

## Andrey Tarkovski Sinemasında Zaman-İmgesi: Ayna

### The Time-Image on Cinema of Andrey Tarkovski: Mirror Movie

İkbal BOZKURT AVCI<sup>1-2</sup>, Derya ÇETİN<sup>3</sup>

#### Öz

Sinemanın imge yaratma kapasitesine odaklanan Gilles Deleuze, iki çeşit sinematografik imgeden bahsetmektedir. Bu iki imge türü aynı zamanda sinema tarihinde iki farklı döneme denk düşmektedir. İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan dönem hareket-imagesi kavramıyla tanımlayan Deleuze, burada eylemin ve aksiyonun öne çıktığını belirtmektedir. Hareket-imagesi dönemi, Lumière kardeşlerin ilk filmleriyle başlayan ve İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar "hareket"i merkeze alan süreci ifade eder. Klasik anlatı sineması ile örneklendirilen hareket-imagesi filmlerinde zaman, karakterin eylemine göre ilerler. Filmdeki bütün eylemler doğrusal nedenselliğe göre belirlenir ve karakterler şimdiki zamanla uyumlu eylemler gerçekleştirirler. Deleuze İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki filmleri zaman-imagesi olarak nitelendirmektedir. Filmde sunulan karakterlerin veya nesnelerin eylemine odaklanan sinemanın çökmesiyle zaman-imgesinin ortaya çıktığını belirtmekte ve bu durumu "duyu-motor bağlantısının kopması" ile açıklamaktadır. Duyu-motor şemasındaki kopmayla birlikte optik durumların yükselişi de zaman-imgenin ortaya çıkışında önem taşımaktadır. Gilles Deleuze'ün hareket-imagesi ve zaman-imagesi tasnifinden hareket eden bu çalışma, Tarkovski sinemasını Deleuze'ün film kuramıyla ele almayı amaçlamaktadır. Tarkovski sinemasından amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen 'Ayna' (*Zerkalo-1975*) filmi "zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses-görüntü öğeleri, mekânın kullanımı" gibi sinematografik unsurlara göre çözümlenmiştir. Çözümleme sonucunda filmin zaman-imagesi sineması örneği olarak değerlendirilebileceği sonucuna ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Sinema, Zaman-İmgesi, Andrey Tarkovski, Ayna.

#### Abstract

Focusing on the image-making capacity of cinema, Deleuze defines two types of cinematographic image. These two image types also coincide with two different periods in the history of cinema. Defining the period until World War II with the concept of movement-image, Deleuze sets forth that movement and action become prominent. The movement-image period began with the first films of the Lumière brothers and continued until after the Second World War. It refers to the period that centered the "movement". In movement-image films, exemplified by narrative cinema, time progresses according to the action of the character. All actions in the movie are determined by linear causality, and the characters perform actions consistent with the present. Deleuze describes films after World War II as time-images. He states that the time-image emerged with the collapse of the cinema, which focuses on the actions of the characters in the film, and explains this situation with the "disconnection of the sensory-motor connection". The rise of optical states along with the break in the sensory-motor scheme is also important in the emergence of the time-image. The movie 'Mirror' (*Zerkalo-1975*), which was selected from Tarkovski's cinema by purposive sampling method, was analyzed according to cinematographic elements such as "time perception, narrative style, characters, audio-visual elements, use of space". As a result of the analysis, it was concluded that the film can be evaluated as an example of time-image cinema.

**Keywords:** Cinema, The Time-Image, Andrey Tarkovski, Mirror Movie.

Araştırma Makalesi (Research Article)

Gönderim Tarihi (Received): 06.03.2022

Kabul Tarihi (Accepted): 08.06.2022

Atf (Cite as): Bozkurt Avcı, İ. ve Çetin, D. (2022). Andrey Tarkovski Sinemasında Zaman-İmgesi:

Ayna. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (37), s. 319-335. DOI: 10.31123/aki.1080079.

