

# *Deleuze ve Türkiye Sineması: Bir İzdüşüm Alma Denemesi\**

Levent Yılmazok\*\*

## Öz

Felsefe ile sinema arasında bağ kurmuş düşünürler arasında Gilles Deleuze ilk akla gelenlerdendir. *Cinéma 1* ve *Cinéma 2* kitaplarında geliştirdiği, filmleri temelde hareket- imge ve zaman- imge biçiminde kategorize ettiği düşünce sistematigi yeni, kendinden önceki sinema kuramsallaştırmalarından ayrı ve akademik çalışmalar açısından potansiyeli yüksek bir alandır. Bu bağlamda son yıllarda sinema içinden ve dışından çeşitli akademik çalışmalara esin vermiştir.

Deleuze kavramlarını ve taksonomisini oluştururken esas olarak Avrupa ve Amerikan sinemasını temel almış, İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı toplumsal travmayı sinemasal anlatımda kırılma noktası olarak tespit etmiştir. Zaman- imge kategorisine sokulabilecek yerli film sayısındaki artışın, Türkiye'nin kendine özgü post- travma koşullarında oluştuğu düşünüldüğünde, Deleuze'ün düşünce sistematigini Türkiye sinemasına uygulamak verimli olmaya aday görünmektedir.

Bu makalede öncelikle Deleuze'ün bir felsefeci olarak sinemayı nasıl gördüğü ve sinema- felsefe ilişkisi üzerine görüşleri ele alınmakta, bunu hareket- imge ve zaman- imge kavramlarının açıklanması izlemektedir. Son bölümde, Deleuze'ün özellikle zaman- imge kategorisi içinde geliştirdiği kavramların son dönem Türkiye sinemasına izdüşümleri *Meleğin Düşüşü* ve *Bekleme Odası* filmleri üzerinden irdelenmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** Deleuze, hareket- imge, zaman- imge, Türk sineması

---

\* Geliş Tarihi: 21/09/2017 • Kabul Tarihi: 19/01/2018

\*\* Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi, Dijital Oyun Tasarımı Bölümü  
leventyilmazok@beykoz.edu.tr

# *Deleuze and Cinema of Turkey: A Projection\**

Levent Yilmazok\*\*

## **Abstract**

Gilles Deleuze is one of the prominent philosophers that made palpable connections between cinema and thought. He elaborated a systematical thinking in the books titled *Cinéma 1* and *Cinéma 2*, in which he categorized the films basically as *movement-image* and *time-image*. That was a different approach than the film philosophy canon that preceded him and promises a high potential for academic inquiry. In this sense his work inspired diverse studies in and outside the field of cinema in recent years.

While creating the concepts and constructing a taxonomy Deleuze mainly referred to European and American cinema and determined the social trauma caused by World War Two as a milestone for cinematic narratives. Considering the increase in the number of films in recent cinema of Turkey (which can be labeled as *time-image* and which have been produced under the country's specific/distinctive post-traumatic conditions), a deployment of Deleuzian approach in cinema of Turkey might provide ground for fruitful analysis.

This work first focuses on as a philosopher how Deleuze grasps cinema and situates it in relation to philosophy, which is followed by the explication of *movement-image* and *time-image* concepts. The latter part projects the various elements of *time-image* category to recent cinema of Turkey, by tracing the films *Angel's Fall* and *Waiting Room*.

**Keywords:** Deleuze, *movement-image*, *time-image*, cinema of Turkey

---

\* Received: 21/09/2017 • Accepted: 19/01/2018

\*\* Beykoz University, Faculty of Art and Design, Department of Digital Game Design  
leventyilmazok@beykoz.edu.tr

## *Deleuze ve Türkiye Sineması: Bir İz Düşüm Alma Denemesi*

Gilles Deleuze (1925-1995) yirminci yüzyılın en önemli düşünürlerinden biri olarak kabul edilir. Kendi felsefesini oluştururken Spinoza, Leibniz, Hume, Kant, Nietzsche ve Bergson gibi felsefeyle kavramlar yaratanlar arasında önde gelen düşünürlerden (Baker, 2016: 33) yararlanan ve bu düşünürlere özgün yorumlar getiren Deleuze'un, 1969'da tanıştığı psikanalist Felix Guattari ile birlikte yaptığı yayınların etki alanı hayli geniş olmuştur. Bunlar arasında, iki cilt halinde, *Anti-Ödipus* ve *Bin Yayla* adlarıyla yayınlanan *Kapitalizm ve Şizofreni* çalışması en bilinenidir.

Deleuze, diğer felsefi çalışmalarının yanında sinemanın da felsefesini yapmıştır; sinema ile felsefenin kesiştiği yerde akla gelen ilk ad olduğu söylenebilir. Felsefenin hayata açılması, hayati sorunlarla bağ kurması gerektiğine inanmıştır; öte yanda sinemayı modern hayatın en önemli olaylarından biri olarak görmüştür (Colebrook, 2013: 44-45). Bu iki kavrayışın bir araya gelip düşüncesinin sinemayla ilgilenmesine neden olması doğal görünmektedir. Kaldı ki, felsefenin problem olarak gördüğü pek çok konu aynı zamanda sinemanın da konusudur ve

sinema düşüncesinin kendisini farklı bir biçimde ortaya koyuşuna hizmet etmektedir (Sütçü, 2015: 18, 45). Her ikisinin de kavram üreten alanlar olması ve sinema ile felsefenin kesişim kümelerinin azımsanmayacak büyüklüğü düşüncesini sinemaya yaklaştırmıştır.

Sinemanın, teknolojik gelişmelerin sonucu olarak ortaya çıktığı genel geçer görüşüne itiraz eden Deleuze, onu düşünceyle bağdaştırır, düşüncesinin görsel-işitsel bir ifade aracı olarak görür. Sinema sadece bilgi aktaran ve eğlendiren bir araç değildir, bunların ötesinde bir işlev yüklenmiştir. Ona göre sinemanın düşünceyle ilişkisi araştırılmaya değerdir; nitekim bu ilişkiyi araştırmış ve derinlemesine analiz etmiştir. Alanda kendine özgü bir terminoloji oluşturmuş, sınıflandırma yapmıştır. Sinemayı iki ana parçaya bölmüş, bunları *Cinéma 1* ve *Cinéma 2* kitaplarında açıklamıştır. Her ne kadar kolay anlaşılır olmasa da sunduğu sinema felsefesi hem sinemacılar hem de felsefeciler için araştırmaya değerdir ve farklı ülke sinemalarına uygulanma potansiyeli taşımaktadır. Bu çalışmada yapılacak olan, Deleuze'un sinema felsefesinin Türkiye sinemasına kıs-

men uygulanması girişimidir.

### ***Cinéma 1 ve Cinéma 2***

Sinemayı felsefi olarak anlamlandırmaya giriştiği kitaplarında Deleuze, sinema göstergebiliminin dilbilimsel modelleri görüntüleme uygulayan disiplin olması gerektiği düşüncesine katılmaktadır. Çünkü sinemanın kendisi, kuramı felsefe tarafından kavramsal pratik olarak üretilmesi gereken yeni bir görüntüler ve işaretler pratiğidir. Paralel biçimde, sinema göstergebilimi alanında çalışan Christian Metz ve diğerleri de dilbilimden yola çıkarak çözümlemelere gitmişlerdir. Deleuze'ün kendisinin de açıkça belirttiği üzere, şunu vurgulamak gerekir: kendisi bir sinema kuramı ortaya atmamıştır, sinemayı yeni bir düşünce biçimi olarak anlamaya çalışmıştır. Ona göre sinema, çağının düşünme biçimlerine karşılık verebilecek bir sanat olarak doğmuştur.

