, onları düzlem üzerinde yaratmak için kavramsal kişilik gerekir (Deleuze ve Guattari, 1993: 78). Bu kişilikler, kavramların değinecekleri sorunları ifade edebilmesine yardımcı olan ve düzlem üzerinde filozofa hareket şansı veren kişiliklerdir. Felsefedeki kavramsal kişilikler, sanatta estetik figürler olarak karşımıza çıkmaktadır. Estetik figürler de kavramsal kişilikler gibi sanatçının kompozisyon düzlemi üzerinde ifade ettiği duygulam ve algılamaları temsil eden, ona boyalar, notalar ya da imgeler aracılığıyla hayat veren bir yapıya sahip olacaktır.

### **2.3. Duyumlar ve Kompozisyon Düzlemi**



Sanat, bilim ve felsefe kendilerini düşünce üretme mekanizmaları üzerinden gerçekleştirmektedir. Düşüncenin üç büyük formunu, sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey, her zaman kaosla kapışmak, bir düzlem çizmek, kaosun üzerine bir düzlem çekmektir (Deleuze ve Guattari, 1993: 193). Her biri kendine has yöntemlerle evrenin içinde bulunan bilinmezleri ortaya çıkarmayı hedefler. Sanat bu hedefini duyumlarla; algılamalarla ve duygulanmalarla, bilim fonksiyonlarla ve prospektlerle<sup>4</sup>, felsefe ise kavramlar aracılığıyla gerçekleştirmektedir. Duygulanmalar, duygulanmalardan, algılamalar ise algılamalardan farklı anlamlara sahiptir. Duygulanma ve algılamalar onları deneyimleyecek bir özneye ihtiyaç duyarlar ancak duygulanmalar ve algılamalar üretildikleri anda kendi kendilerine varlıklarını sürdürürler. Onları alımlayan kişilerde üretildikleri anlamından farklı anlamlara kavuşabilme potansiyeline sahiptir.

Filozof düşüncelerini oluştururken içerisinde daha önceden üretilmiş diğer kavramların da bulunduğu, düşüncenin onu düşünen kişiden bağımsız bir şekilde dolanıp durduğu içkinlik düzleminde yararlanır. Bilim, gönderim düzlemi üzerinde fonksiyonlarını üretir. Sanat ise üreteceği duyumları oluşturacağı bir kompozisyon düzlemine ihtiyaç duyar. Felsefe, ürettiği kavramları sonsuzluğa taşıyacak bir içkinlik düzlemi çizerken bilim, birtakım fonksiyonlar imal ederek gözlemlenebilir olanların, şeylerin durumlarına, koşullarına dair tutarlı bilgiler verir. Sanat ise duyumlar aracılığıyla sonsuzu içinde barındıran bir sonlu yaratmayı amaçlamıştır (İpek, 2017: 283-284). Düşünceyi merkeze alan disiplinler, içlerinde diğer disiplinlerden izler taşıyabilmektedir. Sanatın kompozisyon düzlemiyle felsefenin içkinlik düzlemi, iç içe geçebilirler, öyle ki, birinin açıklarını ötekini bütünlükleri doldurur (Deleuze ve Guattari, 1993: 70). Bu bakımdan bir sanat eserinin bütünü apaçık felsefi olmasa da sanatın, kavramların bulunduğu düzlemden yararlandığı söylenebilmektedir. Diğer yandan, hemen hemen her sanat yapıtı bilimsel üretimler sonucunda ortaya çıkmış buluşlar aracılığıyla üretilebilmektedir. Ama bu durum sanatın ne felsefe ne de bilim olduğunu gösterir.

---

<sup>4</sup> Prospekt kavramı, Deleuze ve Guattari'nin birlikte yazdıkları *Felsefe Nedir?* adlı kitabında felsefe ile mantık biliminin karşılaştırıldığı bölümde, mantık biliminin düşünce üretimini gerçekleştiren yararlandığı kavram olarak kullanılmaktadır.

Kavramlar, kendilerinden önce üretilen başka kavramlara dayanarak belirli bir düşüncede tutarlılık durumu göstermektedir. Bu bağlamda bazı sorunlara cevap veren kavramlar yeri geldiğinde başka bir sorunun sorulmasına ya da cevabın aranmasına yardımcı olabilmektedir. O halde kavramlar ve felsefe için bir gelişimden, art arda gelerek birikmekten söz edilebilmektedir. Bilimin ilerleyişi de daha önceki dönemlerde sorulan soruların yeni sorulara yol açması ve elde edilen bilgilerin kendilerini bir sonraki buluşa hazırlamasıyla olmuştur. Sanat da kendi içerisinde bir gelişim, bir birikim gerçekleştirmiştir. Kuşkusuz daha önce üretilmiş her algılam<sup>5</sup> ve duygulam kendi biricikliği içerisinde değerlendirilecektir ancak bu duyular oluşturulacak olan yeni sanat eserinin oluşumuna zemin hazırlayan bir role sahip olacaktır. Sanat felsefeden daha az düşünmez, ama duygulam ve algılamlar aracılığıyla düşünür (Deleuze ve Guattari, 1993: 69). Sanat eseri kendini kendinde-saklayan bir yapıya sahiptir. Kendini saklayan, şey ya da sanat yapısı, bir duyular kitesidir, yani algılam ve duygulamların bir bileşimidir (Deleuze ve Guattari, 1993: 160). Sanatçının ürettiği algılamlar ve duygulamlar sanatçı onu ürettiği anda kendi kendilerine varlık gösterebilecek niteliğe sahip olurlar. Bu bağlamda sanat eserleri içerisinde sonsuzu barından bir sonlu olarak düşünülebilir. Sanatçının duyuları yaratmasındaki tek kuralı, bu duyum bileşiminin kendi başına ayakta durma zorunluluğudur.

Sanatçı algılam ve duygulamları sözcüklerle, boya ve fırçalarla ya da notalarla üretebileceği gibi hareket-imgeler ve zaman-imgeler aracılığıyla da üretebilmektedir. Deleuze'ün sözünü ettiği sinema bu bağlamda önem kazanmaktadır. Sinema modern dünyanın kendini ifade ediş biçimi olarak öne çıkmaktadır. Sinemayı psikanaliz, göstergebilim veya dilbilim yöntemleriyle açıklamaya çalışmak Deleuze için gereksiz bir çabadır. Bu tarz disiplinler sinemayı birincil konumunda değerlendirmekte yetersiz kalacak, onu, içinde bulunan ikincil durumlar üzerinden açıklamaya çalışacaktır. Bu bakımdan Deleuze sinemayı düşünmek yerine sinemayla düşünmeyi tercih eder. Diğer bir açıdan, *film-yapımı felsefe* olarak kavramsallaştırılan bir düşünceye göre filmler, kendi başlarına felsefe yapmaktadırlar (Öztürk, 2018: 24). Sinema, tıpkı bilimde ve felsefe de olduğu gibi, düşünmenin yöntemidir. Deleuze'e göre sinema hareket-imgeler ve zaman-

---

<sup>5</sup> Algılam ve duygulam, Deleuze ve Guattari'nin yazmış oldukları *Felsefe Nedir?* adlı eserde sanatın düşünme biçiminin duyular aracılığıyla olduğunu söylemektedir. Bu duyumu oluşturan bileşenler ise algılam ve duygulamdır.

imgelerin bir kompozisyonu sonucu oluşan yaratıcı edimdir (Deleuze, 2014b). Ona göre sinema imgeler aracılığıyla üretilen bir düşünce sistemidir. Düşünselliği, yaratımın gerçekleşeceği estetik duyularla kendini göstermektedir.

Deleuze'e göre imgeler düşüncenin saf halleridirler (Deleuze, 2014b). Sanatçının içsel tutarlılığı uyarınca belirli bir düzene, bir dışsallığa, bir anlama kavuşacaktır. İmge yapısı gereği tek bir anlama sahip olamaz. İçerisinde çokluğun bulunduğu, onu alımlayan her bir kişinin zihninde oluşacak farklı bir anlamı, bir belirlenimi olacaktır. İmgeyi tam anlamıyla net bir tanımla ifade etmek oldukça zordur. İmge birçok kaynaktan beslenir ve farklı okuma biçimleriyle değişik anlamlara karşılık gelebilir. Bu anlamlar yaratıldıkları halleriyle değil de alıcıları tarafından yorumlandığı haliyle farklı anlamlara sahip olabilmektedir. İmgenin ne olduğunu anlamak için ilk önce onun zihinsel bir boyutta var olduğunu bilmemiz gerekmektedir. Zihinde var olan imge onu yaratan, ona anlam yükleyen kişiler tarafından farklı boyutlarda şekillenip karşımıza çıkabilir. Bu ortaya çıkan görünüm gözle görülebilir, somut bir nesne olsa bile onu okuyan kişiler ilk başta yüklenen anlamından farklı bir anlam çıkartabilir. İnsanların belleklerinde var olan bilgiler, gördükleri imgeleri yorumlarken ya da anlamlandırmaya çalışırken kullanacakları kaynaklarıdır. Yani imge bir yandan duyu organlarımızın, diğer yandan ise toplumsal ve sosyo-kültürel pratiğin bir ürünüdür. Bir imgenin okunabilmesi görmeye dayalı bir okumayla ve anlamın fark edilip çözümlenmesiyle tamamlanabilen bir süreçtir. Sanatçıların zihinlerinde var olan imgeler bir gerçeğin yansıması olduğu gibi, ürettiği ürünlerde kendi zihinlerindeki imgelerin yansımalarıdır. Zihinde var olan imge de, yeniden üretilen imge de birbirlerinin bağlamından koparak kendi biricikliğini oluşturur. İmgeler ister tek başlarına, isterse bir araya getirildikleri bütün anlamında değerlendirilsin, aynı çok anlamlılığa, farklı okuma biçimlerine imkân tanıyan bir çokluğa sahip olacaktır.

Deleuze'ün sinema yaklaşımlarını oluşturmasına olanak sağlayan Henri Bergson'un görüşleridir. Onun hareket, süre, madde ve bellek üzerine yazdığı tezler Deleuze'e göre felsefenin kendi içerisindeki gelişimini birkaç adım ileri taşımıştır. Bergson sinemanın tarih öncesinde yaşamış olsa bile yazılarında kullandığı ve ürettiği kavramlar Deleuze'e ilham vermiş ve kendi görüşlerini oluşturmasına olanak sağlamıştır. Bu anlamda

Deleuze'ün kendi kavramlarına geçmeden önce Bergson'un felsefi görüşünü anlamak, onun düşüncelerinin üzerine kurulan temelleri anlamak anlamına gelmektedir.

## BÖLÜM III. DELEUZE VE BERGSON'ÇULUK

Gilles Deleuze, Felix Guattari ile birlikte yazmış olduğu *Felsefe Nedir?* adlı kitabında felsefenin amacını tanımlarken kavram yaratma etkinliğinin önemine vurgu yapar. Kavram bir filozofun belirli bir sorunun çözümü adına ürettiği düşüncelerinin oluşturduğu düşünsel bütün olarak ifade edilebilir. Bir kavramın içinde, çoğu zaman, başka sorunlara yanıt veren ve başka düzlemleri varsayan başka kavramlardan gelme parçalar ya da bileşenler bulunur (Deleuze ve Guattari, 1993: 27). Deleuze'ün felsefi hayatı düşünüldüğünde Henri Bergson'un onda bıraktığı iz göz ardı edilemeyecek kadar önem teşkil etmektedir. Deleuze kendi sinematografik yaklaşımlarını oluşturduğu *Hareket-İmge ve Zaman-İmge* adlı kitaplarında yer alan kavramlarının temelini Bergson'un *süre* kavramı üzerine kurar. Bu yüzden Deleuze'ün sinematografik yaklaşımını açık bir şekilde görebilmek, Bergson'un felsefi anlayışını kavramaktan geçer. Bergson'un üzerine yazdığı konular sürekli bir yenilik içerisinde değişmektedir. Bu anlamda onun felsefi serüvenini bir bütün olarak ele almak zorlaşabilmektedir. Bergson'un felsefi düşüncesine bakmak, onun farklı çalışmalarını birbirine bağlayabilmek ve çalışmalarında kullandığı ortak kavramların süreç içerisindeki değişkenliğini keşfetmekten geçer.

### 3.1. Henri Bergson'un Felsefi Yaklaşımları

#### 3.1.1. Yöntem Olarak Sezgi

Bergson sezgiyi felsefenin yöntemi olarak ele almaktadır. Sezgi sadece bir duygu, bir esinlenme ya da gerçeğin dolaysız bir biçimde kavranması değildir. Bergson'un sezgi kavramı onun en önemli kavramı gibi gözükse de aslında süre üzerine ürettiği fikirler sezginin bir yöntem olarak düşünülmesine imkân tanımıştır. Sezginin üç ana kuralı vardır. İlk kurala göre sezgi problem ortaya koymanın yoludur. Felsefede çoğu zaman iyi ortaya konulmuş bir problem çözülmüş olarak düşünülecektir. Çözüm problemin ortaya konuş anında gerçekleşmese bile problemi ortaya koyma yöntemi çözümün gerektirdiği tüm

verileri sunacaktır. Doğru-yanlış değerlendirmesi çözümlere uygulandığı gibi problemlere de uygulanmalıdır. Yanlış ortaya konulan problem başından itibaren çözümden uzak olacaktır. Bergson'a göre iki tür yanlış problem vardır: "Var olmayan problemler" ve "kötü ortaya konmuş problemler" (Deleuze, 2014a: 57). Uzamın kavramlarıyla düşünmek, sürenin varlığını göz ardı etmek, düşünürlerde bir tür yanılsama ortaya çıkaracaktır. Bergson'a göre yanılsamanın ana kaynağı doğaları bakımından farklı iki oluşturucu öğeyi, biri süreye diğeri uzama ait iki saf mevcudiyeti artık birbirinden ayıramaz hale gelmemizdir (Deleuze, 2014a: 62). Burada ikinci kural ortaya çıkar. Yanılsamaya karşı mücadele etmek, doğa ve derece farklarını keşfetmek. Gerçek, doğal eklemlemelere göre ya da doğa farklarına göre parçalara ayrılmakla kalmaz, bunun yanı sıra, aynı ideal ya da virtüel noktaya doğru yakınsayan yollara bağlı olarak kesişir (Deleuze, 2014a: 69). Üçüncü kural ise problemi uzaydan çok zamana bağlı olarak ortaya koymak ve çözmektir. Burada sezgi bütüncül anlamına kavuşacaktır.

Sezgi sürenin terimlerinden yararlanmalıdır. Sezgi özünde bir bölme yöntemidir. Bergson'a göre bölme, problemin doğru ortaya konmasının koşuludur. Virtüel ve edimsel, madde ve bellek, süre ve uzay özünde bölme sonucunda mevcudiyetlerini gerçekleştiren kavramlardır. Bölme bir tarafta uzamın terimleriyle ifade edilen niceliksel değerlere, diğer tarafta birbirlerinden doğa olarak farklı niteliksel durumlara ulaşmanın yöntemidir. Bergson'un en genel ikiliklerinden olan uzay ve süre ele alındığında, bütün derece farkları uzaya ve bütün doğa farkları süreye ait olan iki tarafa bölünecektir. Sezgi süre değildir. Sezgi, daha çok, kendi süremizin dışına çıkmamız, bizden aşağıda ya da yukarıda bulunan başka sürelerin varoluşunu dolaysızca olumlamak için kendi süremizden yararlanmamızı sağlayan harekettir (Deleuze, 2014a: 72).

### **3.1.2. Süre Kavramı**

Bergson *Dolaysız Veriler*'de ve *Yaratıcı Evrim*'in başlarında sürenin psikolojik bir deneyim olduğunu söylemektedir. Bu deneyimi bilinç aracılığıyla açıklamaktadır. Buradaki düşünce bilincimizin uzama ait ölçülerle belirlenen, sayısal bir ardışıklık

içerisinde ele alınabilecek genel zaman anlayışında olmadığı fikridir. Burada süre kavramı genel zaman anlayışımızın ötesinde kendine has bir zamanı ifade etmek için kullanılmıştır. Süre sayıyla ölçülemez, uzayın terimleriyle ifade edilemez olan gerçek zamandır; yorulduğumuzda, sıkıldığımızda, korktuğumuzda, sevindiğimizde, umutlandığımızda farklı hızlar kazanan ölçüsüz tekilliğin zamanıdır (Deleuze, 2014s: 26-27). Bergson insan bilincinin çalışma prensiplerini incelerken, bir tarafta bölünebilen, niceliksel ifadelerle sayılabilen ölçümlerle sınırlandırılmış homojen zaman, diğer tarafta bölünse bile bölünürken niteliksel bir değişim geçiren, her birinin kendi niteliksel farklarının olduğu heterojen bir zamanın varlığından söz eder. Ruhsal durumlar, duygular, tutkular sadece niteliksel farklarla, doğa farklarıyla birbirlerinden ayrılırlar. Acının kaynağı uzamsaldır, homojen zamana aittir; ama acı uzam dışıdır, süreye aittir (Deleuze, 2014a: 27). Bilincin bu çoklu işleyiş yapısını Bergson süre kavramıyla açıklamaktadır. Süre, sadece bölünemez ya da ölçülemez olan değil, daha çok ancak doğasını değiştirerek bölünebilen, ancak bölmenin her aşamasında ölçümün ilkesini değiştirerek ölçülebilen şeydir (Deleuze, 2014a: 80).

*'Madde ve Bellek'* adlı yazısında bilinç gibi bellek de Bergson'un süre kavramı üzerine ürettiği düşüncelerini devam ettirdiği alan olacaktır. Uzam ve süre arasındaki karşıtlık, artık yerini maddeyle bellek ya da maddeyle süre arasındaki karşıtlığa bırakmıştır (Deleuze, 2014a: 30). Belleğin süreyle olan benzerliğini Bergson ikili olarak ele alacaktır; "Geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi." Ya da "şimdi ister geçmişin gitgide büyüyen imgesini açık biçimde kendinde taşınsın, ister ardımızda sürüklediğimiz, biz yaşlandıkça daha da ağırlaşan yüke sürekli nitelik değiştirmesiyle tanıklık etsin" (Deleuze, 2014a: 91).

Geçmiş her zaman şimdinin içinde yer alacaktır. Geçmişte yaşanan olaylar şimdinin içerisinde yaşayan bir özne tarafından düşünüldüğünde, geçmişte yaşanan an öznenin belleği aracılığıyla şimdiye taşınacaktır. Geçmiş her anımsamamız birbirinden niteliksel olarak farklı süreleri içermektedir. Geçmiş her anımsamamız bizi aynı duygu ve durum içerisine götürmeyebilir ya da geçmişte aynı duygu ve durum yaşanmamış olabilir. Bu durum her bir anımsamamızın kendine ait farklı sürelerle sahip olmasını gerektirir. Her an, kendi biricikliği içerisinde değerlendirilmelidir. Bu bağlamda şimdi bir tarafta geleceğe

uzanan, geleceğin yaşanmasını sağlayan diğer tarafta geçmişi kendi içinde barındıran bir yapıya, birbirleriyle eş zamanlı var olabilen, *bir-arada-oluş*'a sahip olacaktır. Geçmiş de aynı şekilde düşünüldüğünde geçmişte yaşanan şimdi ve şu anda yaşanan şimdinin içinde saklı olması haliyle eş zamanlı var olabilen, bir-arada-oluşa sahip olacaktır. Buradan Bergson'un süre kavramının içerisinde çokluk barındıran bir niteliğe sahip olduğu anlaşılacaktır. Bergson her sürenin kendi ritimlerinin bulunduğunu söylemektedir. Aslında her ritim bir süre olacak ve bizim süremiz de evrendeki diğer süreler içerisinde daha dağınık ya da daha gergin bir yapıda olacaktır. "O zaman, hepsi birbirinden çok farklı, sayısız süre algılarız" Geçmişin tüm düzeylerinin, tüm gerilim düzeylerinin bir-arada-oluşu fikri böylece evrenin bütününe genişletilir. Her şey evren adeta olağanüstü bir bellekmişçesine olup bitmektedir (Deleuze, 2014a: 117).

### 3.1.3. Yaşamsal Atılım Kavramı

*Yaratıcı Evrim* adlı eserinde ise Bergson yaşam üzerine yönelmiştir. Yaşam etkileşimler içerisinde ve sürekli bölünerek ilerlemektedir. Bergson bu düşüncesinin yaşamsal atılım kavramıyla açıklamaktadır. Ontolojik anlamıyla bellek sürenin farklı katmanlarının bir-arada-oluşunu ya da Varlığın kendinde halini ifade ediyorsa yaşamsal atılım da bu katmanların ayrışarak olgunlaşmasını, deneyimin sunduğu çokluğu yaratacak biçimde açılmasını, kısacası Varlığın kendi için halini ifade eder. Süre, madde ve yaşam olarak bölünür; yaşam, bitki ve hayvan olarak bölünür (Deleuze, 2014a: 34). Farklılaşma yaşamsal atılım olarak öne çıkmaktadır. Evrenin içerisindeki sıkışma ve gevşeme hareketleri farklılaşmanın ilk ayağını oluşturan yaşam ve madde olacaktır. Yaşamın farklılaşması bitki ve hayvan olarak, bitki kendi içerisinde karbonun sabitlenmesi ve azotun sabitlenmesi olarak, hayvan ise içgüdü ve zekâ olarak bölünecektir. Süre bu bölünme hareketlerinin içinde yaşam adını almaktadır. Yaratıcı evrimden sonra Bergson'un süre kavramı olgunluğuna ulaşmıştır. Tanımlandığı bu üç haliyle *Süre*, Deleuze için etkileyciliği göz ardı edilemeyecek bir kavram olarak öne çıkmaktadır.



Bergson ilk olarak sezginin felsefi yöntem olarak düşünülmesi gerekliliğine vurgu yapmış ve *Dolaysız Veriler*'de psikanalizin alanından bir kavram olan bilinç üzerine düşüncelerini yazmıştır. Burada süre derece ya da doğa farkı olarak karşımıza çıkmaktadır. Süre bir tarafta uzayın terimleriyle, bir ardışıklık içerisinde olan derece farkları olarak, diğer tarafta niteliksel bir değişimin yaşandığı doğa farkları olarak ortaya çıkmaktadır. Daha sonrasında *Madde ve Bellek*'te beden ve ruh ilişkisini ele almış, ontolojik olarak bir bellek tanımlamasına gitmiştir. Burada belleği geçmiş ile şimdinin ilişkileri üzerinden ele almıştır. Şimdi bir tarafta geleceğin yaşanmasını sağlayan bir yapıda ele alınacak, diğer tarafta geçmişini kendinde barındıran bir anlamda incelenecektir. Bellek burada geçmişin şimdide saklanmasını olanaklı kılan mekanizma olarak değerlendirilmektedir. *Yaratıcı Evrim*'de ise yaşam ve evrim, araştırmalarının odak noktasını oluşturmaktadır. Süre farklılaşmadır, yaşam da bölünerek kendini gerçekleştirmiştir. Farklı türlerin oluşumu yine yaşam adını alan süre kavramıyla açıklanmaktadır. Görüldüğü üzere Bergson farklı alanlarda yazmış olduğu eserleri aslında kendi düşüncesinin temelini oluşturması üzerine belirlenmiş çeşitli alanlardır. *Süre* kavramı da kuşkusuz *Dolaysız Veriler* ile *Yaratıcı Evrim* eserleri arasında farklı anlamlarda, farklı işleyiş prensipleri içerisinde açıklanmıştır. Bu değişimleri ve farklı kullanım alanlarını görebilmek, Bergson'un felsefi anlayışını bütüncül olarak anlayabilmemizi sağlamaktadır.

### 3.2. Bergson'un Hareket Üzerine Tezleri

Deleuze sinema yaklaşımını oluştururken Bergson'un kavramlarını kullanmayı gerekli görmüştür. Ona göre Bergson daha sinemanın tarih öncesinde 1896 yılında *Madde ve Bellek* adlı eserinde ilk defa sinematograf tanımlamasını kullanmıştır. Bergson'un sinema üzerine düşünceleri tam olarak Deleuze'ün düşünceleriyle uyuşmasa da Bergson'un sunduğu kavramsal düzlem Deleuze'ün kendi sinematografik yaklaşımlarını oluşturmasına olanak sağlamıştır. Deleuze sinema üzerine yazdığı ilk kitabının giriş bölümünü Bergson'un hareket üzerine yazdığı tezlere ayırmıştır. Bergson'un hareket üzerine yazdığı üç tezi bulunmaktadır. İlk tezi en önemlisi gibi görünse de aslında ilk tez diğer iki tezin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Bu tezlerden ilkinde göre hareket, kat edilen mekânla karıştırılmamalıdır. Kat edilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, kat

etmenin edimidir. Kat edilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır (Deleuze, 2014b: 11). Kat edilen mekânlar tek bir homojen mekâna aittirler ancak hareketler heterojendir. Bu anlamıyla hareketlerin gerçekleşecekleri, niteliksel olarak farklı süreleri olacaktır. Sinemanın tarih öncesine baktığımızda, hareketin hareketsiz kesitlerin arka arkaya gelmesiyle oluşturulduğunu görmekteyiz. Tarihsel gelişimine bağlı olarak sinema bize başta on sekiz, daha sonradan yirmi dört tane imgenin arka arkaya gelmesiyle oluşturulan soyut bir hareket verir. Bu anlamda sinemanın bir yanılsama ürettiği fikri ortaya çıkacaktır. Ancak sinemanın ürettiği bu yanılsama izleyiciyle bulunduğu anda düzeltilmiş olacak ve hareket yanılsama olmaktan çıkacaktır. Kısaca, sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir (Deleuze, 2014b: 13).

Deleuze'ün sinema anlayışını geliştirmesine yol açan Bergson'un ikinci tezi ise anların niteliğine gönderme yapmasıdır. Ayrıcalıklı mekân ve *herhangi-mekân* (*any-space-whatevers*) hareketin devamlılık algısı yaratması hususunu inceler (Yetişkin, 2011: 126). Hareketi anlarla oluşturmanın iki yolu vardır. Bunlar modern ve antik olarak ayrılmaktadır. Antik çağda hareket poza dayalı, ayrıcalıklı olarak belirlenen anlar üzerinden varlığını sürdürmektedir. Oysa modern çağda hareket artık ayrıcalıklı anlardan değil herhangi-anlardan oluşmaktadır. Sinemanın değer kazanması herhangi-anlara yönelmesiyle, herhangi-anların üzerinden işleyen anlayış ile sağlanacaktır. Burada önemli olan husus, aslında herhangi-anların da ayrıcalıklı an olduğudur. Herhangi-anlar tarafından kuşatılmış ayrıcalıklı bir anın belirmesi için herhangi anların akıp geçişleri içinde niteliksel olarak farklı, tekil bir anın belirmesi ve bir olağandışılık üretmesi gerekir (Yetişkin, 2011: 126). Bu anlamda sinema, bir süreklilik izlenimi yaratmak amacıyla oluşturulmuş eşit aralıklı anların işlevi olarak öne çıkmaktadır. Herhangi an, bir diğer herhangi ana eşit mesafede olan andır. O halde sinemayı, hareketi herhangi anla ilişkilendirerek yeniden üreten sistem olarak tanımlıyoruz (Deleuze, 2014b: 17).

Bergson'un hareket üzerine yazdığı son tez hareketin süredeki ya da bütündeki niteliksel bir değişimi oluşturduğudur. Hareket, mekân içerisinde gerçekleşen bir nakildir. Ancak ne zaman bir nakil gerçekleşse, bütünde de nitel bir değişim meydana gelmektedir.

Bütün, hareket vasıtasıyla, nesnelere içinde bölünür ve nesnelere de bütün içinde bir araya gelirler: Tam olarak bu ikisi arasında “bütün” değişmektedir (Deleuze, 2014b: 23). Bergson bu teze şeker ve su üzerinden bir örnek vermektedir.

“Der ki, bir bardak suya şeker koyduğumda, ‘şekerin erimesini beklemek zorundayım’. Bu her şeye rağmen biraz tuhaftır, çünkü kaşığın hareketinin şekerin erimesini hızlandırabileceğini unutmamış görünmektedir. Peki ama asıl söylemek istediği şey nedir? Şeker parçacıklarını ayrıştıran ve onları suyun içinde yüzer hale getiren nakil hareketinin kendisinin bütünde, yani bardağın içeriğinde bir değişimi, içinde bir parça şeker olan suyun şekerli su haline doğru niteliksel bir geçişini ifade ettiğidir. Eğer bir kaşıkla karıştırırsam, hareketi hızlandırırım, ama aynı zamanda artık kaşığı da içeren bütünü değiştirmiş olurum ve hızlandırılmış hareket de bütünün değişimi ifade etmeye devam eder” (Deleuze, 2014b: 20).

Yukarıdaki örneğe bakıldığında şekerin bir bardak suyun içerisinde erimesi onu niteliksel olarak farklı bir duruma getirmiştir. Bir bardak su ve şeker artık şekerli su olmuştur. Bergson’un hareket üzerine yazdığı bu üç tez Deleuze’ün kavramsal düzlemini oluşturmaktadır. Hareket-İmge kitabında Deleuze, bu kavramsal tanımlamalardan sonra sinema üzerine yarattığı ilk kavramı *hareket-imeyi* açıklayacaktır.

## BÖLÜM IV. DELEUZE'ÜN SİNEMATOGRAFİK YAKLAŞIMLARI

Sinema başlangıcından bu yana üzerine çokça düşünülen, tartışılan, farklı kuramlar geliştirilen bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır. Gelişiminden kısa bir süre sonra sinema David Work Griffith, George Melies, Sergei Eiseinstein, Dziga Vertov gibi isimler tarafından kullanılacak ve daha çok zaman geçmeden ondokuzuncu yüzyılın başlarında sanat niteliği kazanacaktır. Montajın keşfedilmesiyle birlikte sinemada yapılabileceklerin sınırları zorlanmaya başlamıştır. Gelişmekte olan teknolojinin sinemayı da etkilemesi ve yaşanan toplumsal olaylar sinema tarihinde çeşitli dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Ancak başlangıcından bu yana sorulan en temel soru ise sinemanın ne olduğudur. Sinema, Gilles Deleuze'e göre bir düşünce üretme biçimidir. Tıpkı filozofların kavramlarla düşünce üretmesi gibi yönetmenler de hareket-imgelerle ve zaman-imgelerle düşünce üretmektedir.

Deleuze sinemanın gücünün izlerini hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş sürecinde aramaktadır. Deleuze bu kavramları sinemada düşüncenin işleniş biçimlerinin farklılaşması bakımından incelemiştir. Hareket-imgeyi, tıpkı bir ırmağın akışının ırmaktan ayrılamaması gibi hareketten bağımsız düşünülemez bir imge türü olarak anlamak gerekir (İlic, 2017: 8). Hareket-ingenin sunduğu düşünce yapısı, iki durum arasında gerçekleşen bir eylemi ya da iki eylem arasında gerçekleşen bir durumu temeline alan, duyularımızı harekete geçiren şemalar aracılığıyla özneyi belirli bir düşünceye yönlendiren bir işleve sahiptir. Zaman-ime ise hareket-ingenin sunduğu bu şemayı reddeder. Zamani önceki dönemde olduğu düz çizgisel bir halde sunmak yerine Bergson'un *Süre* kavramının ifade ettiği anlamda sunmaktadır. *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kesin sınırlarla birbirinden ayrılmış iki kutup olarak düşünmek yanlış olacaktır. Birbirlerinden farklılaştığı noktalar, düşünceyi sunma biçimlerinde karşımıza çıkmaktadır.

Deleuze'e göre İkinci Dünya Savaşı öncesi klasik dönemde hareket-imeye dayalı bir anlayış hâkimken, savaş sonrası zaman-ingenin kullanılmaya başlandığı, sinemada alternatif düşünce biçimlerinin ortaya çıktığı dönem olacaktır (Deleuze, 2014b). İkinci Dünya Savaşı'na kadar egemen olan sinema anlayışı savaş sonrası dönemde yetersiz ve

eksik görülmeye başlanmıştır. Savaş sırasında yaşanan yıkım, klasik dönemde sinemanın dünyayı değiştirmeye dair umut dolu tavrının sahteliğini göz önüne sermiş, yönetmenlerin yeni düşünce arayışlarına girmesine neden olmuştur. İlk olarak Vittorio de Sica, Federico Fellini ve Luchino Visconti gibi isimlerin temsilcisi olduğu İtalyan Gerçekçiliği ile başlayan bu değişim daha sonrasında Jean Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais, Jacques Rivette gibi isimlerin temsilcisi olduğu Yeni Dalga tarafından pekiştirilecek oradan da günümüz bağımsız ve sanat filmlerine kadar uzanacaktır.