1 Dr. Öğr. Üyesi, Samsun Üniversitesi, İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, İletişim Tasarımı ve Yönetimi Bölümü, ikbal.avci@samsun.edu.tr, ORCID: 0000-0002-9604-7291

2 Sorumlu Yazar (Corresponding Author)

3 Dr. Öğr. Üyesi, Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü, deryacetin@ibu.edu.tr, ORCID: 0000-0003-3520-4436

## Giriş

Maksim Gorki, 1896 yılında Auguste ve Louis Lumière kardeşlerin gerçekleştirdiği bir sinema gösterimine gider. Gösterimden sonra renksiz ve sessiz bir dünya olarak nitelendirdiği sinemayı “Hayat değil bu, onun gölgesi ancak; devinim değil, sessiz hayaleti...” (Ling, 2011, s. 1) olarak tanımlar. Gorki, sinemanın önemini kavrasa da filmin sanata nasıl bir yenilik getirdiğini tam olarak anlayamamıştır. Çünkü sinema, kendini önceleyen heykel, resim, fotoğraf gibi sanatlarla nesnenin benzer bir görüntüsünü yaratma noktasında kesişmekle birlikte filmi onlardan ayıran temel bir farklılık bulunmaktadır.

Arthur C. Danto, (2013, s. 2) bu farklılığı şöyle açıklar: “Portre, peyzaj, natüremort ve tarihsel resim gibi türlerden oluşan sanatın hareketi gösterme olanakları sınırlıydı. Birinin hareket ettiğini görmek mümkündü ancak onu gerçekten hareket halinde görmek değildi.” Danto’ya göre film, kendini önceleyen sanatların eksiği olan “hareket”i kendine ekleyerek özgünleşir. Sinemayı ‘*Gölgeler Krallığı*’ olarak nitelendiren Gorki de benzer olarak filmin, izleyiciye devinimi vermese de onu, hareketin sessiz hayaleti yani “imgesi”<sup>4</sup> ile buluşturduğunu ifade eder. Sinematografik aygıt, seyirciyi hareket-imgesiyle buluştururken aslında ona “zaman”ın dolaylı bir “imgesi”ni de sunar. İşte filmi diğer sanatlardan farklı, yeni ve güçlü yapan şey tam olarak budur: İzleyiciye hareket-imgesi ve zaman-imgesini birlikte vermesidir (Bozkurt Avcı, 2018, s. 121).

Sinematografik imgenin düşünsel arsyöresine bakıldığında, bunun Elealı Zenon’un paradokslarına kadar uzandığı görülür. Elealı Zenon, sinematografin icadından asırlar önce, kendi ismiyle anılan hareket paradokslarıyla hareketin bir yanılsama olduğunu dile getirir (Deleuze, 2014, s. 12). Parmenides’in zamanı olmayan ve değişmeyen varlık düşüncesini temel alan Zenon, çokluğun ve hareketin düşünülemediğini, düşünülse dahi bu durumun birtakım çelişkilere neden olacağını ifade eder. Zenon, zaman ve uzamın noktalar ve anlardan oluştuğu fikrine karşı çıkarak çokluğu bir yanılsama olarak nitelendirir (Platon, 2016, s. 103-105). Buna göre zaman ve mekânın bölünmesi mümkün değildir. Elealı Zenon, maddenin hareket etmediğini fakat hareket ediyormuş gibi görüldüğünü kanıtlamak üzere dört hareket paradoksu öne sürer (Sofuoğlu, 2004, s. 14). Aristoteles, ‘*Fizik*’ isimli metninde “ikiye bölme paradoksu, Akhilleus (Çeviklik Simgesi) ve kaplumbağa arasındaki yarış paradoksu, durgun ok paradoksu ve pistte devinenler paradoksu” (Aristoteles, 2001, s. 239b-240a) olarak nitelendirilen bu paradokslar üzerinde durur. Bu çelişiklerden üçüncüsü yani “duran ok paradoksu” sinemanın hareketi nasıl yeniden ürettiğini ortaya koyması açısından önem taşır. Duran ok paradoksuna göre, bir yaydan çıkan ve başka bir noktaya ilerleyen ok durgundur. Çünkü “herhangi bir şey kendine eşit yer kapladığında durur demekse, (havadaki) ok da her an kendine eşit yer kapladığından duruyor demektir” (Sofuoğlu, 2004, s. 14). Daha açık bir ifadeyle sonu olmayan bir yolda hareket halindeki ok, sürekli bir hareket oluşturmamakta, yalnızca durağan durumların birbirine eklendiği anlardan oluşmaktadır. Buna göre havadaki Ok’un devinimi mümkün olmadığından hareket de imkânsız olarak görünmektedir (Kılıç, 2012, s. 270-271). Hareket olarak adlandırılan şey yalnızca bir yanılsamadır. Filmde hareketin elde edilmesi de Zenon’un ortaya koyduğu üçüncü çelişkiyle benzer bir paradoks oluşturur. Çünkü gerçekte Zenon’un Ok’u gibi hareketsiz olan film kareleri ancak insan zihninde birleşerek hareketlenir (Sofuoğlu, 2004, s. 16).

