



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA ZAMAN-İMGESİ

Bihter İŞLER

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2018

DERVİŞ ZAIM SİNEMASINDA ZAMAN-İMGESİ

Bihter İŞLER

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü


İletişim Bilimleri Anabilim Dalı


Yüksek Lisans Tezi

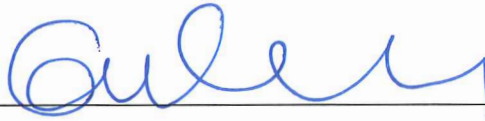
Ankara, 2018

KABUL VE ONAY

Bihter İşler tarafından hazırlanan "Derviş Zaim Sinemasında Zaman-İmgesi" başlıklı bu çalışma, 28.05.2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.


Danışman Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ
Darı


Doç. Dr. Ahmed Gürata


Doç. Dr. Gülsüm Depeli Sevinç

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezim/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun 3 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

28.05.2018



Bihter İşler

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinlerin yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Tezimin/Raporumun tamamı dünya çapında erişime açılabilir ve bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir.

(Bu seçenekle teziniz arama motorlarında indekslenebilecek, daha sonra tezinizin erişim statüsünün değiştirilmesini talep etseniz ve kütüphane bu talebinizi yerine getirse bile, teziniz arama motorlarının önbelleklerinde kalmaya devam edebilecektir)

Tezimin/Raporumun 28.05.2021 tarihine kadar erişime açılmasını ve fotokopi alınmasını (İç Kapak, Özet, İçindekiler ve Kaynakça hariç) istemiyorum.

(Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin tamamı her yerden erişime açılabilir, kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisi alınabilir)

Tezimin/Raporumun.....tarihine kadar erişime açılmasını istemiyorum ancak kaynak gösterilmek şartıyla bir kısmı veya tamamının fotokopisinin alınmasını onaylıyorum.

Serbest Seçenek/Yazarın Seçimi

28/05/2018



Bihter İŞLER

ETİK BEYAN

Bu çalışmadaki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, kullandığım verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı, yararlandığım kaynaklara bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu, tezimin kaynak gösterilen durumlar dışında özgün olduğunu, Tez Danışmanının **Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ Sarı** danışmanlığında tarafımdan üretildiğini ve Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Yönergesine göre yazıldığını beyan ederim.



Bihter İŞLER

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimim sırasında yetişmeme katkısı olan değerli hocalarım Sayın Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ Sarı, Doç. Dr. Gülsüm Depeli, Doç. Dr. Emek Çaylı Rahte, Doç. Dr. Hakan Ergül, Prof. Dr. Aksu Bora, Doç. Dr. Ahmet Gürata, Doç. Dr. Betüre Memmedova ve Prodüksiyon Atölyesi ekibi Öğr. Gör. Özgür Ağkül, Öğr. Gör. Egemen Adak ve Öğr. Gör. Sibel Tekin'i her zaman sevgi ve saygıyla hatırlayacağım. Tezimin ortaya çıkmasında önemli katkıları olan değerli hocam Çağla Karabağ Sarı'ya minnettarım.

Çalışmalarım sırasında desteklerini eksik etmeyen sevgili arkadaşlarım Elif Kara, Evrim Nacar, Fatme Fevzi Mehmed, Doğuş Kılıç, Eda Çetinkaya, Cem Tüter, kardeşlerim Melda İşler Binay, Emrah Binay ve anne ve babama teşekkür ederim.

ÖZET

İŞLER, Bihter. *Derviş Zaim Sinemasında Zaman-İmgesi*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2018.

Bu çalışmada, Gilles Deleuze'ün “hareket-imge” ve “zaman-imge” kavramları tanımlanarak açıklanmış, Derviş Zaim sinemasının bir zaman-imge sineması olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği sorusu, örneklem olarak seçilen *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2011), *Devir* (2012) ve *Balık* (2014) isimli filmler üzerinden irdelenmiştir. Filmlerin çözümlemesinde zaman-imge özelliklerinin görüldüğü sahneler; zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses-görüntü öğeleri, mekân kullanımı gibi sinemasal öğeler çerçevesinde değerlendirilmiştir. Sıklıkla sabit kamera kullanılması ve saf optik-ses durumlar beş filmde de yaygın olarak karşımıza çıkmıştır. Bu filmler, klasik anlatı sinemasının neden-sonuç zincirlerine dayanmayan öykülerdir. Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlaklarının incelenen filmlerde karakterin o anında geçmişi hatırlamasıyla ya da izleyicinin geçmişle bağ kuran imgeleri fark etmesiyle ortaya çıktığı dikkati çekmiştir. Zaim filmlerinde bazen konu yakınlığı, bazen karakterler ve bazen de nesnelere üzerinden izleyicinin diğer filmlerle bağ kurmasının amaçlandığı da fark edilmektedir. Derviş Zaim'in değerlendirdiğimiz filmlerinin zaman-imge sineması özelliklerine uyan filmler oldukları sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler

Derviş Zaim, Gilles Deleuze, Zaman-İmge, Sinema ve Felsefe

ABSTRACT

İŞLER, Bihter. *The Time-Image on Dervis Zaim's Films*. Master's Thesis, Ankara, 2018.

The present study defines and explains Gilles Deleuze's "the movement-image" and "the time-image" concepts, and to decide whether his films could be classified as a time-image movie, his selective films *Waiting For Heaven* (2006), *Dot* (2008), *Shadows and Faces* (2011), *Cycle* (2012) and *Fish* (2014) have been analyzed. For the analysis of the films, the scenes with the time-image characteristics are evaluated with respect to cinematic features such as time perception, narrating manner, characters, frame, sound-image elements and use of space. We widely see the use of fixed shot and pure optical and sound situations in all of the five films. These films are stories that do not depend on cause and effect chains. It is remarkable that time forks as defined by Deleuze, arise in the films when the character remembers the past at a specific time or the audience realize the image which makes a connection with the past. It is also notable that Zaim's films aim to relate the audience to other films by means of sometimes similar themes, sometimes characters and sometimes objects. The analysis of his above mentioned films yielded the conclusion that Dervis Zaim's films have the characteristics of the time-image movies.

Keywords

Dervis Zaim, Gilles Deleuze, The Time-Image, Film and Philosophy

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	iv
BİLDİRİM	v
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	vi
ETİK BEYAN	vii
TEŞEKKÜR	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	vii
İÇİNDEKİLER	viii
GİRİŞ	1
1. KURAMSAL ÇERÇEVE	9
1.1. Deleuze ve Sinemada İmge	9
1.2. Hareket-İmge	9
1.2.1. Hareket İmge Çeşitleri	11
1.3. Zaman-İmge Sinemasının Ortaya Çıkışı ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği	13
1.4. Zaman-İmge Sineması	16
1.4.1. Zaman ve Bergson'un "Süre" Kavramı	16
1.5. Özerk Bir Gerçeklik Olarak Zaman-İmge	18
1.5.1. Organik Rejim ve Kristal Rejim	19
1.6. Öyküleme	21
1.6.1. Kristal Öyküleme ve Gerçeklik (Hakikat)	23
1.6.2. Zaman-İmge Sineması Örnekleri.....	25
2. DELEUZE'ÜN ZAMAN-İMGESİ KAVRAMI IŞIĞINDA DERVİŞ ZAİM'İN FİMLERİ	28
2.1. Cenneti Beklerken (2006)	28
2.1.1. Sabit Çerçeve ve Saf Optik-Ses İmgeleri	29
2.1.2. Rüyalar ve Aynada Görüntünün Kristalize Olması	34
2.1.3. Karakterlerin Halleri	40
2.2. Nokta (2008)	43
2.2.1. Süreklilik Arz Eden Süre ve Tek Planlık Mekân.....	45
2.2.2. Çerçeve Dışında Bırakma	46

2.2.3. Zaman Çatlakları ve Karakterin İçsel Yolculuk Deneyimi	49
2.3. Gölgeler ve Suretler (2011)	53
2.3.1. Zaman Çatlağında Geçmiş ve Şimdiki Zaman	55
2.3.2. Çekimlerle Hareketin Ötesine Geçebilme	58
2.3.3. Karakterlerin “Seyir” Halleri	66
2.4. Devir (2012)	68
2.4.1. Rüyalar ile Açılan Çatlaklar	70
2.4.2. <i>Devir</i> ’in Yürüyen Karakterleri ve Arayışları	71
2.4.3. Zaman-İmge Sinemasında Doğa’nın İnsana Müdahale Etmemesi	74
2.5. Balık (2014)	76
2.5.1. Rüyalar	77
2.5.2. Çekimlerle Açığa Çıkan İmgeler	80
2.5.3. Sinemada Özdeşleşmenin Değişimi	85
SONUÇ	87
KAYNAKÇA	92
EK 1. FİLMOGRAFYA	96
EK 2. TEZDE ADI GEÇEN DİĞER FİMLER	99
EK 3. ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU	101
EK 4. TEZ ORJİNALLİK RAPORU	102

GİRİŞ

Bu çalışmada Derviş Zaim sinemasının bir zaman-imge sineması olarak nitelendirilip nitelendirilemeyeceği sorusundan hareket edilmektedir. Bu doğrultuda örneklem olarak seçilen *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2011), *Devir* (2012) ve *Balık* (2014) isimli filmler Gilles Deleuze'ün zaman-imge sineması kavramı ışığında incelenmiştir. Böylece literatürde özgün bir sinema diline sahip olduğu genel olarak kabul gören Derviş Zaim'in sinema anlayışını irdelemek üzere yeni bir kavramsal bakış sunabilmek amaçlanmıştır.

Bugüne kadar Türkiye'de Derviş Zaim sineması ve Derviş Zaim filmografisinden örneklerin incelendiği birçok çalışma yapılmıştır. Aydın Çam'ın "Derviş Zaim: Bir Mekân Sineması'na Doğru" (2016) adlı doktora tez çalışmasında Derviş Zaim sinemasında biçim, biçem ve içerik yönünden mekân kullanımını incelenmiş, Derviş Zaim'in sinemasal mekâna yaklaşımı, filmlerindeki mekânların ana izlekleri olarak düşünülen otantik temsil, oynak zaman, oynak mekân ve Küşteri Meydanı gibi kavramlar üzerinden araştırılmıştır. Çalışmada, Derviş Zaim'in diğer filmleri ve Zaim'in Panicos Chrysanthou ile beraber yönettiği *Paralel Yolculuklar* isimli belgesel filmi teknik ve bağlamsal çözümleme yöntemiyle değerlendirilerek, mekânı merkeze alan bir sinema yaklaşımından ve mekânla ilgili bir sinema kuramından söz edilebileceği belirtilmiştir.

Elçin Akçora'nın "Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması" (2015) başlıklı yüksek lisans tezinde Zaim'in sekiz filmi, kendisiyle yapılmış bir görüşme ve içerik analizi yöntemiyle, Andrew Sarris ve Peter Wollen'in yaklaşımları ışığında çözümlenerek Derviş Zaim'in bir *auteur* olduğu sonucuna varılmıştır.

Seval Yurtççek'in "Derviş Zaim Sinemasında Minyatür Sanatının Kullanılması" (2015) isimli belgesel filminde, *Cenneti Beklerken*, *Filler ve Çimen*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler* filmleri irdelenerek Derviş Zaim'in özgün sinema dilini oluşturma sürecinde

ebru, hat, minyatür ve gölge sanatı gibi geleneksel sanatlardan nasıl yararlandığı ve bunların kendi sinema dilini nasıl etkilediği incelenmiştir.

Zahit Atam “Yeni Sinemanın Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan” (2010) adlı çalışmada, Türkiye’deki yeni sinemanın tarihsel gelişimini ve dünya sineması ile bağlantısını incelemiş, Doğu ve Batı kültürlerinde yeni sinemanın nasıl okunduğunu araştırmıştır. Atam, söz konusu olan dört yönetmenin yeni bir sinema dili geliştirdiği sonucuna varmıştır.

İshak Ayvaz’ın “1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim” (2011) adlı çalışmasında, söz konusu üç yönetmenin filmleri kurgulanma yönünden incelenmiş, gerçekçi ve biçimci kuramlar çerçevesinde içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Ayvaz, Derviş Zaim’in metaforik anlatımıyla filmlerinin zor anlaşıldığı sonucuna varmıştır. Ayrıca Derviş Zaim filmlerinin biçimsel açıdan geleneksel anlatı örneği olduğu sonucuna vararak, filmlerdeki “öykü”yü ve “mecazları”-“benzetmeleri” dikkate alarak bağımsız filmlere de dâhil olduğunu eklemiştir.

Derviş Zaim filmografisinden örneklerin incelendiği bazı tez çalışmaları da vardır. Örneğin, Çağla Karabağ’ın “1990 sonrası Türk Sinemasında Sanat Filmleri” (2005) adlı yüksek lisans tezi 1960’lardan günümüze ve özellikle de 1990’dan sonra Türkiye’de sanat filmlerinin mevcut olduğu önermesine dayanır. Çalışmada birçok yönetmenin filmi ve Derviş Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1997) filmi incelenmiş, bu filmlerin geleneksel Türk filmlerinden farkı ve sanat filmi kriterine dâhil edilme sebebi açıklanmıştır. *Tabutta Rövaşata* düşük bütçeli bir film olması, kurmaca-gerçek ilişkisini ters yüz etmesi, gerçek mekânların kullanılması ve sıradan insanların sorunlarının konu edilmesi gibi özellikleriyle sanat sinemasına dâhil edilir.

Billur Ülkü’nün “Coming To Terms With The Past In Turkish Cinema After The 1990s” (2010) (1990’lardan Sonra Türk Sinemasında Geçmişle Yüzleşme) isimli çalışmasında 1990’lardan sonraki Türk yönetmenlerin azınlık toplulukları, özellikle gayri Müslimlerin geçmişleriyle ne derecede ilgilendikleri araştırılmıştır. Tomris Giritlioğlu’nun üçlemesi; *Suyun Öte Yanı* (1991), *Salkım Hanım’ın Taneleri* (1999), ve *Güz Sancısı* (2009) ve Yeşim Ustaoglu’nun *Bulutları Beklerken* (2004) adlı filmlerine ek olarak, Derviş Zaim’in *Çamur* (2003) filmi çalışma kapsamında irdelenmiştir. Sonuç

olarak yazar, Derviş Zaim'in Kıbrıs sorunundaki olaylara ötekinin bakış açısıyla baktığını belirterek, filmin yenilikçi ve benzersiz olduğu yorumunu yapmıştır.

Hülya Alkan'ın "Kent ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul" (2007) adlı tez çalışmasında ise İstanbul'un hem modern yapısı hem de kenar mahalleleriyle filmlere yansıdığı saptanmıştır. Kentte yaşayan insanların bunalımını, yalnızlığını, yabancılaşmasını ve kültürel yapılarını değerlendirmek amacıyla Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* (2002), Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1997), Yılmaz Erdoğan'ın *Organize İşler* (2005), Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet* (1997), *C-Blok* (1994), *3. Sayfa* (1999) ve *İtiraf* (2001) filmleri incelenmiştir. Yazar *Tabutta Rövaşata* filminin eşsiz güzelliğe sahip bir kent olan İstanbul'da insanın yalnız olduğunu gösterdiği sonucuna varmıştır.

Üstteki tez araştırmalarına¹ ek olarak, Derviş Zaim sineması üzerine bir dizi makaleden oluşan, Aslıhan Doğan Topçu'nun *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* (2010) ve Ayşe Pay'ın *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (2011) adlı iki çalışma vardır.

Doğan Topçu'nun *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* adlı, "Tarih ve Politika", "Anlatı" ve "Estetik" başlıkları ile farklı yazarlarca kaleme alınan üç bölümden oluşan bir derlemesi, toplam on iki makalede oluşur. Bu kitapta, Derviş Zaim'in beş filmi *Tabutta Rövaşata* (1997), *Filler ve Çimen* (2000), *Çamur* (2003), *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2007) ve filmlere ek olarak

¹ YÖK'ün ulusal tez merkezinde literatür taraması sonucunda, Derviş Zaim sineması üzerine iki tezle daha karşılaşılmıştır; ancak bu iki tez ulaşıma kapalıdır. Tezlerin açık olan Özet Bölümleri incelendiğinde, Yasin Kürşat Saygılı tarafından hazırlanan "Derviş Zaim Sineması'nda Estetik Arayışı" (2015) adlı çalışmada Derviş Zaim sinemasında estetik arayışının ekonomi-politik açıdan incelenmesinin amaçlandığı, Derviş Zaim'in her filminin üretim biçimi yönünden farklı olduğu belirtilerek, Zaim'in gelenek ve kültürel açıdan filmlerini bağımsızlaştırdığı öne sürülmüştür.

Mehmet Özen'in kaleme aldığı "Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları" (2014) yalnızca özet bölümü açık olan diğer yüksek lisans tez çalışmasıdır. Araştırmada, sinemanın plastik sanatlar ile ortak yönleri belirlenmiş ve plastik sanatlardaki temel sanat öğelerinin sinematografik yapıda nasıl değerlendirildiği ve nasıl yararlı olduğu irdelenmeye çalışılmıştır. Yazar, "Özen Modeli" adında bir model geliştirerek, Derviş Zaim filmlerini öz-biçim açısından incelemiştir.

Zehra Zıraman'ın "Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları" (2014) adlı doktora tez çalışması ile karşılaşılmıştır, ancak bu çalışma da erişime kapalıdır. Sadece özetine ulaşılan bu çalışmada, 1990'ların ikinci yarısından sonra, Türk sinemasında hem popüler sinemanın hem de alternatif filmlerin ortaya çıktığı saptanarak, belirlenen filmler hem biçim hem de içerik yönünden incelenmiş ve farklılıklarının belirlenmesi amaçlanmıştır.

Paralel Yolculuklar (2004) adlı belgeseli irdelenmiştir. Z. Tül Akbal Süalp “Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri” başlığı altında, Derviş Zaim’in dil ve üslubunu kültürel ve toplumsal tarih üzerinden incelemiştir. *Cenneti Beklerken* filmini “öyküsü anlattığından daha yekpare ve katmanlı, çok zamanlı, çok mekânlı” bulan Akbal Süalp, Zaim’in çoğul bir sinema dili ürettiğini belirterek (2010, s. 20), *Nokta* filminde Zaim’in mekânla ilişkilendirdiği sinematografik öğelerle bir sinema dili kurduğunu söyler. “Birini açtığımızda ötekinin öyküsüyle karşılaşırız; diğeri açıldığında onun da içinden bir ötekininki çıkar. Mekân mekânın zarfı kişi kişinin taşıyıcısıdır” (2010, s. 25).

Serpil Kirel “Derviş Zaim’ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim” adlı makalesinde, Derviş Zaim sinemasını, Zaim’in senaryo yazarlığını ve yönetmenliğini incelemiş, Zaim’in yönetmen kimliğinin *Cenneti Beklerken* ve *Nokta* filmlerindeki yansımalarını değerlendirmiştir. Bilinçli olarak film çektiğini, seçtiği konular ile sinematografiyi bir araya getirerek zor bir işin altından kalktığını belirtmiştir (2010, s. 130).

Aslıhan Doğan Topçu “Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: *Cenneti Beklerken*’de Anlatı ve Anlam” adlı çalışmasında, Zaim’in sinemasal anlatısını değerlendirmiş, *Cenneti Beklerken*’in sinemasal anlam kodlarını ve diğer sanat dallarıyla ilişkini oluşturan kodları açıklamaya çalışmıştır. Çalışmanın sonucunda Derviş Zaim’in geleneksel sanatlar ile sinematografik öğeleri bir arada kullanarak, geleneksel olanla “batılı bir anlatım biçimi olan sinema”yı başarılı şekilde bir araya getirdiği fikrine varmıştır (2010, s. 187).

Hilmi Yavuz “Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası” isimli makalesinde, hem *Cenneti Beklerken* hem de *Nokta*’nın film formuna dair bir inceleme yapmış, yönetmenin filmlerinde anlatılandan öte anlatım biçiminin öne çıktığını ve minyatürü film diline dönüştürmesinin Türk sineması için bir yenilik olduğunu belirtmiştir (2010 s. 190).

Meral Özçınar’ın “Nun Harfinin Peşinde Bir Usta, Özgün Sinema Estetiğinin Peşinde Bir Yönetmen” adlı makalesinde, toplumsal ve kültürel zaman ve mekân anlayışı üzerinden *Nokta*’nın sinemasal anlatısını incelemiş, Zaim’in filmdeki zaman ve mekân kullanımını değerlendirmiştir. Özçınar, Zaim’in geleneksel olanı, batı tarzındaki zaman-

mekân algısıyla bir araya getirerek, yeni bir yapı ortaya çıkardığını, “farklı bir bakış denemesi” yaptığını iddia etmiştir (2010, s. 215).

Erol Çatalbaş “Nokta: Geleneksel Estetiğin Yaratıcı Yeniden Üretilmesi” başlıklı makalesinde, Zaim’in geleneksel olanı, modern sinemayla başarılı biçimde bir araya getirdiği *Nokta* filminin kendi sinematografisi için önemli olduğunu belirtmiştir (2010, s. 219, 220).

Ayrıca, Ayşe Pay tarafından hazırlanan *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (2011) isimli çalışmanın içinde, Derviş Zaim’in *Devir* (2012) filmine kadar gösterime girmiş filmleri üzerine makale ve Zaim’le yapılan iki söyleşi yer almıştır. Celil Civan’ın “*Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak*”, Ümit Aksoy’un “Kemalizmin Yedeğinde Politika yapmak: Fillere ve Çimenlere Dair” ve Ayşe Pay’ın “Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: *Çamur*” başlıklı makaleleri yer almaktadır. Söz konusu çalışmalarda Zaim’in *Tabutta Rövaşata* (1997), *Filler ve Çimen* (2000) ve *Çamur* (2003) filmleri irdelenmiştir.

Aynı çalışmada, Fuat Er “Dünyalar Arasında: *Cenneti Beklerken ve Nokta*” adlı makalesinde, *Cenneti Beklerken* ve *Nokta*’da toplumsal sorunlar ve kültürel/sanatsal kodlar arasındaki ilişkinin değişime uğradığını belirterek, filmlerin biçimsel yapısına bakmıştır. Er, yönetmenin kendi dil arayışının peşinde olduğunu, filmlerin hem haz hem de derinlik verdiğini ifade etmiştir (2011, s. 57). Er, *Cenneti Beklerken* filmi için, farklı okumalar yapılabildiğini, filmde Danyal’ın tablosunun karmaşık olduğunu, tablonun içine yerleştirilen minyatür resim ile daha da karmaşıklaştığını söylemiş ve birkaç soruyla yazısını tamamlamıştır: “Bakan kim, bakılan kimdir? Kurtarıcıyı kim resmeder? En önemlisi ve sahiden tablo nerededir?” (s. 69). *Nokta* filmi için ise, İslam estetiğinin yansımalarıyla, filmde zaman ve mekânın sabitlikten kurtulduğu çıkarımında bulunmuştur (s. 74).

Cihat Arınç “Derviş Zaim’in Film Coğrafyası: *Gölgeler ve Suretler*’de Kıbrıs Haritası” başlıklı çalışmada, Kıbrıs haritalarının sıklıkla askeri amaçlar için kullanıldığını belirtmiş, Yeşilçam sinemasının seyirciyi beşeri coğrafyaya yabancılaştıran etkileri olduğunu ifade etmiştir (2011, s. 77-76).

Meral Özçınar Eşli'nin *Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı: Sinemayı Felsefeyle Düşünmek* (2011) Derviş Zaim sineması üzerine yapılan bir başka çalışmadır. "Derviş Zaim Sineması: Döngüsel Zamanın İzinde" bölümünde *Tabutta Rövaşata* (1997), *Cenneti Beklerken* (2006) ve *Nokta* (2008) filmleri geleneksel Türk el sanatları ve zaman açısından irdelenmiştir.

Asuman Suner'in *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek* (2015) adlı çalışmasında da Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* (1997) filmi modern kent mekânı olarak İstanbul çerçevesinde incelenmiştir.

Yukarıda özetlenen literatürden anlaşılacağı üzere Derviş Zaim sinemasını değişik açılardan irdeleyen birçok çalışma yapılmıştır. Genel olarak Derviş Zaim bir *auteur* ve bağımsız bir yönetmen olarak kabul edilmiş, kendi film dilini nasıl yarattığına ve filmlerde kurgu tekniğini nasıl kullandığına bakılmıştır. Filmlerinin toplumsal, tarihsel ve ekonomi-politik eleştirisi üzerinden Derviş Zaim'in sinemadaki konumu çeşitli çalışmalara konu olmuştur. Zaim'in filmlerinde Doğunun geleneksel sanatlarıyla Batının sinema anlayışını bir araya getiren özgün bir sentezin ortaya çıktığını vurgulayan çalışmalar vardır. Bununla birlikte, Derviş Zaim'in filmleri Deleuze'ün zaman-imge sineması kavramı çerçevesinde kuramsallaştırdığı zaman-imge sineması açısından bugüne kadar herhangi bir tez çalışması olarak değerlendirilmemiştir. Bu araştırma, Zaim'in beş filmini zaman-imge sineması kavramı açısından inceleyen ilk çalışma olacaktır.

Derviş Zaim'in beş filmi; *Cenneti Beklerken* (2006), *Nokta* (2008), *Gölgeler ve Suretler* (2011), *Devir* (2012) ve *Balık* (2014) zaman-imge sinemasını imleyen özellikler üzerinden çözümlenmiştir. Çözümleme esnasında zaman-imge özelliklerinin görüldüğü sahneler, aşağıdaki sinemasal öğeler çerçevesinde açıklanmaya çalışılmıştır:

- Zaman Algısı
- Öyküleme Biçimi
- Karakterler
- Ses-Görüntü Öğeleri
- Mekân Kullanımı

Gilles Deleuze, II. Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa'da yıkılmış, harap olmuş ve terk edilmiş mekânları “öylesine-herhangi-mekân” şeklinde tanımlamıştır (1997, s. xi). Bu mekânlarda hareketin devamlılığı artık söz konusu değildir. Dolayısıyla, hareket-imgesinde etki-tepki ile ortaya çıkan duyu-motor durum bozulmuş, duyu-motor şeması çökmüştür. Duyu-motor şemanın çökmesi ile “saf haldeki zaman”da bir çatlak (*the fork*) açığa çıkar. Zihinde imgeler arasında irrasyonel bir bağlantıya yol açar ve yeni bir sinematografik imge ortaya çıkar. Bu çatlakta, karakterlerin geçmişte yaşadıkları bir olay, anı, rüya ya da onlara ait bir fantezi şimdiki zamanda görünür olur (s. 6). Söz konusu durum hatırlama ya da bir geriye dönüş değil, “geçmiş”in kronolojik olmayan bir düzen içinde şu anda var olma durumudur (s. xii). Bu noktada, imge görülebilen ve işitilebilen bir kavram olduğu için kendini izleyiciye hissettirir.

Sabit çekimler, hareketsiz görüntüler, durağan görüntüler gibi sinematografik unsurlar, sinemada zaman-imgesini görünür kılan bu çatlağın açılmasına yol açar (Deleuze, 1997, s. 22). Zaman-imgesinin ortaya çıkması karakterlerin yaşamlarındaki bir duruma denk gelir. Saf optik ve ses durumları, yaşamın içinden bir kesittir. Günlük yaşamda aksiyonun olmadığı görüntülerin yerine saf optik ve ses durumları geçmiştir (s. 15). Filmler çözümlenirken, filmlerde çatlak açılmasına neden olan durumlar saptanmaya ve bunun ne anlama geldiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Deleuze'e göre, savaştan sonra insanlar nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri bir durum içinde kendilerini bulur. Onlar savaşın yıkıntılarında sonra karşılaştıkları yeni ortamı donuk bir halde sessizce izlerler (1997, s. xi). Zaman-imge sineması ile yeni bir karakter tipi ortaya çıkmıştır. Savaşın izlerini seyreden karakter hayatında ilk defa karşılaştığı bu durumu bir tür keşfetme halindedir. Keşfetmeye çalışan karakterler “tepki vermezler veya tepki veremezler, bu durumda durumun ne olduğunu doğru bir şekilde görmeleri gerekir” (s. 128).