Deleuze'e göre felsefi kuramın kendisi bir pratiktir; ele aldığı konu ne kadar pratikse o da o kadar pratiktir. Çünkü felsefi kuram, konusundan daha soyut değildir; kavramların pratiğidir ve bu yüzden de ilişki içinde olduğu diğer pratiklerin ışığında değerlendirilmelidir. Sinema kuramı sinema "hakkında" değildir, sinemanın neden olduğu kavramlar hakkındadır ve bu kavramlar da başka pratiklere karşılık gelen başka kavramlarla ilişkilidir. Bu kavramların ve pratiklerin hiçbirinin diğerine göre bir önceliği yoktur. Sinema kuramı sinemayla ilgilenmez, sinemanın kavramlarıyla il-

gilenir ve sinemanın bu kavramları ise sinemanın kendisinden hiç de daha az pratik, daha az etkili ve daha az mevcut değerlerdir (Deleuze, 2003b: 280). Deleuze, büyük sinemacıların büyük ressamlar ve büyük müzisyenler gibi olduklarını düşünmektedir; yaptıkları iş hakkında en iyi, en yetkin konuşanlar onlardır. Ama konuşurken başka bir şeye dönüşürler; düşünür ya da kuramcı olurlar. Kuramlardan haz etmeyen Howard Hawks için de kuramlara karşı mesafeli duran Jean-Luc Godard için de bu böyledir, der Deleuze. Bu satırların yazarı olarak benim de katıldığım bir yaklaşımdır bu. Türkiye sinemasından pek çok yönetmenle gerçekleştirdiğim konuşmalarda tanık olduğum bir durumdur.

Düşünür, sinema filmlerini, Türkçeye 'hareket-imge' ve 'zaman-imge' olarak çevrilebilecek iki ana kütle biçiminde sınıflandırır.<sup>1</sup> Sinemanın kavram yaratmasına ve düşünceyi aktarmasına hareket-imgeler ve zaman-imgeler aracılık eder. İnsanlığın zamanı kavrayışı özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra değişikliğe uğramıştır. Daha çok Hollywood sinemasının temsil etti-

<sup>1</sup> Deleuze'ün kavramları Türkçeye farklı biçimlerde çevrilebilmektedir. Örneğin, Ebru Belgin Yetişkin (2011) ve Sevilay Çelenk (2015) 'hareket-imge' ve 'zaman-imge' sözcüklerini yeğlerken, Özcan Yılmaz Sütçü (2015) 'hareket imgesi' ve 'zaman imgesi', Murat Özbank ve Yetkin Başkavak 'hareket-imaj' ve 'zaman-imaj' (Sutton ve Martin-Jones, 2016) biçiminde çevirmişlerdir. Erol Mutlu (2017) ise 'imge' sözcüğünü Fransızca 'imaj'ın (image) karşılığı olarak da açıklamaktadır. Bu yazıda sözcükler 'hareket-imge' ve 'zaman-imge' olarak yer alacaktır.

ği hareket-imge türü anlatımda, seyircinin kesintisiz biçimde akmakta olan hikâyeyi zorlanmadan takip edip anlayabilmesi önemli sayıldığından, zamanın akışı genellikle doğrusaldır, zaman hikâyeye göre ikincildir, harekete hizmet eder. Bu, klasik sinemanın zamanı kavrayış biçimidir ve savaş sonrasında da Amerikan ve Avrupa popüler sinemasında egemenliğini sürdürmüştür. İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa sinemalarında önemli oranda örnekleri verilen zaman-imge türü anlatımda ise zaman birincil öneme sahiptir, doğrusal olmaktan ziyade bir labirent gibidir; artık harekete hizmet etmemektedir. Deleuze'e göre bu, modern sinemadır. Zaman-imge, savaşta sadece ekonomik ve fiziksel değil, psikolojik olarak da büyük yıkıma uğrayan Avrupa uluslarının savaş sonrası yeniden inşa sürecinde geçmişleriyle hesaplaşmalarının, kendi kimliklerini sorgulamalarının da bir sonucudur (Sutton ve Martin-Jones, 2016: 115). Sinema, zaman üzerine düşünme olanağı sağlayan bir sanat olduğu için bu sorgulamaların sinema üzerinden gerçekleştirildiği düşünülebilir. Çünkü İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu ekonomik, fiziksel ve psikolojik yıkım insanın dünyaya olan inancını ortadan kaldırmış, insan ile dünya arasındaki bağın kopmasına yol açmıştır. Hareket-imge ve zaman-imge, ortaya konulan bütün farklılıklarına karşın, birbirinden bağımsız biçimde var olmazlar; sadece zamanın farklı tezahürleridir (Martin-Jones, 2006: 24).

Deleuze, *Cinéma 1* ve *Cinéma 2* kitaplarında, göstergebilimin iki kurucusundan biri olan, imgeleri ve göstergeleri sınıflandıran Charles Sanders Peirce'a bol miktarda gönderme yapar. Deleuze'e göre Peirce'ın önemi, göstergeleri imgeler ve onların kombinasyonları olarak anlaması ve kavramsallaştırmasından gelmektedir. Peirce'a göre imge üç türdür, fazla değil: bunlar 'birincilik' (firstness), 'ikincilik' (secondness) ve 'üçüncülük'tür (thirdness). Birincilik sadece kendisine gönderme yapan görünümdür. İkincilik, ancak başka bir şey aracılığıyla kendisine gönderme yapan şeydir. Üçüncülük ise, ancak bir şeyi başka bir şeyle karşılaştırarak kendisine gönderme yapan şeydir (Deleuze, 2003b: 30). Birincilik etkiye, ikincilik eyleme, üçüncülük ise zihinsel olana ilişkindir (Deleuze, 2003a: 197). Örnek vermek gerekirse: "Birincilik, Picasso'nun bir tablosundaki iki boyutlu dikdörtgen biçimindeki renk benliği olabilir. İkincilik, bu benliğin resimdeki öteki dikdörtgen, üçgen ve düzensiz beneklerle olan karşılıklı ilişkileri olabilir. Üçüncülük ise resme bakan bir kişinin tüm bu benekleri zihninde üç boyutlu olarak birbirinin önüne arkasına, sağına soluna koymasıdır" (Akt. Öz-makas, 2010: 20).<sup>2</sup> Sinemada her bir imgenin kendinden öncekiyle ve sonrakiyle kaçınılmaz ilişkisi olmasını Deleuze, Peirce'tan yola çıkarak, insan aklının mantıksal çı-

<sup>2</sup> Alıntı yapılan kaynaktaki terimlerin Türkçe karşılığı 'birincilik', 'ikincilik' ve 'üçüncülük' olarak uygun görülmüştür.

karım yapma prensiplerine içkin olarak değerlendirmektedir. Ona göre bu mantıksal akış en belirgin haliyle Alfred Hitchcock'un filmlerinde görülür. Deleuze, pek çoğuyla birlikte Hitchcock'un *The Ring* (Ring-1927), *Sabotage* (Sabotaj-1936), *Shadow of a Doubt* (Şüphenin Gölgesi-1943), *Notorious* (Aşk-tan da Üstün-1946), *The Rope* (Ölüm Kararı-1948), *Dial M for Murder* (Cinayet Var-1954), *Rear Window* (Arka Pencere-1954), *The 39 Steps* (39 Basamak-1959) ve *The Birds* (Kuşlar-1963) filmlerini mantıksal akışın gösterildiği örnekler olarak verir.

Deleuze'ün kendine referans alarak *zaman* kuramını oluşturduğu ve bol miktarda gönderme yaptığı bir diğer düşünür Henri Bergson'dur. Bergson'un zamanı kronolojik olmaktan farklı kavrayışı Deleuze için önemlidir. Bergson, zamanın sanal ve devamlı genişleyen (özelikle geçmiş için) bir bütün olduğunu düşünüyor ve buna "süre" (*durée*) diyordu (Sutton ve Martin-Jones, 2016: 104-105). Süre, sezgi ile birlikte anlam kazanmaktadır. İkisi arasında sıkı bir bağ vardır; sezgi için süre gereklidir. Ancak süre, algılayan tarafından çok farklı biçimlerde kavranabilir: "... Bergson'un ünlü ifadesi 'şekerin erimesini beklemek zorundayım', bağlamın hissettirdiğinden çok daha geniş bir anlama sahiptir. Bu ifadenin anlamı şudur: Benim kendi sürem, örneğin beklentilerimden doğan sabırsızlık içinde onu yaşadığım haliyle, başka ritimlere sahip, benimkinden doğa bakımından farklı baş-

ka sürelerin farkına varmamı sağlar" (Deleuze, 2014: 71-72). Zaman-ingenin anı-imgelerle ilişkisini tespit ederken de Deleuze Bergson'dan yola çıkmıştır. Düşünürün şu sözü anı-imge kavramını özetler niteliktedir: "Aslında, anılara bulanmamış algı yoktur. Duyularımızın dolaysız ve mevcut verilerine, geçmiş deneyimimizin binlerce ayrıntısını katarız. Genellikle bu anılar bizim gerçek algılarımızı yerinden eder." (Bergson, 2007: 27).