Zenon’un yüzey üzerindeki hareketi bir yanılsama olarak ortaya koymasından yüzyıllar sonra Henri

4 Henri Bergson, “imge” kavramını yalnızca görünürlük ya da görünür olanla sınırlandırmamaktadır. Hem beynini hem de bedenini bir imge olarak nitelendiren Bergson için imge, “ontolojik bir tabandır. Algılanan ve algılanmayanı, görünen ve görünmeyeni kapsayan bütüncül bir varlıksal tabandır” (Deleuze, 2014, s. 9).

Bergson, üçüncü paradoksunu “sinematografik illüzyon” olarak isimlendirir. Buna göre sinema, imgeyi hareket ve zaman bloklarından oluştursa da aslında eski bir illüzyondan ibarettir (Sütcü, 2021, s. 158). Sinemanın hareketi, hareketsiz görüntülerden oluşturduğunu belirten Bergson, (1991) *‘Madde ve Bellek’ (Matiere et Mémoire-1896)* isimli çalışmasında “imge” kavramına odaklanmakta ve imgenin nasıl oluştuğunu açıklamaktadır. *‘Yaratıcı Tekâmül’ (L’évolution Creatrice-1907)* metninin son bölümünde ise sinematografik düşünce üzerine eğilmekte ve bu mekanizmanın işleyişini ele almaktadır. Bergson sinematografik mekanizmayı şu şekilde anlatır:

*Sinema şeridinin açılmasıyla sahnenin muhtelif fotoğraflarını birbiri ardından sıra ile ekrana getirmek suretiyle bu sahnenin her aktörüne hareketleri yeniden kazandırılır. Artık sinema şeridinde görünmeyen hareketin sinema makinesinden gelen hareket sayesinde art arda gelen hareket halinde canlandığı görülür. Bu yapış, kısaca bütün resimlere has hareketlerden “umumi olarak hareket” denilebilecek gayrişahsi, soyut ve basit bir hareket çıkartmak ve resimleri sinema makinesine koyarak her özel hareketin ferdiyetini, bu anonim hareketin şahsi duruşlarla karşılaştırılması sayesinde yeniden inşa etmekten ibarettir (Bergson, 2017, s. 352).*

Bu ifadeden anlaşılacağı üzere, sinematografik aygıtın işleyişi gerçek bir hareket değil; durağan fotoğraf karelerinin art arda eklenmesiyle oluşturulmuş “mekanik (bir) yanılısama”dır (Bergson, 2017, s. 353). Bergson’un sinemayı bir yanılısama olarak kavramasında o dönemin filmlerinin henüz Lumièreler’in icra ettiği ilkel şekliyle yapılması etkili olmuştur. “Mekâna bağlı” ve “hareketsiz” çekimlerle öne çıkan sinema, tek biçimli ve soyut bir zaman algısını ifade eder. Sinema, ancak “montaj, hareketli kamera ve çekimin özgürleşmesi” ile kendi evrimini gerçekleştirebilmiştir (Deleuze, 2014, s. 14). Filmin teknik anlatım olanaklarının farkına varılmasıyla bu imkânlar bilinçli olarak kullanılmaya başlanır. Böylece sinemanın bir “yanılısama” olduğu düşüncesi yerini “hareket-imesi” kavramına bırakır (Baker, 2017, s. 277-278).

