

Derviş Zaim'in Geleneksel El Sanatları Üçlemesinin Gilles Deleuze'ün Zaman-İmgesi Kavramı Açısından Okunması

Bihter İşler*

Özet

Zaman-imge sinemasında klasik anlatı sinemasının neden-sonuç ilişkisi yoktur. İmgeler arasındaki irrasyonel ilişkiler, yeni sinematografik imgeleri ortaya çıkararak, izleyicide çeşitli düşüncelerin ve duyguların doğmasına neden olur. Bu çalışmada, Derviş Zaim'in geleneksel el sanatları üçlemesi; Cenneti Beklerken (2006), Nokta (2008) ve Gölgeler ve Suretler (2011) adlı filmler, Gilles Deleuze'ün tanımladığı zaman-imge sineması açısından "zaman algısı", "mekân" ve "karakterler" gibi sinemasal öğeler çerçevesinde incelenmiştir.

Zaim'in üçleme filmlerinde sıkça karşılaşılan sabit çekimler, hareketsiz ve durağan görüntüler, Deleuze'ün tanımladığı zaman çatlağının açılmasına neden olmakta ve zaman-imgesini görünür kılan bir sinematografik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Öte yandan, kamera hareketleri ve çekimleri yavaştır, çoğu kez kamera değişmeyen bir açıdadır ya da sabit kamera kullanılır. Bu şekilde günlük yaşamın sıradanlığı içinde görülecek olanın yolu açılır. Geriye veya ileriye yapılan yolculuk, zamanda geçişi sağlayan bir teknik olarak kullanılır. Haftalar, günler ve saatler söz konusu değildir. Cenneti Beklerken'de bir görüntünün minyatüre dönüşmesi ile Gölgeler ve Suretler'de tek planlık bazı sahnelerin fotoğraf çerçevesinde (donuk kare içinde) durdurulması başka bir zamana geçişi sağlayan bir teknik olarak kullanılır. Nokta'nın tek planda çekilmesi ve filmin tek mekânda geçmesi ile zaman algısında süreklilik elde edilir. Sonuç olarak, Derviş Zaim'in geleneksel el sanatları üçlemesinin pek çok açıdan zaman-imge sineması niteliği taşıdığı yargısına varılmıştır

Anahtar Sözcükler : Gilles Deleuze, Zaman-İmgesi, Derviş Zaim, Sinema ve Felsefe

ORCID: 0000-0001-5768-2215

E-Mail: islerbihter@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674920

Geliş Tarihi - *Recieved*: 15.01.2020

Kabul Tarihi - *Accepted*: 01.05.2020

*Dervis Zaim's Traditional Turkish Art Trilogy Films in the light of Gilles
Deleuze's The Time-Image*

Bihter İşler*

Abstract

These films are stories that do not depend on cause and effect chains. The irrational cycle of images releases those that the cinematographic image and gives rise to the varied images for the audience. This study analyses Dervis Zaim's traditional Turkish art trilogy films, Waiting For Heaven (2006), Dot (2008) and Shadows and Faces (2011) within the frame of cinematic elements such as "time perception", "space" and "characters".

Fixed shots, motionless and static images frequently encountered in Zaim's trilogy movies cause the opening of the fork defined by Deleuze and appears as a cinematographic element that makes the time image visible. On the other hand, camera movements and shots are slow, the camera is mostly at an unchanged angle or a fixed camera is used. In this way, the way is made for the ordinary everyday life events. The journey backwards and forwards is used as a technique that enables passage in time. In Waiting for Heaven, the transformation of an image into a miniature, and stopping some single plan scenes in Shadows and Faces within the photo frame is used as a technique for a transition to another time. Continuity in time perception is achieved by shooting Dot in one plan and in one setting. The analysis of his above-mentioned films yielded the conclusion that Dervis Zaim's trilogy films have the characteristics of the time-image movies.