Bergson'un, birbirinden çok farklı, çok sayıda süre algımız olduğu tespitini hatırlatan Deleuze (2014: 72), sezgi dışarıda bırakıldığında sürenin sıradan bir psikolojik deneyim olarak kalacağını söyler. Süre, sezgi ve devamlı genişleyen bir bütün olarak zaman, Deleuze'ün ilerleyen sayfalarda ayrıntılandıracağı zaman-imge kavramını geliştirmesinde önemli etkiye sahiptir.

## Hareket-İmge

Hareket-imge iki biçimde oluşturulur ve bu seyirciye fark ettirmeden yapılır. Biri, kamera hareketiyle, yani planın kendisinin hareketli olmasıyla; diğeri ise kurguyla, yani her biri sabit olarak da kalabilecek planların ardı ardına birbirine bağlanmasıyla. Kurgu, kamera fazla hareket etmese de karakterlerin hareketlerinden doğan saf bir hareketlilik sağlar. Deleuze (2003a, 24-25), Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Faust* (1926) filmini bu tür hareket-imgelere örnek gösterir. Hatta Deleuze, David Wark Griffith'ten

beri hareket-imgenin nadiren kamera hareketine bağlı olduğunu, daha çok kurguya ilişkin olduğunu hatırlatır.

Hareket-imgenin üç imgenin birleşiminden oluştuğunu tespit eder; bunlar *algı-imge* (*perception-image*), *eylem-imge* (*action-image*) ve *etki-imgedir* (*affection-image*). Bir ya da iki kahramanı merkezileştiren, onun ya da onların hareketlerinin (olaylara tepki verebilen motor-duyu becerilerinin) hikâyesinin ilerlemesini belirlediği klasik anlatı sineması, hareket-imgelerin organik birleşiminden ortaya çıkar. Anlatı, karakterlerin tepkilerinden durumun ne olduğunu anlamamıza olanak verir. Burada bütünü oluşturan kurgudur; seyirciye zaman imgesini veren odur, bu yüzden de bu tür anlatılarda asıl olan kurgudur. Zaman, bir hareket-imageyi bir diğerine bağlayan kurgu içinde akar gider, başka bir deyişle zaman algısı kurgudan doğar ve dolaylı olarak temsil edilir. Bir devamlılık söz konusudur. Seyirci gerçekliği bu devamlılık içinde takip edebilir. Zaman harekete tabidir, devamlılığa hizmet edecek biçimde düzenlenir, asla gerçek zaman algısı yoktur. Yani olaylar gerçek zamanlı olarak yaşanmaz. Zaman-imgeden ayıran çok önemli bir özelliği ise, hareket-imgenin seyircide tek bir gerçek zaman algısı oluşturmasıdır. Ancak Deleuze hareket-imageyi, önceden var olan, sabit, kabul edilmiş bir gerçekliği ortaya çıkarmaya çalıştığı ve düşüncenin işlev kazanmasına olanak tanımadığı için eleştirir.

Hareket-imgenin ilk görüntüsü *algı-imgedir*. Bu, canlı imgenin (karakterin) yaşanan film içinde gördüğü, algıladığıdır. Neyi ne kadar algılaması gerekiyorsa o kadar algılar, bundan dolayı orada (sahne, sette, ortamda) var olandan daha azını görür; sayısız uyaran içinden seçerek algıladıklarının toplamı algı-imageyi oluşturur. Çekim ölçekleri, bir plan içinde asıl konumuz olan dramatik öznenin (kahramanın, şeyin) çerçeve içindeki büyüklüğüne göre sınıflandırılır. Çekim ölçeklerinden, seyirciye olayın geçtiği yere ilişkin genel bilgi vermek, seyircinin mekân veya çevre hakkında duygu-düşünce sahibi olmasını sağlamak amacıyla tercih edilen 'uzak plan', algı-imageye karşılık gelir. Algı-imge öznel ya da nesnel olabilir. Öznel algıda, seyirci dünyayı karakterin bakış açısından görür, onun yerine geçer. Sinemasal anlatım terminolojisinde bu duruma öznel (sübjektif) kamera çekimi denir. Nesnel algıda seyirci, filmde olanları dışarıdan izler, karakterlerle herhangi bir ilişkisi, alışverişi yoktur; sinemasal anlatımda buna nesnel (objektif) kamera çekimi denir. Pier Paolo Pasolini, öznel algıyı 'doğrudan söylem', nesnel algıyı 'dolaylı söylem' olarak adlandırırken, sinemasal anlatımın asıl gereksinim duyduğu şeyin yarı-öznel (free indirect discourse) olduğunu düşünmekteydi (Deleuze, 2003a: 72).

Hareket-imgenin ikinci görüntüsü, filmin tarihsel ve coğrafi olarak tanıdık, algılanabilen bir çevrede geçtiği *eylem-imgedir*. Burada

duygular ve itkiler bedenselleşmiş davranışlarda görülür ve bu gerçekçiliktir. Aslında temelde aynı filmi -Griffith'in *The Birth of a Nation* (Bir Ulusun Doğuşu-1915) filmini- tekrar tekrar çeken Amerikan sinemasını tüm dünyada muzaffer kılan çevre ile davranış arasındaki bu ilişkidir (Deleuze, 2003a: 141). Western türü filmlerde yaygın kullanılır. Çerçevenin alt sınırının dramatik öznenin (kahramanın) dizi civarına denk geldiği diz-plan veya beline denk geldiği bel-plan eylem-imegeye karşılık gelir. Deleuze, eylem-imgenin Elia Kazan sinemasında ve *Actors' Studio* filmlerinde sistematik biçimde görülen bir tür *davranış* sinemasına esin verdiğini düşünmektedir. Kazan'ın *On the Waterfront* (Rıhtımlar Üzerinde-1954), *East of Eden* (Cennet Yolu-1955), *Baby Doll* (Taş Bebeğim-1956) ve *America America* (Amerika Amerika-1963) filmlerini hatırlatır.

Deleuze'e göre eylem-imgede eylem ile durum arasındaki ilişkiyi (eylem biçimleriyle birlikte özneyi ve hikâyeyi anlama biçimimizi de belirleyen) Büyük Biçim ve Küçük Biçim olarak ikiye ayırmak olasıdır. Büyük Biçim'de formül DED' (Durum-Eylem-Dönüşmüş Durum) akışında gerçekleşir: mevcut durum içinde kahramanın eylemi sonrasında yeni bir durum (dönüştürülmüş durum) ortaya çıkar. Küçük Biçim'deyse formül EDE' (Eylem-Durum-Yeni Eylem) akışında gerçekleşir: bir eylem yeni bir duruma, bu yeni durum da yeni bir eyleme yol açar. Komedilerde sık kul-

lanılan bir formüldür. Büyük Biçim'e göre daha düşük maliyetli olan Küçük Biçim'e düşük bütçeli 'burlesk' filmlerde sık başvurulur çünkü bu tür anlatımda daha büyük bir şeyin yerini alabilecek, büyük şeyi ima edebilecek semboller önem kazanır. Deleuze, Charles Chaplin'i bu türün ustası olarak *Easy Street* (Sokakta-1917), *Public Opinion* (Kamuoyu-1923), *Gold Rush* (Altına Hücum-1925), *The Circus* (Sirk-1928), *City Lights* (Şehir Işıkları-1931), *Modern Times* (Asri Zamanlar-1936), *The Great Dictator* (Şarlo Diktatör-1940), *Monsieur Verdoux* (Mösyö Verdu-1947) ve *Limelight* (Sahne Işıkları-1952) filmleriyle örnek gösterir. Örneğin Chaplin bir filmde trenin varlığını, onun ışığını ve gölgesini insan yüzüne düşürerek göstermesini, gerçek bir tren kullanacak parası olmamasıyla açıklamıştır (Deleuze, 2003a: 162-174).