Bergson’un “hareket, zaman, süre, bellek, imge” gibi kavramlarından yola çıkan Gilles Deleuze, sinemanın imge yaratma kapasitesine odaklanır. Deleuze, iki çeşit sinematografik imge olduğuna dikkat çekerek aralarındaki farklılıkları ortaya koymaya çalışır. Ontolojik bir yaklaşım benimseyen Deleuze’e göre sinematografik imgenin farklılaşması “iki çağ arasındaki kopuşa işaret etmektedir” (Rancière, 2016, s. 117). Bu kopuş, hareket-imesinden zaman-imesine geçiştir. Diğer bir ifadeyle sinema, İkinci Dünya Savaşı öncesi ve sonrası olarak ikiye ayrılmakta, Deleuze de modern insanın insana, hayata ve dünyaya olan inancının bu iki dönemde imgelerle yeniden üretimini ele almaktadır (Yetişkin, 2011, s. 128). Deleuze, hareket-imesi kavramını “zamanın harekete tabi olduğu filmleri” (Martin-Jones, 2014, s. 109) tanımlamak için kullanırken zaman-imesinde artık izleyiciye bizatihi “zamanın kendisinin sunulduğunu” (Colebrook, 2013, s. 46) belirtmektedir. Deleuze, eylemi ve aksiyonu temel alan klasik Amerikan filmleriyle montajın ön planda olduğu Sovyet montaj sinemasının filmlerini hareket-imesi sinemasının tipik örnekleri olarak nitelendirmektedir (Deleuze, 2014). İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Batı Avrupa’da ortaya çıkan İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalga hareketini oluşturan yönetmenlerin filmlerinin de zaman-imesi sinemasına örnek oluşturduğunu belirtmektedir (Deleuze, 1989).

Sinemayı hareket-imesi ve zaman-imesi kavramlarıyla ele alan Deleuze, çağdaş film kuramcıları içinde önemli bir yere sahiptir. Andrey Tarkovski ise sinema tarihinin önemli yönetmenleri arasındadır. Fakat Deleuze’ün sinema kuramı ile Tarkovski’nin filmlerini ele alan fazla sayıda çalışma bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı Tarkovski sinemasını Deleuze’ün film kuramıyla ele almaktır. Bu temel amaç doğrultusunda Tarkovski’nin *‘Ayna’ (Zerkola-1975)* filmi amaçsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Örneklem olarak seçilen filmde “zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses-görüntü öğeleri, mekânın kullanımı” (İşler, 2018, s. 6) ve duyu-motor bağlantıların durumu gibi

unsurlar değerlendirilmiştir.