Racjman “insanlar eksik, insanlar orada değil” der (2013, 127). Zaman-imge sinemasında karakterler hakkında pek az şey bilinir, onların geçmişleri açıkça anlatılmaz, duyguları, değişim süreçleri, kişisel iç yolculukları ve ruhsal durumları diyaloglarla dile getirilmez. Karakterler arasındaki ilişkiyi izleyici tam tanımlayamaz, ama kendince hisseder. Karakterler az konuşurlar, bazen de sessizdirler. Onların konuşmalarıyla değil de konuşma biçimleri, davranışları ya da sessiz kalmalarıyla

durumu izleyici hisseder. Karakterler bir davranışta bulunur ama bazen neden bunları yaptıkları açıklanmaz. Karakterler belirsizlik içindedir, planları yoktur, neyi ne ölçüde istedikleri anlaşılmaz. Bu çalışmada filmler incelenirken, bu özelliklere sahip olan karakterler tanımlanmıştır.

Kısacası, bu çalışmada filmlerin değerlendirildiği bölümde, yönetmenin sinematografik unsurları ve mizansenini nasıl kullandığı ve Derviş Zaim sinemasının bir zaman-imge sineması olup olmadığı incelenmiştir.

1. KURAMSAL ÇERÇEVE

1.1. Deleuze ve Sinemada İmge

Sinemanın evrensel veya ilkel bir dil sistemi ya da bir dil olmadığını belirten Deleuze (1997, s. 262) sinemanın dilbilim, psikanaliz veya göstergebilim gibi yaklaşımlarla kavranamayacağını ileri sürmüştür (s. 280). Bu gibi disiplinlerin sinemaya özgü olanı ikincilleştireceğini belirtmiş ve sinemanın, sinemanın içinden türeyen kavramlarla değerlendirilebileceğini düşünmüştür.

Sinemayı düşünsel bir yaratım alanı olarak gören Deleuze, hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını geliştirerek *Cinéma 1: L'image-mouvement* (1983) ve *Cinéma 2: L'image-temps* (1985) adlı yapıtlarında bu kavramları açıklar. “Hareket-imge” kavramıyla II. Dünya Savaşı öncesi sinemasını, “zaman-imge” kavramıyla savaş sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliğiyle oluşmaya başlayan sinemayı ele alır. Her iki imge türünün de felsefi kavramlar gibi düşüncenin açığa çıkmasını sağladıklarını belirtir.

1.2. Hareket-İmge

Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge*'de Bergson'un tezlerinden yola çıkarak “çeşitleriyle birlikte” hareket-imgeyi ele alır. Bergson'un hareket üzerine birinci tezine göre “hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, katedilen edimdir. Katedilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olur. Bu da şimdiden daha karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler” (Deleuze, 2014, s. 11). Öyleyse “sinema bize sahte bir hareket vermektedir; sahte hareketin tipik bir örneğidir sinema” (s. 12). Oysa Deleuze'e göre, “sinemada yanılısana, imge koşulların dışında kalan bir seyirciye görüldüğü anda düzeltilmiş olur. Sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir.

Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir” (s. 13-14).

Bergson’un bir başka tezinden yola çıkan Deleuze, hareketin bir bütünü, yani sürenin hareketli bir kesiti olduğunu ve hareketin, bütünde yaşanan bir değişikliği belirttiğini söyler (Deleuze, 2014, s. 19). Bütündeki değişim, parçaların yahut kesitlerin birbirlerine neden-sonuç ilişkileriyle bağlanmış olmalarını gerektirir. İmgeler diğer imgelerle tutarlı halkalar oluşturur ve sinemasal bütünlüğe ulaşılır.

Deleuze, “ayrıcalıklı anlar” ve “herhangi anlar” (*the any-instants-whatevers*) kavramlarıyla hareketin devamlılık algısı yaratması konusunu da incelemiştir. “Antik çağlarda, hareket, bir formun diğerine düzenlenmiş geçiştir, pozların ve ayrıcalıklı anların düzenidir” (Aktaran Yetişkin, 2011, s. 126). Antik dünya anlayışında, birer ideal biçim olan ayrıcalıklı an ya da poz, fikirler (idealar) ile bağlanırlar ve hareket belli bir poza ya da ayrıcalıklı ana henüz erişmemiş bulunan bir ara süreçten ibarettir. “Figüre dayalı klasik bale, heykel gibi sanatlarda hareket, bir herhangi-an olan pozdan diğerine geçiştirten ibarettir” (Yetişkin, 2011, s. 126). Deleuze ise, modern bilimsel devrimin, hareketi ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi bir anla ilişkilendirdiğini, her ne kadar hareket hala yeniden oluşturuluyorsa da artık aşkın biçimsel öğelerden (pozlar) değil içkin maddesel öğelerden (kesitler) oluşturulduğunu belirtir (2014, s. 15). Sinemayı, hareketi herhangi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistem olarak değerlendirir (s. 16). Ayrıcalıklı anlar, herhangi anlar tarafından kuşatılmıştır. Ayrıcalıklı an, herhangi anlar akıp giderken farklı nitelikte, olağandışılık üreten farklı tekil bir an olarak belirir. Herhangi anlar, sükûnetle seyrederken, bir şekilde ayrıcalıklı anların ortaya çıkmasına fırsat tanır (Deleuze, 2014, s.15-18).

Hareketsiz, durağan görüntüler bir zaman çatlağı açılmasına olanak verir. Sinemada poz veren herhangi bir figür veya varlık yoktur, ama poz terimi sinemadaki çok uzun ve hareketsiz çekimler için de kullanılır. Sözelimi Yasujiro Ozu’nun bomboş ev içlerini ya da Michelangelo Antonioni’nin ıssız manzaraları uzun uzun resmettiği sahneler, salt

mekânları görüntüye getirmelerine rağmen poz olarak değerlendirilirler (Baker, 2011, s. 144).

Deleuze, başlangıcında sinemanın doğal algılanımı taklide zorlandığını, sabit bir planda olduğu için mekânsal, biçimsel olarak hareketsiz olduğunu; öbür yandan soyut tek biçimli bir zamana sahip projeksiyon aygıtıyla çekim aygıtının birbirine karıştığını söyler. Sinemanın montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle sinemanın evriminin gerçekleşeceğini belirtir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesit de artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır (Deleuze, 2014, s. 13-14). Hareket-imege; *shot* (çekim), *framing* (kadraj), *cutting* (kesme) ve kamera hareketiyle gerçekleştirilebilir. Kadrajla izleyiciye iletilmek istenen veri sınırlanır. Kesme ile çekimin belirli hareketleri arasındaki süreklilik sağlanır. Kamera hareketleri ise, kendi içinde bir bütünselliği olan hareketin parçaları arasındaki ilişkiyi ve bütünün değişimini verir. Zamanın geçişi harekete bağlı olarak dolaylı yollardan aktarılır. Hareket eden kamera açıları hareketin dolaysız anlatımını mümkün kılar, düşünce, hayatın hareketliliğini kavrayabilir (Deleuze, 1997, s. 15-16). Eisenstein montajı etkin şekilde kullanan yönetmenlerden biridir. Montajla sağlanan ani etki izleyicinin zihinsel ve ruhsal durumunu dönüştürerek kendi kavrayışının ötesinde düşünce üretimini olanaklı kılar. “Deleuze, kullandığı montajla izleyicide ani etkiyi yaratma kabiliyeti ve hareket imgeyi etkin kullanma kapasitesi sayesinde Rus biçimci Eisenstein’ı övmüştür” (Değirmen, 2016).

1.2.1. Hareket İmge Çeşitleri

Deleuze, hareket-imgelerin, özel bir imgeyle ilişkilendirilir gibi bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiklerinde, üç çeşit imgeye ayrıldığını belirtir: algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler (2014, s. 95).

Deleuze, Beckett’in Buster Keaton’la birlikte gerçekleştirdiği *Film* (1965) başlıklı sinematografik yapıtı üzerinden hareket-ingenin üç biçimini tanımlar: Birinci anda,

karakter bir duvar boyunca yatay olarak kayıp gider, daha sonra, düşey bir eksen izleyerek hala duvarın kenarına tutunarak, bir merdivenden çıkmaya uğraşır. “Bir eylemde bulunmaktadır”, bu bir eylemin algılanımıdır ya da bir eylem-imgedir. Burada kamera hareketi, aktif olarak karakterin eylemine odaklanır. Daha sonra karakter bir odaya girer. Kamera (nesnel olarak) bizzat karakteri, odayı ve içindekileri algılamak, karakter (öznel olarak) odayı, odadaki şeyleri ve hayvanları algılar: Bu, algılanımın algılanımıdır ya da çifte bir rejim altında, çifte bir referans sistemi içinde algılanım-imgedir. En sonunda kamera karaktere gitgide daha çok yaklaşarak karakterin o anki ızdırıp dolu aciz bir ifadesini perdeye yansıtır. Bu duygulanımın algılanımının alanıdır: Duygulanım-imge'dir (Deleuze, 2014, s. 95-97).

Sinemada, perdede boy gösteren bu üç imge çeşidini açık kriterlere dahi başvurmaksızın pratikte tanımanın pek de zor olmadığını belirten Deleuze, Lubitsch'in *The Man I Killed*'indeki (1932) bir sahneyi algılanım-imgenin bir örneği olarak verir: Arkadan, bel hizasından görülen kalabalık, bir sakatın eksik bacağına karşılık gelen bir aralık bırakır; işte bu aralıktan diğer bir sakat, iki ayağı da olmayan bir kötürüm, geçit alayını görebilecektir. Deleuze, Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse: The Gambler* (1922) filmindeki tik-takları trendeki cinayeti vurgulayan senkronize saatlerle, çalınan evrakı taşıyan arabayla ve Mabuse'yi uyararak telefonla birlikte, mekânda ve zamanda bölünmüş, organize edilmiş bir eylem üzerinden eylem-imge örneği verir. Duygulanım-imgeye gelince, Dreyer'in *Jeanne D'arc'ın Tutkusu* (1928) filminde karakterin yüzünde ve genel olarak yakın plan yüz çekimlerinin çoğunda bu imge türünün birçok örneğinin bulunduğunu belirtir (Deleuze, 2014, s. 99-100).

Hareket imge, düşünceyi kurgu ve kamera hareketleri ile imgenin kendisinde verir. Hareket-imge, insanın duyu-motor devinimini uyarak algıların duyguları, duyguların duygulanımı, duygulanımların eyleme evrilmesini sağlayabilir. Böylece insanı hareketin merkezindeki bir fail olarak konumlandırır (Elsaesser ve Hagner, 2014, s. 287). Deleuze, klasik Amerikan sinemasında belirginleşen bu dizgesel yapının seyirciyi rasyonel bir etki alanının içerisindeki bir noktaya yerleştirdiğine işaret etmiştir (İpek, 2017, s.287).

Deleuze bir filmin hiçbir zaman yalnızca bir çeşit imgeyle yapılmadığını, montajla üç çeşit imgenin kombine edildiğini belirterek montajın (bir yönüyle) bir hareket-imge düzeneği olduğunu söyler. Bununla birlikte, bir filmde tek bir imge tipinin baskınlığından söz edilebilir. Deleuze, ayrıca bu üç çeşide, mekânsal olarak belirlenmiş üç tür planın karşılık gelebileceğine de işaret etmiştir: “Uzak plan özellikle bir algılanım-imge oluştururken, orta plan bir eylem-imge, yakın plan da bir duygulanım-imge olacaktır” (2014, s. 100).

1.3. Zaman-İmge Sinemasının Ortaya Çıkışı ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Neden-sonuç ilişkileriyle biçimlendirilmiş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir dünya sunan hareket-imge sineması, 1940’lı yılların ortalarına kadar egemenliğini sürdürür. Savaş sonrası ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı’yla birlikte klasik sinema anlayışı etkinliğini yitirir. Bu yeni akım, yeni bir film anlayışı ve öyküleme biçimi getirir. İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler Roberto Rossellini, Vittorio de Sica ve Luchino Visconti yanı sıra Japonya’da Akira Kurosawa ve Yashiro Ozu, Hindistan’da Satrajit Ray ve Fransa’da Andre Bazin aynı gerçekçi geleneği savunmuşlardır (Armes, 2011, s. 19-20).

İkinci Dünya Savaşı sonrası insanların hareket ile imge arasında kurduğu ilişki değişmiştir. Savaş sonrası yıkılan, toplama kampları ve çeşitli savaş trajedileriyle dağılan Avrupa’da evsiz, işsiz, sakat kalan insanlar eylemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine olan inançlarını kaybederler. Savaş sonrası Avrupa’ında insanlar nasıl tepki vereceğini artık bilemediği durumlar ile karşılaşmış; savaş boyunca yıkılmış, tahrip edilmiş, harabeye dönmüş ve yeniden yapılandırılmaya başlanılan şehirleri nasıl nitelendireceklerini bilememişlerdir (Deleuze, 1997, s. xi).

Öte yandan, “ (...) Amerikan Rüyası’nın her yönden istikrarsızlığı, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihinlerindeki imge enflasyonu, edebiyatın da deneyimlediği sinema üzerinde etkisi olan yeni anlatı tarzları, Hollywood’un ve eski film türlerinin krizi...” (Aktaran Yetişkin, 2011, s. 133) de yeni sinemayı çağırır. Hareket-imgesinde karakter duruma tepki gösterir ve izleyicinin karakterle kendisi

arasında bir bağ kurar. Bu bağlantı duyu-motor (*the sensory-motor*) devinimler sayesinde olmaktadır. İzleyici karakterle kurduğu bağ nedeniyle kendini karakterden eleştirel bir uzaklıkta tutamaz. O nedenle, hareket imgesi kitleleri harekete geçirmek için kullanılmış, propagandanın bir aracı haline dönüşmüştür (Deleuze, 1997, s. 164).

Tüm bu nedenlerle, Deleuze, eski kavrayışların terk edilerek yeni sinema ve yeni imge tipiyle insanların dünyaya olan inançlarının yeniden kurulması gerektiğini belirtir. Bu anlamda modern sinemanın aptalların da bir parçası olduğu bu dünyaya olan inancı sağlamak amacıyla kurulduğunu ifade eder (1997, s. 172).

Gerçeklik görünüyorsa sınırlandırılmış demektir. Öte yandan, görünenin ardında yani zihinde kendini gösterdiği zaman, gerçek yeni bir anlam kazanır. Dolayısıyla gerçeğin sınırları kaldırıldığında gerçek, sinemasal bir otonom hakkı elde eder ki bu zaman-imesiyle mümkün olmuştur. “Gerçek”in sinemasal bir otonom hakkı elde etmesi ilk *İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması*’nda² görülürken, bu gerçekçi sinemayı kuramsal olarak kabul eden öncü kişi Fransız film kuramcısı Andre Bazin’dir. “Kuşkusuz, imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses ona aitti” (Andrew, 2010, s. 226). Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenlerin filmlerindeki gerçekçi sahnelerin, zaman deneyiminin sürekliliğini yakalayabildiğini, “gerçekçi bir zaman sineması” ve “süre sineması” kavramlarını kullanarak ifade etmiştir (1971, s. 76).

Değerlerin zarar gördüğü modern dünyada insanın dünyaya inanmaya ihtiyacı vardır (Deleuze, 1997, s. 172). İnsanın gördüğü ve duyduğu şeyle bağ kurabilmesi için ona inanması gerekir. İnsanın yeniden inanması zaman-imge ile söz konusu olmuştur. Zaman-imge sineması inancı besleyen düşünceyi yaratırken, filmde “tinsel” bir düşünce tarzı üretir. Böylece zaman-imge sinemasının düşünce üretmesi düşünceyi salt olmaktan çıkarmıştır. Artık filmde düşünceye, duyumla ulaşılmaya başlanmış ve duyumla inanç beslenmiştir. Bundan dolayı, imgelerle düşünce üreten bir film, bir insanı inandırabildiği için dünya ile insan arasında bağ kuran bir araç haline gelmiştir.

² “İtalyan Yeni-Gerçekçiliği olarak bilinen bu hareket yalnızca altı yıl kadar sürdü ve en başarılı yapıtlar 1945 yılındaki *Roma, Açık Şehir* ile 1951 yılındaki *Umberto D.* arasında üretildi” (Armes, 2011, s. 75).

Deleuze için sinema zaman-imgesi üzerinden bir yaratma eylemi işlevi görerek, düşünce üreten bir platformdur. Deleuze'ün *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir? Müzikal Zaman*³ (2003) adlı çalışmasında Ulus Baker, savaş döneminde insanların dünyayı değiştirme inançları için yeni bir platform arayışına girdiklerini ve sinemanın aktüaliteden hareketle yeni bir biçimden yararlanacaklarını söylemiştir. “Yeni- Gerçekçilikten itibaren imaj artık saf optik-sesli terkiplerden oluşacaktır - oradan da Fransız Yeni-Dalgasına, giderek Amerikan bağımsız sinemasına kadar” (s. 13). İnanmak, direnebilmenin ilk basamağıdır. Deleuze sanat eserleriyle direnme eylemi arasında bir bağ olduğunu, sanatın kendisinin bir direnme aracı olduğunu belirtir (s. 38-39).

Deleuze sinematografik imgeyi resim imgesi ve fotoğraf imgesinden ayırır. Hareketsiz olan resim imgesi ve fotoğraf imgesinde hareketi gerçekleştirmek aklın ve hayal gücünün kendisine bağlıdır ancak sinematografik imge, insan ve dünya arasında bir bağ kurarak, insanın yeniden üretme arzusunun sonucu olarak ortaya çıkmıştır. İnsan bu dünyada iyiliğin var olduğuna inanmak istemiş ve bunu sinematografik imgelerle göstermeye çalışmıştır. Ancak iyiliğin olmadığını fark ettikleri an, insan ve dünya arasındaki bağ kopmuştur. Deleuze'e göre bu bağlantının kopmasıyla “insan tolere edemediği bir dünya içinde kendini bulur, kendisi (düşüncede) düşünülemeyen bir şeyle karşı karşıya kalır ve düşünce garip bir fosilleşmeden geçer” (1997, s. 169). Dolayısıyla, düşünce işlev gücünü kaybeder ve bu dünya içinde sıkışır. Bu noktada, “tinsel otomat” bu dünyanın ötesini gören şeyin kendisi olacaktır. Düşünülmeyen (sıra dışı şekilde) düşünülür olabilmesi “inanç” (*the belief*) duygusu ile kendini gösterecektir. Sinemadaki bu “inanç” yaşama inanmamızı ve yaşamı keşfetmemizi sağlayan, dünya ve insan arasındaki ilişkiyi kuran bir bağdır ki bu bağın kendisi inancın yerine geçmiştir. Kısacası, sinema insan-dünya arasındaki bağı kurmuş; filmlerde “inanç” kendini gösterebilmiş, dünyaya olan “inanç” filmlerde karşılık bulmuştur (s. 170-172).

³“Jean Narboni'nin daveti üzerine 17 Mart 1987'de FEMIS'te gerçekleşen bu konferans, ilk olarak Fransız televizyon kanalı FR3 aracılığıyla Mayıs 1989'da izleyicilere sunuldu. Daha sonra konferansın geniş bir bölümü, Charles Tesson tarafından, Straublar üzerine bir kitapta (Éditions Antigone, 1990), – Deleuze'ün yaptığı birkaç düzeltmeyle ve konuşma formu korunarak – Sinemada Bir Fikri Olmak başlığı altında yayımlandı. Konferans metninin bütünü ilk kez Trafic dergisinin 1998 Güz sayısında, Yaratma Eylemi Nedir? başlığıyla okurlara sunuldu” (Deleuze, 2003, s. 15).

1.4. Zaman-İmge Sineması

Savaş sonrası Avrupa’ında insanların nasıl tepki vereceklerini bilemedikleri mekânları Deleuze “öylesine-herhangi-mekân” (*the any-space-whatever*) şeklinde tanımlar (1997, s. xi, 5). “Öylesine-herhangi-mekân”da, bir hareketin devamlılığını sağlayan bütünlüklü bir yapı için planlı şekilde hazırlanmış bir mekân yoktur, fakat hareket mantığının geçersiz olduğu birbirinden kopuk, parçalanmış ve dağınık mekânlar söz konusudur. Diğer bir deyişle, hareket-imgede etki-tepkiyle yaratılan duyu-motor bağlantısı kesilmiş ve imgedeki hareket birliği sağlanamadığı için duyu-motor şema parçalanmıştır. Duyu-motor şemanın çöktüğü/parçalandığı (*the breaking*) durumda, düşüncede imgeler arasında “saf haldeki zaman”da bir çatlak (*the forking*) açığa çıkar. “O halde, sinemanın önermesi, izleyiciye “bütün”ü düşündürmek değil; izleyiciyi “ayrıştırıcı bir güç” ile düşüncenin merkezine yöneltilmektir. Zira öznenin kendini geliştirmesi ancak kendinden daha büyük ve aşkın olanı araştırarak ortaya çıkardığı, onu aştığı öznelleşme *processes* (süreçleri ve işlemleri) içinde mümkün olabilmektedir. Bu da zaman-imgeyi açığa çıkarmaktadır” (Yetişkin, 2011, s. 134). “Böylece her imge kendi sonsuzluğuna açılmak üzere diğerlerinden ayrılır. Ve bundan böyle bağlantıyı sağlayan şey, bağlantının yokluğudur. (...) Bir imge, ne gördüğümüz şeydir, ne de şeylerin ruhumuz tarafından oluşturulan bir kopyasıdır” (Ranciere, 2016, s. 118-119). Durumların artık eylemlilik üretmediği bu çatlakta eylemsizliğin olduğu ve sadece “gören ve duyan” yeni bir imge; “zaman-imge” bir sinema yapma biçimi olarak ortaya çıkar (Deleuze, 1997, s. 271-272).

1.4.1. Zaman ve Bergson’un “Süre” Kavramı

Antikçağ felsefesinde “zaman”, şeylerin hareketiyle açıklanır; hareket ve yer değiştirmelerin ürettiği bir kavramdır. O nedenle antikçağ filozoflarının zaman tanımının açıklayıcı gücü, hareketin olmadığı yerde dayanaksız kalmaktadır. Kant’a göre, uzam ve zaman aşkınsal olarak sahip olduğumuz kavramlardır. Geçmiş şimdi ve gelecek arasındaki ilişkileri sağlayan zaman kavramı bizde aşkınsal olarak vardır ve zaman’ı peşi sıra gelen hareketlerin varlığıyla değil, *a priori*, önsel bir veri olarak

kavrarız. Bergson'daki zaman algısı; geçmiş, şimdi ve geleceği kapsayan bir süre (*duration*, Fransızca *durée*) değildir, zaman değişim anlamına gelir. Zaman geçmişten geleceğe uzanırken biz şimdiki an'da bu değişimi algılarız. "Zaman içimizdeki sürede içselleştirilen şey değildir, zaman içinde hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz yerdir" (Deleuze, 1997, s. 82).

Bilim zamanı çizgisel bir yapı olarak ele alır; saatlere, dakikalara ve saniyelere bölerek nicelendirir, onu ölçer. Dışımızdaki nesnelere, hareketi kavramak için bu homojen zaman yeterlidir. Oysa iç yaşantımızın, korku, ümit, sevinç ve üzüntülerimizin bilincimizde var ettiği başka bir heterojen zaman vardır. Bergson buradan hareketle gerçeğin özünün "süre" olduğunu söyler. Sezginin bize gösterdiği tek gerçeklik süredir (Bergson, 1997, s. 9). Bergson süre kavramını "içimizdeki süre" ve "dışımızdaki süre" şeklinde ikiye ayırmıştır.

[İçimizdeki süre] sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur; henüz artan bir nicelik olmayan organik bir evrim; içinde açık seçik, ayrı nitelikler barındırmayan ayrı bir ayrışıklıktır. Kısacası iç sürenin anları birbirinin dışında değildir. (...) Hangi süre bizim dışımızda var olur? Yalnızca bugünkü süre ya da şöyle diyelim, zamandaşlık var olur bir tek. Dışımızdaki şeylerin değiştiği kesin, ama bu anları usunda tutan bir bilinç dışında anlar birbiri peşine gelmezler, verili bir anda bizim dışımızda, zamandaş konumlardan oluşan tüm bir dizge gözlemleriz; bunlarda önceki zamandaşlıklardan hiçbir şey kalmaz geriye. Süreyi uzama yerleştirmek kendimizle gerçekten çelişkiye düşmek ve zamandaşlık içine peşpeşelik getirmek demektir (Bergson, 1997, s. 9).

Süre nicel değildir, bilimin ölçekleriyle bilinemez, tanımlanamaz; sezgi yoluyla bilinebilir. Bilincimizdeki gerçek zamandır. Bu nedenle Bergson zamanı gerçeğin kendisi olarak görür.

Deleuze, içimizdeki sürenin öznel olduğunu (Deleuze, 1997, s. 82) ve dışımızdaki sürenin de "uzamın boyutlarına indirgenemeyen zaman" (s. 108) olduğunu ifade etmiştir. Süre, mekân ile düşünüldüğünde zaman algısında kronolojik bir süreklilik meydana gelir, ancak süre parçalanamayan bir olgu olduğu için bundan söz edilemez. Süre ve süreklilik ilişkisi zihinde mekânların hatırlanmasını sağlar. Geçmiş şimdi içinde yaşamayı sürdürür (Bergson, 1998, s. 11). Belleği aracılığıyla bir insan şimdi ile geçmişi birlikte yaşayabilir. Geçmiş kaybolmamıştır, bellekte korunmaktadır (Bergson,

1997, s. 9). Deleuze, modern sinemayı tanımlamak için geliştirdiği zaman-imgesini ortaya koyarken Bergson'un işte bu "süre" kavramından yararlanır.

Deleuze, kronolojik olmayan "dış süre" ile filmi bölümlere ayırır. Bu bölümlerin de kartografik (zihinsel haritaları) olduğunu hareket imgesi ve zaman-imgesinin "süre"yi haritalandıran sinematografik imgelerin kendisi olduğunu ifade eder. Sinematografik imgeler kartografların saf hali olmasından dolayı, bu imgeler düşüncüyü hareketlendirerek manipüle edebilme yetisine sahiptirler. Sinematografik imgenin bu safhada zamansal perspektif kazanması hareketi, dış dünyadaki gerçeklerden yansıyan düşünceden kendisini koparır ve kişiye özgü olanın ortaya çıkmasına sebep olur. Zaman-imesi burada devreye girerek, dış dünyada kabul görmüş düşünceden kopar ve zihinde düşünülme-yeni meydana getirir, zihinde daha önceden var olmayan düşüncüyü ortaya çıkarır. Bu yeni düşünce algısal olarak "geçmiş", "gelecek" ve "şimdi" olarak anlam kazanır. Diğer bir ifadeyle, hareket imgesinde söz konusu olan ampirik dünyanın aksine, zaman-imesi zihinsel bir tarzda devam eden, düşüncenin bizzat kendine başvuran bir imgedir.

1.5. Özerk Bir Gerçeklik Olarak Zaman-İmge

Zaman-imgedeki zaman kavramı, kendi içinde parçalandığı, başı ve sonu olmayan, birbirini izlemeyen, devamlılığı olmayan bir biçime dönüştüğü için bilinen zaman kavramını yıkmıştır. Zaman-ime ampirik ya da metafiziksel değildir; "aşkınlık" söz konusudur; zaman "kendini" saf bir durum olarak gösterir (Deleuze, 1997, s. 271). Zaman-ime "saf optik ve ses durumu"dur (*pure optical and sound situation*): "(...) Duyu-motor bağları kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf optik-ses imgesi"dir (Deleuze, 1997, s. 272). Saf optik ve ses durumu, filmde karakterin nasıl tepki vereceğini bilememesi, terkedilmiş yerleri deneyimleyen ve sonra yeni mekânlara giden ancak bu mekânların da neredeyse aynı olması ve ne yapacağına karar verememe durumuna karşılık gelir. Karakter sadece, etki-tepki sırasında kaybettiği şeyi "görebildiği" bir durum içindedir. Hareket-ime izleyiciye "bir sonraki imgede ne

göreceğiz” sorusunu sordururken, zaman-imge “bu imgede görülecek ne var?” diye düşündürür. Hareket-imgeden farklı olarak zaman-imgede, durum duyguların aracılığıyla eyleme geçmez, eylemlilik üretmez. Tüm uzantılar kesilmiş, tüm aktif uzantılar kendisi olmuştur. Bu bir duyu-motor durum değil, tamamen saf optik ve ses durumudur (s. 272).