Öte yandan Deleuze, bir diğer komedi filmleri yönetmeni ve oyuncusu Buster Keaton'ın, Chaplin'in tersine, aslında bir Küçük Biçim türü olan burleski Büyük Biçim'in içine yerleştirdiğini tespit eder; *Our Hospitality* (Konukseverliğimiz-1923), *The Navigator* (Denizci-1924), *The General* (General-1926), *Battling Butler* (Boksör-1926), *Steamboat Bill Jr* (Bill'in Buharlı Gemisi-1928) ve *The Cameraman* (Kameraman-1928) gibi filmlerini örnek gösterir.

Deleuze, tam bir Büyük Biçim ustası olarak değerlendirdiği John Ford'un aynı zamanda Küçük Biçim'in de iyi örneklerini verdiğini



hatırlatır. Yönetmenin *The Informer* (Muhbir-1935), *Stagecoach* (Posta Arabası-1939), *The Grapes of Wrath* (Gazap Üzümleri-1940), *The Long Voyage Home* (Evden Uzakta-1940), *How Green Was My Valley* (Vadim O Kadar Yeşildi ki-1941), *Wagon Master* (Vahşiler Hücum Ediyor-1950), *Two Rode Together* (Kanlı Mücadele-1961) ve *The Man Who Shot Liberty Valence* (Kahramanın Sonu-1962) filmlerinden örnekler verir.

Hareket-imgenin üçüncü görünüşü *etki-imgedir*. Yakın plan çekimler, daha doğrusu yüzler etki-imeye karşılık gelir. Yüzün yakın planı diye bir şey yoktur çünkü yüzün kendisi zaten yakın plandır. Yüz, bedeninin saklayabildiği ifadelerin ve küçük hareketlerin görülebildiği yerdir. Deleuze, Griffith'in yakın planını, seyircinin durumunu da hesaba kattığı için öznel bulurken nesnel olarak değerlendirdiği Eisenstein'ın yakın planını yeni bir nitelik ürettiği için aynı zamanda diyalektik de bulur. Ama şüphesiz ki yüz/yakın plan üzerinde en çok ısrar etmiş olan sinemacı, insan yüzüne yaklaşabilme olanağını sinemanın en başta gelen özgünlüğü ve ayırt edici özelliği olarak gören Ingmar Bergman'dır. Etki-imeye örnek tek bir film vermek gerekirse, Deleuze'e göre bu film Carl Theodor Dreyer'in yönetmiş olduğu *La Passion de Jeanne d'Arc*'tır (Jeanne d'Arc'ın Tutkusu-1928).

Hiçbir film tek başına ne algı-imeyle, ne eylem-imeyle, ne de etki-imeyle yapılır; bunların kurgusuyla yani bir araya getirilmesiy-

le yapılır. Yine de bir filmde bu üç imge türünden biri daha baskındır. Deleuze'e göre Dziga Vertov (*Chevolek s Kino-Apparatom* / Kameralı Adam-1929) *algı*, David Wark Griffith (*The Birth of a Nation* / Bir Ulusun Doğuşu-1915 ve *Intolerance* / Hoşgörüsüzlük-1916) *eylem*, Carl Theodor Dreyer de (*La Passion de Jeanne d'Arc*) *etki* montajının mucididirler (2003a: 70). Birinci Dünya Savaşı ile İkinci Dünya Savaşı arasındaki dönemde sinemada yerleşik duruma gelip baskın anlatım türü olan hareket-imgeden, Hollywood sinemasının yanında Alman, Rus, Fransız vs. pek çok ülke sinemasını da anlamak gerekir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasına gelindiğinde ise, Amerikan sinemasında Hollywood dışında yeni bir imge türü doğmuştur. Daha yayılmış bir türdür bu; çok karakterli, küçük hikâyelerden oluşan, karakterlerin ortak bir zeminde bulunduğu anlatılardan söz ediyoruz. Deleuze bu tür filmlere Robert Altman'ın *Nashville* (1975) ile *A Wedding* (Bir Düğün-1978) filmlerini örnek gösterir. Bu satırların yazarı olarak, Deleuze'ün ölümünden sonra çekilen Alejandro González Iñárritu'nun *Amores Perros* (Paramparça 'Aşklar-Köpekler'-2000), *21 Grams* (21 Gram-2003) ile *Babel* (Babil-2006), Paul Thomas Anderson'un *Magnolia* (Manolya-1999) filmlerini listeye eklemek üzere önerebilirim. Amerikan rüyasının krizi olarak gördüğü bu yeni imge türünde beş yeni özellikten söz eder Deleuze (2003a: 210): yayılmış durum, zayıf bağlantılar, yolcu-

luk biçimi, klişelerin bilincine varış ve komploların ifşası. Avrupa'da ise eylem-imgenin krizi 1948 civarında İtalya'da (Yeni Gerçekçilik), 1958 civarında Fransa'da (Yeni Dalga) ve 1968 civarında Almanya'da gerçekleşmiştir (Yeni Alman Sineması).

### Zaman-imge

Deleuze organik rejim, klasik sinema ve Sinema 1 (*Cinéma 1*) olarak adlandırdığı hareket-imgenin karşısına kristalize rejim, modern sinema ve Sinema 2 (*Cinéma 2*) olarak nitelediği zaman-imgeyi koyar. Nasıl ki felsefede artık zaman normal hareketin bir ölçüsü olarak anılmaktan ziyade kendisi için var ise, sinema da İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, kendi adına benzerini gerçekleştirmiştir. Bu yeni tür sinemada, Deleuze'ün Hamlet'e gönderme yaparak söylediği üzere, artık zaman harekete tabi değildir, tam tersine hareket zamana tabidir (2003b: xi, 106). Düşünüre göre, modern anlatı biçimleri hareketin zamana tabi olduğu zaman-imgenin birleşimlerinden ve biçimlerinden çıkar.

Her ne kadar hareket-imge mükemmel olsa da zaman sayesinde kurgunun devreye girmesiyle hareket değişikliğe uğrar. Bir plan boyunca kendini en saf haliyle gösteren zaman ancak özgürce akıp kendi kendinin patronu olduğunda o plan hareket-imgenin ötesine geçer. Kurgu da zamanın dolaylı temsili olmanın ötesine geçer ve ikisi zamanın imge içindeki biçimini, daha doğrusu gücünü belirleyen za-

man-imgede buluşurlar. Oldukça azalmış olsa da, zaman-imgede hareketin var olmadığı söylenemez. Sadece, zamanın doğrudan temsili söz konusudur ve zaman artık hareketten türememektedir (Deleuze, 2003b: 42, 271). Zaman, Antonioni'de olduğu gibi yorgun ve bekleyendir (Deleuze, 2003b: xi).