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

Orcid: 0000-0001-5768-2215

E-Mail: islerbihter@gmail.com

DOI: 10.31122/sinefilozofi.674920

Received - *Geliş Tarihi*: 15.01.2020

Accepted - *Kabul Tarihi*: 01.05.2020

Giriş

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. Sabit çekimler, hareketsiz görüntüler, durağan görüntüler gibi sinematografik unsurlar, sinemada zaman-imgesini görünür kılan bu çatlağın açılmasına yol açar (s. 22). Bu çatlakta, karakterlerin geçmişte yaşadıkları bir olay, anı, rüya ya da onlara ait bir fantezi şimdiki zamanda görünür olur (s. 6). Bu bir geriye dönüş değil, "geçmiş"in kronolojik olmayan bir düzen içinde şu anda var olma durumudur (s. xii). Bu noktada, imge görülebilir ve işitilebilir hale gelerek kendini izleyiciye hissettirir. Filmler çözümlenirken, filmlerde "zaman çatlağı" açılmasına neden olan durumlar saptanmaya ve bunun ne anlama geldiği açıklanmaya çalışılmıştır.

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 (Deleuze, 1997, s. 15). 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. Zaman-imge sineması ile yeni bir karakter tipi ortaya çıkar (s. xi). Onlar gördüklerine karşı cevap vermezler ve tepki göstermezler (s. 2). Onların davranışları, amaçları ya da planları anlaşılabilir. Öte yandan, karakterlerin duyguları açıkça gösterilmez ve arasındaki ilişki tam tanımlanamaz. Onların konuşmalarıyla değil de konuşma biçimleri, davranışları ya da sessiz kalmalarıyla durumu izleyici hisseder. Öte yandan, zaman-imge sinemasında karakterler hatalarının vicdan azabını şimdiki zamanda çekerler, geçmişte yaptıkları ile şimdiki zamanda yüzleşirler. 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). Bu çalışmada filmler incelenirken, bu özelliklere sahip olan karakterler tanımlanmıştır.

Zaman-İmge Sineması

Sinemayı düşünsel bir yaratım alanı olarak gören Deleuze, *Cinéma 1: L'image-mouvement* (1983) ve *Cinéma 2: L'image-temps* (1985) adlı kitaplarında hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını açıklar. "Hareket-imge" kavramıyla II. Dünya Savaşı öncesi sinemasını, "zaman-imge" kavramıyla savaş sonrası *İtalyan Yeni Gerçekçiliği*yle oluşmaya başlayan sinemayı ele alır.

Deleuze, *Sinema 1: Hareket-İmge*'de Bergson'un tezlerinden yola çıkarak "çeşitleriyle birlikte" hareket-imeyi ele alır. Bergson'un hareket üzerine birinci tezine göre "hareket, katedilen mekânla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdiki, katedilenin edimidir. 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).

Bergson’un bir başka tezinden yola çıkan Deleuze, hareketin bir bütünün, yani sürenin hareketli bir kesiti olduğunu ve hareketin, bütünde yaşanan bir değişikliği belirttiğini söyler (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.

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. Sözgelimi 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 (2014, s. 13-14). Hareket-imege; çekim (*shot*), kadraj (*framing*), kesme (*cutting*) 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).

Hareket imge, düşünceyi kurgu ve kamera hareketleri ile imgenin kendisinde verir. Hareket-imege, insanın duyu-motor devinimini uyararak algıların duyguları, duyguların duygulanımı, duygulanımların eyleme evrilmesini sağlayabilir. Böylece insanı hareketin merkezindeki bir fail olarak konumlandırır (Elsaesser ve Hagener, 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).

Zaman-İmge Sinemasının Ortaya Çıkışı ve İtalyan Yeni Gerçekçiliği

Neden-sonuç ilişkileriyle biçimlendirilmiş, zaman-mekân bütünlüğüne sahip, kendi içinde tutarlı bir dünya sunan hareket-imege 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, Vittoria 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'sında 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. Tüm bu nedenlerle, Deleuze, eski kavrayışların terk edilerek yeni sinema ve yeni imge tipiyle insanların dünyaya olan inançlarının yeniden kurulması gerektiğini belirtir (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*'nda 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).

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 yaratır, 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. Düşünülmeyenin (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 bağıdır 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).

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-teпкиyle 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 yönelmektir. 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-imegyi 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).

Bergson’un “Süre” Kavramı ve Özerk Bir Gerçeklik Olarak Zaman-İmge

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. 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).

Bergson gerçeğin özünün “süre” olduğunu söyler. Süre nicel değildir, bilimin ölçekleriyle bilinemez, tanımlanamaz; sezgi yoluyla bilinebilir, sezginin bize gösterdiği tek gerçeklik süredir. Bilincimizdeki gerçek zamandır. Bu nedenle Bergson zamanı gerçeğin kendisi olarak görür (1997, s. 9).