Zaman-imge nedensellik bağlantılarının dışında ortaya çıkar. Nedensellik ilişkisiyle açıklanamamasından dolayı zihinde görünen şeyin ne olduğu tamamen anlaşılabilir. Bu süreçte, zihinde görünen şeyi anlamlandırabilmek için önceden var olan “anılardaki imgeler” (*the recollection-image*) hatırlanmaya başlanır (çağrılır). İmgeler zihinde spiral (*circuit*) bir yolla devre oluşturarak çağrışımlar ortaya çıkar ve bir düşünce süreci başlar (Deleuze, 1997, s. 46-47). Düşsel bir bağlantı söz konusudur; imgelerin bu çağrışımı zihinde anı ve düş gibi algılanır.

Bu bağlamda, optik imgeyi salt bilişsel süreçlerle değil, bir tür “dikkat doluş fark ediş” (*attentive recognition*) ile algılarız. Optik imge, nedensellik ve eylemlilik bazında açıklanamadığı için, izleyeni zihnini çalıştırmaya zorlar. Neyle karşı karşıya olduğumuzu tam olarak kavrayamadığımız noktada, zihin optik imgeyi anlamlandırabilmek için bellekteki diğer sanal imgeleri araştırmaya girişir. “Dikkat doluş fark ediş”, algılayanın, imgeyi görmek ile zihnin harekete geçirdiği sanal imgeleri anımsaması arasında gidip geldiği durumdur (...) Zaman-imgesinin ortaya koyduğu durumların belirli ve özel bir içeriği yoktur; gündelik hayatın sıradan ayrıntılarından, son derece sıra dışı, hatta sınır durumlarına kadar uzanabilirler. Ancak en çok öznel imgelerde, çocukluk anılarında, düş ve fantezilerde belirginleşir bu imge (Suner, 2015, s. 122-123).

Başka bir anlatımla zaman-imge, hareket-imgedeki gibi görünen şeye karşı eylem üretmez ve bir duygu ortaya çıkmaz; işlevsel değildir. Artık özerk (bağımsız) bir “gerçeklik” kazanmıştır.

1.5.1. Organik Rejim ve Kristal Rejim

Deleuze imgenin sinemadaki temsilini, hareket ve zamana dayalı olarak *organic regime* (organik rejim - kinetik rejim) ve *crystalline regime* (kristal rejim - kronik rejim) şeklinde iki sistemde (*regime*) incelemiştir.

Hareket-imesi mevcut gerçekliği nitelendirmeye dair bir düşünce tarzına aittir. Organik rejim klasik anlatı biçimi olan hareket-ime ile ilişkilidir ve dışsal bir gerçekliğe bağlı olarak varlık kazanır. Organik rejimde önceden var olduğu kabul edilen bir gerçeklik sunularak, betimlemeler montajda birleştirilir, kronolojik süre içinde devamlılığı olan bir bütün algılanır. Diğer bir deyişle, organik rejim imgelerin betimlenme biçimi ve bu imgeler arasındaki ilişki sonucunda nitelik kazanır; aktüel bağlantılar ve mantıksal ilişkilerle devamlılığı olan bir gerçekliğe karşılık gelir (Sütçü, 2015, s. 147-148).

Organik rejimde gerçek ve imge arasındaki ilişkide gerçek, devamlılıkla anlaşılabilir. Bu devamlılık gerçekliği sağlayan, aktüel bağlantılar ve mantıksal ilişkilerle kurulan bir devamlılıktır (Sütçü, 2015, s. 149).

Organik rejim duyu-motor durumlarını tanımlamaya hizmet eden nesnenin bağımsızlığını gerektirirken, kristal rejim duyu-motor uzantılardan koparılmış, saf optik ve ses durumları ifade eden nesnenin yerine geçmiştir (Deleuze, 1997, s. 126). Başka bir deyişle, kristal rejim imgeyi, onun varlığa gelişi ve diğer imgelerle ilişkisi bakımından gerçeklikten ayırmakta ve onu bütünüyle “saf” sinemanın otonom nesnesi haline getirmektedir (Deleuze, 1997, s. 127). Deleuze’e göre zaman kronolojik çizgide devam eden geçmiş, şimdi ve gelecek şeklinde değil de tek bir “an”da olan bir zaman dönemecinde var olduğu için, zamansal uzayla düşünce arasında bir ilişki kurularak, zaman-imesi tümüyle “düşüncenin kendisi” haline gelir. Böylece, zaman-ime sinematografik sanat süreçlerini kullanarak bize özgün bir düşünce alanı açar (Ranciere, 2016, s. 123-124).

Aktüel şimdi, virtüel (sanal) geçmişte kalandır. Anı, sanalın aktüel olmasıyla ilgilidir; kısacası, hatırlandığında anı, hafızada duran şey olmaktan artık çıkmış, soyut olan somutlaşmıştır. Diğer bir deyişle, aktüel şu anda olan biten, sanal ise anılardan oluşmaktadır (Rushton, 2012, 87-88). Deleuze’ün zaman-imesini ifade ediş biçimi de sanal ve gerçeklik arasındaki sınırın kalkmış olması ve organik rejimdeki aktüel olan bütünlük yerine kristal rejimde öykünün “oluş”lar ile yeni bir boyut kazanmasıdır. Aktüel imge başka bir aktüel imgeyle art arda gelmek yerine, “kendi sanal imgesi”yle bağlanır ve “kristal imge” ortaya çıkar. “Böylece her imge kendi sonsuzluğuna açılmak üzere diğerlerinden ayrılır. Ve bundan böyle bağlantıyı sağlayan şey, bağlantının yokluğudur” (Ranciere, 2016, s. 118).

Kristal rejimde, zaman-imesiyle bütün olarak gösterilenin dışına çıkılır; aktüelin kendi bağlantılarının kopması sebebiyle, gerçeğin de kendi bağlantıları kopar ve sanal olan egemenlik kazanır. Gerçeklik ve sanal arasındaki sınırın kalkması, imgelerin mantıksal olmayan biçimde bağlanıp birleşmesi ile gerçekleşir. Böylece zaman-imesi, sinemanın gerçek ve sanalın ayırt edilemediği, “saf” duruma gelmesini sağlar (Deleuze, 1997, s. 41).

Ayrıca şunu da kaydetmek gerekir ki, bir filmde, sinematografik imge olarak hareket-imge ve zaman-imge birlikte bulunabilir. Bir yandan klasik kronolojik zaman anlayışı sürerken, arada dün, bugün ve yarının iç içe geçtiği Bergsoncu zaman anlayışı egemen olabilir; yani dikotomik bir yapı vardır. Bununla birlikte, kimi filmlerde egemen bir imge türü öne çıkar (Deleuze, 2014, s. 100).

1.6. Öyküleme

Organik ve kristal rejimle filmdeki imgeleri okumak olanaklı olmuş, bu imgeler de filmin öyküleme biçimini göstermiştir. Deleuze iki farklı öyküleme çeşidi olduğunu söyler: Organik öyküleme (*organic narration*) ve kristal öyküleme (*crystalline narration*). Organik öyküleme olay örgüsü ve karakterler arasında bütünlükçü bir ilişkinin kurulduğu, düşüncenin sabit olduğu diyalektik bir yapıdan meydana gelir. Her imge rasyonel bağlantıyla birbiri ardına dizilir ve bir bütün olarak film anlamlandırılır. Organik öykülemede nitelendirilen bir gerçek vardır (Deleuze, 1997, s. 127). “Organik anlatım, duyu-motor şemasının geliştirilmesinden oluşur. Organik öykülemede, karakterler durumlara tepki verirler ya da durumu gösterecek şekilde davranırlar. Bu, olduğunu iddia ettiği anlamıyla gerçek bir anlatımdır, kurmaca olsa bile” (s. 127).

Demek ki, organik öyküleme özü itibarıyla hareket imgesine ve bu imgelerin birbiriyle ilişkisine ve bunların uygun bir şekilde düzenlenmesine dayanır. Başka bir deyişle bu öyküleme türü, hareket imgesindeki imgelerin birbiriyle olan ilişkisine ve bu ilişkinin rasyonel kesilmelerle sunulmasına dayanır. Bu öykülemede tek başvuru kaynağı dışsal gerçeklik ve somutluktur. Fakat dışsal dünyanın sahneye taşınması öyküleme için yeterli bir neden değildir. Çünkü böyle birebir aktarım bizi bütünüyle algıya götürür. Oysa biz eylemin tarzıyla gelen öykülemenin peşindeyiz (Sütçü, 2015, s. 151).

Kristal öykülemde ise duygu, düşünce ve anlam saf optik-ses imgeleriyle üretilir. Deleuze'e göre kristal öykülemde, organik öykülemdeki duygu-motor şemanın çökmesi saf optik ve ses durumların ortaya çıkmasına yol açmıştır (Deleuze, 1997, s. 128). Organik öykülemde imge dıştan gelen komutla bir şeyin sunumuyken, kristal öykülemde imge bir şeyin sunumu değildir, çünkü sunulanın yerine geçmiş, kendisi olmuştur. Organik öykülemde gerçeklik var olanı betimleyerek üretilirken, kristal öykülemde gerçekliği üreten şey "oluş"tur.

Deleuze'e göre, sinemada zaman-imgenin oluşumu iki dönüşümle gerçekleşir: İlk, imgenin saf optik-ses olması için eylem imgesini (*the action-image*) aşması gerekir. Tam bu noktada Deleuze'e göre, zaman-imesi ortaya çıkar ve salt düşünceye olanak sağlar, böylece imge zamansal formda gerçeklik elde eder. Zamansal gerçeklik kazanan imge üç dönüşüme uğramıştır: "anlatım göstergesi" (*lectosigns*), "zaman göstergesi" (*cronosign-chronosigns*) ve "oluş göstergesi" (*genesign-noosigns*) (Deleuze, 1997, s. 23). Bu göstergeler zaman ve düşünce arasında ilişki kurulmasını sağlayarak, daha zihinsel bir sinema üretir. "Anlatım göstergesi"nde, klasik sinemadaki hareket imgesinden farklı olarak, akıl ötesine geçen bir imge söz konusudur. Bu sebeple, gerçeklik klasik sinemadaki gerçeklik algısından farklıdır. Deleuze'e göre, anlatım göstergesi hem sessel hem de görsel bağ kurar (s. 23). Anlatım göstergesiyle imge önceden kabul gören gerçeklikten sıyrılmış, sessel ve görsel bir yapı kazanmaya başlamıştır, ancak tam bir salt imge durumunda değildir. İmge sessel ve görsel olduğunda "anlatım", "zaman" ve "oluş" göstergelerine karşılık gelir. Bu göstergeler zamanın, düşünceyle ilişki kurmasını sağlar. "Zaman göstergesi" imgenin bu saflığı kazanmasına olanak verir; o nedenle, zaman yeni bir biçim, bir oluşum kazanır. Hareket imgesindeki geçmiş-şimdi-gelecek gibi doğrusal düzen söz konusu olmadığı için, hareket "oluş göstergesi"ndeki zamanın salt formundadır. Hareket eş zamanlı olarak kurgulanarak, yeni bir oluşum kazanmıştır. Zaman-imesi zamanı düşünceyle ilişkilendirdiği için, sinemanın saf zamansal sürecindeki imge içinden düşünceyi çıkaran, zaman-imesinin kendisidir.

Oluş göstergesinde kamera aracılığıyla (zaman-imesiyle) izleyici dış dünyadan soyutlanırken, imge de dış dünyadan kopar. Bunun iki sonucu olur: Birincisi, imge artık bağımsız olduğu için, düşünce dış dünyadan uzakta ortaya çıkacaktır. İkincisi, imge iç

dünyada kendisiyle baş başa kalmış, düşüncenin saf şekilde ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır (Deleuze, 1997, s. 277-278).

Artık bu dönüşümlerden sonra önemli olan şey, imgenin yeni bir tanımlamayı talep etmesidir. Çünkü hareket, zaman-imgesinde de gerçekliğini korumaktadır. Fakat bu yeni imgedeki hareket, hareket imgesindeki niteliğe işaret etmez. Dolayısıyla hareket imgesinde uzaysal kesitlerin art ardılığıyla anlam kazanan hareket, yerini evrensel değişim ve oluşumda art ardalık sergilemeyen duruma paralellik gösteren salt zihinsel uzaylara bırakır (Sütçü, 2015, s. 137-138).

1.6.1. Kristal Öyküleme ve Gerçeklik (Hakikat)

Düşüncenin tüm alanı kaplaması, hareketin geçerliliğini yitirmesine, “çekim”in değer kazanmasına neden olmuştur. Deleuze bu durumu “sabit çekimin yeniden keşfi” (*rediscovery of the fixed shot*) şeklinde tanımlamaktadır. “Sabit çekimin yeniden keşfi” hareketin neredeyse olmaması, karakterin hareketsiz kalması demektir (Deleuze, 1997, s. 128). Kristal öykülemede “sabit çekim”de hareket tümüyle yok sayılmaz, kimi zaman hareket abartılabilir, durmaksızın art arda verilebilir ya da farklı ölçeklerde çok yönlü hareketler kullanılabilir. Sabit çekimle sağlanan bu sıra dışı hareketlerle filmin içinde bulunduğu uzamın bütünlüğü kırılır (s. 128). Sabit çekimle geçmişte olan şimdiye taşınarak (aktüelleştirilerek - güncelleştirilerek), geçmişin yeni bir “oluş”um kazanması sağlanır: Zihindeki geçmiş aktüelleştikten sonra, geçmiş dönüşüme uğramış (yeni bir “oluş”um kazanmış) ve kişinin şu anki zamanla olan ilişkisini değiştirmiştir. Bu dönüşüm (“oluş”um) bir rüya, düş ya da hayal değildir, gerçeğin yerine geçen ve gerçeğin kendisi olan “oluş”tur. Gerçek algısının dönüşüm süreci sonunda “hakikat” kavramı ortaya çıkmıştır.

Hareket imgesi zamanı “önce, şimdi ve sonra” şeklinde sınırlandırdığı için düşüncenin ortaya çıkması da kısıtlanır. Hareket imgesi algıyı sınırlandırdığı için, hakikat kavramı imgede olanın ötesine geçemez. Hareket eden cisimler ve hareketler değişmez olduğunda, hareket sapmaları bağımsızlık kazanır ve bir sinematografik mutasyon meydana gelir. “Hareket” hakikati talep etmeyi bıraktığı an, “zaman” harekete boyun eğmeyi bırakmış demektir. “Hareket” tersyüz olmuş, zaman ise özgürlük kazanmıştır

(Deleuze, 1997, s. 143). Organik rejimde anlam, kronolojik zamanda imgeler arasındaki bağına göre meydana gelir. Organik öykülemde, doğru ve yanlış birbirinin karşıtı olarak var olur. Bütün de birçok imgenin bir araya gelmesiyle elde edilir. Kristal öykülemde ise, mantığa dayalı düşünce yasalarının ötesine geçilir. İmge akla uymasa da doğru olarak algılandığı zaman, “hakikat” zamansal “oluş”un kendisi olacaktır. “Modern sinemada, zaman-imgesi zamansal paradoksların içinde şekillendiğinden, artık, olan ve keşfedilmeyi bekleyen bir hakikatten bahsedilemez. Modern sinema hakikati zamansal bir oluş olarak ele alır” (Sütçü, 2015, s. 154).

Deleuze’e göre gerçek (*reality*) zihindeki yansıma, hakikat (*truth*) ise zihinde gerçeğin algılanmasıdır. Sinematografik imgede hakikat, zamanın zihinde geri dönüşümü, açılımıyla ortaya çıkar. Bu açılım organik rejimdeki gibi, kesin bir doğru olarak değil de başka bir şeye dönüşebilen bir “oluş” şeklindedir. Bu noktada Deleuze, “yanlışın metamorfozlarının doğru olanın yerine geçtiğini” (1997, s. 134) söyler. Nietzsche’nin perspektif fikrine paralel olarak, Deleuze de insana ait bir perspektiften sunulan doğrunun, kesin doğru olmaktan çıkmış olduğunu belirtmiştir (Deleuze, 1997, s. 131). Doğru, her insanın kendine aittir ve dünyada tek bir doğru yoktur. Deleuze zamanın kristalize olduğu bir düzlemde hakikatin var olacağını ifade eder. “Doğru” kronolojik bir zamanda neden-sonuç ilişkisine dayalı bir kavram olarak tanımlanmazsa, “doğru”nun karşıtı olan “yanlış” oluşa bağlı bir olumsuzluk olmayacaktır. Doğru ve yanlış birbirlerinin zıttı değilse, “oluş” zamana dayalı olarak yanlışın gücü ile yeniden tanımlanacaktır (Deleuze, 1997, s. 133-134, 137; Sütçü, 2015, s. 154).

Sonuç olarak, organik rejimdeki doğru-yanlış algısı, kristal rejim ile değişime uğramıştır. Kristal rejimde imge kendi gerçekliğini var eder, bir şeyin sunumu değildir, bizzat kendisi zamana bağlı olan bir gerçekliğe karşılık gelen sunum biçimidir. Sinema zaman-imgeye dayalı kristal rejimde “doğru” ile ilgilenmez, yanlışın dönüşümü olan “hakikat” kavramı ile ilgilenir.

1.6.2. Zaman-İmge Sineması Örnekleri

Deleuze'ün zaman-imge sinemasına örnek olarak gösterdiği filmlerden biri Orson Welles'in *Şangaylı Kadın (The Lady from Shanghai, 1947)* filmidir. Filmde gerçek ve düş arasında ince bir çizgi olduğu karakterler üzerinden gösterilir. Karakterler aynalı bir odada flulaşan gerçekler içinde aktüel olan gerçeği bulmaya çalışırlar. Karakterler (yeniden yaratılmış olan) öznel zamanlarından nesnel gerçekliğe ulaşmak için aynaları kırmak zorunda kalırlar (Rushton, 2012, s. 81).

Deleuze'e göre, filmlerinde zaman-imesinin görüldüğü diğer yönetmen Alain Resnais'dir. Resnais'nin filmlerinde geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirine karıştığı bir zaman algısı söz konusudur, kronolojik bir akış yoktur. *Hiroşima Sevgilim'de (Hiroshima Mon Amour, 1959)* farklı yer ve zamanlarda geçen olaylar eş zamanlı olarak kurgulanarak geçmişin şimdi ile yeni bir oluşum kazanması sağlanır. Kadın ve erkek karakterler farklı ülkelerde yaşayan, farklı anılara sahip iki karakterdir. Film, kadın karakterin bir film çekimi için gittiği Hiroşima'da geçer. Kadının Nervers'te ilk aşkıyla olan anıları ve savaş görüntüleri ile filmdeki aktüel zaman ve mekân algısı iç içe geçerek zaman merkezli bir konuma gelir. Geriye dönüşler rasyonel bir yapı sağlamaz, üstüne zaman ve mekân algısında bir karmaşa yaratır, çünkü şimdiki zamanın içerisine geçmiş yerleşir. Olaylar geçmişle birlikte sürekli olarak yeniden düzenlenir ve zaman algısında bir parçalanma ortaya çıkar (Deleuze, 1997, s. 120). Resnais, karakterlerin biyografilerini gizlemez; dahası, onların ne yaşadıklarını haritalar (zihin haritaları) ve diyagramlar halinde filmin ayrılmaz parçaları olarak verir. Deleuze, haritalar ve diyagramları filmdeki nesnelere şeklinde tanımlar. Ona göre, bu nesnelere zihinsel bir işlev görerek düşüncüyü açığa çıkarır. Resnais için sinema, gerçeği temsil eden bir araç değil, zihinsel bir işleyiş yaklaşımıdır (s. 121). Karakterlerin geçmişleri zihinsel bir harita görevi üstlenerek zamansal kesitlere dönüşür. Böylece, Deleuze'e göre, Resnais dünyanın belleğine (izleyicilerin anılarına), düşüncenin hâkim olduğu bir sinemaya ulaşır (s. 121- 122).

Deleuze'e göre, Jean Luc Godard zaman-ingesini kullanan diğer bir yönetmendir. Klasik sinemadaki bütünlüğün aksine, Godard sinemasında filmsel bütünlük yoktur (s. 179). "Bütünü oluşturan şey otomatizmdir, kısacası düşünülmemiş ve düşünülmüş arasındaki ilişkidir. Sinematografik otomatizm dışardan empoze edilen düşüncenin materyal otomatizmasıdır. Otomat dış dünyadan kesilir ancak onu canlandıracak daha derin bir dış vardır" (Deleuze, 1997, s. 178-179). Bu sebeple, "bütün" dışsal olup, yeni bir duruma girmiş olur. Godard sinemasında, hareket imgelerinin montajla bir araya getirilmesi yerine imgeler arasındaki çatlakta zamansal bir boyut sağlanır. Bir imge, diğer bir imgenin ortaya çıkmasını sağladığı an, iki imge arasında farklı bir ilişki ortaya çıkar (s. 179). Deleuze, ortaya çıkan durumu "ara" (*the method of between*) ve "ve" (*the method of and*) şeklinde iki metotla isimlendirir. İki imge arasındaki "ara" ve "ve" seyirciyi, dışsal zamanın içine sokar. Bu imgeler bu noktada, izleyiciyi yeniden düşünmeye, yeni bir algı oluşturmaya iter (s. 180). Klasik sinemada, bir parça diğerinin devamı olarak ilerliyorsa, kısacası birinin sonu diğerinin başıysa bu rasyonel kesilmedir. Modern sinemada ise bu kesilme çatlakta meydana gelen, irrasyonel kesilmedir. İrrasyonel kesilmede, iki imgenin etkileşimi birbirinin başı ya da sonu değildir. Bu noktada, imgeler tamamen zaman-ingesinin kendisi olmuştur. Çatlak içinden geçen imge dışsallığa ulaşır ve izleyiciye sırası olmayan bir zaman algısı sağlar. Bu noktada montaj, zaman-ingesindeki ilişkileri belirleyerek yeni bir anlam kazanmış ve bu anlam, düşünce gücüyle, düşünülmeyen dışsal dünyada düşünülür hale gelmiştir (s. 181).

Öte yandan, Roberto Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir (Roma, Citta Aperta, 1945)* ve *Hemşehri (Paisa, 1946)* filmleri kesintili, boşluklu anlatımlarıyla zaman-imge sinemasının başka örnekleridir. Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları (Ladri Di Biciclette, 1948)* filminde yağmur yağışı ile kesintiler oluşturulur (İpek, 2017, s. 290). Sica'nın *Umberto D. (1952)* filminde de boşluklu bir anlatım dikkati çeker (Deleuze, 2014, s. 272-273).

Zaman-imge filmlerinde, karakterlerin davranışları net değildir. Hareket-imge sinemasında karakterler anlatının devamlılığını sağlayan eylemleri ortaya koyarken, zaman-imge sinemasında karakterlerin eylemleri sanki anlatının dışındadır. "Beden bile hareketin aksiyonu değildir; zamanı geliştiren bir varlıktır" (Deleuze, 1997, xi). İzleyiciye karakterlerin iç dünyalarını hissettirir. Onların eylemleri amaca götürmez,

durumu daha da karmaşıklaştırır. Rossellini'nin *Roma, Açık Şehir* (1945), *Hemşeri* (1946) ve *Almanya, Sıfır Yılı* (*Germania Anno Zero*, 1948) savaş üçlemesinde, yıkılmış binaların içinde yaşama nasıl devam edeceğini bilmeyen karakterler belirsizlik içindedir, gelecekle ilgili bir planları yoktur. Güçlü, ne istediğini bilen insanlar değildirler; şaşkın, durgun ve nasıl davranacaklarını bilemez halledirler. Karakterler “kendilerini eylemlerden ziyade betimlemelere bırakırlar” (Sauvagnargues, 2010, s. 179).

Yeni Türkiye sinemasında da zaman-imge sineması örnekleri görülmektedir. Örneğin, Nuri Bilge Ceylan sinemasında saf optik ve ses durumları söz konusudur. “Seslerin görüntü kadar belirginliği, uzun sabit çekimlerden oluşan “ölü anlar”, Ceylan’ın sinema fikirleri olarak görünürler. Bu yönüyle hem zamana hem de yaşama dair düşünmeye iter izleyiciyi” (Akbulut, 2005, s. 42-43). Eylemlerde neden-sonuç bağlantıları her zaman bulunmaz, eksilteler vardır ve eylemin önce ve sonrası görselleştirilerek zaman üzerine düşünmemiz sağlanır. Karakterlerin duyguları, değişim süreçleri ve kişisel iç yolculukları nedensellik bağlamında karşımıza çıkmaz. Karakterler hakkında detaylı bilgi verilmez ya da pek az verilir.

2. DELEUZE'ÜN ZAMAN-İMGESİ KAVRAMI IŞIĞINDA DERVİŞ ZAİM'İN FİLMLERİ

2.1. *Cenneti Beklerken* (2006)

Cenneti Beklerken Osmanlı klasik minyatür sanatı ve “Frenk resmi”nin⁴ ön plana çıkarıldığı, 17. yüzyılda geçen bir dönem filmidir. Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan minyatür ustası (nakkaş) Eflatun (Serhat Tulumluer) karısı ve oğlunu kaybetmiş bir adamdır. Filmde, Eflatun’un Osmanlı vezirinden gelen bir emirle, Danyal adındaki şehzadenin idam edilmeden önce Frenk usulü portresini çizmek üzere Anadolu’ya istemediği bir yolculuğa çıkması ve bu yolculukta Leyla (Melisa Sözen) ile tanışması konu edilir.

Filmin ilk sahnesinde, Eflatun’un evinde, Gazal Efendi bir minyatür tasvir etmekte, Eflatun kendi oğlunun resmine uzun uzun bakmaktadır. Gazal tamamladığı tasviri Eflatun’a gösterdiğinde, Eflatun bir daha kendisine tasvir göstermemesini, çünkü artık tasvir ve Frenk resmi yapmayacağını söyler. Bu sırada kapı çalar, vezirin adamları gelmiştir. Eflatun ve Gazal Efendiyi, o sırada odada bulunan Eflatun’un karısının ve oğlunun resimleriyle birlikte vezirin konağına götürürler. Vezir resimleri incelerken, Eflatun ölen karısı ve oğlunun resimlerini onları hatırlamak için yaptığını söyler. Vezir “Frenk resminden hoşlanmadığını, hakiki bir nakkaşın kâfir resmi çizmeyeceğini” ifade eder. Eflatun da pişmanlığını dile getirir. Vezir, Eflatun’u huzuruna getirmesinin nedenini açıklar: Eflatun Anadolu’da esir alınan isyancı şehzadenin idam edilmeden önce Frenk resmini yapacaktır. Eflatun bu işi kabul etmek istemez, ancak bunun bir emir olduğu söylenir. Gazal Efendi Eflatun’a Anadolu’da isyan olduğu söyleyerek, ona verilen görevini kendisinin yapabileceğini belirtir. Eflatun bunu kabul etmez, bunun üzerine Eflatun’un eli sakatlanırsa, onun yerine kendisinin gönderilebileceği ihtimalinden bahseder. Eflatun ve vezirin adamlarının uzun yolculuğu başlar. Herkesin

⁴ Filmde Batı’daki ressamların çizdiği Frenk resmi diğer bir deyişle portre, Anadolu’da kâfir resmi şeklinde geçer.