Zaman-imgede kronolojik zaman zorunluluğu olmadığı gibi - Bergson'u hatırlayalım - sanal ve genişleyen zaman kavramı olasıdır. Zaman bir yandan şimdinin geçmesine aracı olurken öte yandan geçmişini kendi içinde saklar. Bu yüzden iki zaman-imge olasıdır: biri geçmişte, biri şimdide. Alain Resnais'in *L'année Dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad-1961) filmindeki karşılaşma, Alain-Robbe Grillet'in *L'immortelle* (Ölümsüz Kadın-1963) filmindeki trafik kazası, *Trans-Europ-Express* (Avrupa Ekspresi-1966) filmindeki anahtar ile *L'homme Qui Ment* (Yalan Söyleyen Adam-1968) filmindeki ihanet: bu anlatılarda sezdirilen üç 'şimdi' sürekli olarak canlanır, yadsınır, silinir, yerine başka bir şey konur (başka bir şeyle ikame edilir), yeniden yaratılır, çatallaşır ve geri döner. Bu, güçlü bir zaman-imgedir. Bütün anlatıyı gölgede bırakmaz ama anlatıya yeni bir değer kazandırır. Hareket-imgenin yerini gerçek bir zaman-imgenin aldığı oranda anlatı birbirini izleyen eylemlerden soyutlanır (Deleuze, 2003b: 101). Deleuze, zaman sinemasının ilk büyük filmi olarak, pek çok zaman katmanını ve genel bir geçmişi bir arada barındıran Orson Welles'in

*Citizen Kane*'ini (Yurttaş Kane-1941) gösterir.

Imge, hareketin ötesine geçerken (hareket-imgeden zaman-imgeye evrilirken) üç defa dönüşüm geçirir. Birinci olarak, imge kendini motor-duyu bağlarından kurtarır. Motor-duyu düzeni dağılınca, modern sinemada hareket anomalileri ve devamlılık hataları baş gösterir. Artık imgeler, devamlılık mantığıyla ve rasyonel biçimde kurgulanmayabilmektedir. Sinema, irrasyonel kesmelerle de yapılabilir. Hatalı hareket, atipik hareket vardır ve bu durum bir yanlışlık değil gerekliliktir. Çünkü kurgu yeni bir duyuya göre yapılmaktadır. Karakter, deneyimi ve eylemi bırakıp kaçabilmekte, yolculuğa çıkmakta, gelip gitmekte, başına gelenlere karşı kayıtsız ve ne yapacağı konusunda kararsız kalabilmektedir. İnsan ile dünya arasındaki bağlantı kopmuş ya da zayıflamıştır ve bu tür sinemada belirli bir gerçeklik yoktur. Bu durumdaki karakterlere eşlik eden ya da onlarla özdeşleşen, terk edilmiş mekânlar vardır. Bu da, imgenin geçirdiği ikinci dönüşümdür: imgenin eylem-imge olma durumu sona erer ve saf optik-ses imgesine dönüşür. Saf optik ve ses durumları eylem içine girmezler; anı-imgelerle (recollection images) ya da düş-imgelerle (dream-images) bağlantı halindedirler. Üçüncü olarak imge, klişeler dünyasından kaçmasına olanak verecek yeni ilişkiler içine girer. Böylesi bir zaman-imge dünyasının varlık nedenini düşünür şu sözleriyle açıklamaktadır: “Modern gerçek şudur

ki artık bu dünyaya inanmıyoruz. Kendi başımıza gelen olaylara bile inanmıyoruz, ne aşka ne ölüme. Sanki bizi kısmen ilgilendiriyorlar. Sinemayı yapan biz değiliz; asıl bize kötü bir filmmiş gibi bakan dünyadır” (Deleuze, 2003b: 171).<sup>3</sup> Bu tespitleri yaptıktan sonra Deleuze dünyaya olan inancımızı tekrar kazandırma işlevini modern sinemaya yükler.

Düşünüre göre, saf optik ve ses durumlarını perdeye en belirgin biçimde getiren sinemacılardan ikisi Michelangelo Antonioni ve Yasujiro Ozu'dur. Antonioni filmlerinde boş zamanlar (hiçbir şey olmayan geniş zamanlar) ile boş mekânları birleştirir; her şey yaşanmıştır, her şey söylenmiştir. Böylelikle onun anlatılarında boş zamanlar yalnızca gündelik hayatın sıradanlığını göstermekle kalmaz, önemli bir olayın kendisini göstermeksizin onun sonuçlarını veya etkilerini anlatıyor da olabilir (Deleuze, 2003b: 7). Yorgunluk, bekleme ve umutsuzluk, beden gösterdiği tavırlardır ve bu zaman-imgedir. Zaman bedenin içine girmiştir; önce ve sonra bedendedir (Deleuze, 2003b: 189). *Cronaca di un Amore* (Bir Aşk Hikâyesi-1950), *Il Grido* (Çığlık-1957), *L'Avventura* (Serüven-1960), *L'Eclisse* (Batan Güneş-1962), *The Passenger* (Yolcu-1975) ve *Identifi-*

<sup>3</sup> Çeviri yazara aittir. Aynı metni Yetişkin (2011: 124) şu biçimde çevirmektedir: “... artık bu dünyaya inanmıyoruz. Başımıza gelen aşk ve ölüm gibi olaylara bile inanmıyoruz, sanki bizi sadece biraz ilgilendiriyorlar. Sinemayı yapan biz değiliz, bize kötü bir film gibi görünen dünyadır...”

*cazione di una Donna* (Bir Kadının Tanımlanması-1982) filmleri Deleuze tarafından Antonioni'nin bu türden anlatımlarına örnek gösterilir. Ozu filmlerinin teması ise Japon aile evlerinde gündeliğin sıradanlığıdır. Kamera hareketleri çok çok azdır, kaydırma hareketleri çok çok yavaştır, kamera açısı pek değişmez, kurgu sadedir, geçme vb. efektler yoktur. Ozu için her şey sıradan ve sıkıcıdır. Boş bir mekân veya boş bir manzara ile durağan bir hayat aynı şey olmasalar da aralarında pek çok benzerlik vardır. Durağan hayat zamandır, değişen her şey zaman içinde olur ama zamanın kendisi değişmez (Deleuze, 2003b: 13-17). Ozu'nun bur tür anlatılarına Deleuze *Sono Yo No Tsuma* (Gecenin Kadını-1930), *Tōkyō No Onna* (Tokyolu Kadın-1933), *Dekigokoro* (Yiten Arzu-1933), *Ukikusa Monogatari* (Suda Yüzen Elbiseler-1934), *Shukujo Wa Nani o Wasureta Ka* (Kadın Neyi Unuttu?-1937), *Banshūn* (Geç Gelen Bahar-1949), *Bakushū* (Erken Gelen Yaz-1951), *Ochazuke No Aji* (Çay ve Pirinç-1952), *Kohayagawa No Aki* (Yaz Sonu-1961) ve *Sanma No Oji* (Bir Güz Öğleden Sonrası-1962) filmlerini örnek gösterir.

Saf optik ve ses durumlarının bağlantı halinde olduğu anı-imgeler zaman-imege filmlerinin ayrırcı özelliğidir, denebilir. Anı-imgeler öncelikle tanımlamaya ilişkindir. Deleuze özenli (*attentive*) tanımayı, algının kendini bildik hareketlere doğru genişlettiği otomatik ya da alışıldık tanımadan ayırır. Özenli tanımda hareketler belli bir objeye

dönüktür; bu objenin kendisi yerine saf optik ve sesli imgesini kurar, tanımlama yaparız. Bu tanımlama gerçek objenin yerini alır, onu siler, birkaç niteliğini seçer. Özenli tanımının optik ve sesli imgesi harekete doğru genişlemez ama onunla ilişkiye girer ve anı-imege olur (Deleuze, 2003b: 44-46). Ortaya çıkan, yepyeni bir öznel duyusudur. *Şimdi*, gerçek ve nesnel olan imgedir; onun eşzamanlı geçmişi ise sanal ve öznel olandır, aynadaki imgedir (Deleuze, 2003b: 79, 83). Bu yüzden *geçmiş*, doğru olmayabilir. Bergson, bellek ile sürenin özdeşliğini 'geçmişin şimdide saklanması ve birikmesi' olarak sunmaktadır (Deleuze, 2014: 91). Anı herhangi başka bir yerde değil, 'kendi kendinde saklı durur' (Deleuze, 2014: 94) ve 'geçmiş asla şimdilerle yeniden oluşturamazsınız' (Deleuze, 2014: 97). Şimdi geçerken, geçmiş kendinde saklı durduğuna göre bütün bir geçmişimiz yaşadığımız şimdilerle bir arada var olur (Deleuze, 2014: 99-100). Anı-imgeler, şimdi ile geçmişin bir arada bulunup ilişkiye geçtiği, konuştuğu, tartıştığı, çeliştiği durumlardır. Deleuze, karakterlerin ötesine geçip duygulara, duyguların da ötesine geçip asıl karakter olan düşünceye giden, düşünce sinemasını başlatan kişi olarak gördüğü Alain Resnais'i önemser. Zaman-ingenin belirgin örneklerini verdiğini düşündüğü bazı Resnais filmleri geçmiş, şimdi ve geleceğin bir arada bulunduğu, geçmişin şimdide varlığını sürdürdüğü anı-imgelerle örülmüştür. *Hiroshima mon Amour* (Hiroşima Sevgi-

lim-1959) ile *L'année Dernière à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad-1961) bu filmlere iki örnektir.