Deleuze, içimizdeki sürenin öznel olduğunu (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-imegsini 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 düşünceyi 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 düşünülmeeni meydana getirir, zihinde daha önceden var olmayan düşünceyi 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.

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 metafizik 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 ilişkisini kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf optik-ses imgesi”dir (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-ime “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-ime 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.

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

Zaman-İmge Kavramı Perspektifinden Derviş Zaim'in Üçlemesi

Cenneti Beklerken (2006), *Nokta* (2008) ve *Gölgeler ve Suretler* (2011) üçlemesinde geleneksel Türk el sanatları; minyatür, hat ve gölge oyunu konu edilir. Her biri farklı zamanda, farklı coğrafyada ve farklı karakterlere dayandırılmıştır. *Cenneti Beklerken* 17.

yüzyılda geçen bir dönem filmidir. Osmanlı klasik minyatür sanatı ve “Frenk resmi” ön plana çıkarılır. Minyatür ustası nakkaş Eflatun (Serhat Tulumluer) Osmanlı İmparatorluğu’nda yaşayan 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 bir yolculuğa çıkması konu edilir.

İkinci film Nokta ise, 13. yüzyıl, 2008 yılı ve 2008 yılından sonra (yıllar sonra şeklinde geçiyor) üç farklı zaman diliminde yaşanan ve suyu çekilmiş durumdaki Tuz Gölü’nde geçen bir filmidir. Nokta’da vicdan azabıyla baş etmeye çalışan Ahmet’in öyküsü anlatılır. Ahmet (Mehmet Ali Nuroğlu) arkadaşı Selim’in (Serhat Kılıç) kendi ailesinden çaldığı tarihi değeri olan Kuran hırsızlığına aracılık eder ve kazara adam öldürür. Hattat olan Ahmet artık yazamamaktadır.

Üçlemenin son filmi *Gölgeler ve Suretler* 1963 yılında Kıbrıs’ta geçen bir öyküdür. 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, köyüne giderler.

Saf Optik ve Ses İmgeleri

Deleuze’e göre, saf optik-ses imgesi 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 (1997, s 45). İşte bu, hareketin ötesine geçen, gerçek bir optik görüntüdür.

Eylemin Yitimiyle Kendini Gösteren İmgeler

Cenneti Beklerken filminin açılış sekansında, padişahın adamları bir konağın önünden geçerken, kamera konağın içine geçiş yapar. Eflatun oğlunun cesedine bakarak Frenk usulü portresini yapmaktadır. 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” (Deleuze, 1997, s. 278). İmgeleşen enstrümantal müzik Eflatun’un yasını bize aktarır. 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 nitelikleri bu sekansta bir örnek olarak karşımıza çıkar. Bunlar, durumların eylemlilik üretmediği durağan görüntüler ve saf optik-ses imgeleridir.



Görsel 1: Sabit çerçeveye girip çıkan insanlar.

Kervansaraydaki adamlar ile vezirin adamları arasında kavga çıktığı sekansta, 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).



Görsel 2: Eflatun ve vezirin adamlarının çıktığı yolculuk.

Boş Mekânda Ortaya Çıkan İmgeler

Gölgeler ve Suretler filminin bir sahnesinde de, sabit kamera açısına 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. Sonra kadraj bir fotoğraf çerçevesinde (donuk kare) içinde durdurulur. Boş kalan ve dondurulan kadrajda izleyicinin düşünmesi amaçlanır.



Görsel 3: Sabit çerçeveye önce Hristo, sonra Veli ve en son Anna girer ve çıkar.

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 yorumla açık bir imge haline gelir. Anna ve Hristo tartıştıktan sonra sabit çerçeveden çıkarlar, yan odaya geçerler ve kadraj boş bırakılır. Bu sahneden, Veli'nin evine geçiş yapılır. Ruhsar bir fotoğrafa bakmaktadır. Baktığı fotoğraf bir önceki planda boş bırakılan kadrajdır.



Görsel 4: Anna ve Hristo tartıştıktan sonra sabit çerçeveden çıkarlar.