öldürüldüğü bir köye geldiklerinde, ani bir silahlı saldırıya maruz kalırlar. Bu çatışmada vezirin adamları galip gelir, hayatta kalan tek kişi Leyla isimli bir kadındır; onu da yanlarına alarak yolculuğa devam ederler. Eflatun, İstanbul'a geri gönderilmesi için elini keser, ancak vezirin önde gelen adamlarından Osman, Eflatun'u göndermez. Uzun bir yolculuğun ardından bir kervansarayaya ulaşırlar, dinlenmek için içeri girerler. Bu kervanda da bir çatışma çıkar ve sonra yola yine devam ederler.

Şehzade Danyal'ın tutuklu bulunduğu kervansarayaya sonunda ulaşırlar. Eflatun esirin Frenk resmini çizmeye başlar. Esir, kendisinin Danyal'ın oğlu Yakup olduğunu söyler ve kaçmak için Eflatun'dan yardım ister. Eflatun durumu Osman'a anlatır, Osman ise sadece adamı resmetmesini söyler. Yakup babası için mektup yazmak ister. Elleri bağlı mektubu yazarken, Eflatun'un başına sert şekilde vurarak onu bayıltır. Eflatun'un kıyafetini giyer ancak kervansarayadan kaçarken öldürülür ve kellesi alınır. Mustafa ile Eflatun İstanbul'a dönmek için, Osman da Leyla ile başka bir istikamete gitmek için yola çıkarlar. Bir mola sırasında Eflatun, Mustafa'nın kendisini öldüreceğini düşünerek kaçmaya çalışır. Mustafa Eflatun'u kovalarken, Osman ve Leyla'nın isyancılar tarafından tutsak edildiğini görürler. Eflatun, Leyla'yı kurtarmak için Mustafa'nın silahını alır, isyancılara doğru ateş eder. Eflatun kalabalığın içinde izini kaybettirir, Yakup'un öldürüldüğü kervansarayaya geri döner. Ardından, Şehzade Danyal ve adamları, yanlarında Leyla ve Osman ile kervansarayaya gelirler. Danyal, Eflatun'a kendi rüyasını resmettiği takdirde kendisini ve Leyla'nın canlarını affedeceğini söyler ve sonunda onları azat eder. Eflatun ve Leyla İstanbul'a döner ve evlenirler.

2.1.1. Sabit Çerçeve ve Saf Optik-Ses İmgeleri

Filmin sadece 17. yüzyılda geçtiğini bilgisi verilir; bunu ötesinde, filmde öykünün ne kadar sürdüğüne dair bir fikrimiz de olmamaktadır. *Cenneti Beklerken*'de kronolojik bir öykü anlatımı da söz konusu değildir. Filmin açılış sekansında, İstanbul'un meydan ve sokaklarında padişahın adamlarının idam ettikleri isyancıların kellelerini “halkın ibret alması” için gezdirmeleri gösterilir. Padişahın adamları bir konağın önünden geçerken, kamera konağın içine geçiş yapar. Eflatun oğlunun cesedine bakarak Frenk usulü

portresini yapmaktadır. Bu sırada ezan sesi duyulur. İstanbul sokaklarında isyancıların kellelerinin görüntüsü, cellatların sesleri, ezan sesi birer saf optik-ses imgesidir ve izleyiciye kaos ve ölümü hissettirir. Günlük yaşamın düzeninde olmayan bu görüntüler saf optik-ses imgelerinin ortaya çıkmasına neden olur. Bu imgeler izleyiciye, İstanbul'un durumunu yansıtan zaman ve düşünce imgeleridir.⁵

Gazal Efendi (Bülent İnal), Eflatun'a oğlunu kâfirler gibi Frenk usulü resmetmesinin acısını çoğalttığını söyleyerek Eflatun'a portreyi tamamlamaz. Ardından, Eflatun'un oğlunun konağın önünden kendi mezarına doğru yürüyüşü ve kendi mezarına girişi gösterilir. Kamera sabit konumdadır, Eflatun mezarın başına oturur. Konuşma yoktur, sadece enstrümantal müziği duyarız. Müzikle birlikte filmin ve oyuncuların ismi görülür ve bu zamana kadar görüntüyü çevreleyen -tablo çerçevesi biçimindeki- çerçeve kaldırılır ve film devam eder. Bu planda, sabit kamera saf optik-ses durumlarını açığa çıkarmak için kullanılır. "Görsel imgenin bir bileşeni olmak yerine, sesin kendisi bir imge haline gelir" (s. 278). İmgeleşen enstrümantal müzik Eflatun'un yas tuttuğunu bize hissettirir. Bu sekansta, kamera olayı takip etmez, hareket etmez ya da yer değiştirmez. Sabit bir çerçeve vardır ve insanlar bu çerçeveye girip çıkarlar. Kamera karakterlerin çerçeveye girmesini beklerken, boşluktaki alanda izleyiciye düşünme imkânı sağlar. Dolayısıyla, izleyici bu durumda pasif değil, aktif konumdadır. Zaman-imgeye dayalı sinemanın temel niteliklerinden durağan görüntüler bu sekansta bir örnek olarak karşımıza çıkar. Durumların eylemlilik üretmediği durağan görüntüler karşımıza çıkar.

⁵ Deleuze *Stromboli Adası* filmini yorumlarken şöyle der: "*Stromboli Adası* (1950) filminde balık avı, fırtına ve patlama gibi olaylar ile aynı anda yabancı bir kadın dağa tırmanır. Oldukça güçlü bir gerimle ruh sarsılır. Patlayan volkanın eteklerinde siyah dalgaların üzerinde ruhların fısıltıları duyulur. Artık duy-motor yoktur ancak saf optik-ses imgeleri arasında daha karmaşık dairesel bağlantılar vardır. Diğer bir deyişle, adanın bedenini ve ruhunu aynı anda oluşturan zaman ve düşünce imgeleri vardır" (Deleuze, 1997, s. 46-47).



Fotoğraf: Açılış sekansı, Eflatun ölen oğlunun yasını tutar.

Zaman-imegeye dayalı sinemada eylem birliği yoktur. Olaylar kronolojik sırada ilerlemez, dahası kimi olaylar da atlanır. İzleyici bir eylemin gerçekleşip gerçekleşmediğini her zaman göremez, ancak ne olduğunu veya olabileceğini hisseder. Eflatun'un evinde, Gazal bir anne ve çocuğunu minyatür sanatıyla tasvir ederken, Eflatun kendi oğlunun resmine uzun uzun bakmaktadır. Bir süre sonra, Gazal Efendi tasvir ettiği resmi bitirir. Eflatun oğlunun resmine bakmaya devam etmektedir. İzleyici, geçen zamanın ne kadar olduğunu ilişkin bir bilgi sahibi olmaz.

Eflatun, Gazal Efendi'nin bulunduğu (yan) odaya geçer. Eflatun yan odaya geçerken duvardaki çerçevelenmiş aynayı, ardından da aynada Gazal Efendi'nin yansıyan yüzünü görürüz. Konuşmaları sırasında, aynı aynada görüntü geçişleri olur. Önce Anadolu'yu bir minyatür resim olarak, sonra Eflatun ve Gazal Efendi'yi ve yine akabinde Anadolu'yu görürüz. Kamera ayna karşısında sabitlendiğinde, ayna içindeki figürlerin minyatür bir resim gibi perspektifi yoktur. Eflatun “nakış donmuş bir hayalin resmidir, dönmezsem beni nakşet” der, film yolculuk sekansıyla devam eder. Daha sonra yine ayna ve aynada Eflatun'un yolculuğu, yolculuğun resmedildiği minyatür görülür. Aynada Eflatun'un çıkacağı yolculuğun yansımalarını görürüz. Kamera aynaya, Eflatun'un yüzüne ve Gazal'a peşi sıra, tekrar tekrar yaklaşır, uzaklaşır. Kameranın aynaya, Eflatun'un yüzüne ve Gazal'a tekrar tekrar yaklaşması, uzaklaşması ve eşlik eden ritmik ses, saf optik-ses imgeleridir ve kaygı içindeki Eflatun'un hızlı kalp

atışlarını hissettirmektedir.⁶ Filmde zaman zaman içine girer, mekân yeni bir mekâna açılır, bunlar sürekli birbirine eklemlenir.



Fotoğraf: Eflatun'un yolculuğa çıkış sahnesi.

Anadolu'ya geçtiklerinde, Eflatun seyahate devam etmemek için elini kesmeye karar verir. Böylece kendisini İstanbul'a göndereceklerini düşünür. Eflatun bıçağı avuç içine yaklaştırır, önce bıçağa, sonra avuç içine bakar. Bu sırada kamera, Eflatun'un yüzüne ve eline zum yapar ve yüksek volümlü ritmik sesler duyulur. Ritmik sesin kademe kademe yükseldiği sırada, Eflatun derin bir nefes alır, elini kestiği anda müzik sona erer ve ardından çığlığını duyarız, sonra sessizlik hâkim olur ve sonra kuş sesleri... Her biri yaklaşık birkaç saniye sürer. Kuş sesleri ile birlikte art arda ters, yatay ve düz peribacaları görüntüleri gelir. Müzik, sessizlik anı ve kuş sesleri zamanı görünür hale getirir. Yanı sıra, elini kesmek zorunda kalmasının Eflatun'a verdiği acı, kamera hareketleri ve peri bacalarının ters yüz edilmesiyle izleyiciye hissettirilir.

⁶ Deleuze aynadaki geçişlerin gerçekten sanala geçişler ile aynı olduğunu ve bunların kristal ifadeler olduğunu söylemiştir (1997 s. 75-76).



Fotoğraf: Eflatun elini keser.

Mustafa ile Eflatun ve Osman da Leyla ile yola çıktıkları sekansta, Mustafa ile Eflatun mola verdiklerinde, Eflatun sazlıkların arasından koşarak kaçmaya başlar, Mustafa peşine düşer. Daha hızlı koştukça, müziğin ritmi de yükselir. Osman ve Leyla'nın isyancılar tarafından tutsak edildiğini gören Mustafa ve Eflatun aniden müzikle birlikte durarak, sazlıkların arasına saklanırlar. Eflatun, Leyla'nın zarar görmemesi için Mustafa'nın silahını zorla alır ve isyancılara doğru ateş eder. Ateş ederken, Leyla ve sazlıkların görüntüleri art arda gösterilir. Sazlıkların Eflatun'dan uzun olması, Eflatun'un boyundan büyük işlere bulaştığını betimlerken, sazlık görüntüleri izleyiciyi sahne üzerine düşünmeye sevk eder.





Fotoğraf: Eflatun sazlıkların arasından isyancılara ateş eder.

Bir kesme ile Yakup'un elinde kendi cenazesini gösteren bir minyatür görürüz. Kamera pan hareketi yapar, minyatür dondurulur ve gerçek zamana geçilir. Dondurulan minyatür Danyal'ın matemini veren bir imgedir.



Fotoğraf: Yakup'ın cenaze sahnesi.

2.1.2. Rüyalar ve Aynada Görüntünün Kristalize Olması

Deleuze'e göre zaman-imge sinemasında rüyaların da bir işlevi vardır. Rüyalar aracılığıyla fanteziler veya çocukluk anıları sanal an'lar şeklinde ortaya çıkar (Deleuze, 1997, s. 56). *Cenneti Beklerken*'de rüyalar önemli bir yer tutmaktadır.

Yolculukta bir kervana ulaşırlar. Kervansarayda Osman, Eflatun'a Leyla'yı burada bırakacaklarını kendisine söylemesini ister. Eflatun ve Leyla baş başa karanlık bir odada konuşurlar. Eflatun Leyla'ya oğlunun suretini sonra da Gazal Efendi'nin çizdiği resmi gösterir.

Eflatun: Mehdi, zevcemle oğlumu elleriyle cennete taşıyor.

Leyla: Sanki şey gibi...

Eflatun: Rüya.

Leyla: Rüya.

Eflatun: Rüya ve tasvir aynı şeylerdir. Sana rüyamı anlatabilirim. Gerçekleşmeyecek rüyamı.

Eflatun gördüğü rüyayı resmetmiştir. Burada, rüyanın resmi, şimdiki anda bir çatlak açarak geçmişi çağırılmış ve zaman kendi varlığını ortaya çıkarmıştır. Bu rüya aile sıcaklığını/özlemini imler. Eflatun'un ailesine kavuşma arzusu, "gerçekleşmeyecek rüya"dır. Eflatun rüyayı anlatırken, kervansaraydaki adamlar ile vezirin adamları arasında kavga çıkar ve Leyla'yı orada bırakamadan yolculuklarına devam etmek zorunda kalırlar. Müzik eşliğinde düz, yatay ve ters peribacası görüntülerini tekrar görürüz ve ardından yolculukları minyatür resimleriyle gösterilmeye devam edilir. Sonra ters peribacaları arasında ardı ardına hem düz hem de ters atlılar görüntüye gelir. Peri bacalarının ters gösterilmesi ve hem düz hem de ters atlılar yaşamın olağan seyriyle açıklanabilecek bir durum değildir ve burada duyu-motor sistemi çöker ve bu görüntüler saf optik-ses imgesi olarak karşımıza çıkar. Deleuze'e göre bu zamanın kendisidir. Değişikliği üreten, değişmeyen formunu değiştiren şey zaman-imgesidir (1997, s. 17).



Fotoğraf: Eflatun ve vezirin adamlarının çıktığı yolculuk.

Yakup'un esir alındığı kervansarayda öldürülmeden önce, Eflatun'un elindeki bir aynaya baktığını ve aynadaki yansımanın kendisine değil de Yakup'a ait olduğunu görürüz. Gerçek ve sanal arasında bir görüntüdür bu. Deleuze'e göre aynadaki (transparan, opak ve net olmayan) görüntü ise kristalize olmuş (1997, s. 76), irrasyonel şekilde bir araya gelmiş imgelerdir. Ayna gerçek ile sanal arasında bir bağ kurar, ikisini tek bir "an"da göstererek izleyiciye Eflatun'un ruhsal durumunu hissettirir.



Fotoğraf: Eflatun'un aynada kendisi yerine Yakup'u gördüğü sahne.

Eflatun, Osman'a "nakkaş kafasındakini çizer, karşısındakini çizmez" dese de Osman'ı ikna edemez ve Yakup'un portresini çizmeye yeniden başlar. Esir alınan adamın Yakup mu, Danyal mı olduğunu bilmeyen izleyici düşünmeye sürüklenir. Osman, Mustafa'ya isyancılara yakalanmadan kelleyi ya da Frenk resmini İstanbul'a ulaştırabilmek için farklı yollardan gideceklerini ve resmini tamamladıktan sonra Eflatun'u öldürmesini söyler. Konuşmayı gizlice dinleyen Leyla duyduğunu Eflatun'a anlatır ve sağ kalıp kendisi için geri gelmesini söyler. Eflatun Yakup'un portresini tamamladığı sırada gerçek ve rüya arasında minyatür sanatıyla resmedilmiş ters ve düz görüntüleri yeniden görürüz. Ardından bir sekans girer: minyatürler. Eflatun, Leyla ile kaçmaktadır. İzleyici bunun Eflatun'un hayali olduğunu anlar. Hemen ardından kendisini de resmeder. Eflatun Frenk resminin günah olduğuna inanır, ancak hem sevdiği kadının hem de kendisinin resmini çizer. Eflatun'un bunu neden yaptığını izleyici anlayamaz ve zihnindeki soruları yanıtlamaya çalışırken film devam eder.



Fotoğraf: Eflatun'un hayalinin betimlendiği sahne.

Eflatun'nun arkasından Şehzade Danyal ve adamları da kervansaray'a gelir, yanlarında Leyla ve Osman da vardır. Osman'ı öldürürler. Danyal, Eflatun'a gördüğü rüyayı resmettiği takdirde onu ve Leyla'nın canlarını affedeceğini söyler. Danyal daha önce bir İspanyol ressam'a Frenk usulü resim yaptırmıştır, yapılan bu resimdeki aynada babası III. Murat'ın görüntüsü vardır. Eflatun'dan, babasının aynadaki görüntüsünü silip Mehdi'nin görüntüsünü koymasını emreder. Danyal Eflatun'a bu resmin kendisinin çizdiği Frenk portrelerden farklı olduğunu çünkü bu resmin "âlemleri, zamanları ve mekânları yan yana getirebildiğini" söyler. Tabloda resmedilmiş olanlar farklı zamansal ve mekânsal boyutlarda yer alır. "Bu, filmde de yaratıcı-yönetmenin asıl meselesinin farklı zaman ve mekânları filmsel zaman ve mekân içerisinde birleştirme kaygısının bir tezahürüdür" (Doğan Topçu, 2010, s. 181).



Fotoğraf: Danyal'ın yaptırdığı tablo.

Eflatun, Mehdi'nin resmini çizerken kriz geçirerek bayılır ve uykuyla uyanıklık arasında bir rüya görür. Eflatun'un arkasındaki aynaya doğru kaydırma yapılarak

aynanın içindeki mekâna geçilir, yeni bir optik kaydırma ile aynalardan aynalara Eflatun'un rüyasına geçiş yapılır. Rüyada, ırmak kenarının yanında Eflatun'un oğlunu görürüz. Çocuğun yanından arkasındaki aynaya doğru yeni bir kaydırma ile Eflatun'un o anda olduğu odaya geçilir. Çocuk Eflatun'un yanına gelir, elinden tutar ve onu ayağa kaldırır. Eflatun bu çocuğu öper, sarılır. Eflatun'unun elinden tutan çocuk, onu bir eve götürür. Evin önünde kucağında çocuk olan bir kadın vardır. Sonra, çocuk Eflatun'u kaldırdığı yere geri götürür, Eflatun'unu gerçek zaman-mekâna bırakır ve yanından ayrılır. Eflatun'un rüyası Eflatun'un belleğini aktif hale getirerek, geçmişi bugün gibi yaşamasını sağlamıştır. Bu çocuk Eflatun'un çocukluğunu imler, Eflatun'un çocukluğu bizim için görünür olmuştur. Eflatun uyandığında tepkisizdir, hareketsizdir sadece resme uzun uzun bakar ve ağlar. Eflatun kendi zamanını hissetmeye devam etmektedir. İzleyici bu çocuğun kim olduğunu kesin olarak anlayamaz ama Eflatun'un çocukluk hali olduğunu kavrar.



Fotoğraf: Eflatun'un Rüyası.

Danyal "saltanat rüyası"nı anlatan tabloyu köylerde gezdirerek, tabloda Mehdi resmini gören halkın kendisini destekleyeceğini düşünür. Tablonun karşısında bir ayna vardır.

Danyal'ın rüyasını bu ayna içinde izleriz. Filmde rüyalar ayna içinde gösterilir, rüyalar bellektekilerin yansıması olarak betimlenir.



Fotoğraf: Danyal'ın Rüyası

Danyal, Eflatun ve Leyla'yı azat eder. Eflatun ve Leyla bir ateşin başında birbirlerine sarılarak konuşmaktadırlar. Bu sırada ortaya çıkan ışıklı bir çiçek görüntüsünün dallanarak çiftin silüetine dokunması bir imge halinde kristalize olur ve çiftin aşkını izleyiciye anlatır.



Fotoğraf: Eflatun ve Leyla'nın aşkı.

Kervansarayda olan Eflatun ve Leyla yürürler, bu sırada kamera sağa doğru pan hareketi yapar ve arka planda İstanbul'u görürüz. Kameranın pan hareketi bize İstanbul'u gösterir. Bu görüntüyle çiftin eve döndüğünü anlarız.



Fotoğraf: Eflatun ve Leyla'nın İstanbul'a döndüğü sahne.

2.1.3. Karakterlerin Halleri

Zaman-imge sineması ile yeni bir karakter tipi ortaya çıkar (Deleuze, 1997, xi). Onlar gördüklerine karşı cevap vermezler ve tepki göstermezler (s. 2). Onların davranışları, amaçları ya da planları anlaşılmaz. Öte yandan, karakterlerin duyguları açıkça gösterilmez ve arasındaki ilişki tam tanımlanamaz. *Cenneti Beklerken* filminde Deleuze'ün tanımladığı karakter tipleri çokça karşımıza çıkmaktadır.

Eflatun vezirin adamları ile çıktığı yolculukta, herkesin öldürüldüğü bir köye gelirler, tuhaf bir sesin ardından silahlı saldırıya maruz kalırlar. Tuhaf ses ve silah sesleri, ortamın korkunçluğunu ve karakterlerin kaygısını imler. Silah sesleri sona erer, derin bir

sessizlik içinde kuş sesleri duyulur. Köye geldikleri zaman, karakterler gördükleri karşısında şaşkın, çevreye bakarlar.



Fotoğraf: Eflatun'un seyir hali.

Eflatun'un Mustafa ile çıktığı son yolculuk sahnesinde, Eflatun, Leyla'yı kurtarmak için isyancılara ateş eder. İsyancılar ateşin geldiği yöne doğru koşmaya başlar, Eflatun sazlıkların arasına gizlenerek izini kaybettirir. Mustafa, Osman ve Leyla'ya ne olduğu gösterilmeden Eflatun'un en son ayrıldıkları kervansaraya döndüğünü görürüz. Kervansaray yağmalanmış, içindeki tüm insanlar öldürülmüştür. Eflatun dağılmış, harabeye dönmüş bir mekânda ne yapacağını bilemez haldedir. Boş kervansaray normal bir durum olmadığını gösterir. "Eğer boş mekânlar saf optik ve ses duruma yol açarsa, yaşamlar ters-yüz edilmiş demektir. Ters bir durum var demektir" (Deleuze, 1997, s. 17).



Fotoğraf: Eflatun'un seyir hali.

Eflatun ve Leyla İstanbul'a dönmeden önce, Danyal elindeki tabloda babasının aynadaki görüntüsü yerine Mehdi'nin görüntüsünü yerleştirmesini Eflatun'a emreder. Eflatun tabloyla baş başa kalır, bu sahnede Eflatun'u "seyreden karakter" olarak yeniden görürüz. Eflatun dünyaya ait hiçbir şeyle bağlantısı kalmamış görünmektedir, sadece tabloya bakar. Bu görüntü bize, Deleuze'un açılan çatlakla geçmişini ilişkilendiren karakter tarifini hatırlatır (Deleuze, 1997, s. 52).

Daha sonra, Leyla ve Eflatun İstanbul'a dönerler, Gazal'ı görmeye giderler. Gazal eskisinden farklıdır. Gazal, Danyal'ın portresini birçok kez Frenk usulü resmetmiş, günaha girdiğini düşünerek vicdan azabı duyduğunu ama Frenk usulü resim yapmayı bırakmadığını söyler. Gazal, Eflatun'dan kendisini iyileştirip eskisi gibi olması için ondan yardım ister. Eflatun, Gazal'a:

Eskiye dönmek için yeni bir yolculuğa çıkacaksın. Bir Frenk resmi yapacağız. Kimi vakit tasvir tarzıyla nakşedeceğiz bazen her iki tarzı birbirine sirayet ettireceğiz. Ondan sonra da ben belki yine tasvir yaparım. Hatalar yapacağız. Senin gibi en başa dönmeyi umacağım. Hep iyileşmeyi bekleyeceğiz. Hep. Arayacağız.

Filmin son sekansında Eflatun'un oğlunu önce kendi mezarının yanında, ardından bir ırmak kıyısında görürüz. Kamera yavaşça aynaya doğru zum yapar ve aynanın içinden geçerek yeniden mezarın olduğu görüntüye geçilir. Eflatun oğlunun mezarının başına oturmuştur. Ve bu görüntü minyatür bir resme dönüşür.





Fotoğraf: Danyal’ın yaptırdığı tablo ve *Las Meninas* tablosu.

Las Meninas tablosundaki yanılısma kimin kime baktığı; diğer bir deyişle, bakan ve bakılan üzerinedir. Eflatun, Danyal için gelen bir çobana “Resim hem yapanın hem bakanındır” der. Zaman-imegeye dayalı sinemanın bir özelliği nesnel kameranın bir göz olarak kullanılmasıdır. Bir plan sabit kameranın gözü olarak izleyiciye gösterilir. İzleyici bir süre sonra nesne ya da durağan harekete bakmayı keser, imegyi görmeye başlar ve sıradan görüntüler anlam kazanır.

Zaman-imegeye dayalı filmlerde karakterler yıkılmış şehirlerden, kasabalardan kaçır ve yeni mekânlara gitmek zorunda kalırlar. Ancak göç ettikleri mekânlar terk ettikleri mekânlardan farklı değildir. Ve karakterler ne yapacaklarını bilemez hale düşerler. Yolculuk esnasında, gördüğümüz yağmalanmış köy ve kervansaray zaman-imege sinemasında anlatılan mekânlara benzerdir. Karakterlerin yağmalanmış mekânları gördükleri zaman, şaşkınlık halleri onların seyir durumunu örnekler.

2.2. *Nokta* (2008)

Nokta, 13. yüzyıl, 2008 yılı ve 2008 yılından sonra (yıllar sonra şeklinde geçiyor) üç farklı zamanda olayların sıçramalar ile verilerek anlatıldığı, dizgesel yapısı olmayan bir filmidir. Ahmet (Mehmet Ali Nuroğlu) arkadaşı Selim’in (Serhat Kılıç) kendi ailesinden çaldığı tarihi değeri olan Kuran hırsızlığına aracılık eder. *Nokta*’da vicdan azabıyla baş etmeye çalışan Ahmet’in öyküsü anlatılır.

Suyu çekilmiş durumdaki Tuz Gölü'nde, Ahmet ve nişanlısı Elif'i görürüz. Konuşmalarından Ahmet'in Selim adındaki arkadaşını beklediklerini, Ahmet'in sağlık sorunu yüzünden paraya ihtiyacı olduğunu ve Selim'in bir iş teklifiyle geldiğini öğreniriz. Selim, hattat olan Ahmet'ten ailesine ait olan Malik Kuran'ını kopyalamasını rica eder. Bu Kuran'ı Kerim 13. yüzyılda yaşayan Malik hocanın Kuran'ıdır. Ahmet hapisten yeni çıktığını ve bunu yapmak istemediğini belirtir. Selim'in amcası Hamdullah hoca çok hastadır, onu tedavi ettirmek için kitabı satarak para sağlamak amacındadır. Amcası kitabın satılmasını kabul etmez. Bunun üzerine Ahmet'e evlerindeki kitabı çalarak satmak istediğini söyleyerek, ondan bir alıcı bulmasını ister. Ahmet doğru bulmamasına rağmen, hem Hamdullah hocaya iyilik yapmak, hem de para kazanmak için bu teklifi kabul eder.

Ahmet Kuran'ı satacağı iki adamla buluşur, ancak Selim Kuran'ı satmaktan vazgeçmiştir. Adamlar Ahmet'i öldürmekle tehdit edince, Ahmet, Selim'i arar ve oldukları yere gelmesini ister. (İsimleri ve kimlikleri belirtilmeyen) adamlar Selim'i rehin alırlar ve Selim'in babasını telefonla arayarak, oğlunun canı karşılığında Kuran'ı getirmesini söylerler. Ahmet, adamların kitabı aldıktan sonra Selim'i öldüreceklerini öğrenince onlara karşı gelmeye çalışır. Selim'in babasından Kuran'ı alırlar (nasıl aldıklarını bilmiyoruz) ve Ahmet'ten Selim'i vurmasını isterler. Ahmet'in eline zorla silah vermeye çalışırken, silah patlar. Diğer bir adam da tabancasını çıkarmıştır, yaşanan karmaşa içinde Ahmet hariç herkes vurularak ölür. Kitap Ahmet'te kalır.

Yıllar geçer. Ahmet, hocadan af dilemek için tekrar Tuz Gölü'ne, Hamdullah hocanın evine gider. Ahmet, Hamdullah hocaya Kuran'ı uzattığı sırada, kitabı gören hoca kriz geçirir, hastaneye kaldırılır. Ahmet hocanın yardımcısına tüm olan biteni anlatır. Ahmet hocanın yardımcısı polisi arayacağını söylediğinde, Ahmet başına vurarak onu bayıltır, kitabı bırakır ve Tuz Gölü'nden geçerek Selim'in babası Gül Baba'nın evine doğru yürümeye başlar. Yolda biriyle karşılaşır. Bu kişi, akli dengesi yerinde olmayan oğlunu aramaktadır. Bir süre sonra, Hamdullah hoca ve birkaç yakını bir arabayla gelir. Ahmet'ten, kendilerini Selim'in mezarına götürmesini isterler. Mezarın başında, eline bir kürek verirler. Ahmet bir iki kere kazmayı vurur sonra birkaç adım atar ve yere yığılır.