#### **4.1. Hareket-İmge**

Sinema, ilk ortaya çıktığı andan itibaren insanların meraklarını uyandıran, onları diğer sanat dallarına oranla daha gerçekçi bir biçimde etkileyebilmeyi başaran ve kalabalık kitlelere bir anda ulaşabilmesine imkân tanıyan özellikleri itibariyle dönemi için büyük bir öneme sahiptir. Sinemaya duyulan bu yoğun ilgi aynı zamanda sinema endüstrisinin oluşmasına da olanak sağlamıştır. Sinema, başlangıcından günümüze kadar geçen sürede, ticari başarı sağlanması ya da gişe sayısının artması amacıyla belirli formüllere indirgenmiş ve bazı sınırlandırmalara maruz kalmıştır. Ancak bu dönemde ortaya çıkan formüller, sinemanın ne olduğunun anlaşılması ve gelişiminin sağlanması açısından büyük öneme sahiptir. Sinemanın ne olduğunu anlamak onunla neler yapılabileceğini keşfetmenin ilk adımını oluşturmaktadır. Bir sınırın çizilmesi de ileride bu sınırların aşılmasına ve yeni düşünce tarzlarının oluşmasına olanak sağlamaktadır.

Sinema, George Melies'nin montajı keşfetmesiyle birlikte çağın en etkili aracı haline gelmiştir. Çünkü modern toplum endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir montajdır (Baker, 2011: 18). Griffith, Eisenstein, Vertov gibi yönetmenlerin sinematografik yaklaşımlarının yapı taşı olan montaj aynı zamanda sinemaya sanatsal açıdan da bir mevcudiyet kazandırmıştır. Günümüz anlamıyla bir sinemadan ancak montaj sonrasında söz edilebilmektedir. Sinema üzerine uygulanan formüller zaman içerisinde gelişmiş, değişmiş ve izleyiciye ulaşma amacına uygun olanlar tekrar edilmiştir. Bu tarz benzer yöntemlerin tekrar edilmesi, günümüzde de varlığını

sürdüren, aynı film izleme deneyimini yaşamış herkes için ortak düşünceleri çağrıştıran bir görsel ifade biçiminin oluşabilmesine olanak sağlamıştır. Ticari başarı kaygısıyla üretilen filmlerin riski en aza indirebilmesinin bir yolu olarak benzer hikâyeler ve formüller tekrar edilmiştir. Bu anlamda çekilmiş filmlerin sayısındaki çokluk tekrarın pekiştirilmesinde ve aynı okuma yatkınlığının oluşmasında büyük bir öneme sahiptir. Tarihinden bugününe dek uygulanan formüller izleyiciler için ortak bir görme yetisinin oluşmasını sağlamıştır. Sinematografik zihnin oluşabilmesi süreç içerisindeki farklı filmlerin benzer formülleri uygulamasının bir sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sinemanın ne olduğunu ve gücünün sınırlarını arayan çeşitli kuramcılar ve düşünürler, sinema üzerine kuramlar yazmış, teoriler ortaya atmıştır. Bu teorilerden biri de Dziga Vertov'un *entervaller* teorisi, yani *aralıklar* teorisidir. Bu teoriye göre sinema hareketi değil, iki hareket arasında oluşan ilişkiyi konu edinir. Bir enterval, yani aralık, iki şeyi birbirinden uzak tutan mesafe değildir; birbirlerinden çok uzak da olsalar iki olay ya da hareket arasındaki 'yakınlığı' ölçen şeye 'aralık' denir (Baker, 2011: 31). Deleuze'un hareket-imge adını verdiği kavram tam da bu anlamıyla önem kazanmaktadır. Sinema salt hareketi konu edinmese de hareket sayesinde kendi varlığına kavuşur. Sinemada tarihinden bugününe hareketi elde edebilmenin birçok farklı yöntemi denenmiştir. Sinema sahip olacağı hareket özgürlüğü sayesinde tiyatroya benzer bir izlenme yöneliminden uzaklaşacaktır.

#### **4.1.1. Sinemada Hareketin Üretimi**

“Sinemanın başlangıcında hareket, kadraj içerisindeki kişilerin hareketleriyle sağlanmaktadır. İmgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine kadraj denmektedir (Deleuze, 2014b: 25).” Filme konu edilen kişiler, sabit bir kameranın belirlediği çerçeve içerisinde oyunlarını gerçekleştirecektir. Çerçeve, sınırları bulunan, içerisine aldığı her nesneyi ya da kişiyi filmsel evrene taşıyan kapalı bir sistemler kümesi ya da bütün olarak ifade edilebilmektedir. Fotoğrafçılarla benzer bir çalışma prensibiyle yönetmenler de istedikleri

hareketi sanatsal açıdan belirledikleri çerçeve içerisinde gerçekleştirmektedir. Özellikle alan derinliğinin kullanımı yönetmenin ifade etmek istediği düşünceyi etkili bir biçimde aktarabilmesine olanak sağlamıştır. Asıl sahne oynanyorken arkada ikincil bir sahne daha oynanabilmesine hatta bunun üzerinden düşünce üretebilmesine imkân tanınmıştır. Her ne kadar kameranın hareketli hale geldiği dönemden bir film olsa da Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) filmi alan derinliği kullanımı açısından önemli bir örnektir. Sahne bir çocuğun karda oynamasıyla başlar, çocuk kar topu yapıp kameraya doğru fırlatmaktadır. Daha sonra kamera geri çekilerek, adeta pencerenin içerisinden geçer ve evin içerisinde bulunan üç kişinin konuşmasıyla devam eder. Konuşmanın iyi gitmediği, karakterlerin istediklerini elde edemedikleri belli olmaktadır. Asıl sahne önde oynuyorken, arkada pencerenin dışarısında kalan çocuk kartopu atmaya, gerilimi yükseltmeye devam etmektedir. Arka planda kalan çocuk asıl sahnede gerçekleşen sahnenin anlatımını kuvvetlendirmektedir.

Teknolojik gelişmelere bağlı olarak sinematograf aygıtının gelişmesi kameranın kendisinin de hareket üretebilmesine olanak sağlamıştır. Artık hareket sadece çerçeve içerisinde bulunan kişilerin hareketleriyle sınırlı kalmayacak, kamera hareketleriyle de sağlanabilecektir. Bu gelişme, sinematografik anlamda yeni bir ifade biçiminin oluşmasını sağlamıştır. Örneğin Stanley Kubrick'in *Shinning* (1980) filminin kapı kırma sahnesinde kamera baltayla birlikte hareket ederek gerilimin üst düzeye çıkarılmasında önemli bir yere sahiptir. Balta her kapıya vurduğunda kamera da onunla birlikte aynı yöne doğru hareket gerçekleştirmektedir. Bu hareket kamera ile baltanın özdeşleştirilmesini sağlamaktadır. Kameranın hareketli hale gelmesi göze de hareket kazandırmıştır. Dolayısıyla sinematografik imgelerle aktarılmak istenen düşünce kamera hareketleri sayesinde pekiştirilebilmektedir. Bunun yanı sıra kameranın hareketli olması plan-sekans kavramının önem kazanmasına neden olmuştur. Plan hareket-imgedir. Hareketi değişmekte olan bir bütünle ilişkilendirdiği ölçüde bir sürenin hareketli kesitidir (Deleuze, 2014b: 38). Sekans, kendi içerisinde bir tutarlılık gösterecek planların bir araya gelerek oluşturduğu, bütünü oluşturan derece küçük parçalardır. Plan-sekans ise sabit ya da hareketli uzun süreli bir planla, yani tek bir çekimle sekansı oluşturacak bütün sahnelerin tamamlanması anlamına gelmektedir. Bu bağlamda hareketin mekânsal olduğu kadar zamansal perspektifi de sunulmaya başlanır.

#### 4.1.2. Montaj Yoluyla Hareket

Hareketin sağlandığı bir diğer yöntem ise montajdır. Montaj hareket-imgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur (Deleuze, 2014b: 48). Hareket-imgeler hem bütünü oluşturan parçalar anlamında hem de bu parçalarla oluşturulan bütün anlamında zamanın dolaylı imgelerini verecektir. Çekimi oluşturan her bir plan zamanın belirli bir kesitini sunmaktadır. Bu planların, hareket-imgelerin bir araya gelerek oluşturduğu bütün de zamanı dolaylı yoldan aktaracaktır. Filmsel zaman, bu belirli zaman kesitlerinin, edebiyat sanatında olduğu gibi eksilteli bir anlatım içerisinde işleyerek bütüne ulaşmaktadır. Bu yönüyle hareket-imgelerin zamanın dolaylı imgelerini sundukları anlaşılmaktadır. Bir hareketin gerçekleştirilmesinin sinematografik olarak bize sunumu zamansal atlamalar ile ilerlemektedir. Ölü zaman olarak kabul edilen zamanlar kesip atılmıştır. Bir hareketi yansıtmaya olabilmek için hareketin tamamını göstermeye gerek yoktur. Başlangıcını ve sonucunu göstermek, ya da belirleyici role sahip bazı bölümlerini göstermek hareketin devamlılık algısı yaratmasını sağlamaktadır.

Bütünü oluşturan sekansların birbirlerine çok uzun zamansal sıçramalarla bağlandığı da görülmektedir. Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası* (1968) adlı filmi binlerce yıl önceki bir primatın yerde bulduğu kemiği alet olarak kullanmayı keşfetmesiyle başlar. Bu beceri diğer primatlara karşı bir üstünlük kurmasını sağlamıştır. Primat alet sayesinde ulaştığı zaferini kutlarken kemiği yukarıya doğru fırlatır. Kemiğin dönerek ilerleyişinden bir uzay gemisine kesilir. İnsan ile primat birbirlerine bağlantı içerisinde. Primat insanın geçmişteki hali olarak betimlenmiştir. Kullanılan ilk alet olan kemikle binlerce yıl sonrasında yaşayan insanın kullanacağı, ona, diğerlerine karşı üstünlük kurma yetisini sağlayacak olan alet, yani uzay gemisi de birbirleri ile bağlantı içerisinde. Uzay gemisinin geçmişi, tıpkı primatın insanın geçmişi olması gibi, kemiktir. Bu sayede sinema tarihinin en uzun zamansal sıçraması yapılmış olur.



### 4.1.3. Montaj Ekolleri

#### 4.1.3.1. Amerikan Ekolünün Organik Eğilimi

Deleuze'e göre İkinci Dünya Savaşı öncesinde varlığını sürdüren dört büyük montaj ekolünden söz edilebilmektedir. Bunlar Amerikan ekolünün organik eğilimi, Sovyet ekolünün diyalektik eğilimi, Fransız ekolünün niceliksel eğilimi ve Alman ekolünün yeğinsel eğilimidir. Griffith'in önderliğini yaptığı Amerikan ekolünün yaklaşımı, içerisinde Hollywood'un da bulunduğu bütün ticari sinema endüstrilerinin bugün de kabul ettiği ve yaygın olarak kullandığı montaj yöntemidir. Griffith hareket-imgelerin kompozisyonunu bir organizasyon, bir organizma, büyük bir organik birlik olarak kavramıştır (Deleuze, 2014b: 48). Griffith, bütünü oluşturacak parçaların paralel bir düzen içerisinde sıralanması gerektiğini vurgular. Griffith genellikle kadın-erkek, zengin-yoksul, kuzey-güney gibi birbirleriyle ilişki içerisinde olan ikilikleri paralellik oluşturacak bir ritimde birleştirmektedir. Bunların arasındaki ilişkiler yakın plan sayesinde kuvvetlendirilir. Zengin ile yoksul arasındaki fark yakın planın vurguladığı bir doymuşlukla ya da bitkin düşüren bir açlık ifadesiyle pekiştirilmektedir. Planlar değiştikçe, uzun plandan yakın plana gidildikçe sahnelerin süreleri de kısalmalıdır. Bunlar montajın ya da ritmik dönüşümlü sıralamanın üç ayrı biçimidir: Farklılaşmış parçaların dönüşümü, görelî boyutların dönüşümlü olarak sıralanması ve yakınsayan eylemlerin dönüşümlü olarak sıralanması (Deleuze, 2014b: 50). Herhangi bir ticari film üzerinden Amerikan ekolünün izlerini okuyabilmek mümkündür.

İkinci Dünya Savaşı öncesinde Amerika ile Fransa, sinema sektöründe liderlik sürmek için birbirleriyle rekabet içerisindeydi. Savaşın Avrupa'yı vurması Avrupa sinemasının duraksamasına neden olmuştur. Bu sayede rakipsiz kalan Amerikan sineması uluslararası dağıtım zincirinde önemli başarılarla imza atmıştır. Uluslararası film

dağıtımında tekelleşen Amerikan ekolü, birçok farklı ülkeye filmlerini göndermiş, kendi sinematografik anlayışının seneler boyunca izlenip benimsenmesini sağlamıştır. Bu sayede hala geçerliliğini sürdüren ve ona egemenliğini tanıyan bir anlayışa sahip olmaktadır.

#### 4.1.3.2. Sovyet Ekolünün Diyalektik Eğilimi

Josef Stalin'in sinemanın çağın en etkili aracı olduğunu ilan etmesi ve Rusya Devlet Sinematografi Enstitüsünü açması, Sovyet sinema yaklaşımlarının ve montaj anlayışının gelişiminde önemli rollere sahiptir. Sovyet rejiminin sinemacılar üzerinde kurduğu baskılar nedeniyle, bu dönemde sinemanın propaganda özelliği önem kazanmış, sinemanın düşünce aktarma işlevi üzerinde çeşitli çalışmalar yapılmıştır. Bu kurulda, ham film sıkıntısı çeken Sovyet sinemacılar, daha önceden çekilmiş Amerikan filmlerini parçalarına ayırıp yeniden birleştirerek farklı anlamlara ulaşmaya çalışmışlardır. Bu çalışmaların sonucunda filmleri oluşturan parçaların yerlerini değiştirerek, yeniden sıralayarak yeni anlamlar elde etmeyi başarmışlardır. Bu kurulda çalışan Sovyet sinemacıların en bilindik isimleri Lev Kuleshov ve Vsevolod Pudovkin'dir. Kuleshov'un *Kuleshov Etkisi* adını alan deneyinde bir adamın aynı ifadeye sahip yüzü ile sırasıyla bir tabak yemek, bir tabut ve bir kadın gösterilmektedir. Birinci sıralamada açlık ifadesi öne çıkarken, ikinci de üzüntü ve keder, üçüncü de ise aşk ya da mutluluk ifadesi anlaşılmaktadır. Birincil olarak gösterilen imge üç eşleşmede aynı olsa da ikincil olarak gösterilen imgeler daha üst bir anlamın oluşmasını sağlamıştır. Japon-Çin ideogramlarına<sup>6</sup> benzer bir anlayışla iki imgenin bir araya getirilmesi sonucu yeni bir anlam keşfedilmiş olur. Bir başka deneyde ise bir adam sahnenin sağına doğru ilerlemektedir. Bir kadın da başka bir yerde sahnenin soluna doğru ilerlemektedir. Bu iki kişi daha önce buldukları konumdan başka bir yerde el ele sıkışırlar. Bu sahnelerin birleşimi filmsel zamanın ve mekânın, çekildikleri konumdan ve mekândan bağımsız, farklı bir zamansallık ve mekânsallık içerisinde değerlendirilmelerine imkân tanımıştır. Sovyet sinemacıların yaptığı bu deneyler Sergei Eisenstein, Dziga Vertov gibi isimlerin olduğu Genç Sovyet Sinemacıları etkisi altına almıştır.

---

<sup>6</sup> Japon-Çin ideogramlarında göz ile suyu temsil eden sembollerin bir arada yazılması ağlamak anlamına gelmektedir. Kuleshov'un yaptığı deney tam da bu anlamıyla önem kazanmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı öncesi var olan bütün sinema yaklaşımları montajı temele alan bir işlerlik yapısıyla varlıklarını sürdürmektedir. Montajın genellikle Sovyet sinemacılarla anılmasının nedeni ortaya çıkardıkları pratik uygulamaların yanında teorik olarak da montaj hakkında kuramlar üretmeleri olmuştur. Sergei Eisenstein montaj hakkında denemeler yapan, kuramlar üreten Sovyet sinemacıların arasında öne çıkmaktadır. Eisenstein'ın montaj anlayışı Griffith'in paralel montajıyla benzerlik gösterse de farklı olduğu noktaları da vardır. Eisenstein da Griffith gibi, filmi bir organizma olarak ele alır; O'nun ilgisi organizmadaki diyalektik ilişkiler üzerinedir (İlic, 2017: 137). Eisenstein Griffith'ten farklı olarak zengin-fakir, kadın-erkek, siyah-beyaz gibi ikiliklerin birbirlerinden bağımsız fenomenler olarak ele almaktadır. Griffith zenginler ve yoksulların birbirinden bağımsız fenomenler olarak verili olmayıp aynı genel nedene, toplumsal sömürüye bağlı olduklarını göz ardı etmektedir (Deleuze, 2014b: 51). Eisenstein bu durumun toplumsal bakışı yansıtmadığı, burjuva bakışının bir yansıması olduğu konusunda eleştiride bulunmaktadır. Ona göre zengin-fakir, asker-sivil gibi ikilikler ancak birbirleriyle karşıtlık ilişkisi gösterecek bir biçimde çatışma içerisinde olmalıdır. Burada Eisenstein'ın *patetik* adını verdiği şok edici bir sıçrama yaşanmaktadır. Eisenstein organik olanın patetik bir sıçrama içermesi gerektiğini vurgulamaktadır. Kısaca, karşıtlıklar montajı daha yüksek yeni bir birliği kurmak için bölünen Bir'in diyalektik yasası uyarınca paralel montajın yerini alır (Deleuze 2004b: 53). Kesişen ya da yakınsak montajın yerine de niteliksel sıçramalar montajı, atlamalar montajını geçirir.

Eisenstein'ın Amerikan ekolüne yönlendirdiği bir diğer eleştiri ise Amerikan ekolünün, organizmanın birliğini, üretim birliği olarak, kendi parçalarını bölünmeyle, farklılaşmayla üreten bir hücre olarak değil de bütünüyle dış kaynaklı olarak, yan yana parçaların bir araya gelmesinin, toplanmasının birliği olarak kavramış olması üzerinedir. (Deleuze, 2014b: 52). Bunun yanı sıra Eisenstein, atraksiyon montajı, metrik montaj, ritmik montaj, çağrışımlar montajı, entelektüel montaj gibi farklı amaçlara uygun çeşitli montaj yöntemleri ortaya çıkarmıştır. Eisenstein'ın montaj hakkındaki bu yaklaşımları genel olarak düşünce üzerinde bir etki yaratma amacı taşımaktadır. Eisenstein montaj üzerine birçok çalışma yapmış, değerinin anlaşılması ve gelişimini sağlaması açısından

önemli adımlar atmıştır. Ancak Eisenstein'in benimsediği montaj yöntemin belirli, verili, tek yönlü ve hiyerarşik bir niteliği olduğu açıktır (İlic, 2017: 140).

Sovyet ekolünün bütün temsilcilerince ortak olan yan diyalektik anlayışıdır. Eisenstein, Pudovkin, Dovchenko gibi Sovyet sinemacılar diyalektiği hareket-imgelerin organik bir kompozisyonunu kuracak bir biçimde kullanmaktadır. Vertov, bu yönetmenleri Amerikan tarzında bir anlayışın, burjuva anlayışının peşinden gitmekle eleştirmektedir. Ona göre diyalektik, hala fazlasıyla organik olan bir doğadan ve hala fazlasıyla kolayca patetik olan bir insandan kopmalıdır (Deleuze, 2014b: 61). Vertov'a göre insani olmayan bir maddeyle insanüstü bir göz arasındaki bağlantı diyalektiğin kendisidir, çünkü bu bağ aynı zamanda bir madde topluluğuyla bir insan komünizminin özdeşliğidir (Deleuze, 2014b: 60). Burada göz kavramı insan gözü olarak değil kameranın gözü olarak kullanılmaktadır. Vertov, organik-patetik ikilisinin yerine madde-göz ikilisini koymaktadır.

#### **4.1.3.3. Fransız Ekolünün Niceliksel Eğilimi**

Fransızlar hareket-imgelerin organik ve diyalektik kompozisyonlarından uzaklaşarak, hareket-imgelerin mekanik kompozisyonlarını elde etmeye çalışırlar. Bu ekolün temsilcileri her şeyden çok hareketin niceliğiyle ve onu tanımlamaya olanak veren metrik ilişkilerle ilgilenirler (Deleuze, 2014b: 62). Bu anlamda Fransız ekolü, filme konu olan hareketi en ufak parçalarına kadar böler ve bütünü oluşturan her bir parçayı makinenin bir dişlisi gibi, ritmik ve mekanik bir düzen içerisinde bir araya getirerek mümkün olan en yüksek hareketi elde etmeyi amaçlamaktadır. Jean Epstein'in *Cour Fidele* adlı filminin panayır sekansında atlıkarıncalar, dönmedolaplar, salıncaklar bir makinenin parçaları olarak periyodik ve harmonik devinimin konfigürasyonu biçiminde montajlanır (İlic, 2017: 142). Fransız sineması hareket-imgelerin mekanik kompozisyonu elde etmek için makineyi iki farklı tarzda kullanır. Makine türlerinden ilki otomottır, içinden geçtikleri ilişkilere göre, homojen mekândaki hareketleri birleştiren, üst üste koyan ya da dönüştüren parçaların geometrik konfigürasyonudur (Deleuze, 2014b: 63). Kümeyi oluşturan parçalar

dönüşümlü ve zincirleme tepkime ilişkileri içerisinde olacaktır. Diğer makine türü ise buharlı makine, ateşli makinedir, hareketi başka bir şeyden yola çıkarak üreten ve pekiştirici bir iletişim sürecinde terimlerini, yani mekanik olanı ve canlıyı, içeriği ve dışarıyı, mekanisyen ve kuvveti birbirine bağladığı heterojenliği hiç durmaksızın olumlayan güçlü enerji makinesidir (Deleuze, 2014b: 64). Bir aracın gidişi Fransız ekolüne göre montajlanmak istendiğinde, aracı oluşturan bütün parçaların; hız göstergesi, tekerlerin dönüş hızı, aracın içeriden ve dışarıdan görüntüleri, direksiyon hareketleri vb. parçaların ritmik ve mekanik bir devinim oluşturulacak şekilde bir araya getirilmesi gerekmektedir.

#### 4.1.3.4. Alman Dışavurumcu Ekolün Yeğinsel Eğilimi

Deleuze, Fransız ekolüyle Alman ekolünün birbirleriyle noktası noktasına karşılaştırılabileceğini söylemektedir. Daha çok harekete, daha çok ışık karşılık verecektir (Deleuze, 2014b: 72). Alman dışavurumcular ışığı, karanlık ve aydınlığı, kontrastı, siyahla beyazın farklarını anlatım unsuru haline getirerek şeylerin organik olmayan yaşamını sunmaktadır. Karanlıkta kalanın gizemi ve aydınlıkta olanın saflığı öne çıkmaktadır. Bu dönemde ışığın olduğu kadar renklerin kullanımlarına da önem verilmiştir. Hiç kuşkusuz, ışık harekettir ve hareket-imge ile ışık-imge aynı belirişin iki farklı yüzüdür (Deleuze, 2014b: 72). Alman ekolüne göre kesmenin yöntemi ışıktır. Birbirini takip eden sahneler ışığın anlatım rolünü üstleneceği biçimde sıralanacaktır. *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1920), *Nosferatu* (1922), *Metropolis* (1927) gibi filmler Alman ekolünün temsil edildiği filmlere örnek olarak sıralanabilmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sırasında, Enformasyon ve Propaganda Bakanı Joseph Goebbels sinemanın düşünce üretme işlevi üzerinde durmaktadır. Bu bağlamda Alman ekolünün benimsediği ışık ve temsil ettiği tinsellikten uzaklaşarak düşünce üretme aracı olarak kullanılmıştır. Amerikan ekolü dışında kalan bu üç ekol, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte varlıklarını sona erdirecektir. Amerikan sinemasının uluslararası dağıtım alanındaki başarıları sayesinde yarattığı ortak izleme yatkınlığı, ticari sinemanın, ana akım

sinemanın anlatım unsuru haline gelerek kendi varlığını korumaktadır. Bütün montaj ekolleri için ortak olan zamanın dolaylı imgelerini sunmaları olacaktır.

#### **4.1.4. Hareket-İmge'nin Üç Çeşidi: Algılanım-İmge, Duygulanım-İmge ve Eylem-İmge**

##### **4.1.4.1. Algılanım-İmge**

Hareket-imgeler belirsizlik merkeziyle karşılaşmaları sonucu üç çeşit imgeye bölünmektedir. Hareket-imgenin bu üç çeşidi; algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imgedir. Kavramların içkinlik düzleminde yer almaları gibi hareket-imgeler de bir küme içerisinde, zaman-mekân bloğu içerisinde yer almaktadır. Bu düzlem ya da küme içerisinde bulunan iki hareket arasında gerçekleşen bir aralık, yani etki ve tepki arasında gerçekleşen bir mesafe vardır. Böylelikle alımlanan bir hareket ile icra edilen bir hareket arasında oluşan mesafe, algımızın ilk durumdan ikinci duruma doğru geçmesiyle ya da nesnel olarak sunulan algıdan öznel olarak sunulan algıya doğru gidişiyile ve eyleme geçişiyile tamamlanır. Aslında algılanım olarak adlandırılan, bu tekmerkezli öznel algılanımdır. Bu da hareket-imgenin ilk büyük dönüşümüdür: Bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde, algılanım-imgeye dönüşmektedir (Deleuze, 2014b: 93). Algılanım, kadrajlamayla oluşturulur. Kadrajın içerisinde yer alacak nesnelere seçilmesi ve düzenlemesi algılanımın oluşumunu sağlayacaktır. Bir yanı algılanım, diğer yanı eylem olan bu düzlem üzerinde oluşan şey aralıktır, mesafedir. Eylem, algılanım sonucunda elde edilen etkilerin, gecikmiş tepkileridir. O halde, hareket-imgenin ikinci büyük dönüşümü de eylem-imge olacaktır. Algılanımdan eyleme duyumsanamaz bir biçimde geçilir (Deleuze, 2014b: 93). Bir aralık sadece iki yüzüyle; algılanım-imge ve eylem-imge ile oluşmaz. Bunların arasında bir de duygulanım-imge vardır. Duygulanım, belirsizlik merkezinde, yani öznedeki bazı bakımlardan rahatsız edici bir algılanım ve tereddüt eden bir eylem arasında birdenbire belirir (Deleuze, 2014b: 94). Öznenin ve nesnenin karşılaşması sonucu

oluşan bir nitelik değişimi olarak meydana gelmektedir. Alımlanan hareket ile icra edilen hareket arasındaki ilişkiyi kuran duygulanım-imgedir. Artık burada hareket nakil hareketi olmayı bir kenara bırakarak ifade hareketi haline gelmektedir. Hareket-imgenin son dönüşümü duygulanım-imgeyle tamamlanmış olur.

Montaj bir hareket-imge düzeneğidir, o halde algılanım-imgelerin, duygulanım-imgelerin ve eylem-imgelerin kendi aralarında düzenlenmesidir (Deleuze, 2014b: 100). Bir sinema filmi hiçbir zaman tek bir imge çeşidiyle yapılamamaktadır. İçerisinde diğer imge çeşitlerini de barındırırlar ancak tek bir baskın imge çeşidi öne çıkmaktadır. Bu bağlamda Griffith'in yaklaşımının benimsendiği Amerikan ekolü, dolayısıyla ticari ve ana akım sinema, genellikle eylem-imgenin baskın imge çeşidi olarak kullanıldığı sinematografik bir yaklaşıma sahip olacaktır. Hareket-imgelerin bu üç çeşidine mekânsal olarak belirlenmiş üç tür plan karşılık gelebilir: Uzak plan özellikle bir algılanım-imge oluştururken, orta-plan bir eylem-imge, yakın plan da bir duygulanım-imge olacaktır (Deleuze, 2014b: 101).

#### **4.1.4.2. Duygulanım-İmge**

Duygulanım-imge aynı anda hem bir imge tipi hem de bütün imgelerin bir birleşimidir (Deleuze, 2014b: 120). Bergson'a göre duygu, duyarlı bir sinir üzerindeki bir çeşit motor eğilimdir (Deleuze, 2014b: 94). Duygulanım-imge duyuşal hareket ettirici şemalar aracılığıyla, duyu-motor aracılığıyla öznel bir algılanımdan etkin bir eyleme doğru gerçekleşen hareket içerisinde bir tür nitelik ve güç üretmektedir. Duygulanım-imgenin iki kutbu vardır. Bunlar yansıtıcı birlik olarak nitelik ve yeğinsel dizi olarak güçtür. Duygulanım-imge yakın plandır ve yakın plan da yüzdür (Deleuze, 2014b: 120). Bu anlamıyla yüz, ya da yüzleştirilmiş bir nesne bu iki kutbu içerisinde barındırarak, ilk durumdan ikinci duruma geçerken ifade üretmektedir. İlk olarak belirli bir ifadeyi ya da bir niteliği yansıtan yüz daha sonra niteliksel bir değişim geçirerek ilk ifadenin yansıtacağı bir güç üretmektedir.

Yakın plan ifade edilen olarak saf duygunun ortaya çıkmasını sağlamak için imgeyi zamansal ve mekânsal koordinatlardan söküp almaktadır. Mekân artık şu ya da bu belirli mekân olmayıp, Pascal Augé'nin deyiimiyle *herhangi mekân (any-space-whatevers)* haline gelmiştir (Deleuze, 2014b: 148). “Nitelikler-güçlerin, yani duyguların iki halini birbirinden ayırt etmek gerekir: Şeylerin belli bir halinde bireyselleşmiş olarak ve buna karşılık gelen gerçek bağlantılarda (belli bir zaman-mekânla, hic et nunc<sup>7</sup>, belli karakterlerle, belli rollerle, belli nesnelere) aktüelleşmiş olarak; zaman-mekânsal koordinatların dışında, kendi ideal tekillikleri ve virtüel<sup>8</sup> birleşmeleriyle, kendileri için ifade edilmiş olarak (Deleuze, 2014b: 140).” İlk boyut eylem-imgenin özünü oluştururken, ikinci boyut duygulanım-imgeyi yani yakın planı oluşturmaktadır. Duygu, tüm belirli zaman-mekândan bağımsızdır; ama onu bir mekânın ya da bir zamanın, bir çağın ya da bir ortamın ifade edileni ve ifadesi olarak üreten bir tarih içerisinde yaratılmış olmaktan da geri kalmaz (Deleuze, 2014b: 134). Sonuç olarak duygulanım-imgenin iki tür göstergesiyle karşı karşıya kalırız: Bir tarafta bir yüz ya da yüzleştirilmiş bir nesne tarafından ifade edilen nitelik-güç, diğer tarafta herhangi bir mekânda sergilenen nitelik-güç.

#### 4.1.4.3. Eylem-İmge

Eylem-imge'de nitelikler ve güçler artık herhangi mekânlarda açığa çıkmaz, kökensel dünyaları doldurmaz, doğrudan doğruya belirli, coğrafi, tarihsel ve toplumsal zaman-mekânlar içinde aktüel hale gelirler (Deleuze, 2014b: 187). Bu anlamda ortamlar ve davranışlar, hareketin gerçekleşmesi, nitelik ve güç üretmesi hususunda önemli rol oynamaktadır. Eylem-imgenin iki tarz uygulanma biçimi vardır. Bunlar; büyük biçim ve küçük biçimdir. Büyük biçim eylem aracılığıyla durumdan dönüşmüş duruma geçiş olarak formüle edilebilmektedir. Birinci durum ile değişen durum arasında gerçekleşen bir düello söz konusudur. Bir tarafta durumun karakterin içine derinlemesine ve sürekli olarak işlenmesi ve diğer tarafta bu şekilde işlenen karakterin, süreksiz aralıklarla eylemlerde patlaması gerekir (Deleuze, 2014b: 204). Bir de bu durumun tersine bir eylemden, bir

<sup>7</sup> Hic et nunc, nesnelere, olayların zaman ve uzay yönünden belirliliğini göstermek için kullanılan terimdir.

<sup>8</sup> Virtüel, edimsel olanın karşısında bulunan, potansiyel olarak bulunan, gücül anlamında kullanılmaktadır.



davranıştan ya da bir habitustan<sup>9</sup>, kısmen örtüsü açılmış bir duruma giden eylem-imgeyi küçük biçim diye adlandıracağız (Deleuze, 2014b: 210). Bu durum duyuusal hareket ettirici şemanın tersyüz edilmiş halini sunmaktadır.