Ertesi gün, Salih ve Ruhsar şehre gitmek için yola çıktıklarında askerlerle karşılaşır, onlardan kaçtıkları sekansta Salih ve Ruhsar bir mağaraya saklanırlar. İki Rum asker peşlerine düşer ancak Salih ve Ruhsar'ı bulamazlar. Sabit konumdaki kameradan önce iki Rum asker geldiğini görürüz, daha sonra aynı çerçeve 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.

Deleuze, “öylesine-herhangi-mekânların iki formdan oluştuğunu; birinin terk edilmiş mekânı, diğersinin 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). Bu boşluk ya da boş bakışlar karakter ya da mekândan daha öne çıkararak “burada görülecek ne var sorusunu” bize sordurur.

Kronolojik Zamanın Kırılması

Filmlerde 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.

Nokta tek planda çekilmiş bir filmidir, 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. *Nokta*’da kronolojik sırası bozuk, iç içe geçerek sunulan sahneler salt betimlemelerdir. Deleuze’ün de belirttiği gibi “zaman-imesi bir şeyin yerine geçen bir betimlemedir” (s. 44).

Gölgeler ve Suretler’de de, Ruhsar kayıp olan babasını aramak için şehre gittiği sekansta, 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-imeye dayalı filmlerde zamanın akma hızı, zamanın gücü ve baskınlığı ile ilgilidir (Deleuze, 1997, s. 42).

Zaman-ime sineması özelliklerinden biri de karakterin nereye baktığının kendisinden sonra gelen planda gösterilmemesidir (Deleuze, 1997, s. 8). Hareket-ime 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. Mekândaki tüm alanlar filme dâhil edilmez çünkü çerçevenin dışında kalan bölge karakterin bakışına bırakılmıştır (s. 8). *Nokta*’da Selim ve Ahmet’in bulunduğu sahnede, her ikisi aynı yöne doğru kadrajın dışına bakarak konuşmaya başlarlar. Kadraj dışına bakan karakterlerin nereye baktığını göremeyiz. 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. 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). Ağır ritm ve karakterlerin sessiz kalması izleyicinin durumu düşünmesine fırsat verir.



Görsel 5: Ahmet ve Selim kadraj dışına bakar, baktıkları bölge gösterilmez.

Zaman-imegeye dayalı sinemada eylem birliği yoktur. Olaylar kronolojik sırada ilerlemez. İzleyici bir eylemin gerçekleşip gerçekleşmediğini her zaman göremez, ancak ne olduğunu veya olabileceğini hisseder. *Cenneti Beklerken* filminde *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.

Benzer şekilde, *Gölgeler ve Suretler*'de Ruhsar'ın kimselere haber vermeden amcası Veli'nin evinden ayrıldığı sahnede, Veli Ruhsar'ı aramak için dışarı çıkar. Beyaz çarşafların arkasında önce Veli ve sonra Anna 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, ancak biri Türk diğeri Rumdur. Alanı daraltan iki çarşaf, izleyiciye Anna ve Veli'nin arada kalmışlığını hissettirir. Burada karakterlerin duyguları klasik sinemadaki gibi açıkça sergilenmemiştir.



Görsel 6: Çarşafların arkasında görülen Veli ve Anna.

Zaman-imege sinemasında, kameranın yeri ve hareketi çerçeve ile sınırlandırılabilir ya da görüntü net ya da flu yapılabilir. Sabit kamera açısı ile hareketin ötesine geçilebilir (Deleuze, 1997, s. 22).

Zamanın Zaman İçine Girmesi Mekânın Yeni Bir Mekâna Açılması

Cenneti Beklerken filminde, Eflatun'un Anadolu yolculuğuna çıkacağını öğrendiği sekansta, Gazal Efendi ile konuşmaları sırasında, aynadan aynaya 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. 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, oldukça hareket yavaşlatılarak peşi sıra, tekrar tekrar yakınlaşır, uzaklaşır. Kameranın aynaya, Eflatun'un yüzüne ve Gazal'a tekrar tekrar yakınlaşması, uzaklaşması ve eşlik eden ritmik ses, saf optik-ses imgeleridir ve kaygı içindeki Eflatun'un hızlı kalp atışlarını hissettirmektedir. Deleuze aynadaki geçişlerin gerçekten sanala geçişler olduğunu söylemiştir (1997 s. 75-76). Filmde zaman zaman içine girer, mekân yeni bir mekâna açılır, bunlar sürekli birbirine eklenir.