2.2.1. Süreklilik Arz Eden Süre ve Tek Planlık Mekân

Filmin açılış sahnesinde, gördüğümüz “İhcamla güzel yazı yazmak hayatı daha geniş zapt etmek manasındadır” cümlesinin sonundaki “nokta”ya kamera üst açıdan optik kaydırmayla yakınlaşır, noktanın içinden geçer ve 13. yüzyıla geçiş yapılır. Konya yakınındaki Tuz Gölü’nün üzerine Arap alfabesindeki harflerle yazılmış “Afa’llahü Anh” (“Allah affetsin” anlamına gelen) yazıyı görürüz. Kameranın yazıya yine zum yapmasıyla “nun” harfinin noktasının olduğu yerde Hattat Malik Hoca görüntüye gelir; çırağını mürekkep alması için şehre göndermektedir. Yazıyı yazarken “nun” (ن) harfinin noktasını mürekkebi yetmediği için koyamamıştır. Ardından, kameranın tilt hareketi ile 2008 yılında, Tuz Gölü’nde hat çırağı olan Ahmet’e geçiş yapılır. “Tuz Gölü’nün sonsuzluğu ve bir beyaz kâğıdı andıran yapısı mekânda birliği sağlarken zamanda akışkanlığa yardımcı olur” (Özçınar, 2010, s. 208).

“İhcam” elini kaldırmadan bir defada yazma tekniğidir. *Nokta* ihcam’ın mantığına benzerlik gösteren, tek bir planlık bir filmidir (Özçınar, 2010, s. 208). *Nokta*’nın tek planda çekilmiş olmasının yanı sıra, filmde tek mekân (Tuz Gölü) vardır ve böylece zaman algısında süreklilik elde edilir. Bu süreklilik, artık mekânla ilgisi olmayan “süreklilik arz eden bir sürenin sürekliliğidir” (Deleuze, 1997, s. 108). Filmin kaç gün sürdüğü, sahneler arasında ne kadar zaman geçtiğini bilinmemektedir.

Ahmet’in Hamdullah hocayla birlikte olduğu anlar, Ahmet’in Selim’le karıştığı olayla sürekli kesintiye uğrar. “Kronolojik karışıklıklar, gündelik hayat içinde dayatılan zorunlu ritimlerde kırılma hissi yaratabilme olasılığı açısından bile önemlidir” (Özçınar, 2010, s. 198). Kronolojinin parçalanmasıyla yeniden başlayan, yenilenen, sürekli bir şimdiki “an” yaşanır. Zaim’in amacının bu yönde olduğunu anlarız, çünkü geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek süreklilik arz eden tek bir zaman gibidir.

Deleuze, “öylesine-herhangi-mekânların iki formdan oluştuğunu; birinin terk edilmiş mekânı, diğerinin ise boş alanları temsil ettiğini” söylemiştir. Karakterin ise kendini, kendisinden olduğu gibi dünyadan da kopardığını ve “bu mekânlar”ın karakterlerin boş

boş baktıkları mekânlara dönüştüğünü eklemiştir (1997, s. 9).⁷ Bu boşluk ya da boş bakışlar karakter ya da mekândan daha öne çıkarak “burada görülecek ne var sorusunu” bize sordurur.

Deleuze, John Cassavetes’in çalışmalarını incelemiş, çoğunun zamana meydan okuduğunu; hikâye, tema ya da eylemi, hatta mekânı da göz ardı ettiğini, bu şekilde zamanı cisimleştiren kategorilere göre bir tutum aldığını ifade etmiştir. Cassavetes’e göre, karakterler bir hikâye ya da temadan gelmek zorunda değildir; diğer bir deyişle, hikâye karakterler tarafından gizlenirse, ortaya çıkan şey görüntü olacaktır (1997, s. 192). Karakterlerin; bekleyiş, bitkinlik ya da depresyon gibi yüz ifadeleri onların sunumlarıdır. *Nokta* filminde tek planlık mekân, Ahmet’e daha çok odaklanmamıza, Ahmet’in tükenmişlik, bitkinlik ve depresif yüz ifadesine dikkatimizi çekmeye neden olmuştur.

2.2.2. Çerçeve Dışında Bırakma

Zaman-imge sineması özelliklerinden biri de karakterin nereye baktığının kendisinden sonra gelen planda gösterilmemesidir⁸ (Deleuze, 1997, s. 8). Dolayısıyla, hareket-imge sinemasındaki neden-sonuç zinciri bu şekilde bozulmuş, neden-sonuç ilişkileriyle biçimlendirilmiş zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir dünya sunumu ortadan kalkmıştır. Artık, filmde imgeler birbirini tamamlayan neden-sonuç ilişkisi içinde yerleşik değildir.

Zaman-imge sinemasında, mekândaki tüm alanlar filme dâhil edilmez çünkü çerçevenin dışında kalan bölge karakterin bakışına bırakılmıştır (Deleuze, 1997, s. 8). Selim ve Ahmet’in bulunduğu sahnede, her ikisi aynı yöne doğru kadrajın dışına bakarak konuşmaya başlarlar. Kadraj dışına bakan karakterlerin nereye baktığını göremeyiz.

⁷ “Ollier’in söylediği gibi, Antonioni’nin eserinin tamamı için geçerli olan şey budur: Geleneksel dramadaki ifade etme tarzı, karakterin yaşadığı bir çeşit optik drama ile yer değiştirmiştir” (Aktaran Deleuze, 1997, s. 9).

⁸ Deleuze, bu açıklamanın ardından *Outcry* (1946) filminden bir örnek verir. Irma’nın uçuşunun gerçekleştiği sıradaki bakışın, ölüm anında tekrar gerçek olacak bakış olduğunu söyler (1997, s. 8).

Ahmet ve Selim aynı yöne doğru bakarken, Tuz Gölü üstünde noktası unutulmuş yazı menkıbesi hakkında konuşurlar. Ahmet kadraj dışına bakmaya devam ederken, “insan değişiyor” der. Karakterin kadraj dışına bakması izleyiciye düşünme alanı açar. Bu zaman-imge sinemasının bir özelliğidir.

Comolli, bu sinemanın, karakterlerin davranışlarını sınırlandırarak yorum alanı açtığından bahsetmiştir (Aktaran Deleuze, 1997, s. 192-193). Film ilerledikçe, karakterler kendi kendilerini inşa ederler, çekimler onları “sunmak” amacıyla yapılır. Film ilerledikçe, onların sunumları filmde asıl “gösterilmek isteneni” ortaya çıkarır. Ve “görüntü” senaryonun yerine geçmiştir. Bu noktada, hikâyeye daha az anlatılmış ve karakterler daha arka planda kalmış olur (s. 193).



Fotoğraf: Selim ve Ahmet kadraj dışına bakar.

Tuz Gölü sessizdir, aynı sahnede Selim de birkaç defa Tuz Gölü’nün sessizliğinden bahseder. Deleuze’e göre sessizlik önemli bir şeyin yerini doldurur; hatta önemli olanın vurgulanması için, kadraj dışına bakışlar uzun bir sessizlikle genişletilebilir (1997, s. 14)

Ahmet’in arabasının bozulduğunu ve tamirci çağırdığını görürüz. Ahmet, tamirciden kendisini hattat Hamdullah hocaya götürmesini rica eder. Bize doğrudan verilmese de Selim’in ölümünün üzerinden yıllar geçtiğini hissedebiliriz. Ansızın bu sahne kesilir ve Ahmet’in kitabı almak isteyen adamlarla bulunduğu sahneye geçilir. Ardından Hamdullah hocanın evini görürüz. Hoca uyanmıştır. *Nokta*’da, ileriye ve geriye sıçramalar klasik yöntemlerden farklı yapılmıştır. Ne geçmişteki görüntünün renkleri soluk, bulanıklık vb. gibidir ne de gelecekteki görüntünün zamanını anlayabileceğimiz

ipuçları vardır. Kameranın yere kaydırma hareketi ile aynı mekânda başka bir zamana geçilir. İzleyici, aşağı ve ileri doğru yapılan odak kaydırma ile zamandaki değişimi hisseder.



Fotoğraf: Hamdullah hocanın evi.

“Ekranın dikey görüntüsü hareket halindeki bir dünyayı görmemizi sağlayan geleneksel bir anlam taşır. Ne zaman bu görüntü karakterlerin ve nesnelerin içinde olduğu, opak bir yüzey (görüntü) haline dönüşürse, bir şeyler gösterilmeye çalışılıyordur” (Deleuze, 1997, s. 266). Nokta filminde kamera kaydırmalı çekimle izleyiciye gökyüzünü gösterir. Kaydırma hareketi devam eder, gökyüzünden Hamdullah hocanın evi görülür. Hoca hastaneye kaldırılmaktadır. Filmde kamera gökyüzüne doğru ağır ritimle kaydırılarak zaman geçişleri yapılır. Geçişin ardından sabit kamera filmdeki ağır ritme katkı sunar.

Tuz Gölü’nden gökyüzüne yapılan kamera hareketleriyle Hat’ın kıvrımlı yükselen yazı yapısı hatırlatılmaya çalışılırken bu aynı zamanda zamansal geçişleri de olanaklı kılmıştır. Tuz Gölü üzerindeki küçük renk değişimleri dışında mekâna dair herhangi ayırt edici bir şey yoktur. Aradan yüzyıllar geçse de mekân aynı mekândır. Sonsuzluk içinde yolunu bulmaya çalışan Ahmet ve genç Hat çırağının Malik Hocanın yazısını araması, babasının ise oğlunun can güvenliğinden şüphe ettiği için onu araması hiçbir şekilde yön ve ize dair ipucu vermeyen mekânda geçmesi, seyircinin kafasında de mekânı son derece belirsiz hale getirir (Özçınar, 2010, s. 202).

Deleuze, zaman-imge sinemasında kamera çekimlerinin oldukça yavaş olduğundan, hareketin yavaşlatıldığından ve genellikle sabit ve ön açı çekimi yapıldığından bahsetmiştir. Sahneler arası kesmeler de basittir. “İlkel sinemaya dönüş gibi görünen şey, ölçülü bir modern tarzın detaylandırılması olduğunu” da eklemiştir (1997, s. 13).

Klasik anlatı sinemasında montaj bilinçli olarak yapılan suni bir etki sağlanırken, modern sinemaya hükmeden montaj ile imgeler arasında saf optik geçişlere yol açılmıştır (s. 13).



Fotoğraf: Sahneler arasında zaman geçişleri.

2.2.3. Zaman Çatlakları ve Karakterin İçsel Yolculuk Deneyimi

Filmin prologunda hattat Eflatun'un bir anekdotu gösterilir. Böylece, bir zaman çatlağı açılır ve izleyici Eflatun üzerinden *Cenneti Beklerken* filmi ile *Nokta* filmi arasında bir bağ kurar.

Ahmet'in Kuran'ı satmak için aracı olduğu adamlardan biri pet şişeden ağzına bir yudum su alır ve suyu içmeden tükürür. Burada bir zaman çatlağı açılarak Ahmet'le ilk buluştukları gün Selim'in pet şişeyle su içtiğini anımsarız. Deleuze bir anı'nın geçmişin varlığını açıkladığını veya geliştirdiğini belirtir (1997, s. 117).



Fotoğraf: Karakterlerin su içmesi.

Zaman-imge sinemasında karakterlerin, din adamlarının bile inançla ilgili şüpheleri vardır. Deleuze, Roberto Rossellini'nin karakterlerinden örnek vermiştir: Rossellini'nin *Joan of Arc at the Stake* (1954) filminde inançlı karakterler Mary, Joseph ve çocuk ateist olmaya yatkındır (1997, s. 172). Benzer şekilde *Nokta*'da Ahmet yaratının gücünü sorgular ve onun inanç konusunda kafa karışıklığını izleriz.

Gül Babanın evine giderken Ahmet, akli dengesi yerinde olmayan çocuğun babası ile karşılaştığında, baba, oğlunun rüyasında Tuz Gölü'ne yazılmış, noktası eksik bir yazı gördüğünü, bu noktayı aradığını anlatır. Oğlunun “artık yazıya değil, yalnız rüyalarına inandığını” da söyler. Ahmet yolda, adamın oğlunu mezara benzer bir yükseltinin yanında baygın halde bulur. Ahmet yarı baygın çocuğa Malik hocanın öyküsünü anlatır. Bu öyküde, Malik hocanın çırağı hocasına “Allah her şeye kadirse niye yardım etmez” sorusunu sorar ve yazdıkları “Afa'llahü Anh” yazısına inanmadığını söyler. Malik hoca çırağına “inanmayan adam yazamaz” der. Burada bir zaman çatlağı açılır ve ziyareti sırasında Hamdullah Hocanın Ahmet'e “kul aklının Allah'ın işlerini anlamaya yetmeyeceğini” söylediğini hatırlarız. “Bir duyuma dönüşünceye kadar, bu çatlaktan dağılan her imge daha sonra gerçek olacak sanallıklardır” (Deleuze, 1997, s. 57-58)



Fotoğraf: Malik hoca çırağına Kuran'ı verir, Ahmet de aynı Kuran'ı Hamdullah hocaya uzatır.

Zaman-imge sinemasında, bir toplulukta var olan duyguların gösterilmesi ya da karakterlerin içsel olarak gelişen duygularının aktarılması önemli değildir. Önemli olan kendini boşlukta bulan birinin öznel bakış açısıdır (s. 8). Karakterler daimi bir yenilenme ve değişim gösterirler (s. 10). Ahmet geçmişte yaptığı hatalarının vicdan azabını şimdiki zamanda çeker. Geçmişte yaptıkları ile şimdiki zamanda yüzleşir. Deleuze de, karakterlerin geçmişinin zamansal bir harita görevi gördüğünü, geçmişin karşısına sanal bir gerçek olarak çıktığını ifade etmiştir. Bu sanal gerçek, “zamanın içinde korunan bir kesit veya devamlılıktır” (1997, s. 123).

Ahmet, Hamdullah hocaya artık yazamadığını, sadece “Afa'llahü Anh” yazabildiğini ancak bu cümleyi de “noktasız” yazdığını ifade eder. Yazı hep eksiktir. Ahmet kötü bir iş yaptığını bu sebeple yazamadığını, yaptığını anlatırsa tekrar yazmaya başlayacağına inanır. Ahmet, hocaya “dünyanın kötü olduğu için inanmasını engellediğini” söylerken, yaratıcının gücünün her şeye yetmesine rağmen neden kötülüğe izin verdiğini sorgular. Zaman-imgeye dayalı sinemada karakterler arayış halindedir. Ahmet'te bunu görürüz. Para kazanmanın yanında, hocaya iyilik yapmak için de bir işe bulaşmış, kendini istemediği bir çeşit hırsızlık ve cinayet olayının içinde bulmuştur. Vicdan azabından kıvrırır, gözlerinden çok hastadır ve hiç parası yoktur. Dünya'ya yabancılaşmıştır. Ahmet eylem gücünü yitirmiş, dünya ile arasındaki bağ kopmuştur.

Zaman-imge sinemasında, anlatının organik öykülemeye uygun şekilde ilerlememesi ve karakterlerin kişiliklerinin değişimi birbirlerini tamamlayan karakteristik bir özelliktir. Örneğin bu filmde Ahmet suçtan uzak durmaya çalışırken, bir hırsız ve bir katil olmuştur. Deleuze bu tarz bir anlatıda karakterlerin değişiminin “salt betimleme olan tuhaf sahnelerle” iç içe geçerek bir işlev kazandığını belirtmiştir (1997, s. 135). Ahmet'in kazara üç adamı aynı anda öldürmesi ki, bu adamlardan ikisi silah kullanmayı iyi bilen gangsterdir, izleyiciye tuhaf gelmektedir. Ya da Ahmet'in pişmanlık duyarak Hamdullah hocanın evinde gittiğinde gizlice Kuran'ı bırakıp hemen kaçmaması, bu evde oyalanması ve hocanın yardımcısını kolaylıkla bayıltmış olabilmesi gibi akla yatkın gelmeyen, kronolojik sırası bozuk, iç içe geçerek sunulan sahneler, salt betimlemelerdir.

Nokta'da Ahmet yeniden yazabilmek için affedilmesi gerektiğine inanır. Filmde affedilme çabasını görürüz. Ahmet'in aşırılık taşıyan inancı çılgınlık seviyesine ulaşmıştır. Hayatına devam edebilmesi, dünyasını yeniden kurabilmesi için inandığı bu sert düşünceden kurtulması gerekir.⁹ Ahmet vicdan azabından kurtulmak için, cezalandırılmak ve affedilmek isteyen arzulu bir karakterdir. Deleuze'e göre, "arzu (*the passion*) bu sinemanın vazgeçilmez bir unsurudur" (s. 136).

"Hastalık" ve "iyileşmek" Derviş Zaim sinemasının tekrarlayan temalarındandır. Ahmet'in çabası filmde sunulmuştur. Bu çaba bir eylem şeklinde değildir. İçsel yolculuğunda sorularına cevap arama biçimindedir. "Ahmet'in yaşadığı vicdan azabının sonlandırılması isteği, anlatı boyunca tamamlanmayan yazı gibi eksik kalmanın ve arayışın simgesine dönüşmektedir. Bir cümlenin bitip başka bir cümlenin kurulması için nasıl nokta konulması gerekiyorsa, Ahmet'in de hayatına devam etmesi ve tekrar yazmaya başlaması için duyduğu vicdan azabını noktalamasına ihtiyacı vardır" (Tüysüz, 2013, s. 160). Ahmet'in artık yazı yazamaması onun ruhsal durumunu betimler. Yazmak için ruhsal temizlenmeye ihtiyacı vardır. Filmde bu durum diyaloglarla dile getirilmez.

Filmin son sahnesinde, Tuz Gölü üzerinde ne yaptığını bilmez bir halde yürüyen Ahmet akli dengesini kaybetmiş gibidir. Kısa süre sonra, olduğu yere yığılır. Film bir sonuca bağlanmaz. Filmin ilk sahnesinde 13. yüzyılda yaşayan bir Hat çırağının akıbetini bilmediğimiz gibi, filmin son sahnesinde de günümüzde yaşayan Ahmet'e ne olduğunu öğrenemeyiz. "Karakterin geçmişi tarafından emilen şimdiki zamanı, belirsizlik içinde akar" (Deleuze, 1997, s. 116). *Nokta*'da, "nun"un noktasının eksik olması, filmin "nun"un noktasının eksikliği ile başlaması ve eksikliği ile bitmesinin önemi de açıklanmaz.

Bu filmde kronolojik bir sürekliliğin olmaması dikkat çekicidir. Yanı sıra, karakterlerin sık sık kadraj dışına bakması ve baktıkları alanın gösterilmemesi de göze çarpmaktadır. Bazen eylemlerinin nedeni, bazen sonuçları verilmez. Filmin sonunda, Ahmet'e ne

⁹ Benzer şekilde Dreyer'in karakterlerinde de dindar kişilerin katı kuralları mistik bir çılgınlık seviyesindedir ta ki onların dünyayı yeniden seçmelerine kadar (Deleuze, 1997, s. 177-178).

olduğu sorusunun yanıtı da verilmemiştir. Ahmet'in içsel yolculuk deneyimi üzerinden ilerleyen öyküleme zaman-ime sinemasının pek çok özelliğini taşımaktadır.

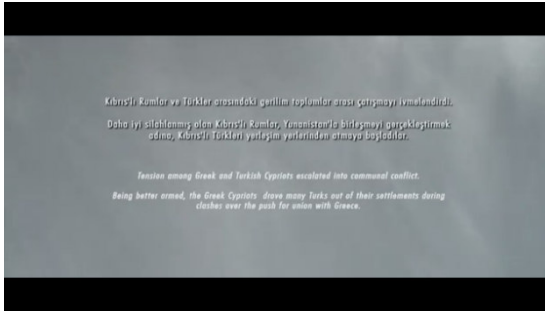
2.3. *Gölgeler ve Suretler* (2011)

Gölgeler ve Suretler'de 1963 yılında Kıbrıs'ta geçen bir öykü anlatılır. Kıbrıslı Rumlar Yunanistan'la birleşmek isterler ve Türkleri yaşadıkları yerlerden sürmeye başlarlar. Ruhsar (Hazar Ergüçlü) ve Karagöz sanatçısı olan babası Salih (Erol Refikoğlu) köylerinden atıldıkları için Ruhsar'ın (başka bir köyde yaşayan) amcası Veli'nin (Osman Alkaş) yanına gitmek zorunda kalırlar. Salih hastadır, tedavisi için şehirdeki hastaneye gitmek zorundadır. Veli, komşusu Anna'dan onları şehre götürmesini rica eder. Rum askerleri yolları tuttuğu için Türklerin bir yerden bir yere gitmeleri tehlikelidir. Bir Rum'un bir Türk'e yardım etmesi de hoş karşılanmaz. Anna önce bu teklifi kabul etmez, ancak Salih'in Maria'nın eski sevgilisi olduğunu öğrenince kabul eder. Anna, Veli ve Ruhsar yola çıkar. Yolda Rum askerleri ile karşılaşır. Salih ve Ruhsar kaçır, Rum askerleri de onları kovalar. Salih ve Ruhsar girişi çalılıklarla kaplı bir mağaraya saklanır. Askerler onları bulamaz. Salih etrafı kontrol etmek için Ruhsar'ın mağarada beklemesini söyleyerek dışarı çıkar. Salih bir daha geri dönmez; ilerleyen saatlerde Ruhsar da Veli'nin köyüne döner. Filmde nasıl döndüğü, yol serüveni gösterilmemektedir. Salih kayıptır. Veli, Salih'in kaybolduğunu telefonla karakola bildirmek isterse de köydeki telefonlar çalışmamaktadır.

Köydeki Türk gençleri Rum askerlerinin köye gelme ihtimalinden dolayı huzursuzdur. Rus askerleri kendilerine saldırmadan silahlanarak karşı saldırıya geçmek isterler. Veli ise huzursuzluk istemez, yaşça büyük Rumlar da Veli gibi düşünür. Ancak bir yanlış anlaşılma ile önce Cevdet, ardından Dimitri öldürülür ve köyde Türkler ve Rumlar arasında çatışma çıkar. Azınlıktaki Türk grubu köyü terk ederek şehre göçer. Köydeki son çatışmada, Anna ve Veli ölür. Şehre gittikten sonra, Ruhsar tesadüfen Salih'i bulur.

Filmin açılış sekansında, Kıbrıs'ın ikiye bölünmeden önceki durumu ile ilgili bilgiler beyaz bir fon üzerinde verilir. Bu fonun daha sonra beyaz bir çarşaf (veya beyaz bir perde) olduğu anlaşılır. Kamera geriye kayma hareketi yapar, iki beyaz çarşafın

arasından yürüyen askerler ve insanlar gösterilir. Bu sekans izleyiciye filmin konusu hakkında ipucu verir. Toprak yol, çimen ve ağaç gibi öğeler de mekânı betimleyerek, olayın kırsal alanda geçtiğine işaret eder. Beyaz çarşaf bir imge olarak barışı betimler, ama bütünlüğünü yitirmiştir, arasından askerler ve insanlar geçmektedir.



Fotoğraf: Filmin proloğu.

Asker ve insanları flu görürüz. Flu görüntü insanlar arasındaki ilişkilerin dağıldığını imler, topluluk halindedirler fakat herkes kendi başınadır. Bu planın ardından Salih'in sesini duyarak, önce Karagöz-Hacivat perdesini sonra Ruhsar'ı görürüz. Salih, bir gölge oyunu oynatmaktadır. Karagöz, Hacivat'a "yapılan zulümlere karşı hem görünmez, hem de iyi bir insan olmak mümkün müdür?" diye sorar.



Fotoğraf: Filmin açılış sekansı.

2.3.1. Zaman Çatlağında Geçmiş ve Şimdiki Zaman

Deleuze'e göre, zamanda açılan çatlaklar ile sürekli olarak aynı olay yeniden dirilir, yok edilir, değişir ve yaratılır. Deleuze bunun zaman-imgesinin gücü olduğunu söyler (1997, s. 101). Böylece, geçmişte olan bir olay o anda yeniden ortaya çıkmıştır. *Gölgeler ve Suretler* filminde geçmişteki olayları çağıran zaman çatlakları sıkça ortaya çıkar.

...Veli, Salih'in kaybolduğu gün, köydeki kahvehaneye gider, karakolu aramak ve bilgilendirmek ister. Ancak telefonlar çalışmaz. Bu sırada, Veli'nin arkasında yerleri süpüren Ahmet'i görürüz. Kesmeyle süpürge yapan Ruhsar'ın olduğu plana geçiş yapılır. Ahmet'in olduğu sahne aydınlık iken, Ruhsar'ın görüldüğü sahne karanlıktır. Ruhsar süpürgeyi bırakır, öfkeyle dışarı çıkar, bahçedeki beyaz çarşafları yere indirir. Ruhsar'ın arkasından, Veli'nin süpürge yapmaya devam ettiğini görürüz. Ruhsar'ın karanlıkta gösterilmesi, babası için duyduğu kaygıyı betimler; beyaz çarşafları indirmesi amcası ile barışı bozduğunun, babasını bulmak için kendi yolunu izleyeceğinin işaretidir.

Bunun üzerine, Ruhsar kayıp olan babasını aramak için şehre gider. Karakolda komutan, babasının ne zaman kaybolduğunu sorar. Ruhsar emin olamamakla birlikte "üç hafta ya da iki hafta" diye cevap verir. Belki de babası sadece bir haftadır kayıptır, ama bu Ruhsar'a üç hafta gibi gelmiştir. İzleyici Ruhsar'ın zamanının ne kadar ağır geçtiğini anlar. Zaman-imegeye dayalı filmlerde zamanın akma hızı, zamanın gücü ve baskınlığı ile ilgilidir (Deleuze, 1997, s. 42).

Filmde karakterleri sıklıkla kapı eşiğinde görürüz. Kapı eşiği, dışarı ve içeriği ayıran sınırdır. Filmin ilerleyen kısmında, Cevdet köydeki Türk ve Rum kavgasında bir yanlış anlama yüzünden öldürülmüştür. Ruhsar, Cevdet'in ölüm haberini kapı eşiğinde alır. Yanı sıra, kapı eşiğinde yapılan konuşmaları, beklemeleri görürüz. Kapı eşiği bir sınır çizgisi görevi görür.



Fotoğraf: Karakterlerin süpürge yapması.

Bir gece Ruhsar bir rüya görür. Gölgesi ayağa kalkar, yürüyerek beyaz perdenin arkasına geçer. Perde aydınlanır, Karagöz ve Hacivat konuşmaya başlar. Ruhsar uykuyla uyanıklık arasında gözlerini açar. Beyaz perdenin arkasını kontrol etmek için ayağa kalkar. Karagöz ve Hacivat suretleri bir gölge tarafından oynatılmaktadır. Rahatsız edici ve yavaş yükselen bir ses ile gölge odanın duvarında büyür, Ruhsar çığlık atarak uyanır. Gölgeler, Ruhsar'ın korkularının yansımasıdır.

Rüya sahnesinin bir rüya olduğunu Ruhsar'ın uyanmasından anlarız. Ancak Ruhsar uyandığında, sırtı perdeye dönük durumda yatakta otururken perde tekrar aydınlanır, Karagöz ve Hacivat suretlerini görmeye devam ederiz. Perde tekrar kararır. Bu sahnenin bir rüya olduğunu izleyiciye anlatan renk, netlik değişimi vb. öğeler kullanılmamıştır. Zaman-imegeye dayalı sinemada, çoğu kez izleyici rüya sahnelerini gerçek öyküden ayıramaz. Klasik anlatı sinemasında da bazen rüya sahnesine dair bir teknik ipucu verilmez. Ancak filmin sonunda bu sahnenin bir rüya olduğu açıklaması yapılır. Zaman-imege sinemasında ise sahnenin rüya mı gerçek mi olduğunun ayrımı izleyiciye bırakılmıştır.