Suç filmleri eylem-imgenin büyük biçimini yaygın olarak kullanıyorken, polisiye gibi gizemin korunmaya çalışıldığı filmler eylem-imgenin küçük biçimini kullanacaktır. Bir de küçük biçimin içerisinde yer alacak üçüncü bir eylem-imge biçimi vardır. Bürlesk adını verilen bu eylem-imge çeşidi eylemden duruma geçiş olarak ifade edilebilir. Örneğin, Charlie Chaplin'nin Şarlosunda arkadan gördüğümüz, karısı tarafından terkedilmiş Şarlo hıçkırıklarla sarsılıyor gibiyken, yüzünü bize döndüğünde aslında elindeki karıştırma kabını sallamakta ve kendisine bir kokteyl hazırlamakta olduğunu görürüz (Deleuze, 2014b: 221). Bu sahne de Şarlo'nun ağlama eyleminden, aslında kokteyl yaptığını öğrendiğimiz duruma bir geçiş söz konusudur. Bütün biçimleriyle eylem-imge, ticari ve ana akım sinemanın etkin olarak benimsediği bir yaklaşım olacaktır. Hareket-imge sineması bu kavramsallaştırmalar doğrultusunda alışlagelmiş tarzına kavuşacak ve kendi yeniden üretimini sağlayacak tek biçimliliğine, sınırlı özgürlük alanına sahip ifade biçimi haline gelecektir.

## 4.2. Zaman-İmge

### 4.2.1. Saf Optik ve Sessel Durumlar: *Opsign ve Sonsign*

İtalyan Yeni Gerçekçiliğin yeni imge çeşidinin oluşumu için önem teşkil ettiği nokta, klasik dönemin etkin anlatı yapısından ve duyu-motor şemasının yasalarından kurtularak tamamen optik ve sessel durumların ortaya çıkmasını sağlamış olmasıdır. Hareket-imgenin kurallarına tâbi olarak üretilen filmlerdeki benzerlik ya da farklı hikâyeleri benzer formlarda yeniden üretmek, klişelerin çoğalmasına sebep olmuştur. Bir

---

<sup>9</sup> Habitus kavramı Pierre Bourdieu'nun *Ayrım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* (1979) adlı kitabında, insanların beğenileri sınıflandırmak için yararlandığı, ekonomik, kültürel ve simgesel sermayeleri sonucu oluşan beğeni yatkınlığı olarak ifade edilmiştir.

klişe, harekete konu olan nesnenin duyusal motor görüntüsüdür. Bergson'un dediği gibi, bir nesneyi ya da imgeyi bütünüyle algılayamıyoruz, her zaman daha az algılıyoruz. İdeolojik bakışımız, psikolojik durumumuz ve inançlarımız doğrultusunda yalnızca algılamakla ilgilendiklerimizi algılıyoruz. Bu nedenle normalde sadece klişeleri algılarız (Deleuze, 1989: 20). Klişeleri aşmak için farklı imge arayışlarına giren yönetmenler günlük, sıradan aktiviteleri kayıt altına almaya başlamıştır.

Günlük hayattan görüntülerin harekete konu olmaya başlaması, duyu-motor şemasını kesintiye uğratmış ve doğa üstü düşünce yapısının; fantezilerin, rüyaların, fantastik düşünme biçimlerinin oluşmasına sebep olmuştur. Bir yandan görüntü sürekli olarak klişe halindedir: çünkü duyusal-motor bağlantılara sokulur ve bu bağlantıları düzenler. Diğer yandan görüntü aynı zamanda klişeden kurtulmak için klişeden kopmaya çalışır. Saf optik ve ses imgesi hareketin ötesini tanımlar ve ima eder. Ancak kesinlikle karakterlerde, hatta kamerada ifade ediş biçimi haline gelmezler. Hareketin, bir duyusal motor görüntüsünde algılanmaması gerektiği, ancak başka bir görüntü türünde kavranıp düşünülmesi gerektiği anlamına gelir (Deleuze, 1989: 21). Hareket-imgenin kuralları ortadan kalkmaz ama artık başka bir imge çeşidinin ortaya çıkmasındaki ilk adımı oluşturur. Bu durum, eylem-imegeye dayalı ifade biçiminin krizin eşğine gelmesini sağlamıştır. Bu nedenle eylem-imgenin krizinden saf optik ve ses imgesine doğru gerekli bir geçiş vardır.

#### **4.2.2. Alelade-bir-mekân Durumu**

Eylem-imgenin duyusal motor bütünü tamamlaması türetilmiş mekânlar ya da belirlenmiş ortamlar üzerinden gerçekleşmekteydi. Ancak Visconti'nin *Obsession*'ı ile birlikte nesnelere ve ortamlara kendilerini önemli kılan maddi gerçekliği ele almaktadır. Eylem ve tepkinin doğması günlük hayat içerisinde gerçekleşen optik ve sessel unsurlar aracılığıyla sağlanır. Yeni Gerçekçiliğin optik ve sessel durumları, geleneksel gerçekçiliğin güçlü duyusal-motor durumlarına tezattır. Bir duyusal-motor durumunun alanı, önceden belirlenmiş olan ve bunu açıklayan bir eylem öngören ya da onu değiştiren bir tepkiyi

veren ayardır. Ancak, duyuşal-motor Şemasının kurallarının yıkılmasıyla, ister kopuk isterse boşaltılmış olsun, ‘herhangi bir mekân’ olarak adlandırabileceğimiz, tamamen optik ve sessel bir durum ortaya çıkar (Deleuze, 1989: 5). Herhangi bir mekânın ilk formu bağlantısız alan olmasıdır. Sınırları belirli değildir. Karakterlerin öznel bakış açılılarıyla ortaya çıkabilir. Antonioni’nin Eclipse filmi ile beraber herhangi bir mekân boş ve terk edilmiş alan olarak ikinci bir form elde etmektedir.

Bu gelişmeler doğrultusunda sinemada yeni işaret türleri ortaya çıkmaktadır; *opsign* ve *sonsign*. Bu işaret türleri çok farklı imge çeşitlerine, bazen günlük yaşama, bazen çocukluk anlarına, bazense sessel ve görsel rüyalara karşılık gelebilir. Saf optik ve ses durumları, iki kutup; nesnel ve öznel, gerçek ve hayali, fiziksel ve zihinsel olabilir. Ancak kutupları sürekli temasa sokan ve bir yönde veya diğer yönde geçişleri ve dönüşümleri garanti eden, bir ayrılık noktasına ve uzlaşmazlığa yönelmeyen *opsign*lara ve *sonsign*lara yol açarlar (Deleuze, 1989: 9). Fransız Yeni Dalgası da İtalyan Yeni Gerçekçiliğin sağladığı bu yeni anlatı formunu kendi amaçları doğrultusunda kullanmışlardır. Aslında Fransız Yeni Dalga İtalyan Yeni Gerçekçiliğin rotasını tekrar alır ve duyuşal motor bağlantısının gevşetilmesini sağlayarak optik ve sessel durumlara ulaşmaya çalışırlar. Rivette’de öznel ile nesnel olanın iç içeliği, optik-ses imgesinin bakış açısından göreceli bir değere sahiptir. Gerçek olan ile hayali olan ayrılmaz bir noktaya doğru yönelerek birleşmektedir.

Avrupa’daki girişimler duyuşal-motor Şemanın kurallarının yıkılıp saf optik ve ses imgelerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Ancak 1936 yılında Japonya’da Yasujiro Ozu, Avrupalılardan önce saf optik ve ses durumlarının gelişmesine katkı sağlamıştır. Avrupalılar Ozu’nun yöntemini taklit etmez, kendi tarzlarıyla saf optik ve sessel durumlara ulaşırlar. Ozu’nun filmlerinde kamera hareketleri daha az sıklıkla gerçekleşir. Takip çekimleri yavaş bir Şekilde çekilmekte, kamera genellikle sabit ve değişmeyen bir açıda kullanılmaktadır. Kamera hareketleri içeriğin kendisini oluşturmaz. Bu anlamda montaj ilkel bir anlayışa geri dönerek sadece kelimeler arasındaki noktalama işaretleri gibi bir anlamda kullanılmaktadır. Deleuze’e göre modern sinemanın benimsediği montaj anlayışı da bu tarz bir montaj anlayışıdır (Deleuze, 1989: 13). Ozu’da her Şey sıradan ya da günlük

yaşam içerisinde gerçekleşir. Sıradan bir sekansın yola çıkar ve güçlü bir anın oluşması için başka sekansın içerisinde ortaya çıkar. Günlük hayat sadece zayıf duyuşsal motor bağlantılarının hayatta kalmasına izin verir ve sinemasal anlatımı oluşturan eylem-imege, saf optik ve ses imgelerle, yani *opsignlar* ve *sonsignlar* ile değişir. Ozu anlatımını meydana getirdiği mekânı, kopukluk ya da boşluk ile herhangi bir mekân durumuna yükseltir. Bir kamera hareketi kopukluğa iyi bir örnek verir: *Early Summer*'da kahraman restorandaki birisini şaşkırtmak için sessizce ileri gider, kamera karakteri çerçevenin ortasında tutmak için geri çekilir. Daha sonra kamera bir koridora gider, ama bu koridor artık restoranda değil, zaten eve dönmüş olan kahramanın evindedir (Deleuze, 1989: 16). Boş alanlara gelince ise karakterlerin gerçekleştirdiği hareketler, buldukları konumlara göre içeriği ya da dışarıyı boşaltırlar.

#### **4.2.3. Aralığın Aralığı: Dürtü-İmge, Yansıma-İmge, İlişki-İmge**

Hareket-imege, bir yandan, nesnelere arasında değişerek ve nesneyle bağlantı kurarak bir bütünü ifade eder: bu bir farklılaşma sürecidir. Öte yandan, hareket-imege aralıkları içerir: eğer bir aralığa göndermede bulunursa, ayrı bir imge türü ortaya çıkar, böylece aralığın bir ucunda algılanım-imege, diğer uğta eylem-imege ve aralığın içinde oluşan duygulanım-imege ortaya çıkar. Bu da tanımlama sürecidir (Deleuze, 1989: 29). Hareket-ingenin bu bileşenleri, tanımlama ve farklılaşmanın bakış açılarına göre görsel ve sessel bir malzeme oluştururlar. Ancak sözel öğeleriyle bile, bu bir dil sistemi veya bir dil değildir. Bu nedenle genel olarak dilden bağımsız imgeler sistemi olarak bir semiyoloji tanımlanmalıdır. Christian Metz, 'Evrensel bir sinema dili oluşturulabilir mi?' sorusunun yerine 'Hangi koşullar altında sinema bir dil olarak nitelendirilebilir?' sorusunu sormanın gerektiğini belirtmiştir (Deleuze, 1989: 25). Sinema gelişiminden bugüne dek dilsel özellikler bakımından değerlendirilmeye çalışılmış, dilin özelliklerine indirgenmeye çalışılmıştır. Sözel unsurları olmasına rağmen, görüntünün ifade kodları dilin ifade biçimleriyle örtüşmemektedir. Charles Sanders Peirce, göstergebilim ile birlikte imgeler aracılığıyla düşünmenin yolunu hazırlamıştır. Bu bağlamda Peirce görüntüden ya da neyin görüldüğünden başlar, imgeyi üç türe indirgemıştır. Birincilik (sadece kendini ifade eden bir şey, kalite ya da güç), ikincilik (kendisine sadece başka bir şeyle gönderme yapan bir

şey, aksiyon-tepki, çaba-direnış) ve üçüncülük (bir şeyi diğere, ilişkilere, yasalara, gerekli olana göre karşılaştırarak ifade eden bir şey) (Deleuze, 1989: 30). Peirce'in birincilik, ikincilik ve üçüncülüğü hareket-imgenin duygulanım-imge, eylem-imge ve ilişki-imgeye karşılık gelmektedir. Ancak bu durum ilk önce bir algılanım-imge varsa geçerlidir. Bu sebeple algılanım-imge Peirce'in birinciliğinden önce gelen, 0 dereceye (*zeroness*) denk düşmektedir. Uzandığı diğere imge çeşitleri ile yeni imge çeşitlerine dönüşür ve öznel bir algılanım gerektirir.

Algılanım-imge ile diğere arasında arabulucu yoktur, çünkü algı kendi başına diğere imgelere uzanır. Ancak diğere durumlarda, aradaki bağlantıyı geçit olarak kullanan bir arabulucu vardır. İşte bu yüzden, sonunda, kendimizi altı çeşit algılanabilir imge ile karşı karşıya buluyoruz. Bunlar; algılanım-imge, duygulanım-imge, dürtü-imge (duygulanım ve eylem arasında), eylem-imge, yansıma-imge (eylem ile ilişki arasında) ve ilişki-imgedir (Deleuze, 1989: 32). Ancak genetik unsuru oluşturan nitelik ya da güç, herhangi bir mekânda, yani gerçek bir ortam olarak görünmeyen bir alanda oluşur. Duygulanım-imge ve eylem-imge arasındaki dürtü-imge, iyi veya kötünün ifadelerinden oluşur: bunlar, türetilmiş bir ortamdan kopan fakat genetik olarak, o ortamın altında faaliyet gösteren bir kökensel dünyanın belirtisine karşılık gelen parçalardır. Eylem-imge yeterli hale getirilmiş gerçek bir ortama ihtiyaç duyar, böylece genel bir durum bir eylemi kışkırtacak ya da tam tersine, bir eylem durumun bir bölümünü açığa çıkartacaktır. Eylemden ilişkiye uzanan yansıma-imaj, eylem ve durum dolaylı ilişkilere girdiğinde oluşmaktadır. Son olarak, ilişki-imaj, hareketin ifade ettiği bütünle ilişkilidir ve bütünün temsil ettiği hareket, parçaların hareketinin dağılımına göre değişir. Bergson'un gösterdiği gibi, hareket-imge kendi başına maddedir. Semiyotik olsa da dilbilimsel olarak oluşmayan bir meseledir ve göstergebilimin ilk boyutunu oluşturur. Aslında hareket-imgeden çıkartılan altı tür imge çeşidi konuyu işaretel maddeye (*matiere signaletique*) dönüştüren unsurlardır. Ayrıca işaretlerin kendisi bu görüntüyü oluşturan ve birleştiren, onları sürekli olarak yeniden harekete geçiren, hareket halindeki madde tarafından taşınan ifadenin özellikleridir (Deleuze, 1989: 33).

Ancak Peirce her şeyin birincilikle başlayıp üçüncülükle bittiğini ve ötesinde bir şey olmadığını düşünmektedir. Bu durum Amerikan ekolünün temsil ettiği organik anlayış için doğrudur. Ancak *opsign* ve *sonsign*larla birlikte, eylem-imgeden uzaklaşıp, algı ve ilişki üzerine etkilerini yukarı ve aşağıya doğru taşıyarak, bir bütün olarak hareket-imgeyi sorgulamaya başlamıştır. Hareketin aralığı, artık, hareket-imgenin, aralığın bir ucunda algılanım-imge diğer ucunda eylem-imge ve ikisi arasında duygulanım-imge olarak belirlendiği şekilde, bir duyuşsal motor bütünü oluşturmamaktadır. Hareket aralığı ve duyuşsal motor bağlantısı bozularak hareket-imgeden başka bir imge gibi bir görünüm yaratmaktadır. Artık Peirce'in üçüncülüğünü görüntü ve işaretler sisteminin bir sınırı olarak göremeyiz, çünkü *opsign* ya da *sonsign* herşeyi tekrardan, içeriden ayırır (Deleuze, 1989: 34).

#### 4.2.4. Zamanın Sunumu

Hareket-imgenin iki yönü vardır; biri göreceli konumu değişmiş olan nesnelere, diğeri ise mutlak bir değişimi ifade eden bir bütünle ilişkilidir (Deleuze, 1989: 34). Hareketin oluşturacağı olaylar bir mekânda gerçekleşir ama bu değişimin tümü zaman içerisinde gerçekleşir. Hareket-imgenin anlatı yapısı bütünlüğünü montaj ve duyuşsal motor bağlantıları ile tamamlamaktadır. Hareket imgeler; algılanım-imge, eylem-imge ve duygulanım-imgelerin kombinasyonları sonucunda bütünü oluşturmaktadır. Bu yüzden bütünlüğü oluşturan ve dolayısıyla zamanın görüntüsünü veren montaj, hareket-imgeye dayalı sinemanın esas eylemidir. Hareket-imgelerin sentezi, her birinin içsel özelliklerine dayanmalıdır. Her hareket-imge, hareketin kurulduğu nesnelere bir işlevi olarak değişen bütünü ifade eder. Bu nedenle her bir çekim zaten bir potansiyel montaj ve hareket-imge ya da zamanın hücresi olmalıdır. Bu bakış açısından zaman, hareketin kendisine bağlıdır ve ona aittir: eski filozofların tarzında hareket sayısı olarak tanımlanabilir (Deleuze, 1989: 35). Her bir hareket-imge, her bir çekim, bir zaman perspektifi vermektedir ve bu bağlamda filmin bütünsel zamanını belirleyen, hareket-imgelerin arka arkaya gelmesi sonucu oluşan birikim olacaktır. Bu açıdan baktığımızda zamanın belirlenmesinde hareket birincil konumda yer almaktadır. Hareket-imgenin benimsediği yaklaşım zamanın dolaylı

temsillerini vermektedir. Ancak saf optik ve ses imgesi, *opsignlar ve sonsignlar* doğrudan zaman imgesine bağlanmıştır. Hareket burada ikincil bir konuma sahiptir. Bu, zamanın artık hareketin ölçüsü olmadığı, fakat hareketlerin zaman perspektifi olduğu anlamına gelir.

Hareketin normal olması hala gereklidir: hareket sadece zamandan yana olabilir ve normallik koşullarını yerine getiriyorsa onu dolaylı olarak ölçen bir sayıya dönüştürebilir. Normallikle kastedilen şey merkezlerin varlığıdır. Her ne sebeple olursa olsun, merkezlemeyi önleyen bir hareket, anormaldir (Deleuze, 1989: 36). Anormal hareket, zamanın ilişkilerini terk ettiğinden, doğrudan doğruya klasik dönemde olan zaman temsillerini sorgular. Ancak bu durumun zamanın sarsılmasından çok zamanın harekete bağlı olarak algılanmasını sorgulayarak zamanın doğrudan bir sunumuna ulaşılmasını sağlar. Yeni imge çeşidi hareket-imgenin gerçekliğine karşıt olarak sanaldır, ancak sanal gerçekliğe sahip olması onu gerçeklikten uzaklaştırmaz. Klasik anlayışın temsil ettiği düz, çizgisel bir zaman anlayışındansa dairesel ilişkiler içerisinde, sürekli dönüşümleri ve değişimleri sağlayan, ayrılmazlık noktasının olduğu bir yapıya sahiptir. Saf optik ve ses imgeleri zamanın doğrudan sunumlarıdır.

Zaman-imgenin oluşabilmesi için anlatımın önce hareket-imgenin kurallarından, duyuşsal motor şemanın yasalarından kurtulması gerekmektedir. Hareket-imge sineması gerçekleştireceği tanımlamayı türetilmiş ortamlardan, belirlenmiş mekânlardan yararlanarak gerçekleştirir. Burada mekân eylemin gerçekleşmesi açısından karakteristik birçok özelliğe göndermede bulunur ve hareketin tamamlanması açısından belirleyici role sahiptir. Ancak eylem-imgenin krizi bu mekânların dönüşümüne sebep olmaktadır. Saf optik ve ses imgelerinin oluşumunu sağlayan herhangi bir mekân anlatımın gerçekleşeceği ortamı sağlamaktadır. Herhangi bir mekânın oluşumu kopukluk ya da boşlukla ya da orantısızlıkla sağlanmaktadır. Hareket-imgelerin temel eylemi olan montaj, hareketleri, zamansal perspektifleri bir bütün oluşturacak şekilde birleştirmektedir. Bu bağlamda zaman gerçekte olduğundan uzak, dolaylı bir şekilde temsil edilmektedir. Saf optik ve sessel durumlarla, *opsign* ve *sonsign*larla birlikte zamanın hareketin ölçüsü olduğu durumlardan uzaklaşılır, zamanın doğrudan imgesine ulaşılır. Hareketin duyuşsal motor

bütününden uzaklaşmasını sağlayan anormal hareketlere ihtiyacı vardır. Anormal hareket sayesinde kopukluk yaratılır, merkezleşmenin önüne geçilir, duyuşsal motor şemasının bağlantıları terk edilir ve zamanın doğrudan sunumları olan optik ve sessel imgelere ulaşılır.

Sinematografik anlamda bir anlatıyı oluşturmak, hangi anlatı kalıbında olursa olsun, özünde bir tanımlama sürecidir. Bergson iki tür ‘tanımlama’ süreci ayırt eder. Bunlar organik tanımlama ve özenli tanımlama olarak ayrılır (Deleuze, 1989: 44). İlk tanımlama çeşidi hareketler yoluyla ortaya çıkan duyuşsal motor tanımlamadır. Alımlanan bir hareket ile yürütölen bir hareket arasında gerçekleşen duyuşsal motor bütünüünü temsil eder. İkinci tür tanımlama olan özenli tanımlama ise duyuşsal motor durumlarından çok farklıdır. Organik tanımlamada olduğu gibi algıyı genişletilmez onun yerine algının daha derin katmanlarına iner ve her katman bütünüünü sürekli olarak değiştiren öznel bir ifadeye dönüşür. Özenli tanımlama, saf optik ve sessel imge, sadece bir tanım olabilir ve artık nasıl ve ne durumda tepki vermediğini bilen bir karakteri ilgilendirir (Deleuze, 1989: 44). Duyu-motor yasalarına bağlı işleyen anlatım yapısı daha yaygın bir tanımlama yöntemi olarak görölmektedir. Ancak yaygın olarak kullanılması, anlatım unsurlarının ya da tanımlama süreçlerinin daha doğru olduğunu ya da daha çok bilgi verdiğini göstermez. Saf optik ve sessel tanımlama, sadece farklı bir imge türü olduğu için değil aynı zamanda farklı bir algı türü olduğu için duyu-motor durumlarından farklı bir meseledir. Bergson’a göre özenli tanımadaki optik ve ses imgesi harekete uzanmaz, ancak çağrıştırdığı ‘hatırlama-imge’ ile ilişki içine girer. İlişki içerisinde olan şey gerçek ve hayali, fiziksel ve zihinsel, nesnel ve öznel, betimleme ve anlatım, gerçek ve sanaldır (Deleuze, 1989: 45). Asıl önemli olan yer ilgili iki terimin doğaları bakımından farklılık göstermesi ve hangisinin ilk olduğunu söylemek mümkün olmaksızın birbirini yansıtmasıdır. Nihayetinde aynı ayrılmazlık noktasına yönelerek birbirlerine karışmaktadır. Bir hatıralar, düşler ya da düşünceler alanı bir şeyin belirli bir yönüne karşılık gelir: her bir düzlem ya da devre olduğunda, nesne, kendi katmanlarına karşılık gelen sonsuz sayıda düzlemden ya da devreden geçer (Deleuze, 1989: 45). Her devre bir nesneyi yok eder ve yeniden oluşturur. Ancak bu ‘yaratma ve silme’ ikili hareketi tam olarak birbirini takip eden birbirini etkileyen ardışık düzlemler şeklinde gerçekleşmez. Aralarındaki ilişki belirli standartlara göre belirlenemeyecek bir şekilde gerçekleşmektedir. Artık duyuşsal-motorlu imgeler değil, bir



yandan saf optik ve ses imgeleri arasında çok daha karmaşık dairesel bağlantılar, diğer yandan zaman ve düşünceden gelen imgeler aynı düzlem üzerinde ve bir arada yer almaktadır.

Tamamen optik ve ses durumu gerçek bir imgedir, ancak harekete uzanmak yerine sanal bir görüntü ile bağlantı kurar ve onunla bir devre oluşturur (Deleuze, 1989: 47). Hatırlama-imgeler kendilerini bir uyaran ve bir tepki arasına sokarlar ve psikolojik nedensellik ile güçlendirerek duyu-motor bağlantılarının daha iyi uyum sağlamasına katkıda bulunurlar. Ancak bu anlamda, sadece tesadüfen ve ikincil bir konumda otomatik ya da organik tanımlamaya müdahale ederler. Hatırlama-imgeleri ile yepyeni bir öznel duyusu ortaya çıkmaktadır.

#### **4.2.5. Hayal-İmgeler: Hatırlama-İmge, Rüya-İmge, Kristal-İmge**

Gerçek görüntünün hatırlama-imge ile olan ilişkisi geri dönüş sahnelerinde (*flashback*) görülebilir. Bu tam olarak günümüzden geçmişe uzanan kapalı bir devredir, sonra bizi tekrar günümüze getirir. Carne'nin *Daybreak* filminde olduğu gibi, her biri bir hatıralar bölgesinden geçen ve şimdiki durumun daha da derin, daha da alçakgönüllü durumuna dönen çok sayıda devirdir (Deleuze, 1989: 48). Carne'de determinizm ve nedenselliğin önüne geçen kaddedir; geçmişin bir işareti olan hatırlama-imgelerin ortaya çıkmasını sağlar. Böylece *Daybreak*'de, obsesif karakterin sesi, geri dönüşü haklı çıkarmak için zamanın derinliklerinden gelir ve kahramanı geçmişe götürmek için zamanın derinliklerine taşır. Kader, tüm anıları aşan, tüm hatırlamaları aşan bir geçmiş zamana sahip saf bir zaman gücünü doğrulayabilir. Geri dönüş sahnelerini anlatım unsuru olarak kullananlardan biri de Mankiewicz'dir. Mankiewicz'in geri dönüş sahneleriyle Carne'nin geri dönüş sahnelerinin karşılaştırılması hatırlama-imgenin iki uç kutbu olarak değerlendirilebilir. Mankiewicz'le birlikte artık kadede, ötesine geçmesi gereken bir açıklama, nedensellik ya da doğrusallık sorunu yoktur. Mankiewicz'de zaman, tam olarak

Jorge Luis Borges'in *The Garden of Forking Paths* adlı eserinde tarif ettiği gibidir: zamanın ağı, her olasılıkla kucaklaşan, kesilen ya da kabul edilmeyen zaman ağı olan çataldır (Deleuze, 1989: 49). Gerçekleşen her bir çatal gerçeğin yeniden ortaya çıktığı, doğrunun yeniden belirlendiği, sonuca doğru ulaşmaktansa daha çok bilinmezin hesaba katıldığı sapmalardır. Bergson özenli tanımlamanın çok daha büyük derecede bilgi verdiğini ilerini sürmektedir. Hatırlayamadığımız zaman, duyuşal motor uzaması askıda kalır ve gerçek görüntü, mevcut optik algı ya bir motor görüntüsü ya da teması yeniden kuracak bir hatırlama-imege ile bağlanmaz. Kısacası, bize optik-ses imgesinin uygun bir eşitliğini veren hatırlama-imege ya da özenli tanımlama değil, daha ziyade hafızanın ve tanımlamanın başarısızlıklarının rahatsızlıklarıdır (Deleuze, 1989: 54-55).

Alman Dışavurumculuğunun psikolojik ve tinsel konulara olan yatkınlığı, Fransız ekolünün sürrealizmle olan yakın bağı, Amerikan sınırlamalarını kırmanın ve zamanın gizemini, imgeyi, düşüneyi ve kamerayı tek bir 'öznellik' içinde bir araya getirmenin alternatifi olarak ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle Avrupa sineması Amerikan ekolünün yaklaşımlarından farklı bir yol izleyecektir. Bu bağlamda Avrupa sineması doğa üstü düşünce yapısını, rüya durumlarını sinematografik anlatımlarının unsuru olarak kullanmaktadır. Rüya devrenin en büyük görünür devresini veya en dış katmanı temsil eder. Bu tanımlamada eylem-ingenin duyu-motor bağı değil, aynı zamanda algılamayı hatırlar içerisinde hatırlamak için gelen çeşitli algılama devreleri de değildir. Herhangi bir duyuşal imge ile toplam bir rüya imge arasında optik (veya ses) hissi ile panoramik bir görüş arasındaki zayıf ve sönük bir bağlantı olmayı tercih eder (Deleuze, 1989: 56). Optik ve ses imgesi, motor uzantısından tamamen kesilmiş olsa da açık bir şekilde hatırlama-imegeler veya rüya-imegeler ile ilişki kurarak bu kaybı telafi etmektedir. Bu rüya durumu, tanımlanmaya çalışıldığında, optik ve ses imgesinin dünya hareketlerine uzandığı söylenebilmektedir. Ama artık optik-ses durumuna tepki gösteren bir karakter değil, karakterin aşağılayıcı hareketini tamamlayan bir dünya hareketidir (Deleuze, 1989: 59). Tehlikeyle karşı karşıya kalan korkmuş çocuk kaçamaz, ama dünya onun için kaçmaya başlar. Dünya, konunun artık yapamayacağı hareketler için sorumluluk alır. Bu sanal bir harekettir, ancak mekânın bütünlüğünün ve zamanın uzamasının, genişlemesinin sayesinde gerçekleşir (Deleuze, 1989: 59). Bu nedenle en büyük devrenin bir sınırır.

Müzikal komediler de rüya-imgelerin net bir şekilde görülebildiği film türü olarak öne çıkmaktadır. Olaylar, duyu-motor bağlantısını sağlayacak şekilde gelişse bile, karakterler ne zaman dans etmeye başlasa optik ve sessel durumların kendini gösterdiği rüya-imgeler ortaya çıkar. Burada dans rüya durumuna bir geçiştir. Dansla birlikte filmsel zamanın motor devreleri askıya alınır ve zamanın saf durumları ortaya çıkar. Dans, bu imgelere derinlik ve hayat veren rüya gibi bir güç olarak ortaya çıkmaktadır. Rüya-imgelerde, optik ve ses imgesine karşılık gelen dünyanın hareketi olacaktır. Minelli'yle birlikte dans sadece dünya hareketi olmaktan uzaklaşarak, bir dünyadan diğerine geçişi sağlayan, başka dünyaları keşfetmeyi sağlayan şey olarak karşımıza çıkar. Dans artık bir dünyayı ana hatlarıyla belirleyen bir rüyanın hareketi değil daha derinlik bir ifade haline gelmiştir. Başka bir dünyaya, başka birinin rüyasına ya da geçmişine girmenin aracı haline geldiğinde daha da güçlenir (Deleuze, 1989: 63).

Sinema sadece imgeler üzerinden işlemez, aynı zamanda onları bir dünyayla çevreler. Bu yüzden, gerçek bir imgeyi hatırlama-ime, rüya-ime ve kristal-ime ile birleştirecek daha büyük devreler arar. Gerçek bir imge, kendisini çift oluşturacak bir şekilde veya yansıma gibi ona karşılık gelen sanal bir imgeyle birleştirmektedir. Burada gerçek ve sanal olarak iki yüzü bulunan bir imge oluşumu meydana gelir. Gerçek ve sanal imge arasındaki ayrılmazlık noktası, iki tarafın imgesinin, gerçek ve sanal olarak aynı zamanda oluşturulduğu kesin bir biçimde oluşturulmaktadır.

Motor uzantısından kesilen gerçek imgelere *opsign* ve *sonsign* adını verdik: daha sonra büyük devreler oluşturduk ve hatırlama-ime, rüya-ime ve dünya-ime gibi görünen şeylerle iletişim kurduk. Fakat bu noktada gerçek optik imgenin kendi sanal imgesi ile küçük içsel devre kristalleştiğinde *opsign*'ın gerçek genetik elementini bulduğunu görüyoruz. Bu, bize *opsign*ların ve onların kompozisyonlarının anahtarını veya daha doğrusu 'kalbini' veren bir kristal imgedir (Deleuze, 1989: 68).