Görsel 7: Aynada Eflatun'un çıkacağı yolculuk bir minyatürde resmedilir.

Eflatun ve Leyla'nın esir düştükleri kervansarayda yürüdüklerini görürüz. Bu sırada kamera sağa doğru pan hareketi yapar ve arka planda İstanbul görülür. Kameranın pan hareketi bize İstanbul'u gösterir. Bu görüntüyle çiftin eve döndüğünü anlarız. Deleuze, zaman-ime sinemasında kamera çekimlerinin oldukça yavaş olduğundan, hareketin yavaşlatıldığından ve genellikle sabit çekim yapıldığından bahsetmiştir. Sahneler arası kesmeler de basittir (1997, s. 13). Böylece, imgeler arasında saf optik geçişlere yol açılmıştır (s. 13).





Görsel 8: Eflatun ve Leyla'nın İstanbul'a döndüğü sahne.

Zamanın zaman içine girdiği ve mekânın yeni bir mekâna açıldığı benzer bir sahne de *Nokta* filminde görülür. *Nokta* filminde kamera gökyüzüne doğru ağır ritimle kaydırılarak zaman geçişleri yapılır. Geçişin ardından sabit kamera filmdeki ağır ritme katkı sunar. “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).



Görsel 9: Kamera gökyüzüne doğru ağır ritimle kaydırılarak zaman geçişleri yapılır.

Gölgeler ve Suretler filminde de bunun örnekleri vardır. Veli'nin Kıbrıs'taki durumu öğrenmek için kahvehaneye gittiği sekansta, 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.



Görsel 10: Kahvehaneye doğru yürüyen Cevdet'i bir anda kahvehanenin içinde görürüz.

Olay Zincirinin Eksik Bırakılması

Zaman-imegeye dayalı filmlerde olay zincirindeki bazı halkalar eksik bırakılarak verilir, durumun ne olduğu belirsizdir. *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. Öte yandan, *Nokta* bir sonuca bağlanmaz. Filmin son sekansında, Tuz Gölü üzerinde ne yaptığını bilmez bir halde yürüyen Ahmet akli dengesini kaybetmiş gibidir. Kısa süre sonra, olduğu yere yığılır. Filmin ilk sahnesinde 13. yüzyılda yaşayan bir Hat çirağının akıbetini bilmediğimiz gibi, filmin son sahnesinde de günümüzde yaşayan Ahmet'e ne olduğunu öğrenemeyiz. Deleuze'e göre, zaman-imege sinemasında, "karakterin geçmişi tarafından emilen şimdiki zaman, belirsizlik içinde akar" (1997, s. 116).

Zamanda Açılan Çatlaklar

Deleuze'e göre, zamanda açılan çatlaklar ile sürekli olarak aynı olay yeniden dirilir, yok edilir, değişir ve yaratılır. Deleuze bunun zaman-imesinin gücü olduğunu söyler (1997, s. 101). Böylece, geçmişte olan bir olay o anda yeniden ortaya çıkmıştır.

Gölgeler ve Suretler filminde geçmişteki olayları çağırın zaman çatlakları sıkça ortaya çıkar. Veli Rum kahvehanesinde telefon etmek ister ancak 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.



Görsel 11: Kapı sahnesindeki paralellikler.

Nokta filminin prologunda hattat Eflatun'un bir anekdotu gösterilir. Bu şekilde, bir zaman çatlağı açılır ve izleyici Eflatun üzerinden *Cenneti Beklerken* filmi ile *Nokta* filmi arasında bir bağ kurar. Deleuze bir "anı"nın geçmişin varlığını açıkladığını veya geliştirdiğini belirtir (1997, s. 117).

Rüyalar

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

Cenneti Beklerken'de 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. Rüya, ırmak kıyısında bir çocuk 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 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 izleyici için görünür olmuştur. Eflatun uyandığında tepkisizdir, hareketsizdir sadece resme uzun uzun bakar ve ağlar. Eflatun kendi zamanını hissetmeye devam etmektedir. Eflatun dünyaya ait hiçbir şeyle bağlantısı kalmamış görünmektedir, sadece bakar. Bu görüntü bize, Deleuze'ün açılan çatlakla geçmişini ilişkilendiren karakter tarifini hatırlatır (1997, s. 52).