Fotoğraf: Ruhsar'ın rüyası.

Veli Rum kahvehanesinde telefon etmek ister ancak yine telefonu kullanamaz. Salih'in kayb olduğu ilk gün de bir Türk kahvehanesinden telefon etmek istemiştir. Her iki sahne tek plandan oluşur, her iki sahnede de Veli'nin arkasında bir kapı görürüz. Türk kahvehanesinde Veli'nin arkasındaki kapı açık, Rum kahvehanesinde Veli'nin arkasındaki kapı kapalıdır. Veli'nin Rumlar arasında daha kısıtlanmış, kısıtlanmış olduğunu hissederiz.

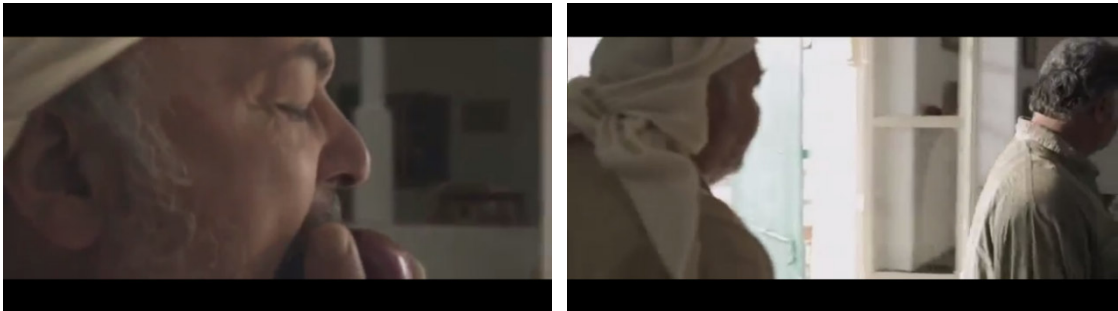


Fotoğraf: Kapı sahnesindeki paralellikler.

Anna ve Hristo'yu araba içinde görürüz, bir yere gitmektedirler. Bu sahnede bir zaman çatlağı oluşur, Anna'nın Salih ve Ruhsar ile yaptığı yolculuğu, eski iyi komşuluk ilişkilerini hatırlatırız. Bir kesme ile Anna ve Hristo'nun bir tarlada konuştuklarını görürüz. Uzaklardan ezan sesi gelmektedir. Anna ve Hristo'nun konuşmaları duyulmaz ancak Cevdet'in ölümü hakkında konuştuklarını tahmin ederiz. Ezan sesi, izleyiciye Cevdet'in cenazesinin kaldırılmakta olduğunu düşündürür.

Kesmeyle, cenaze törenine geçilir. Kalabalıkta Ruhsar Rumları kovalamaktadır ve gök gürültüsü duyulur. Kovalama ve gök gürültüsü saf optik-ses imge olarak Türkler ve Rumlar arasındaki savaşın yakın olduğunu betimler. Deleuze'ün de belirttiği gibi "zaman-imesi bir şeyin yerine geçen bir betimlemedir" (1997, s. 44).

Veli'nin kahvehaneye doğru yürüdüğünü ve kapıya yöneldiğini görürüz. Veli'nin ardından elma yiyen Cevdet kadraja girer. Veli ve Cevdet kahvehanenin içindedir. Kahvehanede cızırtılı radyo haberleri vermektedir. Cızırtılı ses, bir saf ses durum olarak, Kıbrıs'ta yaşayan Türk ve Rum'lar arasındaki gerilimi imler.



Fotoğraf: Mekân geçişleri.

2.3.2. Çekimlerle Hareketin Ötesine Geçebilme

Deleuze'e göre, saf optik imgesi sadece bir tanıma karşılık gelebilir: Bir imgenin kısıtlanması ve net olmaması ya da belirsiz olması. Bu her defasında olaylara önemli bir benzerlik katar, tükenmez olan bir şeyi tasvir eder ve sonsuz şekilde diğer tasvirlerle götürür (s 45). İşte bu, hareketin ötesine geçen, gerçek bir optik görüntüdür. Zaman-

imge sinemasında, kameranın yeri ve hareketi çerçeve ile sınırlandırılabilir ya da görüntü net ya da flu yapılabilir. Sabit çekim ve kesmeler ile hareketin ötesine geçilebilir (1997, s. 22). *Gölgeler ve Suretler* filminde de bunun örnekleri vardır.

Bir sabah, Veli uyandığında Ruhsar'ın evde olmadığını fark eder. Onu aramak için dışarı çıkar. Önce Veli evden çıkarken, ardından beyaz çarşafların arkasında duran Anna ve Veli gösterilir. Kamera çarşafların arkasına, karakterleri izleyen bir göz olarak konumlandırılmıştır. Veli'nin flu olarak gösterilmesi, onun çaresizliğini betimler. Filmde, Anna ve Veli arasında gösterilmeyen ancak hissettirilen farklı bir ilişki vardır. İkisi sıklıkla iletişim halindedir, Anna Veli'nin evine yemekler götürür ve birbirlerine arka çıkarlar. Biri Türk diğeri Rumdur. Alanı daraltan iki çarşaf, izleyiciye Anna ve Veli'nin arada kalmışlığını hissettirir. Burada karakterlerin duyguları klasik sinemadaki gibi açıkça sergilenmemiştir.



Fotoğraf: Veli ve Anna.

Veli köyün delikanlıları ile Ruhsar'ı bulur. Dönüş yolundayken, Hristo'nun Rum askerlerinden silah aldığını görür, ayçiçeklerinin arasından gizlice Hristo'yu izlerler. Kamera ayçiçeklerinin birinin konumundadır. Veli ve gençler köye geri dönerler. Veli, Ahmet'e "köydeki diğerk Türkleri durumdan haberdar et" der ve bir bisikletle yola çıkar. Veli bisikleti yolun kenarında bırakır ve tarlanın içine girer. Neden bisikletle yola çıktığı, neden tarla içine girdiği, nereye gittiğine dair bilgi verilmez. Ardından sazlık ve yol görüntülerini görürüz. "Görüntüler bulanıklaştıkça karanlık işler kendini göstermeye başlar" (Deleuze, 1997, s. 73).



Fotoğraf: Sazlık ve tozlu toprak görüntüleri.

Veli'nin pencereden Hristo'ya baktığı sabit planda, alan derinliği ile iki ayrı mekân vardır. Veli önde flu ve Hristo arkada, net görünür. İzleyici Veli'nin Hristo hakkındaki düşüncelerinin bulanık olduğunu, Hristo'nun Veli için daha net düşünceleri olduğunu algılar.

Ruhsar babasının ortadan kaybolmasından Anna'yı suçlar. Bunun üzerine, Anna, Salih'i aramak için Salih'in köyüne gider. Kameranın pan hareketi ile Anna'nın arabasının bir buğday tarlasının içinden geçtiğini görürüz.

Salih'in köyü zaman-imge sinemasının tarif ettiği mekânlar gibidir: yıkılmış, dökülmüş, harabeye dönmüş ve terkedilmiştir. Salih de yoktur. Anna köye şaşkınlıkla bakar. Anna seyir halinde bir karakterdir. Dönüş yolunda Rum askerleri tarafından durdurulur. Rum askerleri, Anna'nın Salih'in evinde bulduğu Karagöz suretlerini görünce acımasızca copla kadına vururlar. Anna'nın Rum askerlerini gördüğü sahnede, araba camındaki görüntüsünün bulanıklığı, Rum askerleri karşısındaki çaresizliğini betimler.

Salih ve Ruhsar'ın köye geldikleri ilk gün, Veli, Anna'nın evine gider, onları şehre götürmesini rica eder. Konuşmaları sürerken Anna'nın oğlu Hristo evlerine gelir ve Salih evden çıkar. Anna ve Hristo Rumca tartışırlar. Alt yazı ile Türkçe çeviri yapılmadığı için ne söylediklerini anlayamayız. Filmde Rumca konuşmalar Türkçeye çevrilmez. Tercüme edilmeden verilen Rumca konuşmalar, o dili bilmeyen seyirci için çoğul yoruma açık bir imge haline gelir. Anna ve Hristo tartıştıktan sonra sabit çerçeveden çıkarlar, yan odaya geçerler ve kadraj boş bırakılır. Boş kalan kadrajda izleyicinin düşünmesi amaçlanır. Bu sahneden, Veli'nin evine geçiş yapılır. Ruhsar bir fotoğrafa bakmaktadır. Baktığı fotoğraf bir önceki planda boş bırakılan kadrajdır.



Fotoğraf: Anna'nın evinden Veli'nin evine geçiş yapılır.

Anna, Salih ve Ruhsar şehre gitmek için yola çıkarlar. Kamera araba camının dışına konumlandırılmıştır. Karakterlerin yüzlerini tam göremeyiz, özellikle Salih ve Ruhsar'ın yüzleri karanlıktır. Karakterlerin yüzlerinin görünmemesi Salih ve Ruhsar'ın tedirginliğine işaret eder gibidir. Bir sonraki planda, kamera arabanın içine yerleştirilmiştir, askerleri ve arabanın direksiyonunu tutan Anna'nın elini görürüz. Askerleri fark eden Anna arabayı durdurur. Salih ve Ruhsar arabadan iner ve kaçarlar. Bir mağaraya saklanırlar. İki Rum asker peşlerine düşer ancak Salih ve Ruhsar'ı bulamazlar.

Sabit konumdaki kameradan önce iki Rum askerinin geldiğini görürüz, daha sonra aynı çerçevede askerler olmadan yinelenir. Salih dışarıdaki durumu öğrenmek için, Ruhsar'ı mağarada bırakır. Salih mağaradan çıkarken, kuş sesleri ve müzik duyulur. Kuş sesleri ve müzik özgürlük ve huzur arzusunu çağırır.



Fotoğraf: Salih ve Ruhsar'ın, Rum askerlerinden saklandığı mağara ve boş planlar.

Zaman-imegeye dayalı sinemada, karakterler hakkında bilgi verilmez ya da pek az bilgi verilir. Anna ve Hristo Rum kahvehanesinde (açık) mutfak kısmındadırlar. Filmde Anna ve Hristo'nun ne iş yaptığına dair bilgi verilmemiştir. Bu sahne ile kahvehaneyi işlettiklerini anlarız. Tek planlık bir sahnedir. Veli plana girer, telefonu kontrol eder, çalışmamaktadır. Sabit kamera, kahvehanede onlara bakan bir nesne konumundadır.



Fotoğraf: Hristo, Anna ve Veli'nin çapraz bakışları.

Sabit çerçevede önce Hristo'nun, sonra Veli'nin ve en son Anna'nın yürüyerek girişleri ve çıkışları gösterilir. Üçü farklı yöne giderler. Bu planda üç karakter arasında bir bağ kurulur; bir zaman çatlağı ortaya çıkar. Karakterler gittikten sonra kadraj boş kalır ve izleyiciyi kendisi ile baş başa bırakır. “Deleuze, sinemayı bir tür süreklilikler penceresi üzerinden kavrar. Ona göre sinema, sürekli bir düşünüş, oluş ve karşılaşmalar halidir. İmgelerin açtığı kanallar aracılığıyla hesapta olmayan alanlardaki düşüncelere temas eden sinema, kendi gerçekliğine sahip olan bir tefekkür şekli, bir tür icatlar alanıdır” (İpek, 2017 s. 285). Sonra kadraj bir fotoğraf çerçevesinde (donuk kare) içinde durdurulur. Bu planı Ruhsar'ın başparmağı keser. Anna'nın Ruhsar'ın yanına geldiğini görürüz.



Fotoğraf: Hristo, Veli ve Anna'nın boş çerçeveye girmesi ve çıkması.

Anna köye geri döner. Ruhsar'ın Anna'nın yaralarını temizlediğini görürüz. Tek planlık bir sahnedir. Kadraja Veli girer, ne olduğunu sorar. Anna cevap vermeden kadrajdan çıkar. Veli, Anna'nın kalktığı yere oturur. Karşıdan köyün delikanlıları gelmektedir. Bu sırada da Ruhsar, Anna'nın getirdiği karagöz suretlerini tek tek toplar. Sessizce kadrajdan çıkar. Aynı kadraja köyün delikanlıları girer. Ağır ritm ve karakterlerin sessiz kalması izleyicinin durumu düşünmesine fırsat verir.





Fotoğraf: Karakterlerin boş çerçeveye girmesi ve çıkması.

Hristo'nun aracılık ettiği bir yanlış anlamaya yüzünden Rum askerleri Cevdet'i öldürür. Cevdet'in ölümü, Türkler ve Rumlar arasındaki çatışmanın başlangıcı olur. Cevdet'in vurulduğu sahnede, beyaz koyun sürüsünün içinde sakat koyu renkli bir koyun görürüz ve ardından gelen kesmeyle araya giren manzara görüntüsü izleyiciyi durum hakkında düşündürür.

Cevdet'in ölümü ile Ahmet ve arkadaşları harekete geçer. Ahmet, Dimitri'yi öldürür, Türk kahvehanesine gelirler. Ahmet, kahvehanesinin penceresinden Rum askerlere bakar. Bu sahnede, sırtı bize dönük, pencereden bakan Ahmet'i görürüz. Ahmet daha sonra kadraj dışına bakar. Son olarak, dışarı konumlandırılmış kameradan Ahmet'in aydınlıkta yüzünü görürüz. Kamera nereye baktığını göstermez. İzleyici Ahmet'in Dimitri'yi öldürmesinden doğan kaygısını hisseder.



Fotoğraf: Ahmet'in Dimitri'yi öldürmesi.

Evler geceleri mum ışığı ile aydınlatılır. Karakterlerin yüzleri alacakaranlıkta görülür. Salih ve Ruhsar'ın köyde kaldıkları ilk gece Veli, Cevdet'e kendi evinin bahçesinde

çukur kazdırır. Yan komşusu Anna ve Hristo'nun çukur kazdıklarını görmemeleri için iki bahçe arasına beyaz bir çarşaf asar. Ne var ki, gölgelerinden ne yaptıkları belli olur. Çukurdan silah çıkarırlar.



Fotoğraf: Evlerin geceleri mum ışığı ile aydınlatılması.

Filmde bazı görüntülerin karanlıkta bırakılması, karanlığın görünür olması amacı ile yapılır. Tek planlık bir sahnede, bir gece, Ruhsar ve Veli evdedir. Mum ışığı ile aydınlatılan oda yarı karanlıktır. Ruhsar neredeyse görünmeyecek kadar karanlıktadır. Bu karanlık Ruhsar'ın ruhsal durumunu imler. Veli'ye babasını bulmak için birkaç öneri sunar. Veli ise Ruhsar'ı duymazlıktan gelir. Bu sırada Veli silahını temizler ve karşıya doğrultur. Silah Ruhsar'ın göz seviyesindedir. Veli'nin silahı tehlikeyi hissettirir.



Fotoğraf: Silah, Ruhsar'ın göz seviyesindedir.

Bir gece, mum ışığında karakterleri ve yansımalarını görürüz. Veli ve Ahmet konuşmaktadır. Veli ve delikanlıların konuşmaları duyulmaktadır. Kapı eşiğinin önünde

oturan Ruhsar karagöz suretlerini oynatır, suretlerin gölgeleri duvara yansımıştır. Veli ve Ahmet’in sesi, onların sesi olmuştur. Gölge bir imge olarak bilinmezliği betimler. Ruhsar karanlıktadır, karanlık onun çaresizliği olarak karşımıza çıkar.



Fotoğraf: Ruhsar karagöz suretlerini oynatır.

2.3.3. Karakterlerin “Seyir” Halleri

Deleuze, karakterlerin nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri mekânlarda ortaya çıktığını ve karakterlerin yağmalanmış, terk edilmiş mekânlarda seyir halinde olup, ne olduğunu anlamaya uğraştıklarını söylemiştir (Deleuze, 1997, s. xi).

Filmin açılış sekansında Ruhsar ve Veli’nin köylerinden kovulma sahnesi, Anna’nın Ruhsar ve Veli’nin kovulduğu köyü gördüğü sahne ve son olarak Veli’nin köyünde Türk ve Rum’lar arasında çatışmanın çıktığı sahnede seyir halinde karakterler vardır. Çatışmanın çıktığı sahnede, azınlıktaki Türkler sokaklarda ne yapacaklarını bilmez bir halde kaçırlar. Rastgele açılan ateşle, kimin kimi öldürdüğü belli değildir. Ruhsar ve Ahmet’in içinde olduğu bir grup Türk şehre kaçmayı başarır ve vurulan bazı yaralılar ölür. Bunlardan biri de Veli’dir. Bir sonraki sahnede, Ruhsar ve Ahmet’i, yan yana dizilmiş mezarların başında görürüz. Burada da bir seyir hali vardır. Bu sahne yine bir fotoğraf karesi içinde durdurulur ve izleyici düşünmeye terk edilir.

Bu plandan Ruhsar’ın şehirdeki hastanede olduğu bir sahneye geçiş yapılır. Ruhsar’ın elinde babasına ait Karagöz sureti vardır, sureti gömmek için hastanenin bahçesine çıkar. Musibetlerin bitmesi için karagöz suretini gömülmesi gerektiğine inanır. Bu

sırada babasının sesini duyar. Babasının sesinin geldiği yere bakar ve bir gölge oyunu oynatıldığını görür. Gölge oyununu oynatan kişi, Ruhsar'ın babası Salih'tir. Ruhsar ve Salih'in birbirlerine sarılmalarının gölgesini görürüz. Karagöz perdesine yansıyan bu imge Ruhsar'ın babasına olan sevgisini betimler. Karagöz-Hacivat perdesi, filmin açılış sekansındaki beyaz çarşaf (perde) ile ilişki kurdurur. Açılış sekansındaki beyaz çarşaf (perde) iki parçadır ve arasında askerler vardır. İzleyiciye savaş, ölüm ve sürgünü çağırır. Bu sahneyle film kapanır.



Fotoğraf: Dış mekandan iç mekana bir geçiş.

Gölgeler ve Suretler'in çekimleri Kıbrıs'ta gerçek bir köyde yapılmıştır ve ana karakterlerin dışındaki oyuncular o köyde yaşayan amatör oyunculardır. Filmdeki olaylar köydeki günlük yaşamın rutinliğini bozamaz. Karakterlerin aynı şeyleri (genellikle kuru ekmek) yediklerini ve aynı kıyafetleri giydiklerini görürüz. Film gerçeklik sunan bir durum öyküsü olarak karşımıza çıkmaktadır.

Zaman-imegeye dayalı filmlerde olay zincirindeki bazı halkalar eksik bırakılarak verilir. *Gölgeler ve Suretler*'de de köylerin ve şehirlerin isimlerinden bahsedilmez. Karakterlerin geçmişleri hakkında bilgi verilmez. Duygular dile getirilmez ya da gösterilmez, ancak algılanır. Veli ve Anna arasında duygusal bir bağ olduğu hissettirilir ancak bunun nasıl oluştuğu ve geliştiğine ilişkin davranışlar, olaylar gösterilmemektedir.

Filmde, birçok sahnede karakterler “seyir halinde”dir. Ruhsar, babası ile köyünden atılır. Amcası Veli'nin köyüne giderler, bir süre sonra (bu sürenin ne kadar olduğu bilgisi de verilmez) bu köyden de atılırlar. Onların terk ettikleri köydeki halleri,

gittikleri amcasının köyünde yaşadıkları bazı olaylar, Anna'nın Ruhsar'ın köyüne gittiğindeki hali seyreden ama elinden bir şey gelmeyen karakterleri imler.

2.4. *Devir* (2012)

Devir (2012) yarı belgesel, yarı kurmaca bir filmidir; ancak Derviş Zaim, belgeselden öte bir kurmaca olduğunun altını çizmektedir (Tonbaz Güler ve Tezcan, 2013, s. 29). *Devir*'de doğa ve insan arasındaki ilişki bir döngü içindedir. Zaim “*Devir*'in içerisinde hayatın devretmesine ilişkin olarak benim şamanik bir gönderme yaparak kullandığım şey bu insanların hayatında bir yere denk düşüyor, o boşluğu dolduruyor” demiştir (Turan, 2015, s. 100). *Devir*'de insan ve doğa arasındaki döngüsel zaman algısı görünür hale gelir. Özçınar döngüsel zaman için şunu ifade eder:

Zamanın yaşanması ile ilgili farklılaşma döngüsel zaman anlayışından çizgisel zamana geçişle birlikte olmuştur. Döngüsel zaman, mitsel ve geleneksel olanın zamanıdır, çizgisel zaman ise modernleşmiş toplumların ve kapitalizmin zamanıdır. Döngüsel zaman, kaostan kozmosa sonsuz geçişlerin içinde geçmiş ve geleceği şimdinin içinde birleştiren zamandır. Belirleyeni doğanın ritmidir (2010, s. 199).

Özçınar'ın Lefebvre'den yaptığı şu alıntı Hasanpaşa köyündeki döngüsel zaman için açıklayıcıdır: “Sanayi öncesi toplumlarda günlük hayat doğanın döngüleri etrafında döner. Döngülerle ilişkili zamansallık tipi, ne birikimsel ne daireseldir (iki mevsimin birbirine asla benzememesi anlamında); düzenli ve tekrar tekrar ortaya çıkan bir zamansallık tipidir. Döngüsel zaman, varoluş düzenine (yani ölümün ve hayatın hareketine) bağlı olan bir sıra içinde kendini açar” (2010, s. 199).

Devir'de, Burdur'a bağlı Tefenni İlçesi Hasanpaşa Köyü'nde “geleneksel” olarak her sene düzenlenen bir çoban yarışması (koyun yıkama şenliği) anlatılır. Yarışma düzenli olarak her yıl yapılır. Yarışta, çobanlar sürüleri ile bir gölden (su birikintisinden) geçme mücadelesi verirler. Gölden sürüsünü ilk geçiren çoban yarışmayı kazanır. Yarışma öncesi çobanlar koyunlarının postunu kırmızıya boyarlar. Boyayı köyün yakınlarındaki kırmızı renkli kayalardan elde ederler. Ancak, günün birinde kayanın olduğu bölgeye

maden ocağı açılır, bölge çit ile çevrilerek giriş yasaklanır. Dolayısıyla, çobanlar geleneği devam ettirebilmek için alternatif çözüm yolları ararlar.

Filmde çoban yarışmasını iki defa görürüz. İlkinde maden ocağı daha kurulmadığı için doğal seyrinde giden hazırlıklar gösterilir. Çobanlar kırmızı kayadan parça alırlar, bu parçadan boya elde ederler ve koyunlarını boyarlar. Diğer köy sakinleri de koyun yıkama şenliği için hazırlanırlar. Bu şenliğin birkaç gün sürdüğünü tahmin ederiz, ancak filmde net şekilde şenliğin kaç gün devam ettiği bilgisi verilmez.

Devir'de gerçek öyküler gerçek mekânlarda, gerçek oyuncular (profesyonel olmayan oyuncular) kullanılarak anlatılır; dar bütçe ile yapılan bir filmidir. Film üç ana karakter; Ramazan (Ramazan Bayar), Mustafa (Mustafa Salman) ve Ali (Ali Özel) üzerinden ilerler. Bu oyuncular Hasanpaşa köyünde yaşayan insanlardır.

Filmin çekimlerine başlamadan önce, Zaim'in elinde son haliyle bitmiş bir senaryo yoktur. Zaim mekânda çalışırken gelişen olaylar ile beraber, köylüleri izleyerek filmin senaryosunu, gözlemlerine göre yazmıştır. Bu sebeple de *Devir*'in çekim yöntemi Zaim'in diğer filmlerinden farklıdır. Zaim, *Devir*'de amatör oyuncuları oynatma nedenini "Film Arası"nın 32. sayısında Yeşim Tonbaz Güler ve Gülcan Tezcan ile paylaşmıştır:

Bu köylüyle olan temaslarım çerçevesinde karakterlerle tanıştım ve hangi köylünün hangi karakteri oluşturmaya namzet olacağını düşünmeye çalıştım. Karşılıklı olarak orada gördüğüm insan malzemesiyle benim düşüncelerim birbirini potansiyel olarak da tetiklediler ve bu senaryo ortaya çıkmaya başladı. Set esnasında senaryoyu oluşturmaya çalıştığımı söyleyebilirim. Filmi çektim, montajladım sonra tekrar gittim tekrar çektim, yaklaşık 4-5 kez gittim (2012, s. 65).

Zaim, çok az insanın bildiği Hasanpaşa Köyü'nde yüzyıllardır sürdürülen geleneksel bir töreni, çoban yarışmasını, filmde konu etmektedir.

2.4.1. Rüyalar ile Açılan Çatlaklar

Deleuze'e göre, zaman-imgeye dayalı sinemada rüya ve gerçeğin arasındaki sınırlar ortadan kalkar (1997, s. 194) ve imgeler nedensiz şekilde bir araya gelir. Filmin ilk sekansında kar üzerinde boynuzu tahtadan yapılmış bir geyik görülür. Geyik yavaşça başını öne eğer. Bir kesme ile Ramazan'ı odun ateşinde pişen bir koyunun yanında görürüz. Uyumaktadır. Köy halkının yaptığı yağmur duası sesleri ile uyanır. Dolayısıyla, ilk geyik sahnesinin Ramazan'ın gördüğü bir rüya olduğunu, onun uyanması ile anlarız. Rüya sahnelerini gerçek sahnelerden net şekilde ayıramayız. İzleyici, Ramazan'ın rüyasındaki bembeyaz karların arka fonu önünde tahta boynuzlu geyik ile gerçek hayatta ateşte pişirilen simsiyah olmuş hayvan arasında bir bağ kurar. Bu bir zaman çatlağıdır. Deleuze'un tanımladığı bu çatlak, duyu-motor şemasının çöktüğü durumda, düşüncede imgeler arasında "saf haldeki zaman"da açığa çıkar. Ramazan'ın toprağın üstünde saatin kaç olduğunu umursamadan uyuyakalması bize köydeki yaşamı hissettirir. Odun ateşinin sesi ve dua sesleri köyün durumunu izleyiciye ileten saf ses imgeleridir.



Fotoğraf: Ramazan'ın rüyası ve uyandığı zaman.

Yarışma sonlanıncaya kadar, yarışmanın birincisi olan çoban Ramazan gösterilirken, yarışma bitince üçüncü gelen çoban Mustafa'ya geçiş yapılır. Mustafa, şampiyon olamadığı için üzgün ve kızgındır. Ahıra gider, koyunların yanına oturur ve içmeye başlar. Ardından kırmızı boyalı koyunlardan birini ahırın dışına atar. Sahne Mustafa'nın rüyası ile devam eder. Filmin başında Ramazan'ın rüya sahnesine benzer olarak Mustafa'nın rüyasında da kar vardır. Mustafa rüyasında iki çobanın, kendisinin ahırın

dışına attığı koyunu kestiklerini görür. Bunun da bir rüya olduğunu daha sonra anlarız. Bir geçiş efekti yoktur ya da renk, doku vb. gibi rüya olduğuna ilişkin bir ipucu verilmemiştir. Yanı sıra, bu rüya sahnesi Ramazan'ın rüyasına benzemektedir, bir zaman çatlağı oluşur ve izleyiciye Ramazan'ın rüyasını anımsatır.

Rüya sahnesinden sonra, Mustafa'nın evinde uyandığını ve güneşin doğmuş olduğunu görürüz. Mustafa'nın uyandığı odada, kameranın sabit çekimle gösterdiği duvardaki halıda, çobanlık yapan bir adamın resmi vardır. Yine sabit çekimde, Mustafa ahıra gider, dışarıya attığı kırmızı renkli koyunu okşar, sever ve ahıra geri sokar.



Fotoğraf: Mustafa'nın rüyası ve uyandığı zaman.