Deleuze iki sinema arasında, politik bağlamda iki temel fark tespit eder. Birinci olarak, ne kadar baskı altında olsa, kandırılrsa, bilinçsiz ve kör olsa da klasik sinemada halk vardır, oradadır: Sovyet ve Amerikan sinemalarında olduğu gibi. Modern sinemada ise halk yoktur, ama olacaktır; kendisini gecekondular da, gettolarda, kamplarda oluşturacaktır. İkinci olarak, klasik sinemada politik olan ile özel hayat keskin çizgilerle birbirinden ayrılmıştır; modern sinemada ise ikisi birleşir (Deleuze, 2003b: 216-218). Bununla birlikte, saf optik ve ses imgelerinin hakim olduğu zaman-imge filmleri pek çok ülkenin sol entelijensiyası tarafından pasif, negatif, burjuva, nörotik ve marjinal olmakla, eylemden uzak kalmakla ve kafa karışıklığıyla eleştirilmiştir. Karakterlerin ilgisiz oldukları, kendilerinin başlarına gelenlere karşı dahi ilgisiz oldukları söylenmiştir; doğrudur, bu tür filmlerde motor-bağlar zayıftır. Deleuze bu eleştirilere karşı Godard'ın "tanımlamak sessizlikleri gözlemlemektir" sözünü hatırlatır. Avrupa'nın İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki sessizliği, Amerikanlaşmış bir Japonya'nın sessizliği ve 1968 Fransası'nın sessizliği karşısında sinemanın politik olmaktan vazgeçmediğini, tümüyle politik olmaya devam ettiğini ama bunu başka bir biçimde yaptığını söyler (Deleuze, 2003b: 19).

Deleuze'ün zaman-ingenin ortaya çıkışını İkinci Dünya Savaşı

sonrasına yerleştirmiş olması Türkiye sinemasına alacağımız izdüşümü açısından önemlidir. Çünkü ulusal kimlik duyguları savaşla keşintiye uğrayan Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan bir dışavurum biçimi olarak bu 'bozuk' anlatılar savaşta çıkmış ulusların bozulmuş ulusal anlatılarını yansıtmaktaydı (Sutton ve Martin-Jones, 2013: 120). Türkiye'de de 1990 sonrası sinemada benzer bir durum yaşandığına biraz sonra değineceğim.

### Türkiye Sineması

Sinemamızın başlangıcından 1980'lere kadar uzanan dönemde yapılan filmlerinin ekseriyasını Deleuze'ün sınıflandırması uyarınca hareket-imge türüne sokmak olasıdır. Metin Erksan'ın *Sevmek Zamanında* (1965) filmin baş karakteri olan boyacının (Müşfik Kenter), girdiği bir evin duvarında görüp aşık olduğu resimdeki yüzün sahibi kadın (Sema Özcan) sonradan ortaya çıkıp da aşkına karşılık vermek istediğindeki tepkisi, daha doğrusu tepkisizliği motor-duyu bağları zayıflamış, dünyaya ve insana inancı ortadan kalkmış bir karakter görüntüsü vermektedir. Bu özelliğiyle ve hareketin daha çok zamana tabi olduğu kurgusuyla film zaman-imge özellikleri göstermektedir. Öte yandan Deleuze henüz halkı içermeyen zaman-ingenin, özel yaşam ile politik olanı birleştiren kimi modern politik filmler aracılığıyla halkı da içermeye potansiyeli taşıdığını söylerken (modern sinemada halk yoktur ama olacaktır) bu türe

verdiği örnekler arasında Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filmini de sayar. Ancak sinemamızda 1980'lere kadar gösterime girmiş binlerce film içinde kısmen de olsa zaman-imge özellikleri gösterenlerin sayısı büyük olasılıkla çift haneli rakamların altındadır.

Filmlerimizin, özellikle 1950-80 döneminde üretilenlerin, çoğunlukla hareket-imge özellikleri taşıması aslında sinema sektörünün ekonomik yapısından kaynaklanmaktadır ve benzer koşullar altında başka türünün beklenemeyeceği tespiti yapılmalıdır. Seyirci parasına dayanan ve filmi yeterli seyirci sayısına ulaşılamayan bir yapımcının iflas edip bir sonraki filmini gerçekleştiremediği Türkiye sinema sektörü -doğal olarak- seyircinin kolaylıkla anlayıp takip edebileceği, bir ya da iki kahramanın motor-duyuları sayesinde hikâye akışını biçimlendirdikleri, doğrusal bir zaman anlayışına sahip filmler, yani hareket-imge filmler yapmak zorundaydı. Bu durum, sinemaya (Kültür Bakanlığı, Eurimages fonu, televizyon kanallarının desteği ve sponsorluklar gibi) dışarıdan ekonomik desteğin girmesi sonucu seyirciye olan bağımlılığın azalmasıyla 1990'lardan itibaren önemli oranda değişiklik gösterdi. Başka ülke sinemalarında da görüldüğü üzere, hareket-imge filmleri egemen anlatı biçimi olarak kalmakla birlikte Türkiye sineması 1990'lardan başlayarak hatırı sayılır oranda zaman-imge özellikleri gösteren filmler de yapmaya başladı. Burada sözünü ettiğim ekonomik alt yapı değişik-

liğin yanında ülkenin deneyimlediği toplumsal-siyasal durum, hareket-imge sinemasına zaman-imge sinemasının eklenmesinde bir diğer önemli etkidir.

Her ne kadar Türkiye'nin yaşadığı 12 Eylül 1980 darbesi ve sonrası ile Avrupa'nın İkinci Dünya Savaşı ve sonrasındaki durumu bire bir örtüşmesine de yaşanan travmalar bağlamında bir benzerlik kurulabilir. Dünyayı değiştirmeye inanmış ve yaşamla kopmaz bağlar kurmuş, halk kitlelerinde görece karşılık bulmuş bir toplumsal mücadelenin bir darbeye kesintiye uğraması, bir daha aynı seviyeye ulaşamayacak ölçüde şiddetle bastırılması ve sonrasında gelen sessizliğin, savaşın getirdiği ekonomik, fiziksel ve psikolojik yıkımı yaşamış ve bu koşullar altında bağrından zaman-imge türündeki görsel anlatıyı çıkarmış Avrupa'yı andırdığı düşünülebilir. Nasıl ki savaş sonrası Avrupa'da dünyaya olan inanç önemli oranda zedelenmişse, darbe sonrası Türkiye'de de ülkeye, topluma, insana olan inanç zedelenmiştir. Nasıl ki zaman-ingenin 'bozuk' anlatıları bütün kıtayı etkisi altına alan bir savaşla ulusal kimlik duyguları kesintiye uğrayan Avrupa ülkelerinde ortaya çıkan bir dışavurum biçimi olarak bu ulusların bozulmuş ulusal anlatılarını yansıtmaktaysa, Türkiye sinemasının 'bozuk' anlatılarının da ulusal/toplumsal kimlik duyguları bir darbeye kesintiye uğrayan ve üzerine -giderek ivme kazanan- Kürt sorunu gibi travmatik bir süreç yaşayan Türkiye insanının bozulmuş ulusal anlatısını yansıttı-

ğı pekâlâ düşünülebilir. Böylesi bir ortamda yapılan kimi filmler benzer bir durumun imgesi (zaman-imesi) olarak konumlandırılabilir. Zamanın harekete, hikâyeye tabi olduğu hareket-imeyi alt üst edip anlatıları tersine çeviren bir sinemanın Avrupa ülkelerinde tam da savaş sonrası tarihsel dönüşüm dönemine denk düşmesi nasıl anlamlıysa, benzer türde filmlerin Türkiye’de başka bir travma sonrası yapılması da anlamlı olabilir -ki böylesi filmlerin yapılabilmesi, 1990 başlarından itibaren film üretimi için gereken ekonomik koşulların değişmesiyle mümkün olmuştur.