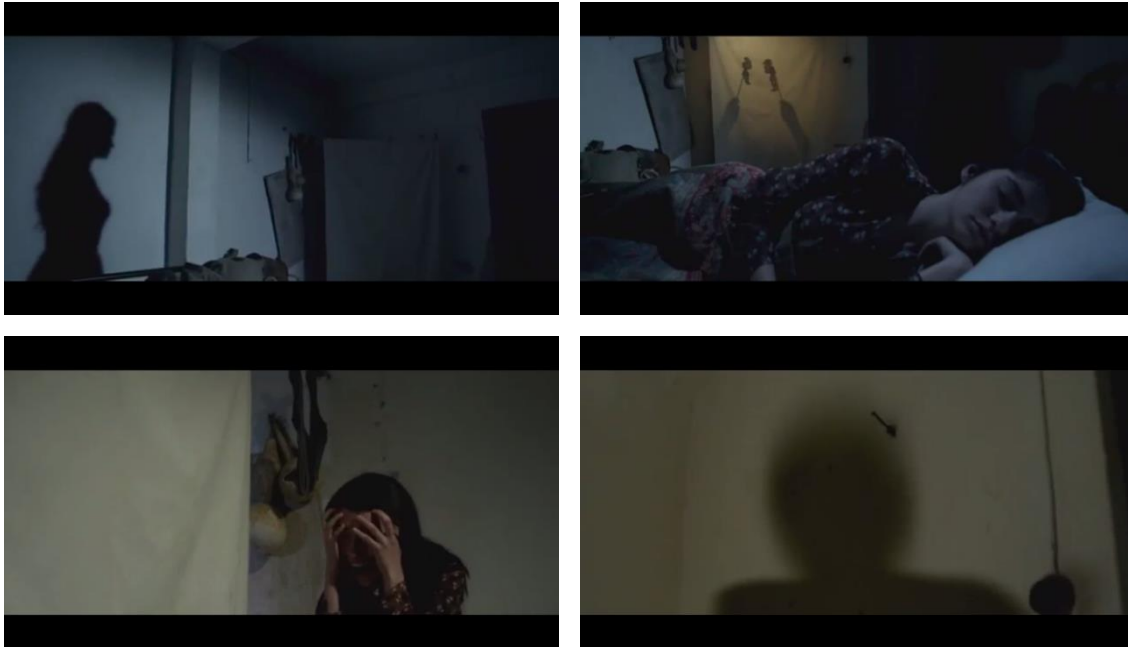


Görsel 12: Eflatun'un rüyası.

Gölgeler ve Suretler'de 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.



Görsel 13: Ruhsar'ın rüyası.

Karakterlerin "Seyir" Hali ve İçsel Yolculuk Deneyimi

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

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.



Görsel 14: Yağmalanmış köyde Eflatun'un seyir hali.

Benzer bir şaşkınlık sahnesi, Eflatun'un Mustafa ile çıktığı son yolculuk sahnesinde yaşamış, 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 kervansarayaya döndüğünü görürüz. Kervansaray yağmalanmış, içindeki tüm insanlar öldürülmüştür. Eflatun dağılmış, harabeye dönmüş bir mekânda ne yapacağını bilemez haldedir. Boş kervansaray normal bir durum olmadığına işaret eder. "Eğer boş mekânlar saf optik ve ses duruma yol açarsa, yaşamlar ters-yüz edilmiş demektir. Ters bir durum var demektir" (Deleuze, 1997, s. 17). Zaman-imge sineması, karakterlerin davranışlarını sınırlandırarak yorum alanı açar (s. 192-193).



Görsel 15: Yağmalanmış kervansarayda 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'ün açılan çatlakla geçmişini ilişkilendiren karakter tarifini hatırlatır (Deleuze, 1997, s. 52).

Gölgeler ve Suretler filminde ise, 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.

Zaman-imegeye dayalı sinemada karakterler arayış halindedir. Deleuze bu tarz bir anlatıda karakterlerin değişiminin "salt betimleme olan tuhaf sahnelerle" iç içe geçerek bir işlev kazandığını belirtmiştir (1997, s. 135). *Nokta* filminde, Ahmet'in iyileşme çabası filmde sunulmuştur. Bu çaba bir eylem şeklinde değil, içsel yolculuğunda sorularına cevap arama biçimindedir. Ahmet'in artık yazı yazamaması onun ruhsal durumunu betimler. Yazmak için ruhsal temizlenmeye ihtiyacı vardır. Ahmet geçmişte yaptığı hatalarının vicdan azabını şimdiki zamanda çeker. Zaman-imege sinemasında, karakterler daimi bir yenilenme ve değişim gösterirler (s. 10). 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" (s. 123).