2.4.2. *Devir*'in Yürüyen Karakterleri ve Arayışları

Zaman-imge sinemasında karakterlerin öyküleri kronolojik ilerlemez (Deleuze, 1997, s. 49). Bazı olaylar bazı olayları aniden keser, bazen de bir karakterden diğerine ani şekilde geçilir. Karakterlerin öyküleri değil, öyküleri içinde açılan çatlakta izleyicinin ne hissettiği önemlidir. *Devir*'de Ramazan, Mustafa ve Ali'nin öyküleri birbirini keserek ilerler.

Devir filminde Ali de yarışmada başarılı olamadığı için üzgündür. Bu nedenle, çobanlığı bırakıp, şehirde başka bir iş bulmaya karar verir. Ali şehirde bir hayvan kesimhanesinde çalışmaya başlar, ancak bu işten memnun değildir. Çünkü hayvanlar acımasızca kesilerek öldürülür ve bu duruma müdahale edebilecek güce sahip değildir. Dünyayı dışarıdan seyrederek. Ali fabrikaları seyrederek. Kamera sabit konumda fabrikalara

bakan Ali'den, kesmeyle köy manzaralarına geçer. Bu geçiş, Ali'nin köy özlemini izleyiciye hissettirir. Sonunda Ali şehirde yapamaz ve köye döner.



Fotoğraf: Ali'nin seyir hali, fabrika ve köy manzaraları.

Yeni bir çoban yarışı hazırlıkları başlamıştır. Böylece bir sene geçtiğini anlarız. Ramazan ve Mustafa birbirlerinden ayrılarak kırmızı kaya aramaya çıkarlar. Mustafa'nın yürüyüşü sırasında, doğadaki bitki örtüsünün değişimini; ağaçlı, bozkır ya da karlı yolları görürüz. Kamera soldan sağa pan hareketi yapar, Mustafa'nın yürüyüşünü uzun uzun izleriz. Aradığını bulup bulamayacağı bilinmez. Geleneği devam ettirebilmek için, şehirden getirilen yapay boya ile koyunlar boyanır ve yarışma gerçekleştirilir. Yapay boya kullandıkları için aradığını bulamadığını anlarız.





Fotoğraf: Mustafa'nın kırmızı kayayı bulmak için uzun yürüyüşü.

Bu yarışta Ali yine dereceye giremez, yine çobanlık yapmak istemez ve köydeki maden ocağında şoför olarak çalışmaya başlar. Bu sekansta, bir zaman çatlağı açılır, Ali'nin bir önceki sene de başarısız olduğunu hatırlarız. Yanı sıra, başarısız olduğu için çobanlığa devam etmek yerine, farklı bir işte çalışması bize yine geçmişi hatırlatır, zaman görünür hale gelir.

Geyik avı sezonu açılmıştır. Ali çalıştığı maden ocağındaki mühendise geyik avında eşlik etmek zorunda kalır. Mühendis bir geyiği tüfekle vurur ve sadece geyiğin boynuzlarını alır. Ali bu durum karşısında yine şaşkın ve seyretme konumunda, ne yapacağını bilemez bir haldedir. Daha sonra, Ali'nin geyik için tahtadan boynuz yaptırdığını ve geyiğin ölüsünün yanına bıraktığını görürüz. Bir zaman çatlağı oluşarak, Ramazan'ın rüyasındaki tahta boynuzlu geyiği ve Ramazan'ın anlattıklarını anımsarız. Filmin ilk sahnelerinde Ramazan'ın Ali'ye söylediğine göre, hayvanlar öldükten sonra tekrar dünyaya gelir, geldiklerinde sakat olmamaları için tüm kemiklerinin bir arada gömülmesi gerekir. Aynı zamanda izleyici Ali'nin şehirde hayvan kesim merkezinde hoyratça kesilen koyunlar karşısındaki durumunu da hatırlar. Filmin son sekansında, Ali tahta boynuzları geyiğin yanına bırakarak köyüne dönerken, kırmızı renkli bir kaya parçası bulur. Çoban yarışmasının gelenekteki gibi süreceği anlaşılır.



Fotoğraf: Ali'nin seyir hali.

2.4.3. Zaman-İmge Sinemasında Doğa'nın İnsana Müdahale Etmemesi

Deleuze, Paul Schrader'ın "doğa"nın önemli anlara (*a decisive moment*) izleyici kaldığı ve olaya müdahale etmediği fikrinden bahsetmiştir. "Karla kaplı bir dağın ihtişamı, bize sadece bir şey söyler. Her şey sıradan ve düzenli, her şey her gün aynıdır. Doğa, insanın bozduğu şeyi yenilemekten mutluluk duyar, insanoğlunun parçaladığını doğa yeniden onarır" (1997, s. 15). Deleuze, karakterlerin karlı kaplı dağı seyrederek, o an'larından bir anlık uzaklaştıklarını, bu şekilde yolunda gitmeyen işlerini düzeltmeye çalıştıklarını söylemiştir (s. 15).

Devir'de birkaç kez televizyonda doğanın tahribiyle ilgili haberler görünür. "Karadeniz'de organları eksik doğan koyunlar hayvan üreticilerinde şaşkınlık yarattı. Uzmanlar bu durumun genetiği değiştirilmiş yemlerden kaynaklandığını ileri sürüyor. Uzmanlar hayvan üreticilerinin dikkatli olması gerektiği konusunda uyarılarda bulunuyor". Televizyon ve genetiği değiştirilmiş yem modern dünyanın imgeleridir ve unutulmuş bu köyde bir zaman çatlağı açar. Başka bir sahnede, televizyon çoban yarışının görüntülerini verir. Bu kez modernin imgesi, gelenekselin sesi olur. Ali, televizyon çoban yarışını verirken, onu izlememekte, yanındaki çocukla çoban yarışını konuşmakta, yarışın olduğu anı yaşamaktadır.



Fotoğraf: Televizyonda doğanın tahribi ile ilgili haberler ve çoban yarışı görüntüleri.

Ali'yi evinin balkonunda kadrajın dışına bakarken görürüz. Ancak nereye baktığını kamera göstermez. Kadraj dışından duyulan koyun çanı, horoz ötüşü gibi sesler, saf ses imgeleri olarak doğayı betimler.



Fotoğraf: Ali kadraj dışına bakar.

Devir'de gerçek mekânlarda gerçek oyuncuların kendi (gerçek) yaşamları var. Rüyalar ile kurulan zaman çatlaklarıyla sık sık zaman-imgesi ortaya çıkmaktadır. Zaman-imge anlayışına uygun olarak saf optik-ses durumlar, doğa manzaraları, hayvan sesleri ve televizyon ses ve görüntüleri sık sık karşımıza çıkar. Karakterlerin öyküleri birbirini keser ancak iç içe geçmez, bir karakter daha ön plana çıkarılmaz, eşit derecede önemlidirler. Son olarak, zaman-imgeye dayalı filmlerde çoğu kez unutulmuş köy ya da kasabaların kullanıldığı görülür.

2.5. *Balık* (2014)

Balık'ta Gölyazı köyünde yaşayan, balıkçılıktan geçimini sağlayan bir ailenin öyküsü anlatılır. Kaya (Bülent İnal) ve Filiz'in (Sanem Çelik) kızları Deniz (Miray Akay) konuşma özürdür. Kaya'nın balıkçılıktan kazandığı para Deniz'in tedavisi için yeterli değildir. Buna ek olarak, eve haciz gelecektir ve ayrıca bakkala borçları vardır. Filiz'e gördüğü bir rüyada bir balık cinsinin şifalı olduğu söylenir. Bunun üzerine Deniz'e bu şifalı balığı düzenli olarak yedirmeye başlar. Filiz şifalı balığı öteki göl dediği başka bir gölden bulmuştur. Film boyunca gölün hangi göl olduğu ve balığın cinsi açıklanmaz. Bir zamanlar Filiz'in de konuşamama sorunu vardır ve kendisi de şifalı balıkla iyileşmiştir.

Kaya çok lezzetli olan bu şifalı balığı bir balık çiftliğinde yetiştirip daha çok para kazanmayı planlar. Balıkları çoğaltma yöntemini öğrenmek için şehirdeki Su Ürünleri Fakültesine gider. Ancak balık çiftliği kurmak için Kaya'nın paraya ihtiyacı vardır. O nedenle Kaya göle kimyasal madde dökerek tek seferde çok sayıda balığı zehirler, bu balıkları toplayarak balık halinde satar. Bunu ikinci kez yaptığında, Filiz de Kaya'nın öldürdüğü balıklardan birini yer, zehirlenip ölür. Kaya da hapis cezası alır.

Balık'ın açılış sekansında bir kış günü Kaya'nın hapisten çıkışını, ardından bir kesmeyle bir yaz günü sandalla evine gelişini görürüz. Filmde aralarda Kaya'nın hapisneden çıktığı karlı kış gününe dönüşler yapılır.

Balık'ta sıradan insanların günlük yaşamlarını izleriz. Filiz ve Kaya'nın yaşamı gölde balık avlamak, avladıkları balıkları balık halinde satmak ve borçlarını ödemekle geçer. Kaya, göle zehir dökerek birçok balığı toplu halde öldürürken, Filiz balıkçıların balık avına ara vermesi gerektiğini, avlanmanın göle iyi gelmediğini söyler. *Balık*, insanlık hallerini gösteren bir durum öyküsüdür. Kamera hareketleri ve çekimleri yavaştır, çoğu kez kamera değişmeyen bir açıdadır ya da sabit kamera kullanılır. Bu şekilde günlük yaşamın sıradanlığı içinde görülecek şeyin yolu açılır (Deleuze, 1997, s. 13).

2.5.1. Rüyalar

Zaman-imge sinemasında rüyalar, rüya olduğu anlaşılacak şekilde verilebilir, ama net görüntüler ile gerçekte yaşanmış gibi ilerleyen rüyalar da vardır. *Balık*'ta her iki şekilde verilen rüya sahneleri vardır.

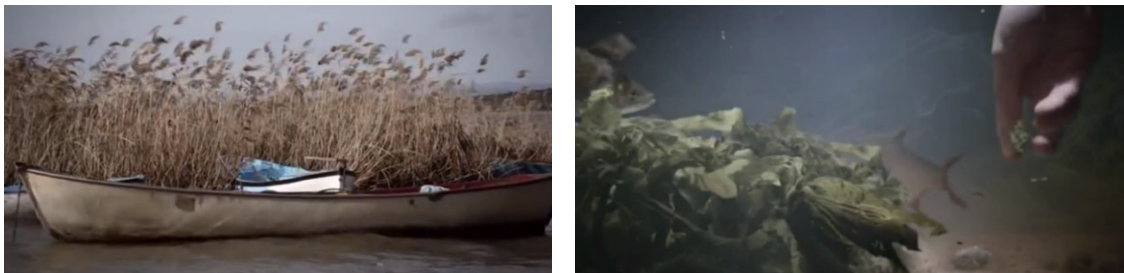
Filiz rüyalara inanır. Filiz, Kaya'ya bir rüyasını anlatırken, doğadan görüntüler verilir. Filizin rüyasında görülen kapalı bir gökyüzü, kirletilmiş göl ve kirlenmeyi protesto eden insanlar birer imge olarak doğanın tehlike altında olduğunu betimler. Rüya sahnesinden Filiz ve Kaya'ya geçiş yapılır. Filiz rüyasını anlatmaya devam eder: "Rüyamda dedemi gördüm. Göl hayrına bir şey yapmam gerektiğini söyledi. Göl için bir şey yaparsan Deniz iyileşecek dedi. Sonra bir yer tarif etti". Ardından, rüya görüntüleri yeniden verilmeye devam edilir; elinde pankartlarla yürüyüş yapan insanlar ve kirlü gölde su yüzüne vuran ölü balıkları izleriz. Su yüzüne vuran ölü balıklar ve protestocular tehlikenin son noktasına geldiğinin işaretidir.





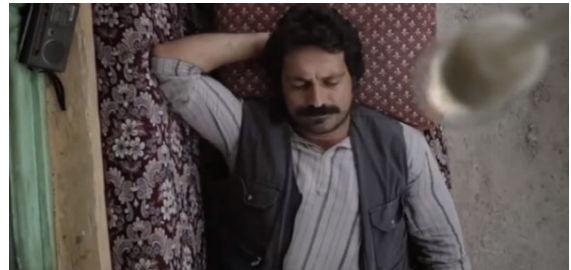
Fotoğraf: Filiz'in rüya sahnesi

Filmin daha sonraki bir sahnesinde, Kaya ve Filiz tekrar aynı rüya hakkında konuşurlar. Filiz rüyanın devamını anlatır: “Öteki gölden, dedem yerini rüyamda tarif etti, bu kız bu balıktan yemeli dedi. Ben küçükken konuşamıyordum. Dedem bana günlerce bu balıktan yedirdi. Sonra bir gün son kalan balığı aldı, bunu besleyip büyüteceksin dedi. Balık ona saygı duyduğunu anlamalı dedi. Sonra son kalan balığı bana verdiler. Ama öldü”. Filiz, Kaya’ya daha önceden bahsettiği rüyanın tamamını anlatmış olur. Rüyasının devamını anlatırken de bir önceki gibi doğadan görüntüler gösterilir. Rüya görüntülerinin filmdeki gerçek yaşam görüntülerinden farklılaşması yoktur. Rüya ve gerçeğin ayırt edilememesi zaman-imge sinemasının özelliklerindedir.



Fotoğraf: Filiz'in rüya görüntüleri.

Kaya, Filiz'e "böyle şeylere inanmaması" gerektiğini söylediğinde, Filiz öfkelenir ve bir şey söylemeden dışarı çıkar. Yolda yürürken, bir leylek elektrik tellerine çarpar, suya düşer ve köyde elektrik kesintisi olur. Kaya ve Filiz'in evlerinin önündeki akvaryumun elektriği kesilir, evlerinin verandasında uyuyan Kaya'nın üstündeki ampul patlar ve tek bir "an"da Filiz'den Kaya'ya geçiş yapılır. Kaya'nın rüyası tek planlıktır: Deniz'i pencerenin arkasından bakarken görürüz. Kaya'nın rüyasında gördüğü sahne, filmin son sekansında Kaya'nın hapisaneden çıkıp eve geldiği gün gerçek olacak bir görüntüdür. Görüntüler irrasyonel kesmelerle arka arkaya ve hızlıca verilir, böylece Deniz'in camın arkasından baktığı sahnenin rüya olduğunu anlarız.



Fotoğraf: Leylek ve balık görüntülerinden Kaya'nın rüyasına geçiş yapılır.

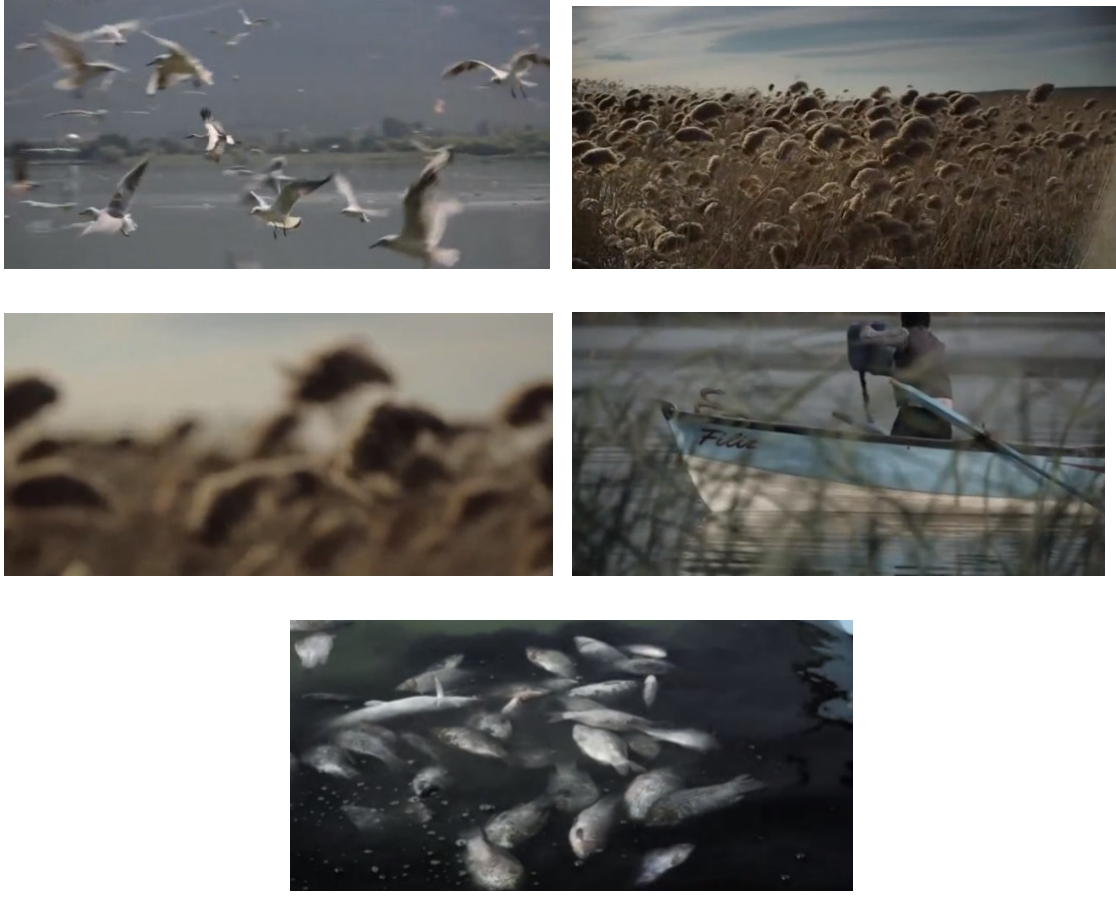
2.5.2. Çekimlerle Açığa Çıkan İmgeler

Deleuze'ün belirttiği gibi, zaman-imesi bazen çekimin kendisi olarak ortaya çıkar; sahne arası geçişler, kameranın konumu ve görüş açısı bizzat imgenin kendisidir. Montajın görevi görüntüleri birleştirmek değildir, görüntülerin neyi gösterdiği sorusunu sordurmaktır. Bu montajlama biçimi de ancak zaman-imesinin olduğu yerde mümkün olur (1997, s. 42). *Balık* filminde de zaman-imesi yaratan sinematografik öğeler kullanılmıştır.

Bir yaz günü balık çiftliğine bakan Kaya'nın baş plan görüntüsünden, Kaya'nın hapisten çıktığı plana neden-sonuç ilişkisine dayalı olmayan bir geçiş yapılır. Yaz mevsiminden karlı soğuk bir kış gününe geçilir. Uğultulu enstrümental bir müzik duyarız; gerginliği hissettirir. Kaya evine ulaşır ve evin kapısını çalar. Bu sekansın ardından yeni bir kesmeyle balık çiftliğinde Kaya'nın bir önceki baş plandan yüzünü görürüz. Balık çiftliği ile ilgilenmesi ve ardından zehir alması Kaya'nın çiftlik için gerekli parayı bir an önce bulmak istediğini düşündürür. Balık çiftliğinin geniş plan çekimi, Kaya'nın projelerinin devasa sorunlara neden olacağına bir göstergesidir.

Kaya'nın göle zehri döktüğü planda, sazlıkların arasına konumlandırılan kamera aracılığıyla karakteri izleriz. Bu planda, kanat çırpın onlarca leylek, gökyüzü ve bitki görüntüleri art arda hızlıca verilir; bunlar tehlike hissi veren imgelerdir. Sonra, kanat çırpın leylekler ve sonra bir buğday tarlası ve ardından göl yüzüne vuran balıkları görürüz; her biri saf optik-ses imge olarak bir yanda yaşayan, bir yanda ölen doğayı hissettirir. Öte yandan göl yüzüne vuran ölü balıklar bir zaman çatlağı açarak Filiz'in rüyasındaki ölü balık sahnesi ile bağ kurdurur.





Fotoğraf: Kaya'nın göle zehir döktüğü sahne.

Kaya bir kez daha göle zehir dökerek kitlesel balık ölümüne neden olur ve o balıkları halde satar. Aynı gün, Filiz'in amcası da hale gelir ve Kaya'nın zehirli turna balıklarından alır. Yaşlı adam köy meydanında hayır yapmak için balıkları dağıtır ve bir tanesini de Filiz'e verir. Filiz evde balığı pişirir ve Kaya yemeğe başlamak üzereyken hastası olan bir adam Kaya'dan arabasıyla onları hastaneye götürmelerini ister. Kaya balığın tadına bakmadan sofradan kalkar. Filiz balığı yediği sırada karın ağrısı başlar ve yere yığılır. Ayağının altında tuttuğu yeşil top merdivenlerden düşer. Kesmeyle Kaya'yı hastanede görürüz. Hastanın balıktan zehirlendiğini duyar. Kendisinin zehirlendiği balıklardan birini yiyerek zehirlenmiş olabileceğini düşünerek karakola teslim olmaya gider. Yeni bir kesmeyle, evdeki akvaryumunun arkasına konumlandırılmış kameradan, Filiz'in yere yığılışını izleriz. Kamera akvaryumdaki balığın gözü konumundadır. Filiz'in yere yığılışı, ayağının altındaki yeşil topun merdivenden göle düşüşü ve zehirlenmiş turna balığı görüntüleri, görüntüleme hızı

artırılıp, yavaşlatılarak arka arkaya verilir. Ailenin yaşamının alt üst oluşu izleyiciye bu şekilde aktarılır.

Deleuze, Yılmaz Güney'in *Yol* (1982) filminde, aile içinde kuvvetli bir ittifak ağı, güçlü bir ilişki olduğunu belirtir. Bu öyle bir bağ ki, bir karakter ölen erkek kardeşinin karısı ile evlenir. *Yol* filminde Deleuze'ün ilgisini çeken nokta, en ileri görüşlü olan karakterin ölüme mahkûm olmasıdır (s. 218). *Balık*'da aile ilişkileri daha farklıdır. Ancak yine güçlü bir aile yapısı söz konusudur ve yine doğa konusunda insanları bilinçlendirmeye çalışan Filiz karakteri ölüme mahkûm edilmiştir.



Fotoğraf: Filiz'in zehirlendiği sahne.

Filmin sonunda hapisteyken Kaya'ya iyi halden bir günlük bayram izni verildiğini öğreniriz. Hapishaneden çıkar, evine gider ve Filiz'in kız kardeşi kapıyı açar. Ancak Kaya'yı eve almaz ve Deniz'i ona göstermez. Bu sırada, Deniz'in pencereden babasına

baktığını görürüz. Deniz'in camdaki görüntüsü, Kaya'nın rüyasında daha önce gördüğü sahnedir. Bir zaman çatlağı oluşur, izleyici Kaya'nın rüyasını anımsar.



Fotoğraf: Kaya hapishaneden çıkar, evinin kapısının önündedir.

Kızını göremeyen Kaya, Filiz'in mezarına gider. Deniz, annesinin ona hediye ettiği akvaryum ve içindeki balıkla mezarlığa gelir. Babasına sarılan Deniz artık konuşabilmektedir: “Balığı büyüttüm, balık büyüdü. Anneme yaşatacağıma dair söz vermişim. Seni bekledim”. Kaya kızından kendisini affetmesini ister. Deniz'i evine bırakırken akvaryumu mezarlıkta unuttuklarını fark ederler. Kaya mezarlığa geri döndüğünde balığın donarak öldüğünü görür. Kızına yeni bir hayal kırıklığı yaşatmamak için şehirde bu tür bir balık arar, ancak balıkçılar bu türü daha önce hiç görmediklerini söylerler. Kaya'nın aklına bir önceki yaz Su Ürünleri Fakültesine üretmeleri için bıraktığı balıklar gelir. Bir araba çalar ve Fakülteden bir canlı balık alarak kızına götürür. Kaya'yı araba penceresi dışından çeken kamera, Kaya'nın karışık, hüzünlü duygularını, önünü göremez halini hissettirme amacındadır: Arabanın içinden dışarıyı bulanık ve dışardan da Kaya'nın yüzü yarı karanlıkta görünür. Kameranın konumuyla Kaya'nın sıkışmışlığı görünür hale gelir.



Fotoğraf: Kaya'yı önce arabanın içinden sonra dışardan görürüz.

Kaya Deniz'e Fakülteden balığını getirdikten sonra hapisaneye dönerken, evinin önünde demir karışımı blokları görür. Bir zaman çatlağı oluşur, Kaya Filiz'e verdiği sözü anımsar. Demir bloklar balık avını engelleyen aparatlardır. Bunları göle atmak için bir önceki yaz Filiz'e söz vermiştir. Göl buz tutmuştur. Kaya donmuş gölün üstüne teker teker blokları taşır; Filiz'in dediği gibi göle bir şeyler verir.





Fotoğraf: Kaya'nın gölün üstüne demir karışımı blokları yerleştirdiği sahne.

2.5.3. Sinemada Özdeşleşmenin Değişimi

Klasik sinemada, karakterler içinde buldukları duruma, çok çaresiz oldukları zaman bile tepki gösterirler. Superman ya da Spiderman her zorlukta dünyayı kurtarmayı başaran karakterlerdir. Deleuze, klasik sinemadaki duyu-motor imgesi ile izleyicinin karakterle özdeşleştiğini belirtir (1997, s. 3). İzleyiciyi filme dâhil ederek bu bakış açısını tersine döndürme, Hitchcock ile başlamıştır. Zaman-imge sinemasında ise özdeşleşme tamamen bir değişime uğramış ve karakter sadece bir gözlemci konumuna gelmiştir. Karakter izleyici gibi tepki vermeden izlediği için artık “karakterin kendisi bir izleyici olmuş ve karakter bir izleyiciye dönüşmüştür”¹⁰ (s. 3). Onlar “*it is a kind of real people*” olmuşlardır. “Karakterler kendinin oynadığını farkında olarak oynarlar; kendini tamamen unutarak role girmezler” (s. 6).

Kameranın gördüğü şey nesnel ve karakterin gördüğü şey öznel. Kameranın karakteri görmesi şarttır: Aynı karakter bazen gören bazen de görünen konumundadır. Yani sıra, aynı kamera bize gören ve görünen karakteri gösterir. Öyleyse, öyküyü nesnel ve öznel bir zıtlık içinde karmaşık düşünebiliriz, ancak iki benliğin özdeşleşme durumuna bir çözüm bulunmalıdır. Gören ve görülen karakterle özdeşleşme, aynı zamanda karakteri gören kamera ile karakterin gördüğü şeyle eşit derecede bir özdeşleşme durumudur (Deleuze, 1997, s. 147-148).

¹⁰ II. Dünya Savaşı ve insanlar gerçektir. Biz ise “*It is a kind of real people*”dan, karakterlerden bahsediyoruz.

Ölü balıklara baktığı sahnede Kaya, zaman-imge sinemasının tipik bir karakteridir: Kaya'nın ölü balıklara bakışı, kendi öznel yargısının dışı vurumudur. Kaya “gördüğü ile” bir tür özdeşleşme yaşarken, “kamera durumu gösteren bir kaynak görevi görmektedir” (Deleuze, 1997, s. 149). Kaya'nın balıkları öldürmek için kendine göre geçerli nedenleri vardır; bu durumda izleyici için Kaya'yı yargılamak zorlaşır, farklı görüşlerin ortaya çıkmasına yol açar. Ve bu bir özdeşleşme durumu değildir, çünkü biz kameranın gözünden Kaya'yı görürüz.



Fotoğraf: Kaya'nın balıklara baktığı sahne ile kameranın Kaya'yı gösterdiği sahne arka arkaya verilmiştir.

Balık'ta, Filiz şifalı balık ve öteki gölden bahseder ancak filmde ne balığın cinsini ne de gölün adını öğrenebiliriz. Zaman-imge sinemasının özelliklerinden biri de kavramların, olayların ya da eylemlerin tam olarak açıklanmamasıdır, çünkü betimlemeler bunların yerine geçer. Zaman-imge filmleri olay değil, durum öyküleridir. İnsanlık durumlarını karakterlerin kendi ortamları içinde veren, günlük yaşamı duyumsatan filmlerdir. Günlük yaşam sürerken zaman çatlakları oluşması ve rüyaların çağırılması bu filmde birçok kez sergilenir.