Özellikle 1990’ların sonlarından itibaren Nuri Bilge Ceylan, Semih Kaplanoğlu ve Zeki Demirkubuz ile ilk filmlerini 2000’li yıllarda çeken kimi yönetmenlerin filmlerinde; yaşadıklarına tepki veren, motor-duyu becerileri gelişmiş ve hikâyeye akışını belirleyen kahramanların yerini dünya ile arasındaki bağlantılar kopmuş ya da zayıflamış, başına gelenlere karşı kayıtsız, motor-duyu hareket yetileri neredeyse paralize olmuş, tepkisiz, hareket anomalileri ya da atipik hareketler sergileyen, yorgun, umutsuz, bekleyen, her an deneyimi ve eylemi bırakıp kaçabilecek karakterlerin aldığı gözlenebilir. Seyircinin inanmaya ikna edilebileceği belirli bir gerçekliğin olmadığı anlatılardır bunlar; bu bağlamda sabit değıllerdir. Bazılarında doğrusal zaman yerine döngüsel zaman tercih edilmiştir. Böylesi filmler, araştırmaya açık bir alan olarak ilginç veriler sunmaya adaydır. Bu satırların yazarı olarak,

ilerleyen paragraflarda bu filmlere iki örnek olarak Semih Kaplanoğlu’nun *Meleğin Düşüşü* (2005) ile Zeki Demirkubuz’un *Bekleme Odası* (2003) filmlerini vereceğim.

Andığım yönetmenler ve filmle-ri, alışıldık anlatılardan farklılaşan sinema dilleriyle, özdeşlik kurulması zor olan sorunlu karakterleri ve karamsar dünyalarıyla popüler seyirci tarafından kolaylıkla benimsenememişlerdir. İzlemesi ve anlaması zor yönetmenler ve filmler olarak algılanmışlardır. Gişe rakamları bu durumu açıkça göstermektedir. Öte yandan bu tür filmlerin bazıları sinema sanatının iyi örneklerini verdikleri düşüncesiyle ulusal ve uluslararası festivallerde ödüllere layık görülmüşlerdir. Filmlerin iyi ya da kötü olmaları tartışmalarının ötesinde, tartışmasız olan gerçek, artık yeni bir zamanda başka bir film türünün de yapılıyor olduğudur. Türkiye sineması artık, hareket-ime’ye oranla çok daha az sayıda olmakla birlikte eskiye oranla çok daha fazla sayıda zaman-ime türünde film üretmektedir.

#### *Meleğin Düşüşü ve Bekleme Odası*

*Meleğin Düşüşü*, geceleri uykusundayken kendisini taciz eden babasından intikam alan otel çalışanı Zeynep’in (Tülin Özen) hikâyesidir. Gündelik hayatın rutinini resmeden durağan planlarla -özellikle evde geçen bölümler gerçek zamanlıdır- bezeli filmde Zeynep, babası (Musa Karagöz) tarafından taciz edilmeye motor-duyu tepkiler göstermez görünmektedir. Hatta,



*Meleğin Düşüsü* (Yönetmen: Semih Kaplanoglu, 2005)

babasını bir akşam pencereden evlerinin önünde yatarken gördüğünde de ilk başta sessiz kalır. Öte yandan babasının yaptığı esprilere güler, babasına yemek yapar. Yaşadıklarına verdiği tepkiler olağan değildir, dünyayla arasındaki bağlantı kopmuş gibidir. Kurgu zaman zaman devamlılıktan uzaklaşmasıyla ve irrasyonel kesmelerle Zeynep'in ruh halini yansıtır gibidir; makarayı bir kazığa dolayıp sonra açarak yürürken, çalıştığı otelde odaların temizliğini yaparken ve yatak takımlarını değiştirirken, evde bulaşık yıkayıp sonra yemek yerken kurguda atlamalar olur.

Yukarıda saydıklarım dışında filmi zaman-imge kategorisine sokan özelliği, doğrusal olmayan zamansal anlatıdır. Selçuk'un (Budak Akalın) eşi Funda'yla (Yeşim Ceren Bozoğlu) evliliğinde yaşadığı sorunları ve iletişimsizliği, komşusuyla yaşadığı ilişkiyi, Funda'nın evi terk ederken anahtarını aldığı

arabayla kaza geçirip ölmesini, bunun üzerine Selçuk'un ilaç içerek intihara kalkışmasını ve sonra hastanedeki iyileşme sürecini, eve dönüşünü, ölen Funda'nın giysilerini bir tanıdık aracılığıyla kendisine ulaşan Zeynep'e vermesini doğrusal olmayan, döngüsel bir anlatı ile öğreniriz. Seyirci için zaman bir süreliğine labirent gibi olur. Yine Zeynep'in, babasını bir akşam evlerinin önünde yerde yatarken bulup sonra öldürmesi, babası tarafından akşamları taciz edilmesi, Funda'nın iç çamaşırını giymiş halde televizyon izlerken babası tarafından yakalanması ve sonra tokat atılması da doğrusal olmayan biçimde anlatılır. Hikâyenin zamana tabi, zamana göre ikincil olduğu tipik zaman-imge özelliğidir bu tür anlatım.

Zeki Demirkubuz'un Fyodor M. Dostoyevski anısına yaptığı filmi *Bekleme Odası* ise *Suç ve Ceza* romanını uyarlamaya ve çekmeye çalışan bir yönetmenin yaratım-üre-



tim sıkıntısını anlatır. Bu film de *Meleğin Düşüşü* gibi durağan bir anlatıma sahip olup, yönetmen Ahmet'in (Zeki Demirkubuz) arabasıyla dışarı çıktığında hırsız ikinci defa gördüğü sekans ile evinde geçen sahnelerin önemli kısmı gerçek zamanlıdır. Film gibi sanatsal bir ürünün yaratım sürecinde Ahmet bekleyendir, asistanı Elife (Nurhayat Kavrak) söylediği üzere içinde bir sıkıntı vardır, sokağa çıkmaya bile gücü yoktur. O güne kadar yapmış olduğu filmleri önemsemeyiz, başka insanların onun filmlerini önemsemesini de önemsemeyiz.

Ahmet'in de motor-duyu bağları kopmuş gibidir; deneyimi ve eylemi bırakıp kaçan bir karakter izlenimi verir. Örneğin eşi Serap (Nilüfer Açıkalın) Ahmet'e aralarındaki sorunun ne olduğunu, niçin kendisine kötü davrandığını, hayatında başka biri mi olduğunu sorduğunda Ahmet doğru olmamasına karşın hayatında bir kadın olduğunu söyler, eşinin ısrarlı soruları karşısında

kadının bir doktor olduğu ve onunla bir kafede tanıştığı yalanını uydurur. Durum karşısında eşinin ağlamasına tepki vermez, eşi evi terk eder, Ahmet yine tepki vermez, eşi "ne yaptım ben sana?" diye sorar, Ahmet yanıt vermez. Bu yaşananları daha sonra Elife eşinin hayatında başka biri varmış gibi anlatır. Daha sonra Serap'ın bir arkadaşı arayıp eşinin intihar girişiminde bulunduğunu ve hastanede bulunduğunu söylediğinde Ahmet buna da tepki göstermez. Komşusunun evine hırsız girdiğinde daha önceden apartmanda yakalamış olduğu hırsızla (Ufuk Bayraktar) ilgili bilgi verip komşusuna yardımcı olmak yerine hırsız filmi oynatmak aklına gelir. Günlerdir birlikte yaşadığı Elif'in eski sevgilisi Kerem'in (Serdar Orçin) kendi evine geldiğini öğrendiğinde Ahmet ne olduğunu, Kerem'in niçin geldiğini merak etmez.