Nokta filminde tek planlık mekân, Ahmet'e daha çok odaklanmamıza, Ahmet'in tükenmişlik, bitkinlik ve depresif yüz ifadesine dikkatimizi çekmeye neden olmuştur. Karakterlerin; bekleyiş, bitkinlik ya da depresyon gibi yüz ifadeleri onların sunumlarıdır. 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, hikâye daha az anlatılmış ve karakterler daha arka planda kalmış olur (Deleuze, 1997, s. 193).

Sonuç

Sonuç olarak, zaman algısı, mekân ve karakterler çerçevesinde değerlendirilen Derviş Zaim'in geleneksel el sanatları üçlemesinin pek çok açıdan zaman-imege sineması niteliği taşıdığı kanaatine varılmıştır.

Filmlerde kronolojik bir sürekliliğin olmaması dikkat çekicidir. Yanı sıra, karakterlerin sık sık kadraj dışına bakması ve baktıkları alanın gösterilmemesi de göze çarpmaktadır. Bazen eylemlerin nedeni, bazen sonuçları verilmez. *Nokta* filminin sonunda, Ahmet'e ne olduğu sorusunun yanıtı verilmemiştir. Filmlerde rüya sahneleri transparan ve opak görüntülerden oluşur. Bu üçlemede gerçek ile rüyalar arasında bir bağ kurulur, ikisi tek bir "an" da, sanal anda gösterilerek izleyiciye karakterlerin ruhsal durumu hissettirilir.

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 bir hale düşerler. *Gölgeler ve Suretler* ile *Cenneti Beklerken* filmlerinde, yolculuk esnasında, gördüğümüz yağmalanmış köy ve kervansaray zaman-imege sinemasında anlatılan mekânlara benzerdir. Karakterlerin yağmalanmış mekânları gördükleri zaman, şaşkınlık halleri onların seyir durumunu örnekler. Zaman-imege sinemasındaki karakterlere benzer olarak, Zaim'in bu filmlerinde birçok sahnede karakterler "seyir halinde"dir. Onların terk ettikleri ya da terk edilen mekânlardaki halleri, durumu seyreden ama elinden bir şey gelmeyen karakterleri

imler. Yanı sıra, karakterlerin içsel yolculuk deneyimi üzerinden ilerleyen öyküler zaman-
imge sinemasının pek çok özelliğini taşımaktadır.

Kaynakça

- 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.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekranı*. 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.
- 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](http://www.cinerituel.com/2016/02/gilles-deleuzeun-sinema-felsefesi-hareket-imge-ve-zaman-imge.html)
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 2: The Time-Image* (5. bs.). (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.).
Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (B. Yalım, E. Nahum ve E. Koyuncu, Çev.).
İstanbul: Norgunk.
- Elsaesser, T. ve Hagener, M. (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş* (B. Yıldırım ve B.
Soner, Çev.). Ankara: Dipnot.
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali. *Erciyes İletişim
Dergisi Akademia* (ISSN:1308-3198), 5(1), (282-294).
- Ranciere, J. (2016). *Sinematografik Masal* (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına
Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (40), 123-141.

Filmler

- Zaim, D. ve Seyhan, B. (Yapımcı), Zaim, D. (Senarist), ve Zaim, D. (Yönetmen). (2006).
Cenneti Beklerken [Sinema Filmi]. Türkiye: Marathon Filmcilik, Sarmaşık Sanatlar,
Hermes Film, Tivoli Film.
- Zaim, D. ve Seyhan, B. (Yapımcı), Zaim, D. (Senarist) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2008). *Nokta*
[Sinema Filmi]. Türkiye: Marathon Film ve Sarmaşık Sanatlar.
- Zaim, D. ve Odabaşı, O. (Yapımcı), Zaim, D. (Senarist) ve Zaim, D. (Yönetmen). (2011).
Gölgeler ve Suretler [Sinema Filmi]. Türkiye: Marathon Film ve Yeşil Film.