Kristal-ingenin karıştırılmaması gereken iki yönü vardır. Gerçeğin ve sanalın sahip olduğu kafa karışıklığı, onların ayırt edilebilirliğini etkilemez. Gerçek ve sanal olanın, şu anın ve geçmişin, aktüel ve virtüel olanın ayrılmazlığı kesinlikle kafada üretilmez; bu, doğada ikili olarak var olan bazı imgelerinin nesnel niteliğidir (Deleuze, 1989: 69). Bu tarz betimlenen kristal imgeler, sıklıkla ayna metaforu üzerinden üretilmiştir. Ayna-imege, aynanın yakaladığı gerçek karakterle ilgili olarak sanaldır, ancak şimdi, karakteri yalnızca bir sanallıkla bırakan ve onu alan dışı bırakan aynadaki gerçektir (Deleuze, 1989: 70). Gerçek imge ve sanal imge böylece en küçük iç devreyi, en sonunda bir tepe noktasını oluşturmaktadır. Sanal imge gerçek hale geldiğinde, aynada olduğu gibi açıkça görünür ve berrak bir biçimde varlığını oluşturur. Ama gerçek imge, başka bir yerde, görünmez, opak ve gölgeli olarak adlandırılan bir yerde sanallaşır. Gerçek-sanal çift, bu yüzden hemen onların değişiminin ifadesi olan opak-saydam çiftinin içine uzanmaktadır. Gerçek görüntü, opak ya da gölgeli bir alan içerisinde sanala dönüşürken, sanal görüntü kendini saydam ve açık bir ortamda görünür kılarak gerçeğe geçmektedir. Rolün sanal imgesi ne kadar gerçek ve berrak hale gelirse, aktörün gerçek imgesi o kadar gölgelere doğru hareket eder ve opaklaşır (Deleuze, 1989: 72).

Kristal-imgelerin yapısı iki bilimsel paradigmayı açıkça göstermektedir; bunlardan biri nesnel, nicel paradigma, diğeri nitel paradigmadır. Kristal-imege Bergson'un yaklaşımında olduğu gibi bir tarafta niceliksel değerle ölçülebilen, uzayın terimleriyle ifade edilebilen bir nesnellik barındırırken, aynı zamanda niteliksel olarak farklı, birbirleriyle bir ardışıklık ya da sayı ilişkisi içermeyen, birbirlerine indirgenemeyecek kadar farklı bir öznellik barındırmaktadır. İkisi arasındaki ayrılmazlık noktasının varlığı, hangisinin ilk olduğu bilinemez bir şekilde dönüşümleri ve değişimleri, birbirlerinin yerine geçmelerini sağlamaktadır. Değişim ve kayıtsızlık, kristal devrede üç şekilde birbirini izler: gerçek ve sanal, saydam ve opak, tohum ve çevre (Deleuze, 1989: 71). İlk olarak gerçek ve sanal imgeler, aynı ayrılmazlık noktasına doğru dönüşüm geçirmektedir. Gerçek olan, sanal olanın içerisinde opak ve gölgeli bir alanda sanallaşır, sanal olan ise gerçeğin saydamlığı ve açıklığı içerisinde gerçek olur. Bu dönüşümü garanti eden ayrılmazlık noktasının varlığıdır.

Kristal ifadedir, ifade aynadan tohuma geçer. Üç figürden, gerçek ve sanal, opak ve saydam, tohum ve çevreden geçen aynı devredir. Küçük kristalize tohum ve geniş kristalize edilebilir çevre: her devre tohum ve çevrenin oluşturduğu koleksiyonun genişleme kapasitesine bağlı olarak gerçekleşir. Anılar, rüyalar, hatta dünyalar, yalnızca bu bütünün varyasyonlarına dayanan göreceli devrelerdir (Deleuze, 1989: 74). Kristal-imege pek çok farklı unsura sahip olabilir, fakat onu ayırt edici kılan, gerçek bir imgenin bölünmez bütünlüğünden ve onun sanal imgesinden oluşmasıdır. Bergson bu sorunun cevabını zamanın yapısında aramıştır. Bergson'a göre şimdiki zaman bir tarafta yaşanan olayın geçmesini sağlaması yönüyle geçmişe uzanmaktadır, diğer tarafta şu anın yaşanması bakımından şimdiye uzanmaktadır. Böylece imgenin, bir anda ve aynı zamanda, şimdiki zaman ve geçmiş zaman içerisinde var olması gerekmektedir. Şimdiki zaman gerçek bir imgedir ve onun eşzamanlı geçmişi sanal bir imgedir, aynadaki görüntüdür (Deleuze, 1989: 79). Bergson sanal imgeyi salt hatırlama olarak adlandırmaktadır. Salt hatırlamayı, zihinsel imgelerden; hatırlama-imege, rüya-imgeden, ayırt etmek gerekmektedir. Bu zihinsel imgeler aslında kesinlikle sanal imgelerdir ama bilinç düzeyinde ya da psikolojik hallerde gerçekleşir. Tersine, saf halinde sanal imge, geçmişe ilişkin olarak var olmaz, şimdi ve aynı anda geçmiş olan gerçek mevcudiyetine göre tanımlanır. Bu kristal-imgedir ve organik bir imge değildir (Deleuze, 1989: 80).

Kristal-imegyi oluşturan şey, zamanın en temel işlemidir: geçmişin daha önceki bir zamanda değil, şimdiki zamanda olduğu, ama aynı zamanda, zamanın şimdiki zaman ve şimdiki geçmiş olarak ikiye bölünmesi gerekmektedir. Zaman, biri geçmişe doğru giderken, diğeri geleceğin yaşanmasını sağlayan iki heterojen parçaya bölünmektedir. Zaman bu bölünmeden oluşur ve bu, kristalde gördüğümüz zamandır. Kristal-imege zaman değildir, ancak kristalde zaman görünür. Aslında kristal onu oluşturan iki farklı imgeyi; şimdiki zamanın gerçek imgesini ve korunan geçmişin sanal imgesini sürekli olarak değiştirir. Bu eşit olmayan değişim, bir ayrılmaz noktasını gerektirir. Kristal-imege o zaman iki ayrı imgenin, gerçek ve sanalın ayırt edilebilirliği noktasındadır, kristalde gördüğümüz zamanın kendisidir, saf zamandır (Deleuze, 1989: 82).

## BÖLÜM V. TÜRKİYE SİNEMASI'NDA ZAMAN-İMGE KAVRAMININ İZLERİ

### 5.1. Türk Sineması'nın Tarihsel Gelişimi

Sinematografin icadı bütün dünyada ilgi çekmiş ve çok süre geçmeden birçok ülkede gösterimler düzenlenmiştir. Bu gösterim ve dağıtım zincirinde ise Fransız Pathe şirketi büyük rol üstlenmektedir. Pathe şirketinin temsilcileri çeşitli ülkelerde Fransız yapımı belge filmlerin gösterimlerini düzenlemektedir. Sinematograf, Lumiere kardeşler tarafından keşfedilmesinden yaklaşık bir yıl sonra dönemin Osmanlı İmparatorluğu'na da gelmiştir. Sinemanın ülkeye girişi 1896 yılında dünyanın birçok yerinde gösterime giren *L'Arrivée d'un train a La Ciotat* (1895), *L'arroseur arrosé* (1895) gibi filmlerin olduğu belge filmler ile başlamıştır. “Bu ilk gösterimleri düzenleyen kişi 1868 doğumlu bir Polonya Yahudisi olan Sigmund Weinberg'tir.” İlk olarak fotoğraf malzemeleri satarak geçimini sağlayan Weinberg, ardından Fransızların ülkeye gelmesiyle Pathe şirketinin temsilcisi olmuştur. Ülkenin sinemaya olan yatkınlığını kazanması büyük ölçüde Weinberg'in sayesinde olmuştur. 1900'lü yıllarda ülkede çeşitli gösterim merkezleri kurulmuştur. Ancak bu gösterim merkezlerinin hemen hemen hepsi İstanbul'un Beyoğlu semtinde bulunmaktadır. Dolayısıyla bu dönemde sinema Türkiye genelinde değil, sadece İstanbul'un Beyoğlu semti üzerinde varlığını sürdürmektedir.

Türk Sinemasının miladı 1914 yılında Fuat Uzkınay tarafından çekilen *Ayestafanos'taki Rus Abidesinin Yıkılışı* adlı film olarak kabul edilmektedir. Ancak bu tarih ülkenin sinemayla tanışma tarihini değil, ilk kez bir Türk yönetmen tarafından yapılan filmin tarihini göstermektedir. Ülkenin sinemayla tanışması, keşfedilmesinden yaklaşık bir yıl sonra 1896 yılında gerçekleşmiştir. 1896 yılı ile 1915 yılı arasındaki dönemdeki film ihtiyacını yabancı şirketlerin ürettiği filmler karşılamaktadır. Enver Paşa Almanların askeri ve propaganda amaçlı çektikleri videolardan etkilenerek 1915 yılında Merkez Ordu Sinema Dairesi'ni kurmuştur. Böylece Türk Sineması kurumsallaşma anlamında önemli bir adım atmıştır. Aynı zamanda Pathe şirketinin temsilciğini yürüten ve sinema salonu işletmecisi olan Sigmund Weinberg Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başına atanmıştır.

Weinberg'in yardımcılığını ise Fuat Uzkınay yapmaktadır. Daha sonra Türkiye'nin ilk belgeselcisi ünvanına sahip olan Fuat Uzkınay, Weinberg'in yerine geçerek Merkez Ordu Sinema Dairesi'nin başkanlığını yapacaktır.

Türk Sineması yaşanan toplumsal ve siyasal olaylar nedeniyle çeşitli dönemlere ayrılmıştır. Türkiye'nin sinema tarihine bakmak aynı zamanda ülkenin yaşadığı toplumsal ve sosyolojik olaylara da bakılmasını gerekli kılmaktadır. 1896 yılı ile 1922 yılı arasındaki dönem ülkenin sinemayla tanışma ve sinemaya alışma dönemidir. Bu dönemde genellikle askeri amaçlı filmler ya da deneme filmler çekilmektedir. Türk Sinemasında yaşanan bu dönem, sinemanın henüz belge filmlerin gösterilmesi, askeri amaçlı görüntülerin çekilmesi ve birkaç deneme film ile sınırlı kalmasından dolayı Deleuze'ün sinematografik perspektifini oluşturan hareket-imge ve zaman-imge kavramlarına denk düşecek bir anlatım yapısına sahip değildir. Bu yıllar Avrupa'da ve Amerika'da hareket-ingenin anlatı yapısını oluşturan değişkenlerin şekillenmeye başladığı yıllardır.

Türk Sinemasının ikinci döneminde ise Muhsin Ertuğrul ön plana çıkmaktadır. Bu dönem aynı zamanda sinemanın tiyatro etkisi altında kaldığı dönem olarak da adlandırılabilir. Muhsin Ertuğrul'un sinema anlayışını oluşturan başlıca üç etken Fransız tiyatrosu, Alman tiyatrosu ve tecimsel sineması, Rus devrim sinemasıdır (Scognamillo, 2010: 41). Muhsin Ertuğrul, sinematografik yaşamı içerisinde yabancı kaynakların yanı sıra yerli kaynaklara el atmış, gerçek olaylardan yararlanmış ve edebi yapıtlardan yararlanmışır. Muhsin Ertuğrul, Fransa, Almanya, İsveç ve Rusya'yı kapsayan yurtdışı deneyimlerinden sonra İstanbul'a gelir ve ilk özel yapım şirketi olan Kemal Film'i kurar. Bu dönemde üretilen filmler güncel olaylardan, dini konulardan ve milli duygulardan yararlanılarak üretilmiştir. Muhsin Ertuğrul sinematografik yaşamı içerisinde ürettiği filmlerle ve film endüstrisi içerisinde yaptıklarıyla birçok (ilk özel yapım şirketini kurmuş, ilk kurtuluş savaşı temalı film olan *Ateşten Gömlek*'i çekmiş ve bu filmde ilk defa Türk bir kadın oyunculuk yapmış, ilk ortak yapım olan *İstanbul Sokaklarında*'yı çekmiş, *Aysel Bataklı Damın Kızı*'yla ilk köy filmini çekmiş, *Halıcı Kız* ile birlikte ilk renkli filmi çekmiş) ilke imza atmış ve Türk Sinemasında iz bırakmayı başarmıştır. Ancak aynı zamanda sinemanın tiyatroya bağlı olarak ilerlemesini sağlamış olduğundan sinemanın

sahip olması gereken kendine has anlatım biçimine ulaşmasını geciktirmiştir. Muhsin Ertuğrul, yıllar yılı Türk sinemasını tekeli altında tuttuğu, Türkiye’de gerçek bir sinemanın oluşmasını engellediği, kötü filmlere imza attığı, onun gibi düşünen ve kusurlarını tekrarlayan bir kuşak yetiştirdiği ya da etkilediği için birçok kişi tarafından eleştirilmiştir (Scognamillo, Türk Sinema Tarihi: 67). Dolayısıyla Deleuze’ün sözünü ettiği anlamda bir sinemadan bahsetmek bu dönemde de mümkün değildir. Çünkü sinema daha evrimini tamamlayamamış, kendine has anlatım tekniklerine kavuşamamıştır. Bu dönemdeki filmler, tiyatro etkisi altında kalmış milli, dini ve askeri olayları konu alan deneme filmler olarak kabul edilmektedir.

1938 ile 1950 yılları arasındaki dönem, tiyatrocular ile sinemacıların karıştığı bir dönemdir. Bu dönemde yurtdışında sinema eğitimi almış olan kişiler öne çıkmaktadır. Ancak film endüstrisinin alışık olduğu, Muhsin Ertuğrul’un izinden giden yeni sinemacılar da varlığını sürdürmektedir. Bu yıllar arasında Avrupa’da hareket-imgeye dayalı üretilen filmler yeterli ve gerekli görülmemiş, zaman-ingenin örnekleri oluşmaya başlamıştır. Avrupa’da eğitim alan Türk yönetmenler bu gelişim ve birikimi de beraberinde ülkeye getirmişlerdir. 1950’lilerle birlikte Ömer Lütfi Akad, Atif Yılmaz, Metin Erksan ve Memduh Ün gibi isimler ortaya çıkmıştır. Ancak Avrupa’da yaşanmakta olan bu dönüşüm Türk Sineması için henüz çok erken bir aşamadır. Bu dönemde kamera sokağa çıkmakta ve sıradan insanın hikayeleri filme konu olmaya başlamaktadır. Bu dönem aynı zamanda Türkiye sinema endüstrisine yön veren Yeşilçam’ın temellerinin atıldığı dönemdir. Yeşilçam ile birlikte gelişen sinema endüstrisi hareket-imge sinemasının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Sinemaya 1950’li yıllarda giren ve çeşitli çalışmalara imza atan Lütfi Akad, Atif Yılmaz ve Metin Erksan gibi isimler 1960’lı yıllara gelindiğinde ise ustalık dönemini yaşayacaktır. Bu yönetmenler ürettikleri eserleriyle önceki dönemlerine göre kendilerinden emin, ne istediklerini bilen sinemacılar haline gelmiştir.

1960-1970 yılları arasındaki dönem kriz yılları olarak geçmektedir. 1960 İhtilali’nin gerçekleşmesi ve yaşanan siyasal gerilim hem toplumu hem de kültüre yönelik yaklaşımları derinden etkilemiştir. Türk Sineması bu döneme kadar sansür etkisi altında kalarak ilerleyebilmiştir. Örnek verilecek olursa bu dönemler içerisinde üretilen filmlerde



saygın olarak kabul edilen meslek grupları (doktor, polis, hâkim, savcı vb.) mesleki saygınlığa zarar verecek düşünce biçimlerinin oluşmasını engellemek amacıyla kötü bir konumda ya da rolde gösterilememektedir. Üretilen filmler siyasi, kültürel ve toplumsal anlamda birçok filtrelemeden geçerek gösterim hakkı kazanmaktadır. Ancak bu dönemde sansürün etkisinin kalkmasıyla birlikte toplumsal gerçekçilik akımları ortaya çıkmıştır. Bu toplumsal gerçekçi akımlarda köylüye, kırsala, Anadolu'ya yani topluma yönelik bir kameradan söz etmek mümkündür. Türk Sinemasında zaman-imgenin izleri bu dönemde ortaya çıkmaya başlar. İtalyan Yeni Gerçekçiliğin etkisi altında kalan, toplumdaki olaylara gerçekçi bir perspektifte yaklaşan, zamanın durumunu sorgulayan, ticari yapının içerisinde yer alan filmlerden farklılaşan bir anlatım yapısına sahip olan filmlerin örnekleri bu dönemde ortaya çıkmaya başlamıştır. Kameranın sokağa taşınması ise sıradan insanın ve günlük olayların filmlere konu olmasını sağlamıştır. 1963 yılında *Susuz Yaz* filmiyle Metin Erksan Berlin Film Festivalinde Altın Ayı ödülünü kazanır ve Türk Sineması uluslararası anlamda ilk ödülünü almış olur. 1967 yılına kadar geçen süre içerisinde sinema endüstrisi etkin bir şekilde çalışmamış diğer yıllara oranla az sayıda film çekilmiştir.

1967 ile 1974 yılları arasındaki dönem Yeşilçam'ın yükselişe geçtiği yıllardır. Bu yıllar arasında üretilen filmlerde niceliksel anlamda artış yaşanırken, nitelikli filmler azalmıştır. Türkiye sinema endüstrisi en yoğun ve en etkin dönemini yaşamaktadır. Dolayısıyla bu dönem Türk Sinemasında hareket-imge anlayışının en belirgin şekilde yaşanmaya başladığı yıllardır. Bu yıllara kadar sinema Türkiye toplumu için en ucuz ve en kolay ulaşılabilen eğlence aracıdır. Ancak televizyonun ülkeye girmesi sinemanın kriz yaşamasını sebep olmuştur. 1964 yılında TRT kurulmuş ancak çok az sayıda insanın evinde televizyon olmasından dolayı sinema endüstrisi bu durumdan fazla etkilenmemiştir. 1974 yılı itibarıyla televizyon yaygınlaşmış ve yeni eğlence aracı olarak öne çıkmıştır. Sinema ise en ucuz ve tek eğlence merkezi olma özelliğini kaybetmiştir. 1974 yılından 1980'li yıllara kadar geçen süre, Türk Sineması için utanç yılları ya da yitik ve karanlık yıllar olarak anılmaktadır. Bu dönemde yürürlükte olan yapım şirketlerinin bir bölümü televizyon yayıncılığına geçmiş, büyük bir bölümü ise kapatmak zorunda kalmıştır. Az sayıda kalan film yapım şirketleri ise izleyiciyi toplamak amacıyla erotik ve pornografik filmler çekmeye başlamıştır.

1960'lı yıllardan 1970'li yılların sonuna kadar sinema endüstrisine damga vuran, çağdaş Türk Sinemasının oluşumunda başat role sahip gerek senaryo yazarlığı gerek oyunculuk gerekse yönetmenlik yaparak sinema endüstrisi içerisinde etkin bir şekilde rol alan Yılmaz Güney Türk Sineması tarihi içerisinde büyük öneme sahiptir. Yılmaz Güney sinemaya doğduğu şehir olan Adana'da And Film ve Kemal Film'in işletmelerinde çalışarak başlamıştır (Scognamillo, 2010: 317). Bir süre burada çalıştıktan sonra 1956 yılında İstanbul'a gelir ve Atıf Yılmaz ile tanışır. "Yılmaz Güney 1961 yılında yazdığı bir öykü yüzünden ilk kez tutuklanarak bir buçuk yıl hapisanede yatmıştır." Hapishaneden çıktıktan sonra tekrar film endüstrisinin içerisine giren Yılmaz Güney *Çirkin Kral* adını kazandıracak olan oyunculuklarını bu dönemde gerçekleştirir. 1966 yılında senaryosunu yazdığı Ö. Lütfi Akad'ın *Hudutların Kanunu* ile dönemin alışık olunan filmlerinden sıyrılmayı başarmıştır. Yılmaz Güney'in ilk önemli çıkışı 1968 yılında çektiği *Seyyit Han / Toprağın Gelini* ile olmuştur. 1970 yılında ise Yılmaz Güney *Umut* filmiyle ilk gerçek sınavını vermektedir. Yılmaz Güney'in bu ilk olay filmi için zaman içinde gerçekçi, yeni-gerçekçi, yeni-gerçekçiliğin uzantısı, şiirsel-gerçekçi gibi tanımlar kullanılacaktır, ama bizce hiçbir tanımlama, özellikle Batı sineması kaynaklı hiçbir formül, hatta hiçbir biçim *Umut*'u tek başına açıklamaya yetmemektedir (Scognamillo, 2010: 323). *Umut* filmi Adana Altın Koza Film Yarışması'nda birçok ödülle döner ve Cannes Film Festival'inde gösterim hakkı kazanır. *Umut* filmiyle Yılmaz Güney ticari anlatı yapısının etkisi altında kalan filmlerden farklılaşarak zaman-imge sineması içerisinde yer alacak bir filmi de filmografisine eklemiştir.

27 Mart 1972 yılında Yılmaz Güney sıkı yönetim tarafından tutuklanır ve 20 Mayıs 1974'te özgürlüğüne yeniden kavuşur. Buradan çıktıktan sonra yönettiği *Arkadaş* filmiyle önceki filmlerinde yarattığı mitosun ötesine geçerek kentsoylu ortamına ve kentsoylu alışkanlıklarına eleştirel bir perspektiften bakar. 13 Eylül 1974'te Yılmaz Güney üçüncü defa ve bu kez cinayet suçuyla tutuklanmıştır. 1981'de girmiş olduğu cezaevinden kaçarak önce İsviçre'ye ardından Fransa'ya sığınır. Yılmaz Güney hem hareket-imge sineması içerisinde hem de zaman-imge sineması içerisinde yer alabilecek anlatımlar gerçekleştirmiştir. Özellikle cezaevinde geçirdiği süre sinematografik görüşünü hareket-imgeden zaman-imgeye doğru dönüştürmesinde etkilidir. Yılmaz Güney'in ilk cezaevine

girişini politik sebeplerden dolayı gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla Yılmaz Güney için film yapmak, filmleriyle tartışmanın, düşünmenin bir yoludur. Yılmaz Güney yönettiği ve senaryosunu yazdığı filmlerle politik sinemanın doğuşuna zemin hazırlamıştır. Yılmaz Güney'in politik sineması, var olan toplumsal bir gerilimi sinematik gereçlerle irdelediğinden düşünen ve düşündürülen bir yapıya sahiptir.

1978 yılında Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Zeki Ökten'in yönetmenliğini yaptığı *Sürü* filmi Berlin Film Festivali'nde, Locarno ve Londra'da ödüllendirilir. 1983 yılında Türk vatandaşlığından çıkartılan Yılmaz Güney'in senaryosunu yazdığı ve Şerif Gören'in yönettiği *Yol* filmi ise 1982 Cannes Film Festivali'nde Altın Palmiye ödülünü kazanmıştır (Scognamillo, 2010: 328). Yılmaz Güney'in cezaevinde yazıp da çekmeye fırsatı olmadığı senaryoları daha sonra Zeki Ökten, Şerif Gören, Ali Özgentürk gibi yönetmenler Yılmaz Güney'in çizgisine olabildiğince bağlı kalarak hayata geçirmişlerdir. Yılmaz Güney ürettiği eserleriyle ve çalışmalarlarıyla kendinden sonra gelen neslin esin kaynağı olmuş ve yeni dönem Türk Sinemasının oluşumuna büyük katkı sağlamıştır. Bu dönem Türk Sineması için zaman-imenin izlerinin görüldüğü dönem olarak öne çıkmaktadır. Mevcut anlatım sistemine karşıt anlatım ve düşünce biçimleri geliştirilmiştir. Belirlenen mekânlar üzerinden eyleme dayalı sinema anlayışındansa, herhangi bir mekânda zamanın durumuna ve gerçekliğe dair sorgulamalar içeren bir sinema anlayışı ortaya çıkmıştır.

Bu dönem Türk Sinemasının önceki dönemlere göre uluslararası festivallerde daha çok ödül ve gösterim hakkı kazandığı dönemdir. Erdem Kırıl'ın yönettiği *Bereketli Topraklar Üzerinde* filmi Strasbourg ve Nantes Film Festivallerinde ödüllendirilir. Erdem Kırıl 1979 yılında çektiği, ancak Türkiye'de 1987 yılında gösterime girebilen *Hakkari'de Bir Mevsim* ile Berlin Film Festivali'nde dört ödül birden kazanmıştır. 1984 yılında Erdem Kırıl Osman Şahin'in Beyaz Öküz adlı öyküsünden yola çıkarak *Ayna* adlı filmi çeker ve Venedik Film Festivali'nde gösterim hakkı kazanır. Ali Özgentürk'ün *Ferhat, 1974 ve Yasak, 1975* gibi kısa filmleri 1977 yılında Moskova Film Festivali'nde ikincilik ödülü kazanır. Ali Özgentürk'ün 1981 yılında yönettiği ikinci uzun metrajlı filmi olan *At* 1985 yılında Tokyo Film Festivali'nde "Neorealizme yeni bir stil ve yeni bir anlayış" getirdiği

gerekçesiyle yönetmenine 250 bin dolar teşvik ödülü kazandırır. Ömer Kavur'un Yusuf Atılgan'ın romanından uyarladığı *Anayurt Oteli* ise 1986 yılı Venedik Film Festivali'nde FIPRESCI ödülünü kazanmıştır. Uluslararası festivallerde gösterim, ödül ve teşvik alan bu filmler zaman-imge kavramına denk düşecek anlatımların yer alması muhtemel olan filmlerdir.

1990'larda ise çağdaş ya da modern Türk Sineması başlamıştır. Reha Erdem, Barış Pirhasan, Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan, Ferzan Özpetek ve Derviş Zaim gibi isimler bu dönemde öne çıkan yönetmenlerdir. 1990'lı yıllarda Yeşilçam'ın etkisi azalmış ve melodramlar, güldürüler, dönem filmleri, macera ya da hareketli yapımlar ve arabesk gibi türler ortadan kaybolmuştur. Bu dönem içerisinde ortaya konulan filmler yönetmenlerin kişisel çabaları sonucunda ortaya çıkmıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise sinema gelişen internet teknolojileri ve sosyal paylaşım ortamlarının bir getirisi olan video sayesinde bir kriz daha yaşamıştır. İzleme yatkınlığı sinema salonlarından televizyonlara, oradan da internet ortamına kaymıştır. Her evde hatta her cepte internetin olması videoların popülaritesini artırmıştır. Türk Sinemasının yaşadığı bir diğer kriz ise Amerikan şirketlerinin uluslararası dağıtım zincirindeki rolüdür. 2000 sonrası Türk Sinemasında gösterim merkezleri tekelleşmiştir. Tarihi ve köklü semt sinema salonları kapanmış, yerine AVM içerisinde tekelleşen sinema salonları gelmiştir. Bu salonlarda gösterilen filmlerin büyük çoğunluğu Amerikan yapımı filmlerdir. Dolayısıyla yerli film üreticileri gösterim anlamında büyük zorluklar çekmekte ve birçok yönetmenin film endüstrisi içerisine girmesini zorlaşmaktadır. Ancak bu dönem aynı zamanda zaman-imge sinemasına uygun anlatımların gerçekleştirildiği bir dönemdir.

Nuri Bilge Ceylan zaman-imge'ye dayalı anlatı yapısını en etkin ve belirgin bir şekilde kullanan yönetmenlerden biridir. Ana akım sinemadan farklılaşan anlatım teknikleri ve konularıyla, filmlerindeki genel yas havası, düşündürmeye yönelik, muğlaklık ve belirsizlik hissiyle ve de kendi sinematografik görüşünü oluşturmasına katkı sağlayan yönetmenlerin eğilimiyle birlikte değerlendirildiğinde Nuri Bilge Ceylan zaman-imge sinemasının temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu açıdan Deleuze'ün sinematografik perspektifini oluşturan kavramları Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografisi

içerisinde değerlendirmek uygun görülmektedir. Bir diğer dikkat çekici nokta ise, zaman-  
imge kavramına denk düşecek anlatımların toplumun genelini derinden etkileyen  
toplumsal olaylar sonucunda ortaya çıkmış olmasıdır. Avrupa’da zaman-imgenin  
anlayışının oluşması ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmiştir. Türk  
Sinemasında ise ilk olarak 1960’lı yıllarda görülmeye başlanan zaman-imge yine o yıllara  
denk düşen ihtilalin ve toplumsal krizin sonucunda gerçekleşmiştir. İkinci olarak 1980’li  
yıllarda görülen zaman-imge kavrayışı, yine o yıllara denk düşen siyasi kriz ve ihtilaller ile  
bağlantılı olarak ortaya çıkmıştır. Ancak o dönemde apolitik filmlerin artışı da söz  
konusudur. 1990 ve 2000’li yıllara gelindiğinde ise köyden kente göçün artması, aynı  
yerde yaşayan insanların kültürlerinin ve yaşam pratiklerinin birbiriyle büyük fark  
oluşturması toplumsal anlamda bir sorunu doğurmaktadır. Bu yıllarda da yaşanan  
toplumsal olaylar, zaman-imge kavramına denk düşecek anlatımların gerçekleştirilmesini  
sağlamıştır.

## **5.2. Nuri Bilge Ceylan Sinemasına Bir Bakış**

Nuri Bilge Ceylan 26 Ocak 1956 yılında İstanbul’un Bakırköy ilçesinde dünyaya  
gelmiştir. Nuri Bilge iki yaşındayken ziraat mühendisi olan babası tayinini memleketi olan  
Çanakkale’ye ister ve Yenice’ye taşınırlar. Nuri Bilge’nin çocukluğu burada geçecektir.  
Ablasının lise yıllarına gelmesi ve o dönemde bulunduğu yerde lisenin olmaması sebebiyle  
Ceylan ailesi tekrar İstanbul’a döner. Nuri Bilge yaz tatilinin büyük bir bölümünü  
Çanakkale’de geçirmeyi tercih eder. Orta okulun devamını ve liseyi devlet okullarında  
okuduktan sonra ilk olarak İstanbul Teknik Üniversitesi Kimya Mühendisliği bölümüne  
gider ancak yaşanan siyasi gerilim nedeniyle derslere ara vermek zorunda kalır. Daha  
sonra tekrar sınava girer ve Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Mühendisliği bölümüne geçer.  
Boğaziçi Üniversitesi’ndeki yıllarında okulun fotoğrafçılık kulübüne girer ve fotoğrafçılık  
merakını pekiştirir. Bu yıllarda seçmeli olarak aldığı sinema dersleri fotoğrafçılığın  
yanında sinemaya da merakının oluşmasını sağlar.

Okulu bitirdikten sonra uzun süren yurtdışı seyahatlerinin ardından ülkeye döner ve askerliğini tamamlar. Bu süre onun ileriki yaşamında neler yapması gerektiğini düşündüğü dönemlerdir. Askerlikten sonra bir yandan tanıtım fotoğrafçılığı yaparak geçimini sağlarken bir yandan da Mimar Sinan Üniversitesinde sinema eğitimi alır. Hayata atılmada geç kaldığını düşünen Nuri Bilge iki yıl sonra okulu bırakarak sinema üzerine yoğunlaşmaya başlar. İlk olarak arkadaşının çektiği kısa filmde oyunculuk yapar ve ardından o filmin çekildiği kamerayı satın alarak *Koza*'yı çekmeye başlar. *Koza* filmi 1995 yılında Cannes Film Festivali'nde yarışma kategorisine dahil olur ve bu alanda yarışmaya dahil olan ilk Türk kısa filmi olur. *Koza*'nın ardından taşra üçlemesi adını alan üç uzun metraj filmi gelmektedir. Bunlardan ilki 1997 yılında çektiği *Kasaba* filmidir. Başta Berlin Film Festivali olmak üzere birçok uluslararası festivalde gösterim hakkı kazanır ve çeşitli ödüller alır. Kasabanın ardından 1999 yılında *Mayıs Sıkıntısı* adlı filmi çeker ve bu sefer film Berlin Film Festivali'nde yarışma kategorisinde gösterilir. Üçlemenin son filmi olan *Uzak* ise Cannes Film Festivali'nde en iyi ikinci ödül olan Büyük Jüri Ödülü'nü alır. Aynı zamanda filmin başrollerini paylaşan Muzaffer Özdemir ve filmin çekimi bittikten kısa bir süre sonra trafik kazası geçirerek hayatını kaybeden Mehmet Emin Toprak en iyi erkek oyuncu ödülünü paylaşırlar. *Uzak* 23'ü uluslararası olmak üzere 47 ödül olarak Türkiye sinema tarihi içerisinde en çok ödül kazanan film unvanını kazanmıştır.