Zaman-imgenin tipik özelliklerinden olan, görsel akışın kurgu



*Bekleme Odası* (Yönetmen: Zeki Demirkubuz, 2003)

aracılığıyla kesintiye uğraması durumu bu filmde de sık görülür. Ahmet'in denize taş atarken Serap ile birbirlerine bakmaları ile sonradan oturmaları arasındaki kopukluk (ya da atlama), Elif'in üç gündür kayıp olduğunu söylemek üzere geldiği Ahmet'in evinde Ahmet birkaç dakikalığına dışarı çıkmışken Kerem'in evi dolaşması ile Ahmet eve döndüğünde Kerem'in salonda oturması arasındaki kopukluk, ortalıkta görünmeyen Elif'in Ahmet'in kapısında durması ile salonda oturması arasındaki kopukluk, Ahmet ile Elif'in salonda yan yana oturmaları ile yatak odasında birbirlerine sarılarak yatmaları arasındaki kopukluk irrasyonel kesmeye birer örnektir.

İki film de imgenin hareket-imgeden zaman-imgeye evrilirken geçirmiş olduğu dönüşümleri örneklemektedir: imge kendimi motorduyu bağlarından koparmıştır, imgenin eylem-imge olma durumu sona ermiş ve saf-optik ses imgesine dönüşmüştür, üçüncü olarak da imge klişelerden çıkıp yeni ilişkiler içine girmiştir. Bu iki filmde görüldüğü ve başka filmlerden de pek çok örneğin verilebileceği üzere, son dönem Türkiye sinemasında hatırı sayılır sayıda zaman-imge türü anlatıya rastlamak olasıdır ve bu durum ülkenin belirli bir tarihsel dönemine karşılık gelmektedir.

## **Sonuç**

Deleuze'e göre sinema başlangıcından itibaren düşüncenin görsel-ışitsel aracı olagelmış, düşüncenin ken-

dini farklı bir biçimde ifade edebilmesine olanak sağlamıştır. Düşünür, yeni bir görüntüler ve işaretleme pratiği olduğunu ve felsefe gibi kavram ürettiğini düşündüğü sinemayı *Cinéma 1* ve *Cinéma 2* kitaplarında kendi geliştirdiği metodoloji uyarınca sınıflandırmıştır.

Deleuze'ün hareket-imge olarak sınıflandırdığı birinci tür filmlerde doğrusal bir zaman algısı mevcut olup zaman harekete tabidir; filmler seyircinin rahatlıkla anlayıp takip edebileceği biçimde kurgulanırlar. İkinci Dünya Savaşı'nda ekonomik, fiziksel ve psikolojik yıkım geçiren Avrupa başta olmak üzere dünyanın farklı ülke sinemalarında savaşı izleyen yıllarda ise düşünürün zaman-imge olarak adlandırdığı ikinci türde filmler görülmeye başlamıştır. Deleuze'ün modern sinema olarak tanımladığı bu filmlerde artık zaman harekete değil, hareket zamana tabidir. Doğrusal zaman kavramı yerini bazen dönüşsel zamana bırakır, seyircinin anlatıyı takibini kolaylaştıran rasyonel kurgunun yerini bazen irrasyonel kesmeler alır.

Avrupa için İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığına benzer bir psikolojik travmayı -tümüyle kendine özgü koşullarda ve etkilerle- Türkiye için 12 Eylül 1980 darbesinin oluşturduğu söylenebilir. Böylesi bir ortamda, film üretimi için gerekli ekonomik koşulların elvermesiyle birlikte, Türkiye sinema tarihinin en başından beri üretilen ve hareket-imge özellikleri gösteren filmlere ek olarak, onlardan farklı türde, zaman-imge kategorisine dâ-

hil edilebilecek filmler de yapılmaya başlamıştır. Bunlar karakterleri, hikâyeleri ve anlatım biçimleriyle yeni bir dönemin, yeni bir zamanın filmleridir.

Ebru Belgin Yetişkin'in (2011: 127) söylediği üzere sinematografik düşünebilmek günümüz Türkiye'si için spesifik öneme sahiptir çünkü böylesi bir düşünme biçimi sinemayla birlikte yeni çoğulculuk ve özgürlük alanlarını, hayatta kalma yollarını araştırmak için katkıda bulunmaya çalışmak demektir. Sinematografik düşünceyi zenginleştiren zaman-imge bu bağlamda, Sevilay Çelenk'in (2015: 229) tespit ettiği gibi, büyük anlatılara veya idealleştirilmiş bir dünya tasarımına olmasa da yaşamakta olduğumuz dünyaya, olduğu haliyle, inancımızın sağlanmasına katılacak bir imge türüdür. Zaman-imge, Godard'ın sözünü ettiği 'sessizlikleri gözlemlemek'tir ve sinemasal anlatımda böylesi bir zenginleşmeye gereksinim vardır. Ancak, kendi başlarına gelenlere karşı dahi ilgisiz ve tepkisiz kalan karakterlerle yapılan filmlerin ne kadar politik olabildiği

–Deleuze'un modern politik sinemada bir potansiyel görmesine karşın– tartışmaya açıktır. Daha da önce, bir filmin mesajını iletibilmesi için öncelikle insanlar tarafından izlenmesi gerekmektedir, ancak zaman-imge filmleri doğaları gereği ve sinemanın büyük seyirci kitlesinin hareket-imge türü anlatıların izlemeye alışkın olmasından dolayı dezavantajlı konumdadır.

Bu çalışmada Deleuze'un zaman-imge anlatım türüne özgü gördüğü niteliklerden doğrusal olmayan (döngüsel) ve gerçek zamanlı 'zaman', dünyayla bağlantısı kopmuş ve motor-duyu tepkiler göstermeyen karakterler, durağan anlatım ile kurguda yapılan irrasyonel kesmeler ve atlamaların izini iki film üzerinden izlemeye, Deleuze'un sınıflandırmasının Türkiye sinemasına iz düşümünü kısmen almaya çalıştım. Deleuze'un düşünce sistematığının, Türkiye sinemasının pek çok başka örneğine uygulanma potansiyeli taşıdığını ve akademik tartışmalar için verimli olmaya aday görüldüğünü düşünüyorum.

## Kaynakça

- Baker, Ulus (2016). “Deleuze ve “ötekiler”.” *Cogito* (82): 33-43.
- Bergson, Henri (2007). *Madde ve Bellek: Beden-Tin İlişkisi Üzerine Deneme*. Çev., Işık Ergüden. Ankara: Dost.
- Colebrook, Claire (2013). *Gilles Deleuze*. Çev., Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı.
- Çelenk, Sevilay (2015). “Görsel Gerçekçilik Rejiminin Sonu mu? “Yeni” Medya Döneminde Sinema.” *Mülkiye Dergisi*. 39(1): 215-245.
- Deleuze, Gilles (2003a). *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans., Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2003b). *Cinema 2: The Time-Image*. Trans., Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles (2014). *Bergsonculuk*. Çev., Hakan Yücefer. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Demirkubuz, Zeki (2003). *Bekleme Odası*. İstanbul: Mavi Film.
- Kaplanoğlu, Semih (2005). *Meleğin Düşüşü*. İstanbul: Kaplan Film, Atina: Inkas Film.
- Martin-Jones, David (2006). *Deleuze, Cinema and National Identity: Narrative Time in National Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Mutlu, Erol (2017). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ütopya.
- Özmağas, Utku (2010). *Peirce, Saussure ve Derrida’da Gösterge Kavramı*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Sutton, Damian ve David Martin-Jones (2016). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Çev., Murat Özbank ve Yetkin Başkavak. İstanbul: Kolektif.
- Sütçü, Özcan Yılmaz (2015). *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez.
- Yetişkin, Ebru Belgin (2011). “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş.” *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (40): 123-141.