Organik öykülemenin algı tepki etkileşimi sürecinde filmin sonunda kötüler cezasını çeker ve iyiler güzel sona ulaşır. İzleyici de bu durumu yerinde bulur. Deleuze'e göre zaman-imesi geçmişte yapılan kötülüğün biçimini değiştiren şu “an”ı eş zamanlı olarak bir arada ortaya koyduğu için, geçmiştekiler şu anda farklı bir gerçek olarak değerlendirilebilir (1997, s. 131). *Balık* filminde de, Kaya doğaya, ailesine ve topluma kötülükler yapan bir karakter olsa da, onun kötülüklerini, çektiği acılarla iç-içe izleyen izleyici buruk bir duygu ile filminden ayrılmaktadır.

SONUÇ

Zaman-imgeye dayalı sinemada, “zaman” sinematografik aygıtlar ile biçim kazanmaktadır. “Zaman” görünen ve duyulan bir imgedir ve kendisini izleyiciye hissettirir. Bu nedenle, Deleuze’ün işaret ettiği gibi sinema bir propaganda aracı olmaktan çıkmış ve izleyici için özgür bir sanat alanı oluşturabilmiştir.

Bu çalışmanın kuramsal çerçeve bölümünde, Gilles Deleuze’ün “hareket-imge” ve “zaman-imge” kavramları tanımlanarak açıklanmış, zaman-imge sineması örneklerinden kısaca bahsedilmiştir. Film çözümlenmesi bölümünde ise, Derviş Zaim’in beş filmi -*Cenneti Beklerken*, *Nokta*, *Gölgeler ve Suretler*, *Devir*, *Balık* filmleri- zaman-imge sineması özellikleri açısından irdelenmiştir.

Cenneti Beklerken’de bir görüntünün minyatüre dönüşmesi ve sahnelerin “ayna” çerçevesi içinde durdurulması başka bir zamana geçişi sağlayan bir teknik olarak kullanılmıştır. *Cenneti Beklerken*’de, müzik, kuş sesleri, tanımlanamaz sesler, bazen sessizlik imge halini alırken, karakterler yolculukları esnasında ya da vardıkları mekânlarda çok sık “seyir halinde” görülürler.

Nokta’yı diğer dört filmden ayıran özelliği tek plan-sekans olmasıdır. Kamera hareketleri ile zaman geçişleri kısmen hissettirilmektedir.

Gölgeler ve Suretler’de ise, ışıklandırmalar, mum ışığı ya da gaz lambasıyla aydınlatılan mekânlar ve gölgeler birer imge halinde karakterleri ve olayları betimler. Diğer dört filmde görülmeyen bir kamera kullanımı söz konusudur. Tek planlık bazı sahneler fotoğraf çerçevesinde (donuk kare) içinde durdurulur ve her defasında bu planı Ruhsar’ın başparmağı keser. Mekânlar zaman-imgeye dayalı sinemanın özelliğine uygun olarak yıkılmış ve dökülmüş bir haldedir.

Devir’i diğer filmlerden farklı kılan özellik ise yarı kurmaca yarı belgesel bir film olmasıdır. Amatör oyuncular ile gerçek mekânda gerçek olayların ele alındığı bir

öyküdür. *Devir*'in senaryosu film çekim aşamasındayken yazılmıştır. *Balık*'ta ise Kaya'nın yaptığı kötülük üzerinden izleyici derin düşüncelerle baş başa bırakılmıştır.

Filmlerin ortak özelliklerini belirtmek gerekirse: Sıklıkla sabit kamera kullanılmaktadır. Saf optik-ses durumlar beş filmde de yaygın olarak görülmektedir. Her bir film, klasik anlatı sinemasının neden-sonuç zincirlerine dayalı anlatısından farklılaşan durum öyküleridir.

Filmlerde zaman çatlakları iki şekilde oluşmaktadır. Birincisi, karakterin o anında geçmişi hatırlaması ile ikincisi izleyicinin geçmişle bağ kuran imgeleri fark etmesiyle.

Zaim filmlerinde bazen konu yakınlığı, bazen karakterler ve bazen de nesnelere üzerinden izleyicinin diğer filmlerle bağ kurmasının amaçlandığı da fark edilmektedir. *Nokta* filminin prologunda *Cenneti Beklerken* filmindeki hattat Eflatun'un bir anekdotu gösterilir ve izleyici iki film arasında bir bağ kurar. *Devir*'de hayvanların yeniden dünyaya geleceği ve o nedenle yeniden doğarken kusursuz olmaları için kemiklerinin bir arada gömülmesi gibi mistik bir inanç *Balık*'ta bir başka şekilde kendini gösterir; mistik bir inanç olarak, şifalı olduğu düşünülen bir balık cinsi söz konusudur. *Cenneti Beklerken*'de Eflatun, Danyal'ın rüyasına inanmış bir çoban ile karşılaşır. *Gölgeler ve Suretler*'de ölen Cevdet bir çobandır. *Devir*'in ana üç karakteri çobandır. Beş filmde de mezar ya da mezarlık vardır.

Derviş Zaim'in incelediğimiz beş filmi ile değerlendirmedığımız diğer filmleri arasında da bazı bağlantılar bulunmaktadır. Derviş Zaim 1963 yılında Kıbrıs'ta geçen olaylarla ilgili olarak *Paralel Yolculuklar* belgeselini ve *Çamur* filmini çekmiştir. *Gölgeler ve Suretler*, bu iki film ile konu benzerliği göstermektedir. *Balık*'ta Kaya, Su Ürünleri Fakültesine gitmek için bir araba çalar ve *Tabutta Rövaşata*'nın araba çalan Mahsun karakterini izleyiciye hatırlatır.

Beş filmde de kronolojik zaman akışı izlenmez; yer yer imgeler arasındaki irrasyonel ilişkilerle, yeni sinematografik imgeler ortaya çıkar. Bu imgeler izleyicilerde çeşitli düşüncelerin üretilmesine kaynaklık eder. Bu zaman imge sinemasının gücüdür, diğer bir deyişle, zaman-imge sineması düşünce gücüyle bir yaratma biçimidir / bir yaratıcı düşünce biçimidir.

Cenneti Beklerken'de, İstanbul'un durumunu yansıtan imgeler –seçilen enstrümantal müzik, cellatların gezdirdikleri kelleler– şehirdeki yönetimin acımasızlığını imlerken, Danyal'ın yaptırdığı tablo, onun bu duruma isyanını betimler. Filmde, Frenk portrelerin zamanları ve mekânları yan yana getirebildiği söylenir. Eflatun'un kaybettiği ailesini Frenk ressamı gibi resmetmesi, onların yasını sürekli yaşadığını düşündürür.

Filmsel zaman içinde farklı zaman ve mekânlar bir araya getirilir. Minyatürler, ters ve düz peri bacaları görüntüleri ve rüyadan rüyaya geçişler; farklı süreleri bir araya, tek bir “an”a toplar. Zamanın kristalize olduğu bir düzlemde, rüyalar bellektekilerin yansıması olarak betimlenir. Derviş Zaim'in gerçek ve rüyaların iç içe geçtiği filmlerinde, doğru kişiselleşir. Danyal'ın rüyası bir ayna içinde ya da bir tabloda resmedilir. Danyal, rüyasının gerçek olacağına inanır ancak bu gerçekleşmeyecek ya da gerçek olamayacak bir hayaldir. Aynadaki, camdaki görüntülerin kristalize olarak, gerçek ve rüyaların ayırt edilemezliği, gerçeğin ne olduğu sorusunu sordurur.

Zaim'in filmlerindeki birçok karakter, Deleuze'ün tanımladığı açılan zaman çatlağında geçmişle bağ kuran karakterle benzerlik taşır. Eflatun film boyunca iyileşme arzusu içindedir ve filmin sonunda Gazal da Frenk resmi yaparak günaha girdiği ve ruhen hastalandığı düşüncesiyle, iyileşmek ve eskisi gibi olmak için Eflatun'dan yardım ister. Benzer bir “iyileşme arzusu”nu, *Nokta* filmindeki Ahmet karakterinde de görürüz. Ahmet vicdan azabıyla baş etmeye çalışır, çünkü hem hırsızlık yapmış hem de adam öldürmüştür. Ahmet'in Eflatundan bir farkı, fiziksel olarak da hastalanmasıdır.

“Hastalık” ve “iyileşmek” Derviş Zaim sinemasının tekrarlayan temalarındandır. Ahmet yeniden yazabilmek ve yaşamaya devam edebilmek için ruhsal temizlenmeye ihtiyacı olduğunu, vicdan azabından kurtulması gerektiğini düşünür. Zaman-imesi sinemasındaki diğer karakterler gibi Ahmet de eylem gücünü yitirmeye başlamış, Dünya'ya yabancılaşmış ve dünya ile arasındaki bağ kopmuştur.

Derviş Zaim'in karakterinin içsel yolculuğu ve arayış içinde olmaları, onların “noksanlığını” imler. Karakterler eksiktir, kendilerini eksik hissederler. *Nokta*'nın son sahnesinde günümüzde yaşayan Ahmet'e ne olduğunu öğrenemeyiz. Filmin sonu da “eksik” bırakılmıştır.

Gölgeler ve Suretler'de Kıbrıs'ta yaşayan Türkler ve Rumlar arasındaki iç savaş konu edilir. Derviş Zaim'in kullandığı "perde" metaforu, perdenin arkasında ne var, perdenin ardındaki gerçek nedir? sorularını sordururken, kapı eşikleri bir sınır çizgisi işlevi görür. Kapılar ya tam açık, ya da tam olarak kapalıdır. Filmde sıklıkla gördüğümüz "çarşaf" izleyicinin görüş alanını daraltırken, karakterlerin arada kalmışlığını imler. Filmdeki flu görüntüler, karakterlerin zaman zaman flu gösterilmesi ya da karanlıkta bırakılması onların çaresizliğini imler.

Devir ve *Balık* filmleri ise doğa-insan ilişkisine dair "merhamet" ve "suç ve ceza" temalarını öne çıkarır. *Devir*'de köydeki çobanların koyunlarına merhametini; buna zıt olarak da, şehirdeki kesimhanede hayvanların acımasızca kesilerek öldürülmesini izleriz. Şehirden gelen mühendisin bir geyiği vurduktan sonra, sadece geyiğin boynuzlarını aldığını ve bu durumun köyde yaşayan Ali'nin vicdanını sızlattığını görürüz. Köydeki bir inanca göre, hayvanlar öldükten sonra tekrar dünyaya gelir, yeniden geldiklerinde sakat olmamaları için tüm kemiklerinin bir arada gömülmesi gerekir. Bu nedenle, Ali, geyik için tahtadan boynuz yaptırır, geyik ölüsünün yanına bırakır. Ali köyüne dönerken, geleneksel çoban yarışı için gerekli olan kırmızı renkli bir kaya parçası bulur. Modern kültüre rağmen, kendi geleneklerine devam eden çobanlar üzerinden doğa ve insan arasındaki döngü anlatılır.

Devir'de insan ve doğa arasındaki döngüsel zaman algısı; geçmiş, şimdi ve geleceği tek bir "an" içinde birleştiren zamandır. Bir köyde saatin kaç olduğu ya da mevsim geçişleri önemli değildir. Zaman kendiliğinden bir döngü içinde akar. Belli bir saatte yetiştirilecek bir iş, yapılacak bir toplantı ya da gidilecek bir davet yoktur. Karakterlerin toprağın üstünde saatin kaç olduğunu umursamadan uyuyakalması köydeki yaşamı gösterir.

Devir'in son sekansında, doğadaki doğal döngü ile köylülere geri verilen kırmızı kaya parçasının, *Balık* filminde daha farklı bir döngü ile doğayı tahrip etmenin, insanın kendisine verdiği zararlarla geri dönüşü olacağı uyarısı yapılır. Kaya'nın doğayı hor kullanması, karısının ölümüne neden olmuştur. *Balık*'ta Filiz, şifalı olduğunu düşündüğü bir balığın, kızının konuşamama hastalığına iyi geleceğine inanır. Filiz'e zıt olarak, Kaya ancak modern tıpla kızının iyi olacağını düşünür. *Balık*'ta gelenek ve modern kavramları yine karşımıza çıkar.

Sonuç olarak, Derviş Zaim'in değerlendiğimiz beş filminde de zaman-imege sineması özellikleri baskın olarak vardır ve filmler izleyicinin bakış açısına göre anlam kazanmaktadır.

KAYNAKÇA

Kitaplar-Makaleler

- Akbal Süalp, Z. T. (2010). Geniş Zamanlı Tarihin Şiiri. A. Doğan Topçu (Haz.). *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* (s. 10-25). Ankara: De ki.
- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak, Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam.
- Aksoy, Ü. (2011). *Kemalizmin Yedeğinde Politika yapmak: Fillere ve Çimenlere Dair*.
- Andrew, J. D. (2010). *Büyük Sinema Kuramları* (Z. Atam, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Armes, R. (2011). *Sinema ve Gerçeklik: Tarihsel Bir İnceleme* (Z. Ö. Barkot, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Arıncı, C. (2011). Derviş Zaim'in Film Coğrafyası: *Gölgeler ve Suretler*'de Kıbrıs Haritası. A. Pay (Haz.). *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (s. 75-88). İstanbul: Küre.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim.
- Bergson, H. (1998). *Metafiziğe Giriş* (B. Karacasu, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat.
- Bergson, H. (1997). Zaman ve Özgür İstenç (A. Tümertekin, Çev.). *Cogito*, (11), 7-16.
- Civan, C. (2011). Tabutta Rövaşata: Vicdanı Yaralamak. A. Pay (Haz.). *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (s. 9-22). İstanbul: Küre.
- Çatalbaş, E. (2010). Nokta: Geleneksel Estetiğin Yaratıcı Yeniden Üretilmesi. A. Doğan Topçu (Haz.). *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* (s. 218-220). Ankara: De ki.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time-Image* (5. bs.). (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?* (U. Baker, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (B. Yalım, E. Nahum ve E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Doğan Topçu, A. (2010). *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk*. Ankara: De Ki.
- Doğan Topçu, A. (2010). Minyatür Aynasından Sinemaya Yansıyanlar: Cenneti Beklerken'de Anlatı ve Anlam. A. Doğan Topçu (Haz.). *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* (s. 167-188). Ankara: De ki.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (B. Yıldırım ve B. Soner, Çev.). Ankara: Dipnot.
- Er, F. (2011). Dünyalar Arasında: *Cenneti Beklerken* ve *Nokta*. A. Pay (Haz.). *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (s. 57-74). İstanbul: Küre.
- Tonbaz Güler, Y. ve Tezcan, G. (2013). Derviş Zaim: "Modernizm Herkesi Birbirine Benzetmeye Çalışıyor. *Film Arası*, (32), 29-35.
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia (ISSN:1308-3198)*, 5(1), (282-294).
- Kırel, S. (2010). Derviş Zaim'ler: Senaryo Yazarı Derviş Zaim ve Yönetmen Derviş Zaim. A. Doğan Topçu (Haz.). *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* (s. 94-133). Ankara: De ki.
- Özçınar Eşli, M. (2012). Türk Sinemasının Felsefi Arka Planı: Sinemayı Felsefeyle Düşünmek. İstanbul: Doruk.
- Özçınar, M. (2010). Nun Harfinin Peşinde Bir Usta, Özgün Sinema Estetiğinin Peşinde Bir Yönetmen. A. Doğan Topçu (Haz.). *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleneğin Estetiğine Yolculuk* (s. 195-217). Ankara: De ki.
- Pay, A. (2011). Derviş Zaim Sinemasında Kurgu Oyunları: *Çamur*. A. Pay (Haz.). *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim* (s. 41-56). İstanbul: Küre.
- Pay, A. (2011). *Yönetmen Sineması: Derviş Zaim*. İstanbul: Küre.
- Rajchman, J. (2013). *Deleuze Bağlantıları* (B. Şannan, Çev.). İstanbul: Bağlam.
- Ranciere, J. (2016). *Sinematografik Masal* (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre.

- Rushton, R. (2012). *Cinema After Deleuze*. NY: Continuum International Publishing Group.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat* (N. Sarıca, Çev.). İstanbul: De Ki.
- Suner, A. (2015). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez.
- Turan, H. (2015). Devirde Yine Gelenek Var. C. Civan ve A. H. Yüksel (Ed.). *Hayalperdesi Sinema Dergisi 2013 Yıllığı* (s. 95-102). İstanbul: Küre.
- Tüysüz, D. (2013). Derviş Zaim'in Yan anlamlarla Kurduğu Evren: Nokta. L. Kabadayı (Ed.). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümler* (s. 159-169). İstanbul: Ayrıntı.
- Yavuz, H. (2010). Derviş Zaim Filmlerinde İslam Estetiğinin Yeniden İnşası. A. Doğan Topçu (Haz.). *Derviş Zaim Sineması: Toplumsalın Eleştirisinden Geleniğin Estetiğine Yolculuk* (s. 190-194). Ankara: De ki.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'un Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (40), 123-141.

Tezler

- Akçora, E. (2015). *Auteur Kuramı Perspektifinden Derviş Zaim Sineması*. Yüksek lisans tezi, Ordu Üniversitesi, Ordu.
- Alkan H. (2007). *Kent Ve Sinema İlişkisi Bağlamında 90 Sonrası Türk Sinemasında İstanbul*. Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Atam, Z. (2010). "Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Ayvaz, İ. (2011). *1995 Sonrası Türk Sinemasında Kurgu, Üç Yönetmen: Zeki Demirkubuz, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim*. Yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi, Erciyes.

- Çam, A. (2016). *Derviş Zaim: Bir Mekân Sineması'na Doğru*. Doktora tezi, Galatasaray Üniversitesi, İstanbul.
- Karabağ, Ç. (2005). *1990 Sonrasında Türk Sinemasında Sanat Filmleri*. Yüksek lisans tezi, Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Özcınar, M. (2010). *Sinematografik Zaman ve Mekan'ın Oluşumunda Felsefi Arka Plan*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Özen, M. (2014). *Derviş Zaim Sinemasında Öz-Biçim Bağlamında Dil ve Üslup Arayışları*. Yüksek lisans tezi, Maltepe Üniversitesi, İstanbul.
- Saygılı, Y. K. (2015). *Derviş Zaim Sineması'nda Estetik Arayış*. Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Yurtçiçek, S. (2015). *Derviş Zaim Sinemasında Minyatür Sanatının Kullanılması*. Yüksek lisans tezi, Beykent Üniversitesi, İstanbul.
- Ülkü, B. (2010). *Coming To Terms With The Past In Turkish Cinema After The 1990s*. Yüksek lisans tezi, Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.
- Zıraman, Z. (2014). *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları*. Doktora tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

Elektronik Kaynaklar

- Değirmen, F. (2016). Gilles Deleuze'ün Sinema Felsefesi: Hareket İmge ve Zaman İmge. Erişim: 10 Ekim 2017, Cineritüel,
<http://www.cinerituel.com/2016/02/gilles-deleuzeun-sinema-felsefesi-hareket-imge-ve-zaman-imge.html>

EK 1. FİLMOGRAFYA

***Cenneti Beklerken* (’110)**

Yönetmen/Senaryo Yazarı: Derviş Zaim

Yapım: Marathon Filmcilik, Sarmaşık Sanatlar, Hermes Film, Tivoli Film

Yapım Yılı: 2007

Yapımcılar: Derviş Zaim, Baran Seyhan, Elif Dağdeviren, Bülent Helvacı, Denes Szekeres

Uygulayıcı Yapımcı: Sadık Deveci

Oyuncular: Serhat Tutumluer, Melisa Sözen, Mesut Akusta, Nihat İleri, Mehmet Ali Nuroğlu, Rıza Sönmez, Numan Acar, Bülent İnal, Altan Erkekli

Ödüller:

Antalya Film Festivali (2006): En İyi Özel Efekt

Siyad Ödülleri (2006): En İyi Film Müziği

Ankara Film Festivali (2006): En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Müzik

Adana Film Festivali (2006): Jüri Özel Ödülü, En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Müzik, En İyi Kurgu

Kahire Film Festivali: En İyi Sanatsal Katkı Ödülü

***Nokta* (’78)**

Yönetmen/Senaryo Yazarı: Derviş Zaim

Yapımcı: Derviş Zaim, Marathon Film

Ortak Yapımcı: Baran Seyhan, Sarmaşık Sanatlar

Yapım Yılı: 2008

Oyuncular: Mehmet Ali Nuroğlu, Serhat Kılıç, Settar Tanrıögen, Şener Kökkaya, Mustafa Uzunyılmaz, Nadi Güler, Numan Acar, Beyazıt Gülercan, Begüm Birgören, Hikmet Karagöz

Ödüller:

Antalya Film Festivali: Avni Tolunay Jüri Özel Ödülü, En İyi Yönetmen, En İyi Müzik, En İyi Ses Tasarımı

İstanbul Film Festivali: En İyi Yönetmen

Bursa İpek Yolu Festivali: En İyi Yönetmen

Adana Film Festivali: En İyi Görüntü, En İyi Görsel Efekt, En İyi Müzik

Türkiye Yazarlar Birliği Sinema Ödülü

Boston Türk Filmleri Festivali: Sinemada Mükemmellik Ödülü

Avrasya Film Festivali Eleştirmenler Ödülü

Kahire Uluslararası Film Festivali: En İyi Dijital Film

Montpellier Film Festivali: En İyi Müzik

Asya Pasifik Ödülleri: Senaryo Adayı

Gölgeler ve Suretler (116)

Yönetmen/Senaryo Yazarı: Derviş Zaim

Yapımcı: Türkiye: Derviş Zaim, Marathon Film

Ortak Yapımcı: Oktay Odabaşı, Yeşil Film

Yapım Yılı: 2011

Oyuncular: Hazar Ergüçlü, Osman Alkaş, Popi Avraam, Settar Tanrıöğen, Buğra Gülsoy, Erol Refikoğlu, Constantinos Gavriel, Pantelis Antonas, Ahmet Karabiber, Ekrem Yücelten, Cihan Tarıman, Thomas Nikodimou, Andre Makris, Nadi Güle

Ödüller:

Ankara Film Festivali: En İyi Film, En İyi Yönetmen: En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Yardımcı Erkek Oyuncu, En İyi Kurgu, En İyi Sanat Yönetmeni, Siyad Eleştirmenler Ödülü

Antalya Film Festivali: Siyad Eleştirmenler Ödülü, En İyi Kurgu

14. Uluslararası İstanbul Kukla Festivali Onur Ödülü

1. Yeşilçam Ödülleri: En İyi Sanat Yönetmeni, En İyi Kostüm

Film Oriental (Cenevre): Özel Mansiyon Ödülü

Devir ('75)

Yönetmen/Senaryo Yazarı: Derviş Zaim

Yapımcı: Türkiye: Marathon Film

Yapım Yılı: 2012

Yardımcı Yapımcı: Marsel Kalvo

Oyuncular: Ramazan Bayar, Ali Özel, Mustafa Çelikli, Nadi Güler, Çala Köseoğullar, Mehmet Bayar

Ödüller:

32. İstanbul Film Festivali: Onat Kutlar Jüri Özel Ödülü

9.Londra Türk Filmleri Festivali: Golden Wings Dijital Dağıtım Ödülü

Balık ('80)

Yönetmen/Senaryo Yazarı: Derviş Zaim

Yapımcı: Türkiye: Derviş Zaim, Marathon Film

Ortak Yapımcı: Kıvan Aslı Odabaşı, Yeşil Film ve Numan Acar, Acar Entertainment, Berlin.

Yapım: 2014

Oyuncular: Bülent İnal, Sanem Çelik, Myroslava Kostyeva, Gizem Akman, Melih Sezgin, Coşkun Tamer, Rıza Sönmez, Nadi Güler, Nihal Türksever, Zafer Altun, Osman Alkaş, Hazar Ergüçlü, Selin İşcan, Levent Uzunbilek, Adnan Tunalı, Ömer Naci Topçu, Ekrem Yücelten

Ödüller:

21. Altın Koza Film Festivali: En İyi Senaryo Ödülü

5. Malatya Uluslararası Film Festivali: SİYAD En İyi Film, En İyi Müzik

EK 2. TEZDE ADI GEÇEN DİĞER FİLMLER

3. *Sayfa* (1999) YÖN: Zeki Demirkubuz

Almanya, Sıfır Yılı (*Germania Anno Zero*, 1948) YÖN: Roberto Rossellini

Bisiklet Hırsızlar (*Ladri Di Biciclette*, 1948) YÖN: Vittorio de Sica

Bulutları Beklerken (2004) YÖN: Yeşim Ustaoglu

C-Blok (1994) YÖN: Zeki Demirkubuz

Çamur (2003) YÖN: Derviş Zaim

Dr. Mabuse: The Gambler (1922) YÖN: Fritz Lang

Duvara Karşı (2004) YÖN: Fatih Akın

Filler ve Çimen (2000) YÖN: Derviş Zaim

Film (1965) YÖN: Samuel Beckett ve Buster Keaton

Güz Sancısı (2009) YÖN: Tomris Giritlioğlu

Hemşehri (*Paisa*, 1946) YÖN: Roberto Rossellini

Hiroşima Sevgilim (*Hiroshima Mon Amour*, 1959) YÖN: Alain Resnais

İtiraf (2001) YÖN: Zeki Demirkubuz

Jeanne D'arc'ın Tutkusu (1928) YÖN: Carl Theodor Dreyer

Joan of Arc at the Stake (1954) YÖN: Roberto Rossellini

Masumiyet (1997) YÖN: Zeki Demirkubuz

Organize İşler (2005) YÖN: Yılmaz Erdoğan

Outcry (1946) YÖN: Aldo Vergano

Paralel Yolculuklar (2004) YÖN: Derviş Zaim

Roma, Açık Şehir (Roma, Citta Aperta, 1945) YÖN: Roberto Rossellini

Salkım Hanım'ın Taneleri (1999) YÖN: Tomris Giritlioğlu

Stromboli Adası (Stromboli, terra di Dio, 1950) YÖN: Roberto Rossellini

Şangaylı Kadın (The Lady from Shanghai, 1947) YÖN: Orson Welles

Suyun Öte Yanı (1991) YÖN: Tomris Giritlioğlu

Tabutta Rövaşata (1997) YÖN: Derviş Zaim

The Man I Killed (1932) YÖN: Ernst Lubitsch

Umberto D. (1952) YÖN: Vittorio de Sica

Uzak (2002) YÖN: Nuri Bilge Ceylan

Yol (1982) YÖN: Yılmaz Güney

EK 3. ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA

Tarih: 28.05.2018

Tez Başlığı: DERVİS ZAM SINEMASINDA ZAMAN-İMGESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır,
2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir.
3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir.
4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir.

Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Bilgiçler
Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Bilgiçler İsmail

Öğrenci No: N11225607

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Programı: İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı

Statüsü: Yüksek Lisans Doktora Bütünleşik Doktora

DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI

Tez çalışmasının yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/
Komisyon'dan izin alınmasına gerek yoktur.
Öğr. Üyesi Dr. Gagla Karabağ Darı

[Signature]
(Unvan, Ad Soyad, İmza)

Detaylı Bilgi: <http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr>

Telefon: 0-312-2976860

Faks: 0-3122992147

E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

EK 4. TEZ ORJİNALLİK RAPORU



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU**

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İLETİŞİM BİLİMLERİ. ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA**

Tarih: 09/05/2018

Tez Başlığı: DERVİŞ ZAİM SİNEMASINDA ZAMAN-İMGESİ

Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 108 sayfalık kısmına ilişkin, 09/05/2018 tarihinde şahsım/tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 5'tir.

Uygulanan filtrelemeler:

- 1- Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç
- 2- Kaynakça hariç
- 3- Alıntılar hariç
- 4- Alıntılar dâhil
- 5- 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre 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.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

09/05/2018

Tarih ve İmza

Adı Soyadı: Bihter İşler

Öğrenci No: N11225607

Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Programı: İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

(Dr. Öğretim Üyesi Çağla Karabağ Sarı)