Nuri Bilge Ceylan'ın dördüncü uzun metraj filmi olan *İklimler* 2006 yılı Cannes Film Festivali'nin yarışma bölümüne kabul edilir. Bu film Nuri Bilge Ceylan'ın görüntü yönetmenliğini üstlenmediği ilk filmidir. Aynı zamanda filmin başrollerini eşi Ebru Ceylan ile birlikte yapmıştır. Bu zamana kadarki olan filmlerinde Nuri Bilge Ceylan profesyonel oyuncular kullanmamış, kendi ailesinden, çevresinden insanları oyuncu olarak kullanmıştır. 2008 yılında ise *Üç Maymun* filmiyle Cannes Film Festivali'ne katılır ve en iyi yönetmen ödülünü kazanır. *Üç Maymun*'la birlikte Nuri Bilge Ceylan profesyonel oyuncularla çalışmaya başlayacaktır. Nuri Bilge Ceylan 2009 yılında bu sefer ana yarışmada jüri üyesi olarak Cannes Film Festivali'ne katılır. 2011 yılında yaptığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle bir kez daha Cannes Film Festivali'nde Büyük Jüri Ödülü'ne layık görülür. 2014 yılında ise *Kış Uykusu* filmiyle Cannes Film Festivali'nin en büyük ödülü olan Altın Palmiye'yi kazanır. *Kış Uykusu*'yla birlikte Nuri Bilge Ceylan, Yılmaz Güney'in *Yol* filminin ardından bu ödülü kazanan ikinci Türk filmi olur. Nuri

Bilge Ceylan son olarak 2018 yılında *Ahlat Ağacı* adlı filmini çekmiştir. Film Cannes Film Festivali'nde gösterilmiş, gösterimi sırasında uzun süren alkışlar almış ancak herhangi bir ödül kazanamamıştır.

Nuri Bilge Ceylan ilk filmi olan *Koza* ve ardından gelen taşra üçlemesi adını alan *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde yönetmenlik, senaryo yazarlığı, görüntü yönetmenliği, kurgu ve yapımcılık görevlerini yerine getirmiştir. Dolayısıyla filmlerin üretim süreçlerinin hepsinin içerisinde yer almıştır. Bu filmler aynı zamanda yarı otobiyografik ve metinlerarası bir anlam taşımaktadır. Filmlerinde kendinden ve önceki filmlerinin yapım süreçlerinden izler bırakmıştır. Bu bağlamda bu dört filmin aynı çerçeve içerisinde değerlendirilmesi gerekmektedir. Nuri Bilge Ceylan, *İklimler* filminde oyunculuk yapmıştır. Bu sebeple filmin görüntü yönetmenliğini Gökhan Tiryaki üstlenir. Bu film aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan'ın görüntü yönetmeni olmadığı tek filmidir. *Uzak* ve *İklimler* ile birlikte uluslararası anlamda isim yapan Nuri Bilge Ceylan'ın bundan sonra yaptığı filmler önceki filmlerine göre daha yüksek bütçeli filmler olacaktır. Bu filmlerde profesyonel oyuncularla çalışmıştır. *Üç Maymun*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri Nuri Bilge Ceylan'nın diğer filmlerine oranla daha yüksek bütçeli filmlerdir. Dolayısıyla başlangıçta sınırlı imkânlarla düşünsel üretimlerini gerçekleştiren Nuri Bilge Ceylan, zaman geçtikçe kendi çizgisini daha da belirginleştirecek filmler çekmiş ve başarılarını hemen hemen her filmiyle daha da yukarıya çıkarabilmiştir.

Nuri Bilge Ceylan zaman-imege'ye dayalı anlatı yapısını en etkin ve belirgin bir şekilde kullanan yönetmenlerden biridir. Ana akım sinemadan farklılaşan anlatım teknikleri ve konularıyla (yas ve melankoli durumu, belirsizlik ve muğlaklık hissi) ve kendi sinematografik görüşünü oluşturmasına katkı sağlayan yönetmenlerin eğilimiyle birlikte değerlendirildiğinde Nuri Bilge Ceylan zaman-imege sinemasının temsilcilerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bu açıdan Deleuze'ün sinematografik perspektifini oluşturan kavramları Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografisi içerisinde değerlendirmek uygun görülmektedir.

### 5.3. Film Çözömlerleri

#### 5.3.1. *Koza*

Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi olan *Koza* 1995 yılında siyah beyaz olarak çekilmiştir. Film on sekiz dakika sürmektedir. Nuri Bilge Ceylan oyuncu olarak kendi annesi Fatma Ceylan ve babası Mehmet Emin Ceylan'ı tercih etmiştir. İlk filmler kaçınılmaz olarak idareli işlerdir; sanatsal tutku açısından değilse de kapsam ve bütçe açısından kısıtlıdırlar (Diken ve diğerleri, 2018: 41). Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza* filmi, sanatçının diğer eserlerinde de hâkim olan sinematografik belirlenimini oluşturmasında önemli bir yer tutar. Nuri Bilge Ceylan kısıtlı imkânlar ve bireysel çabalar sonucu filmi çekmiştir. Tek başına film yapım sürecinin bütününe dahil olarak yönetmenlik, görüntü yönetmenliği, kurgu, ses düzeni, oyuncu seçimi, mekân seçimi vb. işleri yürütmüştür. Yine de *Koza* filmi, ilk filmin taşıyabileceği bütün kusurlardan uzak durmayı başarabilmiştir. Film sözsüz bir şekilde devam etmektedir. Ancak filmin sözsüz olması sesin anlatım unsuru olmadığı anlamına gelmemelidir. Nuri Bilge Ceylan *Koza* filminde ortam seslerini, doğa seslerini ve müziği öne çıkararak beraberinde gösterilen imgelerin çarpıcılığını ve yaratacağı duygulanımı vurgulamaktadır.

Filmin ilk sahneleri bir dizi fotoğraf ile başlar. Bir adam ve bir kadının fotoğrafları gösterilir. Fotoğraflardan bu iki kişinin birlikte olduğu fikrine ulaşırız. Daha sonra yaşlı bir adam ve yaşlı bir kadın görürüz ardından filmin adı gösterilir. Bu yaşlı insanlar fotoğraftaki kişilerdir. Doğadan ve çevreden boş mekân görüntüleri gösterilir ardından adamın doğanın içerisinde *Alelade-bir-mekân*'da uzandığını görürüz. Daha sonra adam ormanın içerisinde yürümeye başlar ve mezarlığa doğru gider. Rüzgârın şiddetini arttırmasıyla birlikte bir çocuk ağaçların yanında beklediği görülür. Çocuk mezarlığın yer aldığı ormanlık arazide yani yaşlı adamın bir önceki sahnelerde bulunduğu alanda koşturmaktadır. Ardından tekrar adam gösterilir ve kadını görürüz. Kadın teknenin üstünde yolculuk yapmaktadır. Bir yerlere gittiği anlaşılmaktadır. Fotoğraflarda beraber olarak gördüğümüz kişilerin yaşlılık hallerinde beraber olmadığı anlaşılır. Zaten ilk sahnelerde



adam yalnız başına gösterilmektedir. Kadının nerden geldiği veya nereye gittiği belli değildir. Belki tatile ya da akraba ziyaretine gitmiştir. Belki de aradan geçen süre içerisinde ayrılma noktasına gelmiş ve adamı terk etmiştir. Bir sonraki sahnede adam evin içerisinde yalnız bir şekilde vakit geçirmektedir. Adam ile kadının gençliklerinden kalma fotoğraf doğanın içerisinde yerde durmaktadır. Rüzgârın şiddetini artırmasıyla fotoğraf uçar ve doğada kaybolur. Daha sonra bir kedi yemek yerken gösterilir ve ilerleyen sahnede kedinin ölmekte olduğunu görürüz. Ardından kamera yeniden adamla kadının fotoğrafının uçtuğu yere, boşlukta kalan doğanın görüntüsüne odaklanır. Birlikteliklerinin uçup gittiği, aralarındaki sevginin ya da dayanma gücünün öldüğü fikrine ulaşırız.

Adam evin içerisinde uyulamaktadır. Elinde kadının gençlik yıllarından olan fotoğrafı vardır. Kadının adamın saçını okşadığını görürüz ancak henüz kadın eve gelmemiştir. Bu sahne de kullanılan sesler görüntülerle uymamakta, dolayısıyla başka bir anlamı barındırmaktadır. Deleuze'ün söylemiyle görsel ve sessel işaretlerle yani *opsign* ve *sonsign*'lar ile ifade edilen zamanın saf hali sunulur. Bu sahne adamın zihninde gerçekleşen, onun duygu durumunu ve huzur isteğini ifade etmektedir. Dolayısıyla filmin aktığı düz çizgisel zamandan farklılaşan bir zaman temsili vardır. Kadın adamın yanına döner. Belki de kadın, her ne kadar yaşadıkları sorun onları ayırmış olsa da ölüme yakın bir zamanda adamın yanında olmayı tercih etmiştir. Kadın eve girer, kapalı olan pencereleri açar ve adamın yattığı odanın kapısını aralar. Adam gözlerini açar, kadını fark eder ama uyumaya devam eder. Hayalini kurduğu anın gerçekleştiğine tanık olur ancak hiçbir tepki vermez. Belki de gerçekliğine bile inanmamıştır. Kadın içeri odada sobaya odun atar ve sobanın üzerinde bir şeyler ısıtmaya başlar. Adam odasından gelir ve gördüğünden emin olmak istercesine kadına bakar. Kısa bir süre bakıştıktan sonra adam tekrar odasına girer ve kapıyı kapatır. Adamın kapıyı kapatması ve kameranın da kapıyla beraber siyaha düşmesi aralarındaki mesafeyi ve uzaklığı vurgulamaktadır.

Bir sonraki sahnede adamın arı kovanları ile uğraştığını görürüz. Ardından yerde uzanmakta olan bir çocuk gösterilir. Çocuk arı kovanlarının bulunduğu yere gelir, bir arı kovanına tekme atar ve hızlıca kaçmaya başlar. Adam, çocuk ve kadının görüntüleri art arda gelir. Çocuk bu sefer elinde sapanla mezarın olduğu yerdedir. Kadın hamak üzerinde

uyumaktadır. Daha sonra adamın kadını uyurken gözetlemesi gösterilir. Diğer sahne adam ile kadının evin içerisinde konuşmadan vakit geçirmeleriyle başlar. Adam kitap okur, kadın örgü örür. Bu sahnede arkada bir saatin ‘tik-tak’ sesleri duyulur. Saatin durması zamanın durumuna işaret eder ve zaman-ingenin bir örneğini teşkil eder. Adam ile kadın birlikte pencereden dışarı bakarlar larken gösterilir ardından adam bulunduğu yeri terk eder. Daha sonra adam mezarın başına gider ve mezara bakar. Çocuk mezar başında tekrar gösterilir. Daha sonra adam ile kadının ağaçlık bir alanda oturduğunu görürüz. Adam kalkar ve ağaç kesmeye başlar. Adam ile kadın artık eve dönmüştür. Kadın içeride yatmaktadır. Adam gelir ve kadının yattığı odanın penceresinden dışarı bakar. Kadın uyumuyordur ama uyanık olduğunu belli etmek için hiçbir şey yapmaz. Hava kötüleşmeye başlamıştır. Doğadan manzaralar eşliğinde rüzgâr ve yağmur sesleri yükselir. İlk olarak çocuk, ardından kaplumbağa, daha sonra bir civciv, kadın, adam ve ölü bir kuş görüntüsü gösterilir. Burada havanın kötüleşmesi ve rüzgârın şiddetini artırması ölümün ya da üzüntünün habercisi olarak okunabilmektedir. Adam ile kadın doğanın içerisinde vakit geçirirler. Kaybettikleri neşeyi, doğanın içerisinde yeniden bulurcasına doğanın içerisinden ayrılmazlar. Ateş başında birbirlerine yaslanıp düşüncelere ve duygulara dalarlar. Ölü kedinin görüntüsü tekrar gösterilir. Kadın yeniden giderken gösterilir. Ya da bu gidiş ilk terk ediştir. Artık kış gelmiş, kar yağmaktadır. İletişimsizlik içerisinde geçen durgun hayat ve bekleyiş devam etmektedir. Filmin adını taşıyan koza içerisinde yaşamı ve ölümü barındıran bir yapıya sahiptir. İçerisine giren bir tırtılı kelebeğe dönüştürür. Yaşam ile ölüm arasındaki dönüşümü ifade eden koza, filmin de ana temasını ifade etmektedir.

*Koza* filminde üç karakter öne çıkmaktadır; adam, kadın ve çocuk. Ama karakterlerden en belirsiz olanı çocuktur. Çocuğun olduğu her sahne tek başına gösterilir. Adam ve kadınla beraber olduğu sahne yoktur. Çocuğun kim olduğu açık bir şekilde bırakılmaktadır. Ancak adam ile kadının aralarındaki iletişimsizliğin ve soğukluğun sebebi gibidir. Çocuğun kimliği ile ilgili üç hipotez ortaya atılabilir. İlk hipoteze göre çocuk, yaşlı adamın çocukluğudur. Burada gördüklerimiz, artık çok eskilerde kalmış olan o masum, kaygısız, pervasız günlerin, yaşlanıp yorgun düşmüş olan adamın hâlâ içinde dolandığı bu kırsal mekânı kendisine oyun yeri bellediği zamanların bellek imgeleridir (Diken ve diğerleri, 2018: 51). Birbirlerine yakın bir zamanda gibi görünen sahneler, belki de zamansal olarak birbirlerinden çok uzakta olan zamanların imgeleridir. İkinci hipoteze

göre çocuk, çiftin erken yaşta ölen çocuklarıdır. Yaşanılan bu erken ölüm, çiftin arasında geri dönüşü olmayan, toparlanamaz bir ayrılığa sebep olmuştur. Bu noktada, yaşlı adamın ziyaret ettiği mezar, çocuğunun mezarıdır. İkinci hipoteze göre ise çocuğun olduğu sahneler hayali imgelerdir. Bu sahneler ya geçmişten, yani çocuğun hayatta olduğu zamandan gelen imgelerdir ya da aslında var olmayan bir gerçekliğin sunduğu hayali imgelerdir. Üçüncü hipoteze göre ise bu çocuk aslında çiftin hiçbir zaman sahip olamadığı çocuktur. Var olmayan bir çocuğa duyulan hasret ve özlem, çiftin iletişimsizliğinin ve yas durumunun sebebi olabilmektedir. Bu anlamda da çocuğun olduğu sahneler hayali imgeler olarak öne çıkar (Diken ve diğerleri, 2018: 51-52).

*Koza* filmi sabit ve durağan çekimleriyle, zamansal perspektifleri sunuş şekilleriyle, Alelade-bir-mekân kullanımıyla, gerçek ve hayalin iç içe geçmesiyle, yarattığı yas havası, muğlaklığı ve çok anlamlı okuma biçimiyle klasik anlatı yapısından uzaktır. Filmin anlatımında ses oldukça önemli bir yere sahiptir. Doğadan gelen sesler; rüzgâr sesleri, fırtına sesleri, kapı gıcırdamaları, kuş cıvıdamaları ve müziğin kullanımı görüntülerin anlamını kuvvetlendirir. Ölü bir kedi, ölü bir kuş, derenin içerisinde yüzen balıklar gibi doğanın içerisinde olan ama aynı zamanda karakterlerin ruh halini tanımlayan görsel işaretler vardır. Bu açıdan *opsign* ve *sonsign*'lerin varlığından söz etmek mümkündür. Her sahne belirli bir zamansal perspektif sunar ancak bu sahnelerin birbirleriyle aynı zamansal çizgide yer almama ihtimali de mevcuttur. Bu açıdan zamanın durumunu sorgulayan, düşünmeye yol açan, farklı okuma biçimlerine imkân tanıyan yapısıyla *Koza* filmi Deleuze'ün sözünü ettiği anlamda zaman-imge anlatısı yapısına uygun bir anlatım biçimine sahiptir.

### 5.3.2. *Kasaba*

*Kasaba* filmi Nuri Bilge Ceylan'ın ilk uzun metrajlı filmidir. Film 1998 yılında siyah beyaz olarak çekilmiştir. Filmde Deli Ahmet karakterini Muzaffer Özdemir, Saffet karakterini kuzeni Mehmet Emin Ceylan, Dede ve Nine karakterlerini *Koza* filminde de oynayan annesi Fatma Ceylan ve babası Mehmet Emin Ceylan, Amca karakterini ise

Sercihan Alevoğlu canlandırmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın taşra üçlemesi adını alan üçlemesinin üçünde de aynı kişiler oyunculuk yapmaktadır. Sadece Amca karakterini canlandıran Sercihan Alevoğlu diğer filmlerinde Nuri Bilge Ceylan'a eşlik etmemiştir. Oynadıkları karakterlerin isimleri değişse bile aslında aynı rolün, aynı yaşamışlığın hislerini paylaşmaktadırlar. Dolayısıyla bu üç filmde de benzer kaygılar, hüznler ve bıkkınlık hissi yansıtılmaktadır. *Kasaba* filmi üç kuşağı barından bir Anadolu ailesinin hikayesine çocukların gözlerinden tanıklık etmektedir. Film üç ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm Asiye ve kardeşi Ali'nin etrafındaki sosyolojik olaylara şahit olduğu ilkokul sahnelerinden oluşmaktadır. İkinci bölüm okuldan çıkan Asiye ve Ali'nin eve gitmek için çıktıkları yolculuğu anlatmaktadır. Üçüncü bölüm ise ateş başında toplanan ailenin üç kuşağının tartışmalarını konu edinmektedir.

Filmin ilk sahnesi *Alelade-bir-mekân* olarak ifade edilebilecek bir alanda toplanan çocukların kar içerisinde oynamalarıyla başlar. Karlar içerisinde oynayan çocuklar geçmekte olan Deli Ahmet'i düşürmek için geçeceği yola tuzak kurarlar ve Deli Ahmet düşünce de alaycı bir şekilde kahkaha atmaya başlarlar. Bu sahne çocukların sahip olduğu acımasızlığı gözler önüne sermektedir. Deli Ahmet de çocuklarla birlikte gülmeye başlar ancak bu aslında yaşadığı hisleri ifade etmeyen sahte bir gülüştür. Daha sonra çocuklar sınıflarına doğru giderler. Ali okula girmeden bir çitin üzerinde duran kardan adamı bozar. Çocuksu acımasızlık bu sahnede de vurgulanmaktadır.

Öğretmenlerini bekleyen çocuklar sınıfın içerisinde uçşan tüyle oynamaya başlar. Daha sonra öğretmen gelir. Uzun süren sessizlik ve öğrencilerin bakışmalarının ardından öğretmen dersin konusunu açıklar. Dersin konusu toplum hayatını düzenleyen kurallardır. Dersin konusu aslında çocukların ilk sahneden beri şahit olduğu toplumsal ve sosyolojik olaylara dikkatle bakılmasını sağlayan bir anlama sahiptir. Öğretmen öğrencilerin hepsine iyi dinlemelerini, okuma bittikten sonra onları sınava sokabileceğini söyler. Bu durum sosyolojik olarak da önem taşıyan bir ilkokulda, güçlünün güçsüzün üzerinde kurduğu baskının bir örneğini teşkil eder.

Öğrencilerden biri konuyu okumaya başlar. Bir öğrenci de su almak için pencerenin kenarında duran sürahiye doğru gider. O sırada sınıfın bahçesinden görünen tepeden bir çocuk aşağı doğru inmektedir. Tepeden inip sınıfa gelen İsmail karda ıslanan çoraplarını kuruması için sobanın borusuna asar. Çoraptan damlayan su sobanın üzerine düşer ve kitap okuyan öğrencinin sesi arka planda kalır. Daha sonra sınıfın içerisinde dolanan tüy Asiye'nin önüne gelir. Asiye tüyü üfleyerek başka yere gönderir. Öğrenciler konuyu takip etmek yerine tüyle oynamayı tercih eder. En sonunda tüy öğretmenin önüne düşer. Öğrencilerin oyunları erken bitmiştir. Daha sonraki sahnede pencereye bir kedi gelir ve öğrencilerin merakı bu sefer kedinin üzerinde toplanır. Konuyu kitap okuyan öğrenciden başka takip eden kimse yoktur. Nuri Bilge Ceylan'ın bu sahnelerdeki ses kullanımları öğrenciler gibi izleyicilerin de merakını sobaya asılan çoraptan damlayan suyun sesine, sınıfın içerisinde uçan tüye ve camın kenarında oturan kediye yöneltmektedir. Seyirciler de zamanın geçmediği bir sınıf ortamını deneyimlemektedir.

Bir sonraki sahneler kasabanın içerisinde görüntülerle devam eder. Görüntülerdeki boş alanlar kasaba hakkında bilgiler veren ve sıradanlığın içerisinde ayrıcalıklı bir anın oluşması için bekleyen *Alelade-bir-mekân*'lardır. Asiye ve Ali okuldan çıkmış eve doğru yürümektedir. Eve kestirmeden gidebilmek için ormanlık bir bölgeden geçerler. Bu sırada Ali anıta benzer dikili bir taş görür. Taşın üzerinde Arapça yazılar yazmaktadır. Ali eline bir taş alır ve yazıların üstünü silmeye çalışır. Daha sonra Asiye ve Ali bir mezar görürler. Bu mezar *Koza* filmindeki mezara benzemektedir. Yollarına devam eden Asiye ve kardeşi bu sefer ağaca bağlı bir eşek görürler. Ali eşeğin yanına gider ve bakışlarını eşeğin üzerinden ayırmaz. Biraz uzaklaştıktan sonra yediği meyvenin çekirdeğini eşeğe doğru fırlatır. Asiye ve kardeşi bu sefer bir kaplumbağa görürler. Üzerine çıkıp dengede durmaya çalışırlar. Ali kaplumbağanın kabuğunun sağlamlığını denercesine kaplumbağa vurmaktadır. Hava kötüleşmeye başlayınca geç kalmamak için hızlıca eve doğru koşmaya başlarlar. Ama Ali koşmaya başlamadan önce kaplumbağa ters çevirip bırakmıştır.

Filmin son bölümünde ise bütün aile ateş başında toplanmıştır. Nine ateş başında mısır ayıklayıp pişirirken, Dede ise savaş sırasında yaşadığı anılarını anlatmaktadır. Memleketinden uzakta gurbet hayatı yaşayan Dede, doğup büyüdüğü topraklara

kavuşmanın sevincini paylaşmaktadır. Dedenin oğlu, Amca yüksek mühendistir. Dünyayı gezmiş, yurtdışında eğitim almıştır. Doğduğu köye su kanalı yaptırmak için kasabaya tekrar dönmüştür. Ateş başında Asiye ve kardeşine tarihten hikayeler anlatır. Amcanın çocukları Asiye ve Ali olan bitenden habersiz bir şekilde hayatlarına devam etmektedir. Ali çocuklara özgü zalimliği sergiler: Çitlerin üstündeki kardan adamı devirir, bağlanmış bir eşeğe meyve atar, mezarın yanında dikili olan taşı çizer, kaplumbağayı ters çevirir. Yirmili yaşlarında olan Saffet ise kasaba hayatından sıkılmıştır. Büyükşehre gitmeyi arzular. Tüm arkadaşları giriş sınavlarını kazanıp başka yerlerde üniversiteye gittiği için hissettiği yalıtılmışlık duygusundan ve kasabada kapana kısılmış olduğu hissinden şikâyet etmeye başlar (Diken ve diğerleri, 2018: 61). Nine lafa girer ve Saffet'in babasından bahseder. Dede de Nineye katılarak, babasının Saffet'e çok düşkün olduğunu söyler. Saffet bu lafa sinirlenir ve babasına da laf etmeye başlar. Saffet de babasına çekmiştir, kaytarmaktan başka bir şey bilmemektedir, miskindir, kararsızdır (Diken ve diğerleri, 2018, 61). Konuşmalara Amca da dahil olur, yaşam tarzından, yaptıklarından ve kasabadan kaçıp gitmesinden dolayı ağabeyini eleştirir. Saffet de babası gibi kasabayı terk etmek istemektedir.

Tartışma devam ederken, Ali uykuya dalmıştır. Rüyasında odasında yatakta uyduğunu görür. Annesi gelir, Ali gözlerini açar ve annesine doğru bakar. Annesi pencerenin kenarında kaplumbağaya benzer bir şekilde uzanır. Ali korkarak annesine aşağı inmesini söyler. Daha sonra annesi aşağı düşer. Kaplumbağanın ters bir halde bırakılmış hali tekrar gösterilerek Ali'nin yaşamış olduğu pişmanlık ifade edilir. Duyusal olan, sanal olan Ali'nin zihni aracılığıyla gerçeğe taşınmıştır. Bu sahne Deleuze'ün sözünü ettiği hayal-imge ya da rüya-imge'dir. Ali'nin yaşadığı duygu durumunun görsel temsilidir. Saatin ilerlemesiyle bütün aile eve girer. Asiye de uykuyla uyanıklık arasında gidip gelmektedir. Rüyasında mısır tarlasının içerisinde ıslanmış bir halde olan İsmail'i görür. Daha sonra ormanın içerisindeki mezarın olduğu yere gelmiştir. Ardından derenin kenarına gider, suyun üzerinde beyaz bir gömlek vardır. Bu gömlek Saffet'e aittir. Bu sahnelerdeki görüntüler Deleuze'ün hayal-imge ya da rüya-imge adını verdiği bir imge türüdür. Rüya sahnelerinde gerçekleşenler filmin genel akışı içerisinde yer almayan, diğer olaylardan bağımsız bir süreye sahip bir zaman içerisinde gerçekleşir. Saffet'in gömleği çıkarışı kasabada yaşadığı hayatı bırakmasını temsil etmektedir.

Filmde kamera kullanımı, genellikle sabit ve uzun süren çekimlerden oluşmaktadır. Saffet'in kasabayı terk edişi, aslında ateş başında oturuyorlarken gösterilir. Bu durum Saffet'in kasabayı terk etme arzusunu ifade eder. Ancak Saffet'in kasabayı terk edişi, üçlemenin diğer filmlerinde de yer bulur. Dolayısıyla bu gidiş bir hayal ürününden çok, ileriki bir zamanda Saffet'in yaşayacağı bir durumdur. Filmde, filmin genel zaman akışını bozan sahneler mevcuttur. Rüya sahneleri ve kasabadan gidiş sahnesi bu duruma örnek gösterilebilir. *Kasaba* filminde gerçekleşen ateş başı sohbetleri *Mayıs Sıkıntısı* filminde Muzaffer'in çekmek istediği filmin sahneleri olarak karşımıza çıkar. Aynı zamanda Nuri Bilge Ceylan sinemaya başlamadan önce Amca karakteri gibi mühendistir. Bu gibi durumlar Nuri Bilge Ceylan'ın bıraktığı otobiyografik izlerden bazılarıdır. Deleuze'ün *zaman-imge* kavramının izleri *Kasaba* filminde de görülmektedir. *Alelade-bir-mekân* kullanımları, zamana müdahale etmeden çekilen uzun sahneler, görsel ve sessel işaretlerle ifade edilen duygular ve *rüya-imgeleri* Deleuze'ün *zaman-imge* kavramını açıklarken yararlandığı kavramlardan bazılarıdır. Bu açıdan filmin içerisinde bu kavramlar kullanılmış, ancak filmin geneli üzerinde bir etki bırakmaktan çok karakterlerin duygu durumlarının temsili için kullanılmıştır.

### **5.3.3. Mayıs Sıkıntısı**

*Mayıs Sıkıntısı* filmi 1999 yılında Çanakkale'de çekilmiştir. Filmin başrol oyuncularını önceki filmlerinde de oynamış olan Muzaffer Özdemir, Mehmet Emin Ceylan, Fatma Ceylan ve Mehmet Emin Toprak'tır. Filmde yer alan karakterlerin her birinin yaşadığı kendilerine ait sıkıntılar vardır. Saffet sınavı kazanamadığından dolayı hayal kırıklığı ve burukluk yaşamaktadır. Kasabanın eğlence ve yaşam şartları Saffet'e yetmemeye başlar ve büyük şehre gitme arzusu duyar. Muzaffer çekmeyi planladığı film için oyuncu ve mekân arayışındadır. Bu sürecin zorluğunu yaşadığı anlaşılmaktadır. Emin tarlasına yıllar önce diktiği ağaçların kadastrocular tarafından kesilmesini engellemek için yoğun bir çaba sarf eder. Fatma kendisini uykusundan uyandıran kaşıntılardan, sağlık sorunlarından dolayı şikâyet eder. Ali ise müzikli bir saate sahip olabilmek adına cebinde

taşıdığı yumurtayı kırmamak için mücadele eder. Bütün bu karakterler *Mayıs Sıkıntısı* filminin ana temasına uygun düşecek bir yas halindedir.

Muzaffer odasında uyumaktadır. Birden Muzaffer gözlerini açar ve yatağın ucunda Ali'nin oturduğunu görür. Daha sonra Muzaffer'in telefonu yere düşer ve çıkan ses ailenin bütün fertlerini uykularından uyandırır. Bu sahne Deleuze'ün sözünü ettiği *zaman-imge* kavramına uygun bir anlatımdır. Muzaffer'in açılan gözleri içinde bulunduğu fiziksel gerçekliği değil kafasında kurduğu hayali bir imgeyi göstermektedir. Muzaffer'in Ali'yi filmde oynatabileceği düşüncesi hayal olmaktan çıkarak, sanallıktan uzaklaşarak gerçeğe taşınmıştır. Başka bir ifadeyle bu sahne sanal olanın gerçek olanla yer değiştiği bir *kristal-imge*'dir. Muzaffer'in telefonunun yere düşmesi tekrar sanal olan Ali'nin kaybolmasına ve Muzaffer'in gerçek dünyayı görmesini sağlar. Ancak Muzaffer'in kafasında şekillenen düşünce sadece Ali ile sınırlı kalmaz. Bir ses kayıt cihazını anne ve babasının odasına yerleştirir ve gizlice onları dinlemeye başlar. Muzaffer'in Ali ile aklına gelen akrabalarını filmde oynatma düşüncesi devam eden sahnede anne ve babasını test etmesiyle gerçeğe taşınmış olur.

Muzaffer genel olarak karamsar ve kendinden başkasını düşünmeyen biridir. Babasını sahip çıkmaya çalıştığı ağaçlar için hiçbir çaba sarf etmez. Babasına devletin ağaçları ona bırakmayacağını söyler. Saffet'e ilk önce kendine yardım etmesi halinde İstanbul'da iş bulabileceğini söyler ve Saffet'in fabrikadan çıkmasına sebep olur. Ancak Saffet ile işi bittiğinde İstanbul'a gelmemesi için Saffet'i ikna etmeye çalışır. Deneme çekimi için gittiği kendinden yaşça büyük Pire Dayı'nın dertlerini dinlemez, hâl hatır sormaz. Sadece kendi işiyle ilgili olan yerlerde konuşmakta geri kalan zamanlarda ise Pire Dayı'yı geçiştirmektedir. Filmin yarı otobiyografik özelliği düşünüldüğünde Muzaffer karakteri Nuri Bilge Ceylan'ın kendisini temsil etmektedir. Ancak Nuri Bilge Ceylan kendisini başarılı, sevecen ve iyi özellikleri ile anmak yerine birtakım kötü özellik ile anarak kendini beğenmiş bir tavır sergilemekten kaçınmıştır.



Muzaffer'in film içerisinde çekmeye çalıştığı film Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi olan *Kasaba* filmidir. *Mayıs Sıkıntısı* filmi bir açıdan izleyicilere *Kasaba*'nın çekilme öyküsünü sunar. Ayrıca Muzaffer'in annesi ve babasını ikna etmek için izlettiği görüntüler Nuri Bilge Ceylan'ın ilk filmi olan *Koza* filmidir. Dolayısıyla *Mayıs Sıkıntısı* filmi *Koza*'dan sonraki ve *Kasaba*'dan önceki bir zaman dilimini anlatmaktadır. Bu açıdan düşünüldüğünde Nuri Bilge Ceylan'ın zaman kavramını kendi sinematografik anlatımı içerisinde önemli bir yere koyduğu fikri ortaya çıkacaktır. Aslında geçmişte yaşanan olayı şimdinin içerisinde aktararak, Bergsonvari bir bellek yapısını yani geçmiş ile şimdinin iç içe olma durumunu vurgulamaktadır.

Bir diğer sahnede Muzaffer bir ilkokul önünde deneme çekimi yapmaktadır. Bu sahne *Kasaba* filminde yer alan ilkokul sahnesinin yer aldığı yerde çekilmiştir. Dolayısıyla *Kasaba* filmine göndermede bulunur. Daha sonra Muzaffer ile Ali birlikte kaplumbağa yuvasına doğru giderler. Bu sırada Muzaffer Ali'nin aklına hile yapma fikrini sokmaktadır. Kırk gün cebinde taşıdığı yumurtayı kırmadan duramayacağını ancak yumurtayı haşlarsa hiç kırılmayacağını söyler. Ali ilk olarak bu durumu reddetse de yumurtanın kırılması sonucunda başka bir yumurtayı cebine alarak ilk başta reddettiği hile yapma olayını daha sonradan başka bir yolla gerçekleştirmiştir. Kaplumbağayı bulmalarıyla birlikte Muzaffer, Ali ve kaplumbağayı videoya çeker. *Kasaba* filminde yer alan kaplumbağa sahnesinin deneme çekimleri gibidir. Dolayısıyla bir gönderme de bu sahnede yer almaktadır.

Ali *Alelade-bir-mekân* sayılabilecek bir çalılıkta yürümektedir. Arka fonda ise bir kuş cıvıldaması duyulur. Ali tedirgin bir şekilde etrafta birilerinin olup olmadığı kontrol eder ve elini yumurta taşıdığı cebine atar ve cebinden civciv çıkar. Cebindeki yumurta civciv olmuştur. Sonraki sahnede Ali'nin uyduğunu görürüz. Bu sahne Deleuze'ün sözünü ettiği *hayal-imge*'dir. Hile yapmasından dolayı yaşadığı duygu durumunun bir yansımasıdır. Sahne içerisinde duyulan kuş cıvıldamaları görüntüye uymayan sessel işaret türü yani *sonsign*'dir. Ali'nin çalılıkların içerisinde dolaşması ve cebinden civciv çıkarması ise görüntüsel işaret türü yani *opsign*'dir. Filmin profesyonel oyuncular ile çekilmemesi, klasik ve ticari anlatı yapısından uzak bir anlatıma sahip olması, *Alelade-bir-mekân* adını alabilecek boş ve uzun çekimlerin olması, optik ve sessel işaret türlerinin yer alması,

zamanın durumunu sorgulaması ve *hayal-imge*'lerin varlığı *Mayıs Sıkıntısı* filmi Deleuze'ün *zaman-imge* ile ifade etmek istediği filmlerden biri yapmaktadır.

#### 5.3.4. *Uzak*

Taşra üçlemesi adını alan üçlemenin son filmi *Uzak* Nuri Bilge Ceylan'ın adını dünyaca duyulur hale getirmiştir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmleri taşra yaşamında geçen bir hayatı konu ediniyorken, *Uzak* filmi büyükşehir olan İstanbul'da geçer. Ancak yine de diğer filmlerin sahip olduğu temadan bağımsız ilerlemez. Filmin başrol oyuncularından Muzaffer Özdemir, Mahmut karakterini, Mehmet Emin Toprak ise Yusuf karakterini canlandırmaktadır. Karakterlerin isimleri önceki filmlerinden farklı olsa da karakterleri canlandıran oyuncular aynı yaşanmışlığı, arzuları ve bıkkınlığı paylaşmaktadır. Filmin ilk sahnesi Yusuf'un karlı bir taşra yolundan yürüyerek yola doğru çıkmasıyla başlar. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerindeki Saffet'in taşra yaşamını bırakarak büyük şehre gitme arzusu *Uzak* filminde gerçekleşiyor gibidir. Yusuf'un yürüyüşü durağan bir kamerayla zamana hiç müdahale edilmeden çekilmiştir. Bu anlamda zamanın doğrudan sunumuna ulaşırız. Kamera uzun süre sabit durduktan sonra Yusuf'un yola gelmesiyle pan hareketi yapar. Görüntüde filmin adı yazarken, arkada Yusuf'un otobüse biniş sesleri duyulur. Görüntüde filme dair bir şey olmamasına rağmen sessel işaretler Yusuf'un kasabayı terk edip gidişinin ifadesi haline dönüşmüştür.

*Uzak* filmi birbirlerine akrabalık gibi bir yakınlık bağı olsa da bir o kadar uzak olan iki karakterin sıradan öyküsünü konu edinmektedir. Mahmut uzun süre önce kasabadan İstanbul'a gelmiştir. Her ne kadar sonradan İstanbul'a gelse de büyükşehir yaşamına adapte olmuş bir hayatı vardır. Yusuf ise taşranın imkansızlıklarından kaçarak İstanbul'da iş aramaya gelir. Yusuf, İstanbul'da yaşayan akrabası Mahmut'ta bir süre kalmayı planlamaktadır. Mahmut'un ne misafire ne de başka birine tahammülü kalmamıştır. Kötü bir evlilik geçirmiş, eskiden duyduğu fotoğrafçılık aşkı körelmiştir. Geçimini sağlamak için pek de haz etmediği reklam fotoğrafçılığı yapar. Arkadaşlarıyla girdiği sohbetlerde fotoğrafçılığın öldüğünü söyler. Hiç konuşmadığı ve iletişime geçemediği bir kadınla tek

gecelik ilişkilere girer. Yusuf ise heyecanlı ve geleceği hakkında fazla umutludur. Gemide bir iş bulup hem dünyayı gezeceğini hem de para kazanacağını düşünür. Mahmut, Yusuf'a ne kadar kalacağını sorar, uyması gereken bazı kurallar koyar. Küçük tuvaleti kullanmasını ve mutfaktan başka bir yerde sigara içmemesini söyler. Hatta fare öldürmek gibi pis işleri de Yusuf'a yaptırmaktadır.

Bütün film boyunca Mahmut ile Yusuf'un arasındaki iletişimsizliğin ve gerilimin yükselişine şahit oluruz. Yusuf gemide iş bulma düşüncesinden soğumuştur. Zaten iş de bulamıyordur. Ama Mahmut'a bu durum hakkında bilgi vermez. Mahmut'u oyalayarak İstanbul'un güzelliklerini bir süre daha yaşamak ister. Kısa bir süreliğine evden giden Mahmut geri döndüğünde Yusuf'un evde sigara içtiğini ve evi dağınık bir şekilde bıraktığını görür. Bu duruma sinirlenen Mahmut koyduğu kuralları daha da katı hale getirir. Yusuf eve geldiğinde Mahmut, Yusuf'u azarlamaya başlar. Film boyunca yaşanan sessizlik Mahmut'un Yusuf'u azarlamasıyla bozulur ve gerilim yukarı taşınır. Tartışmanın en şiddetli noktasında Yusuf, yeğenine aldığı oyuncak askeri çalıştırır ve yüksek sesle kahkaha atmaya başlar. Bu sahne filmin ana teması olan uzak olma durumunun iki karakter arasındaki en belirgin dışavurumudur. Bu durum tartışmanın yarattığı gerilime tezat oluşturacak bir anlamda sahnenin etkisini ve vuruculuğunu ön plana çıkarır. Bu sahne filmin içerisindeki diğer anlardan farklı bir öneme ve süreye sahiptir. Sinirlenince, mutlu olunca ya da duygulanınca yaşanan ölçsüz zamanın saf halini sunar.

Mahmut ürün fotoğrafı çekerken dekor olarak kullandığı saati bulamamaktadır. Yusuf'un alabileceğini düşünür ve hiç çekinmeden çantasını arar. Tartışma sırasında saatini bulamadığını en son Yusuf'un kaldığı odada bıraktığını söyler ve Yusuf'u zan altında bırakır. Yusuf saatin onda olmadığını kanıtlamak için çabalar ancak Mahmut bu durumun tersine hiçbir şey yapmaz. Daha sonra Mahmut saati bulmasına rağmen Yusuf'a söylemez ve Yusuf'un yaşadığı suçluluk duygusunun devam etmesini sağlar. Mahmut'un kaybolduğunu düşünüp aradığı, seramik fabrikası için çektiği "ölü doğa" (*still life*) fotoğraflarında aksesuar olarak kullandığı kurulmamış gümüş cep saatinde, Ceylan kasten birebir bir zaman-imge ortaya koyar, zamanın kendisinin durmuş haldeki tasvirini akla getirir (Diken ve diğerleri, 2017: 87).

Mahmut hâlâ eski karısına takıntılıdır. İlişkilerinin gitmeyeceğini bilmektedir ancak yine de geçmişinden kopamamaktadır. Çarpık ve bozuk geçmişine takılı kalmıştır. Neredeyse kimseyle iletişim kuramamasına rağmen evinin her tarafı iletişim araçlarıyla doludur. Yaşadığı iletişimsizliği, iletişim araçları ile karşılar gibidir. Mahmut eski karısıyla buluştuğunda doktorun daha önceden kürtaj yaptırdığı için tekrar hamile kalamayacağını söylediğini anlatır. Yeni eşiyle birlikte Kanada'ya yerleşmeye gideceklerinden bahseder. Bu durum için karısı, Mahmut'u suçlamasa da, Mahmut kendini savunmaya çalışır. Mahmut gizlice havaalanına gider, yurtdışına gidişine müdahale etmek ister gibi bir hali vardır ancak iletişime geçmek yerine saklanır ve eski karısının gidişini izler. Eve döndüğünde ise Yusuf'un anahtarları bırakıp gittiğini görür. Hiç iletişime geçemediği ve uzaklaşmak istediği Yusuf bile Mahmut'u terk etmiştir. Yusuf'un yatağının yanında unuttuğu sigarasını alır, sahile iner ve uzun süredir uzaklaşmaya çalıştığı sigaradan bir tane yakar. Bir bank üzerinde sigarasını içerken, sahilden geçen gemileri görürüz. Yusuf belki de o gemilerden birinin içerisinde.

Mahmut ile Yusuf her ne kadar birbirlerine uzak olsalar da belirli yönlerden birbirlerine benzemektedir. İkisi de yaşadığı durumdan ve hayat şartlarından şikayetçidir. Mahmut büyükşehrin zorluklarından, mesleğini icra edemeyişinden ve yaşadığı karmaşık ilişki durumundan dolayı memnuniyetsizdir. Yusuf ise kasabanın sahip olmadığı imkanlardan, iş bulamayışından ve eğlence anlayışının yetersiz olmasından dolayı şikâyet etmektedir. İki karakter de gizlice ve uzaktan etrafındaki olayları izler. Mahmut eski karısını gözlemler, gizlice takip eder. Yusuf ise büyükşehrin güzelliklerini deneyimler ve yolda gördüğü kızlar ile bakışmaya hatta onları takip etmeye başlar. Ancak iki karakter de hislerini eyleme dökemez ve sadece uzaktan izlemekle yetinir. Ali Rıza Taşkale'ye göre, Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filmi klasik sinemanın eylem odaklı ve doğrusal anlatı çizgisinden farklı olarak süre, tefekkür, düşünce ve bellek mefhumlarıyla ilgilenmesi ve bizzat bunları konu edinmesi bakımından farklılaşır ve zaman-imgenin güzel bir örneğini oluşturur (Aktaran Diken ve diğerleri, 2017: 87).

Nuri Bilge Ceylan'ın taşra üçlemesinin her birinde diğer filmlerinden bir esinti bulunmakta ve de zamana bir vurgu yapılmaktadır. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri yarı otobiyografik özellikleri, düşünce, bellek ve süre ile ilişkili yapıları bakımından Deleuze'ün zaman-imge kavramına uygun anlatımlardır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleri Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmleri olarak öne çıkmaktadır. Birbirlerine benzer yapıları ve tarzlarıyla diğer filmlerinden ayrılmaktadır.

### 5.3.5. *İklimler*

Taşra üçlemesinin ardından gelen *İklimler* filmi Nuri Bilge Ceylan'ın hem yönetmenlik hem de oyunculuk anlamında görev yaptığı bir filmidir. Filmin başrolünü eşi Ebru Ceylan ile paylaşmaktadır. *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde yer alan oyuncular bu filmde yer almasa da oyunculuk anlamında profesyonel olmayan eşinin ve kendisinin rol alması önceki filmlerinin sahip olduğu anlayışı devam ettirmektedir. Bu anlamda Nuri Bilge Ceylan *İklimler* filminde de amatör oyuncuların ve bilinmedik yüzlerin sergilediği oyunları birer anlatım unsuru haline getirmeyi hedeflemektedir. Türkiye Fransa ortak yapımı olan filmin Türkiye ayağındaki yapımcılığı ilerleyen dönemlerinde de olacağı gibi Zeynep Özbatur yürütmektedir. Görüntü yönetmenliğini ise Gökhan Tiryaki üstlenmiştir. Bu film Nuri Bilge Ceylan'ın görüntü yönetmenliği yapmadığı ilk film olma özelliğini taşır.

Nuri Bilge Ceylan'ın *İklimler* filmi kaybolmuşluk hissinin ve yitip gidişin arasında gidip durur. Bir tarafta bütün arzularından vazgeçmiş, hayallerinden bıkmış ve yaşadığı hayattan memnun olamayan bir kişi ile diğer tarafta isteklerini gün yüzüne çıkaramayan, korkularından kaçmayı seçen ve başka dürtülerle onları kapamaya çalışan bir kişinin birlikte olma/ayrılma çabası sunulur. Bu iki yaşamın birbirlerine denk gelemeyen kesişimleri filmin konusunu oluşturur. Film boyunca İsa (Nuri Bilge Ceylan) ve Bahar'ın (Ebru Ceylan) beraberken ayrı olma arzularına ve ayrıyken birlikte olma arzularına şahit oluruz. Film üç bölümden oluşmaktadır ve bunlara karşılık gelen mevsim adları ile anılır.

Bunlar ‘Yaz’, ‘Güz’ ve ‘Kış’ olarak devam etmektedir. Eksik olan mevsimin bahar olması ve ana kadın karakterin adının Bahar olması güzel bir sinematik temsil örneğidir. İsa’nın eksikliğini hissettiği Bahar, filmin bölümlerini oluşturan mevsimlerin arasında yer almamaktadır. Bir anlamda ‘Yaz’dan önce gelen ‘Bahar’, aralarındaki sorunun başlamadığı dönemleri ifade eden, güzel günlerin temsilidir ve bu açıdan ‘Bahar’ın olmayışı mutluluğun ve sevginin yokluğunu ifade eder.

Filmin ilk sahnesi öğretim görevlisi olan İsa’nın antik bir harabe alanda fotoğraf çekimi yapmasıyla başlar. Sevgilisi Bahar, İsa’yı izlemektedir. İsa’nın “Sıkıldın mı?” sorusuna gerçeği ifade etmeyen bir ses tonuyla “hayır” cevabını verir. İsa fotoğraf çekimine devam ederken, Bahar tepeye doğru çıkar ve uzak bir mesafeden İsa’yı izlemeye devam eder. Bu sahnedeki kuş, arı ve rüzgâr sesi gibi seslerin kullanımı, İsa ile Bahar’ın arasındaki mesafeyi vurgulamaktadır. Bahar tepeden İsa’yı izlerken kamera yakın çekime geçerek Bahar’ın duygulanımına odaklanır. Bahar’ın kameraya baktığını görürüz. Klasik anlatıda oyuncuların kameraya bakması çekim hatası olarak kabul edilirken bu sahnede Bahar’ın kameraya bakması izleyicilerde öznel bir anın oluşmasına ve Bahar’ın iç dünyasının dışavurumuna işaret eder. Bahar, ilk başta İsa’nın düşmesine gülmektedir ancak daha sonra rüzgâr sesinin de belirgin hale gelmesiyle birlikte ağlamaya başlar. Sesin kullanımı sahneyi bir üst devreye geçirmekte ve Bahar’ın soyut olan hislerini görsel bir gerçekliğe taşımaktadır. Bu sahnede Bahar için zaman diğer karakterlerin deneyimlediğinden farklı bir akışa sahip olan, benzersiz ve tekil bir zamanı ifade etmektedir. Ardından *non-diegetic*<sup>10</sup> bir müzik eşliğinde jenerik gelir. Ancak diğer sahnenin başladığında devam eden bu müzik Bahar’ın arabadaki radyoyu kapatmasıyla kesilir ve non-diegetic olan ses *diegetic*<sup>11</sup> hale gelir.

Devam eden sahne İsa ile Bahar’ın arabayla bir yere gitmesiyle başlar. Mevsim, üç ana bölümün ilki olan yaz mevsimidir. İsa ile Bahar, Kaş’a gelmiştir. İsa’nın arkadaşını arama teklifine Bahar ilk başta tepkisiz kalır, ardından İsa’nın ısrarlı soruları karşısında isteksizce olumlu yönde cevap verir. Aralarındaki iletişimsizlik kolayca fark edilebilir bir

<sup>10</sup> Non-diegetic ses, filmin içerisinde yer almayan, karakterlerin duymadığı, filmsel duyguyu ifade etmek ve arttırmak amacıyla kullanılan dış sestir.

<sup>11</sup> Diegetic ses ise filmin içerisindeki karakterlerin de duyduğu, filmsel dünyaya ait olan sestir.

noktadadır. İsa ve Bahar'ın arkadaşlarıyla yemek yediği sahne tek bir açıdan statik bir biçimde çekilmiştir. Bu sahnede İsa ve Bahar arasında çıkan gerilim izleyiciler de dahil olmak üzere herkesi etkilemiş görünmektedir. İsa'nın Bahar'a ceketini giymesi için ısrar etmesinin ardından çıkan tartışma kesintisiz bir biçimde verilmektedir. Tartışmanın kapanması ve gerilimin yumuşaması için İsa ve arkadaşı konuşmaya başlarlar. Bu zoraki konuşma Bahar'ı istemsizce kahkaha atmaya yöneltmektedir. Sahnenin yarattığı duyguya tezat oluşturan bir kahkaha İsa ile Bahar'ın masadan kalkmasına neden olacaktır. Seyirciler bu sahneyi sanki bir kafede oturuyor da yan masada gerçekleşen olayları izliyor gibi müdahalesiz bir biçimde deneyimlemektedir. Statik kameranın kullanımını ve tek bir planda ilerleyen sahne seyircilere zamanın doğrudan sunumunu vermektedir.

Bir sonraki sahnede İsa ve Bahar deniz kenarında vakit geçirmektedir. Bahar kumsalda güneşlenirken uyuyakalmıştır. Bu sırada İsa denizden çıkmış, kurulanmak için Bahar'ın yanında serili olan havluya doğru gelir. İsa kurulanırken Bahar uyanır ve ardından İsa eğilerek Bahar'ı öper. Önceki sahnede yer alan gerilim ve karakterlerin arasındaki anlaşamama durumu hiç olmamış gibi birbirlerine sevgilerini belirtirler. Ardından İsa Bahar'ın üstünü kumla kaplamaya başlar ve gülüşürler. Bu sırada İsa net bir şekilde gösterilmemekte flu olarak çekilmektedir. Daha sonra İsa sadece kafası açıkta kalan Bahar'ın yüzünü de kumla kaplar ve Bahar korkarak uyanır. Bu sahne Deleuze'ün sözünü ettiği rüya-imge'ye denk gelen bir anlatımdır. Filmin yansıttığı duygulara ters duyguları ifade eden, filmsel gerçeklikte yer almayan, Bahar'ın iç dünyasını ifade eden bir rüya-imgedir. Görsel ve sessel işaretler aracılığıyla hayal olan gerçeğe dönüşmektedir. Ancak bu gerçeklik Bahar'ın gerçekliğidir. Bu anlamda İsa'nın flu olarak çekilmesi ve ortam sesinin yükselip diğer seslerin kısılması bu dönüşümü ifade eden görsel ve sessel işaretlerdir. Bahar uyandığında yeniden filmsel gerçeğe dönülür ve İsa'nın ilgisiz tavrının devam ettiği görünür.

Bahar İsa'dan uzaklaşarak sahile yakın bir yerde denizi izlemektedir. İsa da bulunduğu yerden Bahar'ı gözetler. Bu sırada denizin ortasında ise bir yelkenli gemi bulunmaktadır. Bu sahne İsa ile Bahar'ın arasındaki mesafeyi temsil eder niteliktedir. Denizde yer alan yelkenlinin ise karakterlerin hayallerini ve özgürlük arzusunu temsil

ettiği düşünülmektedir. Yelkenli, Bahar ve İsa'nın bulunduğu konuma bir de seyirci eklenmektedir. Birbirlerine uzakta olan nesnelere ve kişilere bakan karakterler gibi seyirciler de yaşanan olaylara en arkadan bakarak karakterlerin arasındaki mesafeyi deneyimlemektedir. Daha sonraki sahnede Bahar denize girmek için hareketlenir. İsa Bahar'ın denize girdiğini görür ve Bahar'ın yanında olmayışının verdiği özgüvenle kendisine ifade edemediği duyguları dışa vurmaya başlar. Bahar'ın yüzüne karşı söyleyemediklerini kendi kendine söylemeye başlar. Aralarındaki ilişkinin yürümeyeceğini, problemlerin olduğunu, ayrılmalarının daha iyi olacağını söyler. Ancak bu konuşmalara Bahar da yanıt verir. Konuşmanın başlangıcında denizde olan Bahar, konuşma sırasında İsa'nın yanında belirir. Bu anlamda bu sahne hayal olanın gerçeğe dönüştüğü bir kristal-imeddir. İsa'nın konuşmaya başladığı ve Bahar'ın cevap verdiği iki sahne arasındaki zamansal geçiş, film evreninin sahip olduğu zaman akışından farklı ilerlemektedir.

Bahar ve İsa motora biner ve merkeze doğru giderler. Kamera Bahar'ı yakın planda çekerek Bahar'ın duygulanımına odaklanır. Bu sırada rüzgâr sesleri daha belirgin hale gelir ve görüntü ağır çekimde Bahar'ı göstermeye devam eder. Daha sonra Bahar elleriyle İsa'nın gözlerini kapatır ve motordan düşmelerine sebep olur. Bu sahnedeki zaman diğer sahnelerden farklı bir süreye sahip bir zamanı işaret eder. Bu, Bahar'ın İsa'yı terk etmesine karar verdiği andır ve diğer olayların sahip olduğu zaman akışından daha farklı bir belirlenimi vardır. Seslerin kullanımı ve görüntüde ağır çekim tekniğinin kullanılması bu anı ayrıcalıklı bir an yapmaktadır. İsa bu duruma çok sinirlenir ve Bahar'ı aşağı atmakla tehdit eder. İlk bakışta kahkaha atan Bahar daha sonra ağlayarak uzaklaşır.

Filmin ikinci bölümünü oluşturan Güz mevsiminde ise İsa İstanbul'a dönmüş, antik harabede çektiği fotoğraflar eşliğinde dersini anlatmaktadır. Vakit geçirmek için gittiği kitapçıda eski arkadaşı Güven'i ve eşi Serap'ı görür. İsa'nın tahammülsüzlüğü sadece Bahar için değil, bütün arkadaşlık ilişkileri için de geçerli gibidir. Eski arkadaş olan İsa ve Güven birbirlerini aramadıkları için şikâyet etmektedir. Ancak iki tarafta bu durumdan memnun gibi görünmektedir. Daha sonra İsa, Serap'ı takip etmeye başlar. Durumu fark eden Serap kapıyı aralık bırakır ve İsa'nın içeri girmesi için ona bir fırsat tanır. Serap ile



İsa'nın eski sevgili olduğu anlaşılmaktadır. Serap eşini aldatmaktadır. Bir süre vakit geçirdikten sonra İsa, Serap'la yakınlaşmak ister. Serap karşı koysa da İsa bu durum karşısında geri çekilmez. İsa'nın bastırılmış şiddet duygusu bu sahnede görünür hale gelir. Ancak ilerleyen sahnelerde bu birlikteliğin zorla olmadığını, Serap ile İsa'nın ilişkilerini yaşama tarzlarının böyle olduğu anlaşılır. Serap eşinin başka bir ülkeye gitmesini fırsat bilerek İsa'yı çağırır. Ancak bu sefer İsa ilk geldiğindeki isteğini ve ilgisini kaybetmiş gözükmektedir. Konu Bahar'dan açılır. İsa'nın görmezden geldiği duyguları gün yüzüne çıkmaya başlar. İlerleyen sahnelerde İsa üniversitesindeki odasında oturur ve tatile gitmek için yazlık bir mekân arayışı içerisine girer. Arkadaşlarına tatile gideceğini söyler. Ancak İsa yazlık bir tatil beldesine gitmektense Bahar'ın film çekimi için bulunduğu Kars'a gitmeye karar verir.

Filmin son bölümü kış mevsimi içerisinde geçmektedir. İsa, Bahar'ı görme ve yeniden barışma umuduyla Kars'a gelmiştir. Bir otele yerleştikten sonra hediyelik eşya dükkanından Bahar'a müzikli bir kutu alır. İsa otelde çay içerken çekim yapan bir grubu fark eder ve içlerinde Bahar'ın da olduğunu görür. Onu takip etmeye başlar. Bir süre sonra Bahar da İsa'yı fark eder ve bir köy kahvesinde konuşmaya başlarlar. Kısa bir süre zoraki muhabbetlerin ardından Bahar kalkar. İsa'nın ona getirdiği fotoğrafları ve müzikli kutuyu masada bırakıp gider. İsa'nın yeniden görüşme teklifine de olumsuz yanıt verir. İsa tekrar Bahar'ı aramaya koyulur. Bahar minibüsün içerisinde oturmaktadır. İsa gelir ve Bahar'la tekrar barışmak istediğini, artık çok değiştiğini, bütün dünya nimetlerinden vazgeçebileceğini söyler. Bahar'la barışmak için yapmayacağı şey yok gibidir. Ama Bahar İsa'ya olumlu bir yanıt vermez. Bahar, İsa'ya ayrıldıktan sonra Serap'la görüşüp görüşmediğini sorar. İsa hiç düşünmeden yalan söyler ve “Tabii ki hayır” yanıtını verir. Bahar cevaptan tatmin olmamışçasına İsa'nın İstanbul'a beraber dönme teklifini reddeder. İsa da ortamı terk eder. Geri dönüş biletini alır, tezi için gerekli olan fotoğrafları çekmeye gider. İşlerini bitirdikten sonra otele gelir. Gecenin ilerleyen saatlerinde kaldığı odanın kapısı çalar. Gelen Bahar'dır. Bahar İsa'nın yanına uzanır ve uyuyakalır. Sabah uyandığında ise neşeli bir şekilde rüyasında gördüklerini anlatır. İsa'nın kavuşma arzusu yeniden ayrılma arzusuna döner. İsa için sahip olamamanın verdiği kavuşma hırsı, sahip olabilmenin verdiği uzaklaşma dürtüsüne dönüşür. İsa havaalanına giderken Bahar da film setine gitmektedir. Bahar'ın içerisinde olduğu çekim ekibi bir sahneyi çekerken yukarıdan

geçen uçağın sesi sahnenin kesilmesine neden olur. Bahar içerisinde İsa'nın olduğunu bildiği uçağa doğru bakar. Ortam sesleri kısılır ve Bahar'ın duygulanımı vurgulayan bir sahneyle film biter.

*İklimler*'deki bazı sahneler belirgin bir şekilde eylem bakımından bir değere veya bir anlatıya indirgenmemiştir. Eylem ile tepki arasındaki bağı düzenleyerek bir anlatı oluşturma ya da anlatıyı ileriye taşıma çabası içerisinde de değildir. Fujiwara'nın ifadesiyle, *İklimler*'de zaman çığırından çıkmıştır; filmin gösterdiği şeyler gayet basit, hemen anlaşılabilir görünse de bakış dünyayı parçalayıp tekrar birleştirir (aktaran Diken ve diğerleri, 2017: 112). Bu bağı yeniden kuran ya da birleştiren düşüncedir. İmge nesneyle ilişkili olarak çift değerli, belirlenmemiş bir nitelik taşır. Zaman-imge fiili dünyayı askıya aldığı veya aksattığında, düşüncenin tekrar bir duyusal-motor birlik elde etme olanağı ortaya çıkar. Başka bir deyişle zaman-imge'nin en önemli tarafı, sadece insan ile doğa arasındaki kopmuş bağı ortaya çıkarmak değil, düşünce yoluyla bu bağı tekrar kurmaktır (Diken ve diğerleri, 2017: 118). Bu açılardan değerlendirildiğinde *İklimler* filmi izleyiciyi düşünmeye teşvik eden, hatta bizzat düşünce ile uğraşan bir yapıya sahiptir. Deleuze'ün zaman-imge kavramına denk düşen anlatımlar gerçekleşmiştir. Statik kamera kullanımları, zamana müdahalesiz çekimler ve düşünme işlevi üzerine kurulan sahneler *İklimler* filmi zaman-imge anlatımına uygun bir film yapmaktadır.

### 5.3.6. Üç Maymun

*Koza* filminden itibaren kendi tarzını oluşturan Nuri Bilge Ceylan *Üç Maymun* filmiyle birlikte kendine has ifade biçimini daha da belirgin hale getirmiştir. İtalya/Fransa/Türkiye ortak yapımı filmin Türkiye ayağındaki yapımcılığını Zeynep Özbatur ve görüntü yönetmenliğini Gökhan Tiryaki gerçekleştirmektedir. *Üç Maymun* filmi Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik yaşamı içerisinde önemli bir yere sahiptir. Daha

önceki filmlerinden farklı olarak ilk defa Nuri Bilge Ceylan amatör olmayan oyuncularla birlikte çalışmıştır. Bir anlamda *Üç Maymun* filmi Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik yaşamı içerisinde bir kırılmanın, dönüşümün ve gelişimin yaşandığı filmidir. *Koza* filmiyle kendi tarzını oluşturan Nuri Bilge Ceylan, taşra üçlemesi adını alan *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleriyle adını dünyaca bilinir hale getirmiştir. *İklimler* filmiyle aynı zamanda kamera önüne de geçerek kendinden bir şeyler katarak oluşturduğu karakterlerinden birine kendi hayat vermiştir. Ancak başından beri profesyonel olmayan oyuncuların sergilediği saf anlatımları kendi sinematografik ifadesine daha uygun görmüştür. *Üç Maymun* filmiyle birlikte Nuri Bilge Ceylan daha yüksek bütçeli filmlere imza atmaya ve daha büyük prodüksiyonlar gerçekleştirmeye başlamıştır. Senaryosunu eşi Ebru Ceylan ve Ercan Kesal'la birlikte yazdığı filmin oyuncuları ise Yavuz Bingöl, Hatice Aslan, Ahmet Rifat Sungar ve Ercan Kesal'dır. Film dünyaca bilinen 'Görmedim', 'Duymadım', 'Bilmiyorum' fenomenini olabildiğince sade ve olağan yaşam içerisinde anlatmaktadır.

*Üç Maymun* filmi karanlık bir gece vakti arabasıyla yol almakta olan yorgun bir adamın yakın plan çekimleriyle başlar. Arabayı kullanmakta olan adamın uykusuz ve bitkin olduğu anlaşılmaktadır. Daha sonra kamera arabayı dışarıdan takip etmeye başlar ve bir süre sonra araba kameradan uzaklaşarak kaybolur. Bir önceki sahnede yakın planlarla vurgulanan algılanım bir sonraki sahnede tiz bir fren sesiyle eyleme taşınır. Bir aracın olay yerine gelmesi sonucu kazayı yapan Servet yerde yatan kişiyi ardında bırakır ve aracının arkasına doğru saklanır. Yolun kenarında ise bir paltoyla üstü örtülmüş halde duran bir insan bedeni uzanmaktadır. Gelen araçtan önce bir kişi iner ve yerde yatan kişinin yaşayıp yaşamadığını sorgular. Ancak daha sonra tekrar arabasına biner ve olay yerinden uzaklaşır. Güçlü bir yıldırım sesiyle yaşanan olayların çarpıcılığı vurgulanır. Havanın durumu olaylara ışık tutan bir duygulanım ve atmosfer yaratmaktadır. Dolayısıyla kötüye giden hava koşulları karakterlerin yaşadığı içinden çıkılması güç durumlara da atıfta bulunmaktadır. Bununla birlikte Servet de çarptığı kişiyi orada bırakarak aracına biner ve olay yerini terk eder. Servet şoförü Eyüp'ü telefonla arayarak sahile kaza ile ilgili konuşmaya çağırır. Yaptığı kazayı Eyüp'ün üstlenmesini teklif eder. Bunun karşılığında toplu bir para vereceğini, maaşının da devam edeceğini söyler. Yardım etmezse seçim arifesinde siyasi hayatının biteceğini söyler. Eyüp biraz düşündükten sonra Servet'in

teklifini kabul eder. Eşi Hacer ve oğlu İsmail'i geride bırakmak pahasına patronun işlediği suçu üstlenir. İsmail'e bakmak ise eşi Hacer'e düşmektedir.

Hacer, İsmail ile tek başına mücadele edememektedir. İsmail vaktinin çoğunu yatarak geçirir. Okulda başarılı olamamıştır, üniversite sınavını kazanamamıştır. Haftada bir babasını ziyaret etmekten başka uğraşacak bir işi yoktur. Ailesinin onaylamadığı, kavgacı bir arkadaş çevresine sahiptir. Hacer oğlu İsmail'e her gün evde saatlerce yattığı için söylenmeye başlar. İsmail'e bir iş bulması gerektiğini, bütün gün yatmaktansa çalışması gerektiğini söyler. İsmail'in aklında bir fikir vardır. Babası hapisten çıktıktan sonra alacakları toplu paranın bir miktarıyla araba alarak okula öğrenci götürmeyi istemektedir. Hacer bu fikre iyi bakmaz. Babasının izin vermeyeceğini, ondan gizli hiçbir iş yapamayacağını söyler. İsmail'e başka bir iş bulmayı çalışır, birkaç yeri arar ancak hiçbirinden olumlu yanıt alamaz. Bunun üzerine Hacer istemeyerek de olsa İsmail'in fikrine uyar ve Servet'in yanına gider.

Sahne Servet'in telefonla konuşmasıyla başlar. Telefonla arayan kişi Servet'i seçimi kazanamadığı için teselli etmeye aramıştır. Ancak içten içe siyasi başarısızlığını yüzüne vurmak gibi bir amacı vardır. Servet bu duruma sinirlenir ancak telefonda sinirlendiğini ve alındığını belli etmez. Telefon konuşması bittikten sonra sekreterini arayarak bir daha telefonla konuştuğu adamı bağlamamasını söyler. Herkesi içeri aldığı için, her telefonu bağladığı için sekreterine kızar. Bu sırada Servet'in odasında Hacer'i görürüz. Aralarında geçen para isteme konuşmaları sırasında Hacer'in telefonu çalar. Hacer uzun süre telefonunu bulamaz ve zil sesinin kehanetvari nakaratları eşliğinde Servet'in vantilatör karşısında serinleme sahnesi gösterilir. Bu sahnede ortam sesinin kısılması ve görüntüsünün yavaşlaması sadece Servet'in deneyimlediği tekil bir zamana işaret eder. Servet'in ve onunla birlikte de seyircilerin deneyimlediği içsel bir ferahlama yaşanır. Hacer Servet'in ilgisiz tavrı karşısında odadan çıkar ve otobüs durağına doğru gider. Hacer'i gören Servet de arabasına biner ve Hacer'i evine bırakmak için otobüs durağına doğru gider.

Servet uzun ısrarlar sonucu Hacer’i eve bırakmaya ikna etmiştir. Yol boyunca Servet’in Hacer’i baştan çıkarmaya çalışmasını izleriz. Servet kendiyile ilgili bir şeyler anlatmaktadır. Bir önceki sahnedeki soğukluk yerini abartılı bir sıcaklığa bırakmıştır. Konuşmaya siyasi hayatından girer, ne kadar iyi biri olduğuna getirine kadar anlatır. Hacer konunun nereye varacağını tahmin edercesine sessizliğini bozmak istemez. Arabadaki sahnede arkada Servet’in konuşmasını duyulur ancak görüntüde ne Hacer ne de Servet konuşmamaktadır. Hacer’in sessizlik istemi görsel olarak da betimlenir. Bir başka deyişle iki karakter arasındaki iletişimsizlik ve yakınlaşma, birbirlerinin seslerini duymalarına rağmen konuşma eyleminin gösterilmemesiyle karakterlerin içsel dünyasını görsel bir ifadeye dönüştürür. ‘Görmedim’, ‘Duymadım’, ‘Bilmiyorum’ fenomeni Hacer için de geçerli hale gelmektedir. Servet, Hacer için istediği her şeyi yapabileceğini, ne olursa olsun çekinmemesi gerektiğini söyleyerek niyetini açıkça belli etmektedir. Hacer, Servet’e teşekkür eder ve eve gelir. Bir süre dalgın ve düşünceli bir ruh haliyle oturan Hacer, oğlu İsmail’i görünce Servet’in parayı vereceğini söyler ve aşırı bir sevinç içerisine girer.

İsmail babasını ziyaret etmek için hazırlanmaktadır. Hacer oğlunu evden yolcu ettikten sonra kendisinin de çıkacağını söyler. Tren istasyonuna doğru giden İsmail treni beklerken fenalaşır ve birden kusmaya başlar. Gömleği kirlenen İsmail, üstünü değiştirmek için tekrar eve dönmeye karar verir. Eve gelir gelmez odasına gider ve üstünü değiştirir. Bu sırada annesinin odasından bir ses duyar. Gizlice dinlemeye başlar. Bir adamın öksürük sesini duyduktan sonra önce mutfaktaki bıçağa bakar, ardından eşyalarını toplar ve hiç gelmemiş gibi evden dışarı çıkar. Bir süre dışarıda bekledikten sonra evden Servet’in evden çıktığını görür. Tekrar yukarı çıkan İsmail annesine hesap sormaya başlar. Hacer başta yalan söyleyerek durumu kurtarmaya çalışsa da İsmail’in Servet’i gördüğünü söylemesinin ardından yalanı ortaya çıkar. Bir süre tartıştıktan sonra İsmail evden çıkar. Geceyi dışarıda geçiren İsmail, ertesi gün babasını ziyarete gider. Ancak ne yaşadıkları sorunlardan ne de annesine duyduğu şüphelerinden bahsetmez.

İsmail eve döndüğünde Servet’ten alınan paranın masasının üzerinde olduğu görür. Yatağa uzanır. Bir rüzgâr mutfaktaki perdenin uçuşmasını sağlar. Ardından evin kapısı açılır ve beyaz bir ışığın içerisinden İsmail’in muhtemelen suda boğularak ölen kardeşinin

hayaleti belirir. Hayaletimsi kardeşin/oğulun ilk belirlediği nokta bu sahnedir. İsmail'in yaşadığı içsel kırılmanın temsili olarak hayali bir imge belirir. Deleuze'e göre bu sahne bir hayal-imge'dir. Soyut olan hayaletimsi çocuğun belirişi, İsmail'in somut kararları ve davranışları üzerinde bir etkiye neden olacaktır. Aynı zamanda hayaletimsi çocuk her belirlediğinde, sahneyi bir üst devreye taşıyarak herhangi bir anın içerisinde ayrıcalıklı bir anın oluşmasını sağlar. Erkek kardeşin (veya oğulun) tekinsiz belirişi, asla açıkça anlatının bir parçası olarak incelenemez veya tartışılmaz. Gelişmekte olan öyküyü aksatıp provoke eder, ama asla nedeni anlatılmaz, bağlamı verilmez veya açıklaması yapılmaz (Diken ve diğerleri, 2018: 129).

Eyüp hapisten çıkmıştır. İsmail babasından gizli olarak aldığı arabasıyla babasını almaya gider. Bu sırada Hacer de Servet'in evine gider ve gizlice izlemeye başlar. Eyüp, İsmail'in arabayla geldiğini görür ve kendisinden habersiz ne işler döndüğünü sorgulamaya başlar. Eve geldiklerinde Hacer duş almaktadır. Hacer'in telefonu çalar. Eyüp önce Hacer'in çantasına elini atar ama telefona yetişemez. Daha sonra telefonun tekrar çalması üzerine telefona cevap verir. Telefondaki adam Servet'tir. Hacer'e evinin etrafında gezdiği için kızmaya başlar. Telefona Eyüp'ün cevap verdiğini anlar anlamaz telefonu kapatır. Eyüp Hacer'in onu aldattığından şüphelenmeye başlar. Servet'ten paraya almaya gittiğinde borcunun kesilmediğini öğrenince şüpheleri artmaya başlar. Hacer duştan çıktıktan sonra Eyüp ile birlikte olmak için hazırlanır ve beklemeye başlar. Ancak bu bekleyiş özlem dolu bir birliktelikle değil, yaşanan bir kavgayla son bulur. Eyüp evden çıkar, mahallede bir süre dolaştıktan sonra bir kahvehaneye oturur. Akşama kadar orada vakit geçirir. Evdeki sorunlarla yüzleşmekten kaçmak istiyor gibidir. Hacer evden çıkar ve gizli bir köşede Servet'le buluşur. Servet bir daha görüşmemeleri gerektiğini, aralarındaki yaşanan şeyin son bulduğunu söyler ve peşini bırakması için Hacer'i tehdit etmeye başlar. Ancak Hacer karşılık vermek yerine Servet'in ayağına sarılarak kendisini bırakmamasını söyler. Bu sahnede geniş bir planda, uzaktan ve ağaçların ardından gösterilen görüntü, başka bir kişinin ya da seyircilerin olaylara tanık olduğu hissini uyandırır. Nitekim filmin sonunda birinin izlediği anlaşılacaktır ancak kimin olduğu ilk başta gösterilmeyerek merak ve gerilim duygusu yaratılmıştır.

Hacer eve gelmiş, aynanın karşısında ojelerini temizlemektedir. Bu sırada Eyüp eve gelir. Hacer ile Eyüp konuşmazlar. Farklı yerlerde yatmaktadırlar. Eve en son olarak İsmail gelir. Eyüp'ün uyuduğu sahne zamana müdahale edilmeden gerçek yaşamda olduğu çekilmiştir. Eyüp'ün uykusu kapının çalmasıyla bölünene kadar uzun süre Eyüp'ün uyuması gösterilir. Kapıdakiler polistir. Eyüp ile Hacer karakola giderler. Eyüp karakoldaki sorgusunda Servet'in öldüğünü, en son telefonla görüştüğü kişinin de eşi Hacer olduğunu öğrenir. Yaşadığı şokun etkisiyle eve gelen Eyüp yatak odasına gider ve sırtı kapıya dönük bir şekilde yatar. Hacer'le konuşmamak için koltukta yatan Eyüp, bu sefer yüzleşmek istercesine yatak odasında gitmiştir. Ancak bu sefer de Hacer yatak odasına gelmez.

Bu sahne hayaletimsi çocuğun ikinci kez belirmediği sahnedir. Daha önce de Hacer ile Eyüp'ün tartışmasından sonra yatak odalarının perdesi uçmuşdur ancak bu son belirişe kadar hayaletimsi çocuk ortaya çıkmaz. Yatakta uzanmakta olan Eyüp'ün arkasından küçük bir çocuk sarılır. Çocuk bir süre kolunu Eyüp'ün boynuna attıktan sonra yataktan kalkar ve odadan dışarı çıkar. Bu sahnede de hayaletimsi çocuğun belirişi Eyüp'ü bir eyleme yönlendirir ve filmin etkisi açısından önemli anların yaşanacağını vurgular. Hayaletimsi çocuğun belirişi, geçmişten gelen altüst olmuş bir parçanın, başarısız başlangıçlar ve sürüncemede bırakılmış olasılıkların çağrışımlarıyla dağılmış bir parçayı tanımayı şoka uğratan ve yeniden canlandıran bir şifre olarak işler (Diken ve diğerleri, 2018: 133). Eyüp yataktan kalkarak balkona doğru gider. İlk önce Hacer'in intihar etmek için duvarın üstüne çıkmaya çalışmasını görür. Sanki Hacer'in kendini öldürmesini istercesine saklanır ve bu duruma müdahale etmez. Eyüp'ün bilerek müdahale etmeyişi izlerken arkadan ağlama sesleri duyulur. Eyüp bir süre bir şey yapmadan bekledikten sonra balkona çıkar. Hacer ve İsmail balkondaki masada oturup konuşmaktadır. İsmail, Servet'i kendisinin öldürdüğünü itiraf eder. Bir süre bu konu hakkında konuştuğundan sonra Eyüp İsmail'e yatıp dinlenmesini söyler. Kendi de dışarı çıkar ve mahalle içerisinde dolaşmaya başlar. Karakolun önüne gider. Düşünceli bir şekilde karakolu izlemeye başlar. Daha sonra kahvehaneye gelir. Cama vurarak içeride yatıp kalkan Adem'i uyandırır. Eyüp oğlunun işlediği suçu üstlenmesi için Adem'in yanına gelmiştir. Yaşının daha genç olduğunu, çıkınca elinde toplu paranın olacağını, kendisine de böyle bir kahve açabileceğini söyler. Önlerinin kış olduğunu, içerisinin kahvehaneden daha sıcak olacağını söyler. Eyüp ile

Servet rol değiştirmektedir. Ailesini kurtarmak için, bütün sorunların kaynağı olan Servet'in yaptığını yapmaya karar verir.

*Üç Maymun* filmi genel olarak sade ve durağan bir anlatımla ilerler. Nadiren kamera hareketi kullanılır. Olaylar eylemin oluşması için türetilmiş mekanlarla gerçekleşmez. Alelaide-bir-mekân ve zamanda geçen olaylar hikâyeye konu edilir. Karakterlerinin her birinin yaşadığı tekil deneyimlere odaklanılır. Görsel ve sessel işaretler aracılığıyla zamanın saf bir sunumuna ulaşılır. Hayaletsi çocuğun belirişi, Deleuze'ün sözünü ettiği hayal-imge'lerdir. Bu açıdan Deleuze'ün zaman-imge kavramına denk düşen anlatımlar *Üç Maymun* filminin içerisinde de yer almaktadır.

### **5.3.7. Bir Zamanlar Anadolu'da**

2009 yılında çektiği *Üç Maymun* filmiyle Cannes Film Festivali'nde 'En İyi Yönetmen' ödülünü alan Nuri Bilge Ceylan, 2011 yılında *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filmiyle ikinci kez yarışmanın 'Grand Prix', 'Jüri Büyük Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır. Film polisiye, dram türleri içerisinde yer almaktadır. Fakat kalıplaşmış formüllerin ötesinde bir anlatım tarzına sahip olmasıyla türünün içerisindeki diğer örneklerden ayrılmaktadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin senaryosu gerçek hayatta mesleği doktor olan Ercan Kesal'ın yaşadığı deneyimlerden yola çıkarak oluşturulmuştur. Filmin asıl odaklandığı ana karakter de Doktor Cemal'dir. Nuri Bilge Ceylan, Ebru Ceylan ve Ercan Kesal'in ortak uğraşları sonucu ortaya çıkan senaryoda Anton Çehov'un etkisi de fark edilmektedir. Savcı Nusret'in eşinin intihar etmesinde kendisinin sorumlu olup olmadığını sorguladığı ve Doktor Cemal'in bu konuyla ilgili görüşlerini belirttiği sahneler Anton Çehov'un 'The Examining Magistrate' adlı hikayesinden esinlenilerek oluşturulmuştur.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin bütçesi diğer filmlerine kıyasla oldukça yüksektir. Filmin bütçesi önceki filmlerinin bütçelerinin toplamından bile fazladır. Filmin



çekimleri üç ay sürmüştür. Bazı sahnelerin çekimleri sırasında aksaklıklar olmuş, bazı sahneler içinse alternatif birkaç çekim daha yapılmıştır. Bu yüzden post-produksiyon aşamasında yapılması gereken işler ve bununla bağlantılı olarak da filmin genel bütçesi artmıştır. *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmleriyle birlikte daha büyük prodüksiyonlar gerçekleştirmeye başlayan Nuri Bilge Ceylan, 2009 ve 2011 yıllarında Cannes Film Festivali'nde kazandığı ödüllerle başarısını devam ettirmektedir. Türkiye-Bosna Hersek ortak yapımı *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin ana yapımcılığını Zeynep Özbatur Atakan, görüntü yönetmenliği görevini ise Gökhan Tiryaki yürütmektedir. Filmde Savcı Nusret karakterini Taner Birsnel, Doktor Cemal karakterini Muhammet Uzuner, Komiser Naci karakterini Yılmaz Erdoğan, Katil Kenan karakterini Fırat Tanış, Arap Ali karakterini Ahmet Mümtaz Taylan ve Muhtar karakterini Ercan Kesal canlandırmaktadır. Film ilk olarak üç buçuk saatlik bir süreye sahipken yapılan düzeltmeler ve bazı sahnelerin çıkarılması sonrasında iki saat otuz yedi dakikalık bir süreye inmiştir.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin başlangıç sahnesi bir oto lastik dükkânı içerisinde sohbet eden üç kişinin görüntüleriyle başlar. Karakterler bir çilingir sofrası eşliğinde eğlenmektedir. Kamera dışarıdan izler. İçerideki konuşmaların tam olarak ne olduğu anlaşılmaz. Bu anlaşılama durumu filmin geri kalanındaki bilinmezliği ve gizemi de oluşturmaktadır. Daha sonra karakterlerden biri köpeğe yemek vermek için dışarı çıkar ve filmin jeneriği akmaya başlar. Devam eden sahnelerde bu karakterlerden birinin diğerini öldürdüğü anlaşılmaktadır. Film, cesedi arama çalışmaları sırasında soruşturmada yer alan karakterlerin olaylara yaklaşımlarını ve kendi iç hesaplaşmalarını konu alır. Filmde dört ana karakter üzerine odaklanılmaktadır. Doktor Cemal, Savcı Nusret, Komiser Naci ve Katil Kenan hikâyenin ana karakterleri olsa da diğer karakterlerin rolleri de filmin etkisini yukarıya taşıyacak biçimde önem taşımaktadır. Örneğin cesedi aramak için ikinci çeşmeye doğru giderlerken Komiser Naci ve Arap Ali'nin manda yoğurdu hakkında konuştukları sahne bir cinayet soruşturmasının nasıl kanıksandığını, normalleştirildiğini ve rutine bağlandığını açıkça göstermektedir. Bir cinayetin bütün vahşetinden ve geriliminden uzak, olağan yaşam içerisinde, gündelik yaşamın içinden konular hakkında konuşulmaktadır. Bu durum Katil Kenan'ın içerisinde bulunduğu durumu göz önüne çıkartmaktadır. Bir diğer çarpıcı sahne cesedin bulunduğu sahnedir. Domuz bağı şeklinde bağlanan cesedin ipleri önce kesilir ve durumun acımasızlığını

vurgulanır. Ardından bagaja koyabilmenin tek yolunun yeniden bağlamak olmasından dolayı acımasızlık bu kez polisler tarafından uygulanır. Ayrıca cesedin bagaja yerleştirilmesinden sonra Arap Ali'nin tarladan topladığı kavunları cesedin yanına koyması bir cinayet soruşturmasının normalleştirilmesinin bir örneğidir.

Elmanın yuvarlanışının takip edildiği sahnede zamanın doğrudan temsiline ulaşmak mümkündür. Zamana müdahale etmeden ağaçtan düşen bir elmanın dere kenarına doğru yuvarlanışı takip edilir. Bu anlamda zamanın saf haline ulaşmak mümkündür. Senaryoda yer almayan bu sahne, çekimler sırasında yakalanmış ve filme eklenmeye karar verilmiştir. Aynı zamanda bu sahnenin yasak elmayı temsil ettiği düşünülmektedir. Adem ile Havva nefislerine karşı koyamaz ve kendilerine yasaklanan elmayı yedikten sonra cennetten kovulurlar. Katil Kenan da nefisine karşı koyamaz, şeytana uyarak cinayet işler, üstelik bu cinayet bir kadın yüzünden işlenmiştir. Adem ile Havva'nın cennetten kovulması gibi, Kenan da dünyanın cennetinden kovulmaktadır. Aslında sadece Kenan için değil, bütün karakterler için bu uzaklaşmadan bahsetmek mümkündür. Diğer karakterler de bu durumun vahşetinden ve vahametinden uzaklaşmışlardır.

Filmde zaman-imge kavramına uygun olan bir diğer sahne ise muhtarın evinde gerçekleşen olaylardır. Araştırmanın çözümden uzaklaştığı ve gerilimin en tepeye tırmandığı noktada soruşturma ekibi bir köye dinlenmeye gider. Yemek sırasında zamana neredeyse hiç müdahale edilmez. Bütün karakterler sessizlik içerisinde yemeklerini yemektir. Geçen her saniyenin müdahalesiz yansıtılması zamanın durumuna vurgu yapar. Bir diğer önemli sahne ise muhtarın kızının elinde mum ışığıyla geldiği sahnedir. Filmde bu sahneden başka hiçbir kadın karakter yoktur. Erkeklerin dünyasını, ataerkil bir perspektiften ele almaktadır. Elektriklerin kesilmesinin ardından bütün karakterler kendi içsel duygulanımlarını yaşamaktadır. İçsel buhranını yaşar. Ancak muhtarın kızının elinde mumla bütün karakterlere gözükmesi, karakterlerde bir kırılmanın yaşanmasına sebep olur. Karakterlerin gizlediği duygular mum ışığı sayesinde açığa çıkmaktadır. Aslında bütün karakterlerin yaşadığı sorunlar bir kadın yüzündendir. Savcı karısının intihar etmesinin onu aldatmasından dolayı olup olmayacağından şüphelenir. Komiser Naci karısının sürekli söylenmesinden şikayetçidir, bir an önce soruşturmayı bitirip eczanelerden karısının

isteklerini almak istemektedir. Kenan'ın Yaşar'ı öldürme sebebi, Yaşar'ın çocuğunun aslında kendisinin çocuğu olduğunu öğrenmesidir. Doktor Cemal'in karısıyla birlikte çekildiği birkaç kare fotoğrafı filmde yer almaktadır. Tam olarak sorunun ne olduğu açıklanmasa da Cemal'in de yaşadığı problemin sebebinin eski karısı olduğu düşünülmektedir.

*Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi içerisinde masalsi öğeleri barındıran bir yapıya da sahiptir. Filmin adı bile masalların başlangıcındaki tekerlemelere benzetilmektedir. Filmde olağanüstü sayılabilecek hayali sahneler, rüya-imgeler mevcut değildir. Ancak yıldırım çarpması sonucu aydınlanan havada insan yüzüne benzeyen taşların ortaya çıkması, Savcı'nın karısının ölümünün sorumluluğunu almamak için karısının kendi ölümünü tahmin ettiğine ve de bildiğine inanması gibi sahneler, filmde yer almayan rüya-imge açığını kapatır niteliktedir. Dolayısıyla açık bir şekilde olmasa da genel olarak, durağan bir çekim tarzından, düşünmeye yol açacak anlatımlar oluşturmasından ve soyut anlatımları olağan yaşam içerisinde yola çıkararak oluşturmasından ötürü, Deleuze'ün yaklaşımlarına uygun sayılabilecek bir filmidir. *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmleriyle bir nevi kabuk değiştiren Nuri Bilge Ceylan, kendi sinematografik ifadesinden ödün vermeden bu değişimi gerçekleştirdiği için sinematografik anlamda bir değişimden çok gelişimden bahsetmek gerekmektedir.

### 5.3.8. Kış Uykusu

Nuri Bilge Ceylan 2014 yılında çektiği *Kış Uykusu* filmiyle Cannes Film Festivali'nin en büyük ödülü olan Altın Palmiye'yi almaya hak kazanmıştır. Üç saat on altı dakikalık bir kurguyla bu ödülü kazanan filmler arasında en uzun olanı olma özelliğine de sahiptir. Nuri Bilge Ceylan *Kış Uykusu* filmiyle Türkiye'nin toplumsal ve sınıfsal bir analizini yapmaktadır. Ekonomik, kültürel ve simgesel anlamda farklı sermayelere<sup>12</sup> sahip insanların birbirleri ile olan kesişimlerinin etkilerine ve karakterlerin karşılaştığı durumlar karşısında sergilediği duygulanımlara odaklanır. *Kış Uykusu* filmi de *Üç Maymun* ve *Bir*

---

<sup>12</sup> Pierre Bourdieu *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi* adlı kitabında toplumu farklı konumlara ayırırken ekonomik, kültürel ve simgesel sermaye kavramlarından yararlanır.

*Zamanlar Anadolu'da* filmleri gibi yüksek bütçeli ve büyük bir prodüksiyondur. Haluk Bilginer, Melisa Sözen, Demet Akbaş, Nejat İşler ve Nadir Sarıbacak gibi alanında başarılı oyuncularla çalışmıştır. Filmin büyük bölümü Kapadokya'da çekilmiş ancak bazı karlı sahnelerin çekimleri için Erzurum ve Erzincan'a gidilmiştir. Diğer filmlerinde olduğu gibi *Kış Uykusu* filminde de Rus yazar Anton Çehov'un etkileri bulunmaktadır. Nuri Bilge Ceylan yaptığı bir söyleşide bu durumu açıkça belirtmektedir. Filmin kapak resmi de Dostoyevski'nin bir kitabının kapağından esinlenilerek oluşturulmuştur. Senaryo Çehov'un 'Karım' ve 'İyi İnsanlar' adlı öykülerinden esinlenilerek Ebru Ceylan ve Nuri Bilge Ceylan tarafından yazılmıştır. Türkiye-Fransa-Almanya ortak yapımı filmin yapımcılığını ve görüntü yönetmenliği görevini diğer filmlerinde de olduğu gibi Zeynep Özbatur Atakan ve Gökhan Tiryaki yürütmektedir.

*Kış Uykusu* filmi toplumsal gerçekçi bir anlayış içerisinde, farklı sınıflarda bulunan insanların birbirleri ile olan etkileşimlerini ele almaktadır. Sınıflar arası eşitsizliği vurgulamaktan öte toplumun içinde farklı sınıfların bir arada olma durumunu sorgular. Eski bir oyuncu olan Aydın, eşi ve kız kardeşi ile birlikte Kapadokya'da bulunan Otello adlı otelini işletmektedir. Bölgenin ileri gelenlerinden olan Aydın'ın aynı zamanda kirada olan birçok evi ve dükkânı vardır. Entelektüel ve ekonomik anlamda güçlü bir konumda yer alan Aydın yerel bir gazetede köşe yazısı da yazmaktadır. Karakterin adının Aydın olması da buradan kaynaklanır. Eşi Nihal ise yardım ve hayır işleri ile ilgilenen, Aydın'dan yaşça küçük bir kadındır. Aydın ile Nihal'in evliliği iyi gitmemektedir. Aralarındaki iletişimsizlik açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Filmin başından sonuna hiçbir sahnede Aydın ile Nihal'in parmaklarında yüzük yoktur. Bu durum iki karakter arasındaki uzaklığı ve anlaşamama durumlarını ifade eder niteliktedir. Necla ise kocasından boşanmış babalarından kalan otelde kardeşi Aydın ile birlikte kalmaktadır. Kocasının suçlu olduğunu ve boşanması için geçerli sebeplerinin olduğunu bile bile kocasına geri dönmek ister. Necla'nın bu duyguyu ifade etmesi bakımından önemli bir sahne olan kötülüğe karşı koymama felsefesi Çehov'un İyi İnsanlar öyküsünden esinlenilerek oluşturulmuştur.

Film, Aydın'ın Kapadokya'da, Alelade-bir-mekân'da, dolanmasıyla başlar. Çevreden boş manzara görüntüleri gösterilir. Her haliyle olağan yaşam içerisinde bir an

yaşanmaktadır. Bir süre dışarıda vakit geçirdikten sonra otele gelir. Otelde müşterilerden biri gezmek için atlarının olup olmadığını sorar. İnternet sitesinde at resimlerinin olduğunu söyler. Aydın at resmini görsel anlamda güzel olsun diye koyduklarını ifade eder. Bir süre oturduktan sonra odasına çıkar. Pencereden dışarı bakarken zaman adeta donar ve Aydın'ın kafasını merkez alarak zoom in kamera hareketi yapılır. Bir anlamda Aydın'ın zihnine, Aydın'ın dünyasına yolculuk başlamıştır. Daha sonra filmin adı ekrana gelir. Devam eden sahnede Aydın ile Hidayet yaban bir at yakalatmaya gider. Hidayet, Aydın'ın sadece şoförlüğünü değil birçok işini de yapmaktadır. Kiracılar ile oluşan sorunlarla ilgilenir. Her türlü ayak işlerini ve Aydın'ın yapmaktan kaçındığı işleri yapar. At pazarlığından dönerlerken bir yolda dururlar. Hidayet evin birinden saksı almak için durmuştur. Bu sırada bir çocuk Aydın'a sinirli bir bakış atmaya başlar. Aydın ilk olarak üstüne alınmasa da arkasında kimsenin olmadığını fark edince çocuğun kendisine baktığını anlar. Tekrar yola döndüklerinde yolun kenarında saklanan çocuk cama taş atar. Taşın cama çarpmasıyla Aydın ile Hidayet ani bir şekilde sarsılır. Yoldan çıkmamak için arabayı zor toparlayan Hidayet, yaşadığı şokun da etkisiyle çocuğun peşinden koşmaya başlar. Kaçmak isteyen çocuk takılıp dereye düşmüştür. Sırlısklam olan çocuğun hasta olmaması için ve de kırılan camın hesabını sormak için çocuğun ailesinin evine doğru giderler.

Çocuğun ailesi Aydın'ın kiracılarıdır. Bir süredir kira ödemedikleri için eve icra memurları gelmiş, buzdolabını ve televizyonu almıştır. Eşyalarının alınmasına engel olmaya çalışan İsmail sorun çıkarmış, orada olan polis memurları tarafından dövülmüştür. Hidayet İsmail'e çocuğunun cama taş atıp kırıldığını söyler. Bu durum için hesap sormasını bekler. İsmail oğlu İlyas'ı çağırır ve camın karşılığında bir tokat atar. Gururlu ve oğluna vurmanın kırgınlığı ile kırılan cam için bir tokadın yeterli olup olmadığını sorar. İsmail hapisten yakın bir zamanda çıkmış, bu sebeple de iş bulamayan, ekonomik anlamda bir birikime sahip olmayan ancak gururundan da ödün vermeyen biridir. Hidayet ile olan konuşmaları tartışmaya döner. İsmail'in kardeşi Hamdi Hoca araya girer ve tartışmanın kavgaya dönmesini engeller. Aydın bütün bu olaylar yaşanırken uzaktan izlemektedir. Etrafın dağınkılığı ve bakımsızlığından rahatsız olan Aydın olayların duraklamasıyla Hidayet'i yanına çağırır. Uzaklaşmak için arabaya gelirler ancak araba tutukluk yapar. Bu sırada Hamdi Hoca gelir. Yaşadıkları durumu toparlamaya çalışır, mahcup bir şekilde alttan alarak kendilerinin de yaşadığı mağduriyeti ifade etmeye çalışır. Ancak Aydın ile

Hidayet'in ayrılmasıyla gerçek duygularını dile getirerek onlara küfretmeye başlar. Bir anlamda toplumun dayattığı maskeyi çıkarmış ve kendi özüne dönmüştür.

Aydın yaşadığı bu olaydan çok etkilenmiştir. Yerel bir gazetede yazdığı köşe yazılarından birine bu olayı konu edinmiştir. Aydın'ın çalışma odasına kardeşi Necla gelir. Yaşanan olaylar ve köşe yazarlığı hakkında konuşurlar. Necla Aydın'a daha büyük bir gazetede yazması gerektiğini söyler ancak Aydın halinden memnundur. Harcadığı emeğin karşılığını böyle aldığını düşünüyordur. Kendisine gelen tebrik mesajlarından ve teşekkür mektuplarından bahseder. Gelen mektuplarından birinde bir kadın yarım kalan köy okulunu tamamlamak için yardım istemektedir. Aydın bu mektuptan etkilenir. Kendisi gibi bölgenin ileri gelenlerinden olan arkadaşı Suavi'ye ve yardım işleriyle ilgilenen eşi Nihal'e bu durumdan bahseder, fikirlerini sorar. Nihal bu duruma Aydın kadar olumlu bakmaz. Hatta sahtekarlık olduğunu bile söyler. Daha sonra Hamdi Hocanın gelmesiyle konu kapanır. Hamdi Hoca hem kırılan camın parasını ödemek hem de icrayı ertelemek için zaman istemeye gelmiştir. İlyas'ın çok pişman olduğunu, elini öpmeye gelmek istediğini söyler. Aydın çok da misafirperver olmayan bir tavır takınarak Hamdi Hocayı başından savmaya çalışır. Aydın ne kadar istemese de Hamdi Hoca İlyas ile birlikte gelir. İlyas elini öpmek için ayağa kalkar ve öylece donakalır. Zaman neredeyse durmuştur. Seyirciler de karakterler gibi İlyas'ın Aydın'ın elini öpmesini bekler. Ardından İlyas bayılır ve yere düşer. Çocuğun bayılmasıyla birlikte filmsel zamana yeniden dönülür.

Filmin bir diğer önemli sahnesi ise para yakma sahnesidir. Nihal Aydın'dan aldığı parayı kendi düzenlediği yardım kuruluşuna vermekten vazgeçip Hamdi Hocanın ailesine vermeye karar vermiştir. İsmail'in oturduğu eve gider. Hamdi Hoca Nihal'i karşılamıştır. Daha sonra odaya İsmail gelir. Ancak İsmail'in bu durum karşısında gururlu davranacağı ve cesurca parayı yakabileceği aklında değildir. İsmail paranın ne olduğunu sorar. Nihal'in yardım etmek için verdiğini öğrenince şu konuşmayı yapar:

“Şimdi... doğru hesap yapmış mıyız? Şu kadarı, babasının kırılan gururunu kurtarmak için canını ortaya koyan küçük İlyas için olsa. Şu

kadarı, tek başına beş cana bakabilmek için el öpmek zorunda kalan fedakâr kardeş Hamdi için olsa. Şu kadar, oğlunun gözü önünde dayak yiyip kendini ve ailesini rezil eden sarhoş baba İsmail için olsa. Geriye biraz daha kalır. Bu da kendinden düşkün insanlara sadaka dağıtarak vicdanını rahatlatmaya çalışan kahraman hanımefendi Nihal Hanım için olsa... Bu para tam yeter. Doğru hesap yapmışsınız. Gerçekten de ince bir düşünce, ama bir şeyi hesaba katmamışsınız Nihal Hanım: karşınızdaki insanın bütün bu inceliğinizi anlayamayacak olan pis bir sarhoş olduğunu.”

Ardından elindeki parayı yanmakta olan ateşin içine atar. Nihal bu durum karşısında şok olmuştur. İsmail ise bu duruma gülerek tepki vermektedir. Nuri Bilge Ceylan'ın bir söyleşide yaptığı gibi şunu sormak meşrudur: “Hangisine daha çok saygı duyarsın? Birinin paraları ateşe atabilme kahramanlığı göstermesine mi yoksa Hamdi'nin gururunu hiçe sayıp annesine, ailesine bakıyor olmasına mı? Gerçek fedakârlık hangisi?”

*Kış Uykusu* filminde bütün karakterlerin kendilerine ait zaafı vardır. Hamdi Hoca ailesine bakabilmek için toplumun dayattığı role girmek zorundadır. Aydın her ne kadar yakın bir iletişim içerisinde olmasa da eşi Nihal'den ayrılmaya dayanmamaktadır. Necla sana kötülük yapana sen iyilik yap felsefesini savunarak aslında ayrıldığı kocasına tekrar dönmenin arzusu içerisinde. Film boyunca kötülüğün sıradanlığı vurgulanmaktadır. Kötülüğün olması için ille de kötü bir karakter olmasına gerek yoktur. Karakterlerin zaafı ve kapitalist sistem içerisindeki toplumsal dağılım kötülüğün var olmasını zaten sağlamaktadır. Aydın'ın avukatları ve icra memurları bu anlamı temsil ederler. Kötülüğün meşrulaşmış uygulayıcılarıdır. Aydın ile Hamdi Hoca'nın ilk konuştuğu sahnede Aydın Hamdi Hoca'yı başından savmak için avukatlarla yönlendirmiştir.

*Kış Uykusu* filmi genel olarak durağan bir yapıda ilerler. Ancak karakterlerin yaşadığı deneyimler etkili bir duygu yoğunluğunun yaşanmasına ve gerilimin yaşanmasına sebep olur. Genel olarak sabit bir kamera tercih edilmiştir. Çok gerekmedikçe kamera

hareketi bile yapılmamıştır. Nuri Bilge Ceylan sade bir kurguyla gerçeğe olabildiğince yakın bir anlatımı tercih etmektedir. Olağan bir yaşam sahnesi filme konu edinmiştir. Karakterler ana akım sinemada olduğu gibi bir neden sonuç ilişkisine bağlı olarak yer almazlar. İyi-kötü ayrımı net bir şekilde belli değildir. Her karakter hem iyi hem de kötüdür. Film’de Deleuze’ün zaman-imge örneklerini açıklamak için yararlandığı hayal-imelelerden; hatırlama-imge, rüya-imge, kristal-imgeden yararlanılmadığı görülmektedir. Ancak film, anlatım tarzı ve toplumsal konumlara dair analizlerinin başarısıyla klasik anlatıdan uzaklaşmaktadır. Alelade-bir-mekân’ların, optik ve sessel işaretlerin anlatıma katkı sağladığı görülmektedir. Zamanın durumunu sorgulayan sahneler mevcuttur. *Kış Uykusu* filmi zaman-imge kavramının ifade edildiği ve örneklendirildiği diğer filmlerle benzer özellikler taşımaktadır. Bu anlamda *Kış Uykusu* filmi Deleuze’ün zaman-imge kavramının ifade ettiği anlamda bir filmidir.



## SONUÇ

Sinema keşfedildiği zamandan beri insanlar için temel eğlence ve enformasyon aracı olarak öne çıkmıştır. Yıllar içerisinde yaşanan gelişmeler sinemanın değişmesine ve dönüşmesine sebep olmuştur. Başlangıçta ortak bir sinema anlayışına ulaşmak için çeşitli çalışmalar yapılsa da daha sonra farklı kültürlerde farklı uygulama biçimlerine sahip olduğu anlaşılmıştır. Çeşitli ülkeler kendilerine ait anlatım kalıpları oluşturarak farklı ekollere bölünmüştür. Bu dağılım çerçevesinde sinemanın ne olduğu, ne ile ilgili olduğu ve nasıl icra edildiği hakkında farklı görüşler oluşturulmuştur. Kuşkusuz sinemanın bugünkü anlamına kavuşmasında bu ekollerin rolü büyüktür, ancak günümüzde bu ekollerden sadece Amerikan Ekolü varlığını sürdürebilmektedir. Bunun en temel sebebi ise ticari sinemanın Amerikan Ekolünün anlatı kalıplarını kullanıyor olmasıdır. Yıllar boyunca dağıtım zincirinin en tepesinde yer alan Amerika kendi anlatı kalıbına uygun filmleri çeşitli ülke sinemalarına göndermiştir. Yeni gelişmekte olan sinema endüstrilerinin film ihtiyacını karşılaması aynı zamanda gelişmekte olan sinema izleyicisinde de ortak bir izleme yatkınlığının oluşması sağlanmıştır. Hatta bazı sinema eleştirmenleri tarafından bu kalıba uygun olan filmler başarılı, bu kalıbın dışında kalan filmler başarısız sayılmıştır. Fakat sinemanın belirli kurallara ya da formüllere indirgenmesi, sinemanın sahip olduğu yaratıcılığı ve düşünce üretme işlevini olumsuz yönde etkilemektedir.

Sinema, İkinci Dünya Savaşı'na kadar ortak ve evrensel kurallara indirgenmeye çalışılsa da savaş sonrası sinemada benzeşmenin değil, farklılaşmanın önemli olduğu anlaşılmıştır. İlk olarak Japonya'da Yasijoru Ozu tarafından klasik anlatının dışında kalan anlatımlar gerçekleştirilmiştir. Olayların gerçekleşmesinde Alelade-bir-mekân'ların kullanımı ilk olarak Ozu ile başlamıştır. Daha sonra Avrupa'da İkinci Dünya Savaşı'nın yaşanması, film stüdyoların terk edilmesine dolayısıyla kameranın sokağa çıkmasına sebep olmuştur. Halkın ve toplumun içerisinde olaylar sinemaya konu edilmeye başlamıştır. Savaş öncesi sinema anlayışının büyüdü dünyası insanlara gerçekçi ve geçerli gelmemeye başlamıştır. İtalya'da İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başlayan bu dönüşüm, Fransa'da Yeni Dalga akımıyla desteklenmiş ve çok geçmeden dünyanın çeşitli sinemalarında karşılık bulmuştur. Alelade-bir-mekân'ların, optik ve sessel işaretlerin (*opsign ve sonsign*)

kullanılması, zamanın durumunu sorgulayan anlatımların oluşmasına zemin hazırlanmıştır. Dolayısıyla sinemada sanatın yansımaları gerçekleşen bu kırılma ve dönüşüm sürecinin içerisinde aranmalıdır.

Sinemanın ilk ortaya çıktığı zamandan itibaren, çeşitli düşünürler, akademisyenler ve yönetmenler, sinema hakkında yazılar yazmış, sinemanın ne olduğu ile ilgili tartışmalar yürütmüştür. Ancak yapılan çalışmalar çoğu zaman sinemanın içerisinden olmayan sosyoloji ve semiyoloji gibi farklı disiplinlerin kavramlarıyla açıklanmaya çalışılmıştır. 1980'li yıllarda Fransız filozof Gilles Deleuze, yazmış olduğu iki ciltlik *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kitaplarıyla sinemanın kendi içerisinden kavramlar üreterek alanın içinden olan kavramlarla sinemayı anlamının gerekliliğine vurgu yapmıştır. Sinema hakkındaki görüşlerini oluştururken Henri Bergson'un süre (*Düree*) kavramı ve hareket üzerine yazdığı tezlerden yararlanmışır. Dolayısıyla Deleuze'ün sinematografik perspektifini anlamak Bergson'un felsefi görüşlerini kavramaktan geçmektedir. Deleuze'e göre sinema, felsefe ile benzer özellikler taşımaktadır. Nasıl ki filozoflar kavramlar ile düşünce üretiyorsa, yönetmenler de hareket-imgeler ve zaman-imgeler aracılığıyla düşünce üretmektedir. Bu açıdan Deleuze'e göre sinema bizzat düşünmenin yöntemidir.

Deleuze İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemanın kurallarını Dziga Vertov'un aralıklar teorisinden yola çıkarak anlatmaktadır. Buna göre sinema iki nokta arasındaki mesafeyi konu edinmektedir. Bu iki nokta, olay, birbirlerine ne kadar uzak olsa da aralarındaki yakınlığı inceler. Bu sayede algılanım-imge ile eylem-imge arasında gerçekleşen duygulanım-imge formülü oluşturulmuştur. Duyusal-motor-bağ sayesinde oluşturulan bu hareket izleyiciler tarafından tamamlanarak kesintisiz bir biçimde algılanmaktadır. İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemanın tanımını ise Bergson'un süre (*Düree*) kavramından yararlanarak açıklamıştır. Süre sayıyla ölçülemez, uzayın terimleriyle ifade edilemeyecek olan gerçek zamandır; yorulduğumuzda, sıkıldığımızda, korktuğumuzda, umutlandığımızda farklı hızlar kazanan ölçsüz tekilliğin zamanıdır (Deleuze, 2014a: 26-27). Bu açıdan her bir zaman-ingenin, oluşturulduğu karakter ve olayla bağlantılı olarak özel ve biricik bir belirlenimi olacaktır. Karakterlerin duygu durumlarına, bellek yapılarına ve düşüncelerine uzanan bir anlama sahip olacaktır. Deleuze

bu durumun örneklerini hayal-imgeler üzerinden göstermektedir. Hatırlama-imgeler, rüya-  
imgeler ve kristal-imgeler film içerisindeki genel ilerleyişi kesintiye uğratarak hem  
karakterler hem de izleyiciler için tekil ve biricik bir zamanın deneyimlenmesini  
sağlamaktadır.

Türk Sineması dünyadaki diğer örneklerin gerisinde bir gelişim süreci yaşasa da  
hareket-imgeden zaman-imgeye doğru gerçekleşen dönüşümün, kırılmanın yaşandığı bir  
sinema olarak öne çıkmaktadır. Türkiye'ye sinematografin girmesi keşfedilmesinden kısa  
bir süre sonra gerçekleşmiştir. Ancak günümüzdeki anlamıyla bir sinemadan söz  
edilebilmesi için uzun yıllar geçmesi gerekmektedir. İlk olarak çeşitli deneme ve belge  
filmlerle sinema üretimlerine başlayan Türkiye Sinema endüstrisi, film açığının çoğunu  
yabancı yapım filmlerden karşılamaktadır. Bu açıdan ilk dönem için Türk Sineması'nın  
kendine ait bir anlatım tarzı oluşmamıştır. Daha sonraki dönemde Muhsin Ertuğrul ile  
sinema-tiyatro karışımı bir anlatım kalıbı oluşmuştur. Dönemin ekonomik ve siyasal  
koşullarından, sinemanın daha ülkede yeni sayılacak bir konumda olmasından ve de  
endüstriyel anlamda yetersiz donanıma sahip olunmasından dolayı bu dönem sinemanın  
gelişmesinden çok duraklamasına sebep olmuştur.

1950'li ve 60'lı yıllardan itibaren dünyanın çeşitli yerlerinde sinema eğitimi almış  
olan yönetmenler Türk Sinemasının kendine ait bir anlatım tarzına sahip olmasını  
sağlamıştır. Metin Erksan, Atıf Yılmaz ve Ö. Lütfi Akad gibi sinemacılar sinemayı tiyatro  
ile bağlı anlatım yapısından uzaklaştırarak sinematografik anlatının oluşmasına katkı  
sağlamıştır. İtalyan Yeni Gerçekçiliğin ve Dünya sinemasında yer etmiş akımların izinden  
giden yapımlar üretilmeye başlanmıştır. Bu dönem Türk Sinemasından çıkan bazı filmler  
uluslararası anlamda çeşitli festivallerde gösterilmiş, ödüller kazanmıştır. 1968 yılında  
dünyada yaşanan gerilim Türkiye'de de toplumsal gerçekçi sinemanın doğuşunu  
sağlamıştır. Türk Sineması'nda zaman-ime'nin izi ilk ve en net olarak Yılmaz Güney  
sinemasında karşımıza çıkmaktadır. Yılmaz Güney, dönemin klasik anlatı yapısından  
uzaklaşan bir anlatım tarzıyla politik düşünce üretmektedir. Yılmaz Güney ile birlikte  
Türkiye yapımı bir film ilk defa Cannes Film Festivali'nden Altın Palmiye ödülünü  
kazanmıştır. Yılmaz Güney hem hareket-ime, hem de zaman-ime sineması içerisinde

etkin bir şekilde yer alan bir oyuncu, yönetmen ve senaristtir. Aynı zamanda Yılmaz Güney ürettiği eserler ile Türk Sinemasının yeni bir döneme geçmesini sağlamıştır. Yılmaz Güney, Türk Sineması'nın modernleşmesine ve yeni dönem sinema anlayışının oluşmasına sebep olduğu gerekçeleriyle Türk Sineması açısından oldukça önemli bir yere sahiptir.

1990 yılı sonrası Türk Sineması modernleşme dönemine girmiştir. Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz gibi yönetmenler sinemanın sahip olduğu değeri yukarı taşıyacak üretimler gerçekleştirmeye devam etmiştir. Bu yeni dönem yönetmenlerinden Nuri Bilge Ceylan, Deleuze'ün sözünü ettiği anlamda bir düşünce üreten, hareket-ime sinemasındansa Avrupa'da sanatın izinin arandığı zaman-ime sinemasına daha yakın görünen bir isimdir. Filmlerini üretirken kullandığı anlatımlar, esinlendiği yönetmenler ve hikayelerini oluştururken yararlandığı düşünürler göz önüne alındığında, Türk Sinemasının sanat ile olan en görünür bağı Nuri Bilge Ceylan sineması oluşturmaktadır. Bu açıdan Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, Deleuze'ün sinematografik perspektifi ışığında değerlendirilmiş ve bu kavramlar aracılığıyla analiz edilmiştir.

Buna göre *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmleri Nuri Bilge Ceylan'ın ilk dönem filmleri olarak adlandırılacaktır. Bülent Dikmen'e göre, bu filmler bulut dörtlemesi olarak geçmektedir. *Koza* kısa filmi ve taşra üçlemesi adını alan uzun metraj filmleri Nuri Bilge Ceylan'ın sinematografik belirlenimini oluşturduğu, kendi anlatı kalıplarını pekiştirdiği filmleridir. Bu filmleri zamanın durumunu sorgulayan, karakterlerin bellekleri aracılığıyla duygulanımlara odaklanan ve hayal-imgeleri filmin anlatımında başat role sahip filmlerdir. Bu filmlerde amatör oyuncularla çalışmıştır. Bu oyuncuların birçoğu da kendi akrabasıdır. İlk dönem filmleri, Nuri Bilge Ceylan'ın hayatından izler taşıyan yarı oto-biyografik eserlerdir. *İklimler* filmi Nuri Bilge Ceylan için bir geçiş niteliği taşımaktadır. Adını dünyaca bilinir hale getiren bulut dörtlemesinin ardından Nuri Bilge Ceylan, *İklimler* ile bu kez kamera karşısına geçerek kendinden bir şeyler katarak oluşturduğu karakterlerden birine kendi hayat vermektedir. *Üç Maymun* filmi Nuri Bilge Ceylan'ın profesyonel oyuncularla çalışmaya başladığı, önceki filmlerine göre daha yüksek bütçeli bir yapımdır. Bu açıdan *Üç Maymun*'dan sonraki filmler Nuri Bilge Ceylan'ın son/ustalık dönem filmleri olarak adlandırılacaktır. *Üç Maymun* filmi de Nuri

Bilge Ceylan'ın önceki filmleri gibi hayal-imgelerin anlatımı kuvvetlendirmek adına etkin bir şekilde kullanıldığı bir yapımdır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Kış Uykusu* filmleri de diğer filmleri gibi, Alelade-bir-mekân'lar, saf optik ve sessel işaretler (*opsign ve sonsign*) ve zamanın durumunu sorgulayan imgeler filmin anlatısını oluşturur. Ancak zaman-imge'nin oluşumu hayal-imgeler aracılığıyla gerçekleşmez. Zaman-imge karakterlerin deneyimlediği tekil zamanlarda açığa çıkar.

Sonuç olarak Nuri Bilge Ceylan, Deleuze'ün sinema yaklaşımlarını oluşturduğu hareket-imge ve zaman-imge kavramlarından zaman-imge kavramına uygun üretimler gerçekleştirmektedir. Yılmaz Güney'in politik sinemayla gerçekleştirdiği bu dönüşümü, Nuri Bilge Ceylan minimalist bir sinema anlayışıyla gerçekleştirmektedir. Deleuze'e göre sinemada sanatın izleri, hareket-imge sinemasındansa zaman-imge sinemasında aranmalıdır. Hareket-imge sineması, ticari sinemanın anlatı kodlarını tekrarlayan, yeniden üretimi hızlandırmak adına ortaya çıkan ürünlerin de tektipleştiği bir sinemayı ifade etmektedir. Zaman-imge sineması ise bizzat imgeler ile yeni ve farklı bir düşünce üreten sinemaya karşılık gelmektedir. Bu açıdan zaman-imge kavramının Türk Sineması'ndaki izlerine bakıldığında, 1960'lı yıllarda toplumsal gerçekçi sinemayla birlikte oluşmaya başladığı görülmektedir. 1980'lerde Yılmaz Güney'in politik düşüncelerini ürettiği sinema ile zaman-imge o zamana kadar ki en görünür örneğini göstermektedir. Günümüz modern Türk Sineması'nda ise Nuri Bilge Ceylan ile zaman-imge sineması varlığını sürdürmektedir.

## KAYNAKÇA

Adanır, O. (2015) Sinematografik İmge ve Gerçeklik, *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(1). Uşak.

Akad, L. Ö. (2016). *Işıkla Karanlık Arasında*. İstanbul: İletişim Yayınları

Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. Berensel, E. (Der.). İstanbul: Birikim Yayıncılık

Benjamin, W. (2002) *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı*, Pasajlar, Cemal, A. (Çev.), 50-87 içinde. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları

Bir Zamanlar Anadolu'da Hakkında Mutlaka Bilinmesi Gereken 15 Detay. (2018, 11, Aralık). Erişim Adresi: <https://www.filmloverss.com/bir-zamanlar-anadoluda-hakkinda-mutlaka-bilinmesi-gereken-15-detay/>

Bir Zamanlar Anadolu'da İken. (2018, 11, Aralık). Erişim Adresi: <https://filmhafizasi.com/ben-bir-zamanlar-anadoluda-iken/>

Bourdieu, P. (2015). *Ayırım: Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Heretik Yayınları

Ceylan, N. B. (2011, 22 May). Michel Ciment and Yann Tobin [interview], Cannes Film Festival, Cannes. Erişim Adresi: [http://newwavefilms.co.uk/assets/603/anatolia\\_press\\_book.pdf](http://newwavefilms.co.uk/assets/603/anatolia_press_book.pdf)

Colebrook, C. (2002). *Understanding Deleuze*. Allen and Unwin Press

Cox, D. ve Levine, M. (2018). *Filmle Düşünmek: Felsefe Yapmak ve Film İzlemek*. Orhangazi, O. (Çev.). Ankara: Ütopya Yayıncılık

Çiğdem, H. (1999). Sinemada Görüntü ve Gerçek İlişkisi. *Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 0(1), Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/28779>

Daldal, A. (2013, Ekim). The Impact of Neo-Realism in Turkish Intellectual Cinema: The Cases of Yılmaz Güney and Nuri Bilge Ceylan. *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, Vol.2(9). doi: 10.5901/ajis.2013.v2n9p181

Deleuze Notları. (2018, 7, Aralık). [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <http://deleuzenotlari.blogspot.com/search/label/zaman-imge>

Deleuze, G. (1989). *Cinema II Time-Image*. Minnesota, USA: University of Minnesota Press Minneapolis

- Deleuze, G. (2014). *Bergsonculuk*. Yücefer, H. (Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge*. Özdemir, S. (Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık
- Deleuze, G. (2016). *Proust ve Göstergeler*. Meral, A. (Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2015). *Felsefe Nedir?* Ilgaz, T. (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Diken, B. Gilloch, G. Ve Hammond, C. (2017). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü*. İstanbul: Metis Yayınları
- Film İncelemesi: “Bir Zamanlar Anadolu’da” – Doğan Aydemir – Medium. (2018, Aralık, 3). Erişim Adresi: <https://medium.com/@doganaydemir/bir-zamanlar-anadoluda-filmi-üzerine-dbe566dbf79e>
- Güçhan, G. (1993). Sinema-Toplum İlişkileri. *Kurgu Dergisi* (12). 51-71
- Hakman, C. (2008). *Sinemada Zaman Kavramı ve Hiroşima Mon Amour Filminin Zaman Kavramı Açısından Analizi* (Yüksek Lisans Tezi). Kocaeli Üniversitesi. Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi’nden erişildi. (Tez No: 229381)
- Güngör, A. C. (2014). Auter Kuramı ve Metin Erksan Sineması, *The Journal of Academic Social Science Studies*, (30). 79-100. Doi: <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2595>
- Holm, D. K. (2011). *Bağımsız Sinema*. Baysal, B. (Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık
- İlic, E. (2017). *Film Atölyesi Sinemanın İmgelem Araçları*. Ankara: Pharmakon Yayınevi
- İlic, E. (Ağustos, 2018). *Ahlat Ağacı’nın Poetikası*, *Sekans Sinema Kültürü Dergisi*, e8, 107-109. Erişim Adresi: <http://sekans.org/tr/arsiv/e-sayilar/254-agustos2018sayi-e8>
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali, *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), 282-294. Erişim Adresi: [http://www.academia.edu/31271285/Gilles\\_Deleuze\\_Felsefesinde\\_Düşüncenin\\_İmge\\_Hali](http://www.academia.edu/31271285/Gilles_Deleuze_Felsefesinde_Düşüncenin_İmge_Hali)
- Ketenağ, A. (2014). *Sinemada Zaman-İmgeye Dayalı Dramaturji Anlayışının Yusuf Üçlemesi Üzerinden İncelenmesi ve Bir Uygulamaya Örneği Olarak Ağıt Kısa Filmi* (Sanatta Yeterlilik Tezi). Kocaeli Üniversitesi. Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi’nden erişildi. (Tez No: 368529)

Kickasola, J. (2015). Tracking the Fallen Apple: Ineffability, Religious Tropes, and Existential Despair in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia. *Journal of Religion & Film*, Vol.20(1). Artical 13. Erişim Adresi: <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/13>

Masdar, F. (Ed.). (2012). *Metin Erksan ve Sineması Üzerine*. Ankara: Dünya KİV Yayınları

Metinler Arasılık Kuramı Nedir? (2018, 11, Kasım). [Blog yazısı]. Erişim Adresi: <http://yavuzilmazbiz.blogspot.com/2018/03/metinlerarasilik-kurami-nedir.html>

Mutlu, E. (2012). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Sofos Yayıncılık

Nuri Bilge Ceylan – Biyografi. (2018, 11, Aralık). Erişim Adresi: <http://www.nuribilgeceylan.com/bio-english.php>

Nuyan, E. (2013). Düşünsel Aktarma Aracı Olarak Sinema, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 3(6): s. 128-136. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/akdenizsanat/issue/27653/291427>

Özçınar Eşli, M. (2016). *Oluş ve Zaman Felsefesi Olarak Sinema*. Z. Özarslan (Ed.), *Sinema Kuramları 2: Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar* (s. 263-282) içinde. İstanbul: Su Yayınevi

Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş: Film-Yapımı Felsefe*, Ankara: Ütopya Yayınevi

Öztürk, S. (2017). Film-Yapımı Felsefe: Duyu-Motor Şeması ve Mağara Alegorisiyle Kubrick'in *Otomatik Portakal* Örneğinde İçkin ve Aşkın Gelenekler Arasında Titreşim Yaratmak, *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi* (45). Erişim Adresi: [http://www.academia.edu/35488572/Film\\_Yapımı-Felsefe\\_Duyu-Motor\\_Şeması\\_ve\\_Mağara\\_Alegorisiyle\\_Kubrick\\_in\\_Otomatik\\_Portakal\\_Örneğinde\\_İçkin\\_ve\\_Aşkın\\_Gelenekler\\_Arasında\\_Titreşim\\_Yaratmak](http://www.academia.edu/35488572/Film_Yapımı-Felsefe_Duyu-Motor_Şeması_ve_Mağara_Alegorisiyle_Kubrick_in_Otomatik_Portakal_Örneğinde_İçkin_ve_Aşkın_Gelenekler_Arasında_Titreşim_Yaratmak)

Parsa, A. F. (2004). İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi. *Ege Üniversitesi Sanat Tarihi Dergisi*. Erişim Adresi: [http://www.academia.edu/2533168/İmgenin\\_gücü\\_ve\\_görsel\\_kültürün\\_yükselişi](http://www.academia.edu/2533168/İmgenin_gücü_ve_görsel_kültürün_yükselişi)

Pösteki, N. (2005). *Türk Sinemasına Yeni Bir Bakış: Yönetmen Sineması*. İstanbul: Es Yayınları

Rodowick, D. N. (1997). Gilles Deleuze's Time Machine. *Duke University Press*. Erişim Adresi: <https://tr.scribd.com/document/114627425/12710152-Rodowick-Deleuzes-Time-Machine>

Scognamillo, G. (2010). *Türk Sinema Tarihi*, İstanbul: Kabalcı Yayınevi



Serttek, G. E. (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi. Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi'nden erişildi. (Tez No:336538)

Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve Sinema, *Selçuk İletişim*, 3(3), s. 66-76. Konya. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/178027>

Sutton, D. ve Martin-Jones, D. (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Özbank, M. ve Başkavak, Y. (Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap

Sütçü, Ö. Y. (2011). “*Bergson ve Sinemada Düşünce Hareketi / İmge Hareketi*” (Doktora Tezi). Ege Üniversitesi, İzmir. Yüksek Öğretim Kurumu Tez Merkezi'nden erişildi. (Tez No: 302818)

Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları

Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayıncılık

Topçu, N. (1968). *Bergson*. İstanbul: Hareket Yayınları

Tunç, E. (2012). *Türk Sinemasının Ekonomik Yapısı (1896-2005)*. İstanbul: Doruk Yayıncılık

Türkgeldi, K. (2015). Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram” a Bir Bakış, *Akdeniz İletişim Dergisi*, 113-132. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/495236>

Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek, *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, 0(40), 123-141. Erişim Adresi: <http://dergipark.gov.tr/iuifd/issue/22855/244045>

Yücefer, H. (2016). Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak. *Cogito*, 82, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Yüzüncüyıl, K. ve Buluş, B. (2016). Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri, *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 3(2), 467-482. doi: <https://doi.org/10.17572/mj2016.2.467482>

# GILLES DELEUZE'ÜN SİNEMATOĞRAFİK YAKLAŞIMLARI BAĞLAMINDA NURİ BİLGE CEYLAN SİNEMASI HAKKINDA BİR DEĞERLENDİRME

## ORIJINALLIK RAPORU

%6

BENZERLİK ENDEKSİ

%5

İNTERNET  
KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%1

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

## BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

[issuu.com](http://issuu.com)

İnternet Kaynağı

%2

2

[www.scribd.com](http://www.scribd.com)

İnternet Kaynağı

<%1

3

[earsiv.odu.edu.tr:8080](http://earsiv.odu.edu.tr:8080)

İnternet Kaynağı

<%1

4

[www.ebruyetiskin.com](http://www.ebruyetiskin.com)

İnternet Kaynağı

<%1

5

[polen.itu.edu.tr](http://polen.itu.edu.tr)

İnternet Kaynağı

<%1

6

[kaosevi.com](http://kaosevi.com)

İnternet Kaynağı

<%1

7

Submitted to Ege Üniversitesi

Öğrenci Ödevi

<%1

8

[www.odeabank.com.tr](http://www.odeabank.com.tr)

İnternet Kaynağı

<%1

9

İPEK, Özgür. "GILLES DELEUZE  
FELSEFESİNDE DÜŞÜNCENİN İMGE HALİ",  
Erciyes Üniversitesi İletişim Fakültesi, 2017.  
Yayın

&lt;% 1

10

[www.errorfilm.com](http://www.errorfilm.com)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

11

[dergipark.ulakbim.gov.tr](http://dergipark.ulakbim.gov.tr)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

12

Submitted to Ankara University  
Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

13

[sinemakafasi.com](http://sinemakafasi.com)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

14

[zirvehaberajansi.com](http://zirvehaberajansi.com)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

15

[www.sinemablog.com](http://www.sinemablog.com)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

16

[www.orhankemal.org](http://www.orhankemal.org)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

17

[baskod.com](http://baskod.com)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

18

[acikarsiv.ankara.edu.tr](http://acikarsiv.ankara.edu.tr)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

19

[bianet.org](http://bianet.org)  
İnternet Kaynağı

&lt;% 1

20

[www.ykykultur.com.tr](http://www.ykykultur.com.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

21

[www.theauroraaustralis.net](http://www.theauroraaustralis.net)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

22

[sbe.baskent.edu.tr](http://sbe.baskent.edu.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

23

[www.sinemayadair.com](http://www.sinemayadair.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

24

[sanatyazilari.hacettepe.edu.tr](http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

25

[tr.sputniknews.com](http://tr.sputniknews.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

26

Submitted to Bilkent University

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

27

Submitted to Mersin Āniversitesi

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

28

Submitted to Hacettepe University

Öğrenci Ödevi

&lt;% 1

29

[risselada.com](http://risselada.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

30

[turksinentertainment.com](http://turksinentertainment.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

31

[alatrakya.blogspot.co.uk](http://alatrakya.blogspot.co.uk)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

32

[revivree.blogspot.com](http://revivree.blogspot.com)

İnternet Kaynağı

<% 1

33

[www.sinefesto.com](http://www.sinefesto.com)

İnternet Kaynağı

<% 1

34

[zamerra.blogspot.com](http://zamerra.blogspot.com)

İnternet Kaynağı

<% 1

35

[bildirgec.org](http://bildirgec.org)

İnternet Kaynağı

<% 1

36

[dergipark.gov.tr](http://dergipark.gov.tr)

İnternet Kaynağı

<% 1

37

[www.murekkephaber.com](http://www.murekkephaber.com)

İnternet Kaynağı

<% 1

38

[www.hazargrubu.org](http://www.hazargrubu.org)

İnternet Kaynağı

<% 1

39

[nouvellebiblio.co](http://nouvellebiblio.co)

İnternet Kaynağı

<% 1

40

[articles.latimes.com](http://articles.latimes.com)

İnternet Kaynağı

<% 1

41

[www.thesis.bilkent.edu.tr](http://www.thesis.bilkent.edu.tr)

İnternet Kaynağı

<% 1

42

KARAMAN, Yasin. "MEVCUDİYET VE ZAMAN: HEIDEGGER İN OUSIA YORUMU", Süleyman Demirel Üniversitesi, 2013.

Yayın

<% 1

43

[www.denizhoca.net](http://www.denizhoca.net)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

44

[studylibtr.com](http://studylibtr.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

45

UğUR, Ufuk. "AUTEUR YÖNETMEN YAKLAğIMININ TÜRK SİNEMASINA YANSIMALARI: DEMİRKUBUZ SİNEMASI", KIRGIZİSTAN-TÜRKİYE MANAS ÜNİVERSİTESİ, 2017.

Yayın

&lt;% 1

46

[www.roportajgazetesi.com](http://www.roportajgazetesi.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

47

ELMACI, Tuğba. "KARA FİLM ANLATISI OLARAK BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA OTOPSİSİ", Erzincan Üniv. Fen Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bl., 2017.

Yayın

&lt;% 1

48

[www.artfulliving.com.tr](http://www.artfulliving.com.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

49

[onedio.com](http://onedio.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

50

[evaturkey.com](http://evaturkey.com)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

51

[www.kto.org.tr](http://www.kto.org.tr)

İnternet Kaynağı

&lt;% 1

---

Alıntılarını ıkart

zerinde

Eşleşmeleri ıkar

Kapat

Bibliyografyayı ıkart

zerinde