## 1. Sinematografik İmgenin Taksonomisi

Gilles Deleuze, 1970'li yıllardan itibaren Cahiers du cinéma dergisi ve derginin editörü Jean Narboni ile uzun bir süre ilişki içine girer. Deleuze, Narboni'nin daveti üzerine derginin özel bir sayısı için Bergson ve Godard üzerine bir makale kaleme alır. Sonrasında dergiye düzenli olarak yayınlar ve röportajlar yapar. Diğer yandan 1981 yılında Université de Paris-VIII'de sinema bölümünün kurulmasına yardımcı olmak için sinema üzerine bir dizi seminer verir. İlk seminerini *'Image Movement, Image Time'* başlığıyla sunarak bunu *'Hareket-İmgesi'* üzerine yazdığı ilk cildin açılışını oluştururken kullanır (Young, Genosko ve Watson, 2013, s. 65). Bütün bunlar, Gilles Deleuze'un *'Hareket-İmgesi'* ve *'Zaman-İmgesi'* olarak adlandırdığı iki ciltlik sinema felsefesi kitabını yazmasında etkili olur. Deleuze'un kitapları bir sinema felsefesinin grafiğini çizmek için karşılıklı ilişki içindeki dört temel kavramdan oluşur. Bu kavramlar hareket, imge, tanıma ve zamandır (Colman, 2005, s. 141). Deleuze bu kavramlardan hareketle sinemayı tasnif ederken 'hareket-imesi' ve 'zaman-imesi' filmlerinin "öyküleme, karakter, zaman, mekân, ses ve görüntü unsurları" gibi öğeleri kullanırken nasıl farklılaştıklarına odaklanır. Bu doğrultuda klasik anlatı filmlerini "hareket-imesi" olarak isimlendirerek *'Cinéma I: L'image-mouvement'* (Sinema 1 Hareket-İmgesi-1983) çalışmasında açıklar. Modern anlatıyı kullanan filmleri de "zaman-imesi" olarak nitelendirerek *'Cinéma II: L'imagetemps'* (Sinema 2 Zaman-İmgesi-1985) başlıklı metninde ortaya koyar. Deleuze, bu kavramları Bergson'un hareket tezleriyle ilişkilendirerek temellendirir. Bergson'un hareket tezlerinden ilkinin "hareket ve an" oluşturur.

1. Tez (*Hareket ve An*): Birinci tezin temel argümanı hareketin bir yanılsamadan ibaret olduğudur. Bergson bunu "sinematografik illüzyon" olarak adlandırır:

*Hareket, kat edilen mekânla karıştırılmamalıdır. Kat edilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir, kat etmenin edimidir. Kat edilen mekân bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez ya da her bölünüşünde doğası gereği değişmiş olacaktır. Bu da şimdiden daha karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Kat edilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken; hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler (Deleuze, 2014, s. 11).*

Bu teze göre sinema, izleyiciye gerçek olmayan bir hareket sunar. Filmde hareket, hareketsiz kesitlerle yeniden kurulurken aslında asırlar önce Antik Yunan'da Zenon'un yaptığından farklı bir şey yapılmamaktadır (Sofuoğlu, 2004, s. 150). Fakat Deleuze, sinemanın "hareketsiz kesitlerle saniyede yirmi dört kareyle işlediğini" belirtmektedir. Bu durumda sinema hareketin iliştilendiği ya da eklendiği bir fotogram değil; hareketin doğrudan verildiği bir imgedir. Öyleyse sinema, izleyiciye "hareketin eklendiği bir imge değil; dolaysız bir hareket-imesi vermektedir" (Deleuze, 2014, s. 13).

2. Tez (*Ayrıcalıklı Anlar ve Herhangi An*): İlk tezdeki gibi yine bir yanılgıdan oluşan ikinci tezin temelinde "hareketi anlar ya da konumlarla yeniden oluşturmak yatmaktadır. Fakat bunu yapmanın antik ve modern olmak üzere iki yolu vardır" (Deleuze, 2014, s. 14). Antik bilimde hareketsiz biçimlere veya idealara bağlanan hareket, "bir biçimden diğerine kurallı bir geçiş, yani 'pozların' ve 'ayrıcalıklı an'ların bir düzenidir (Deleuze, 2014, s. 14). Modern bilimde ise hareket, ayrıcalıklı anların düzenlenmesiyle değil; 'herhangi an' ile ilişkilendirilerek açıklanır. Bu dönemde hala yeniden oluşturulan hareket, artık Antik çağda olduğu gibi "aşkın şekilsel öğeler olan pozlardan değil; içkin maddi öğeler olan kesitlerden yaratılmaktadır" (Deleuze, 2014, s. 15). Antik düşünce illüzyonist hareketi; modern bilim ise mekanik hareketi gerektirmektedir. Fakat iki dönemin hareket anlayışı da hareketi açıklamada yeterli değildir (Sütcü, 2005, s. 88-89). Sinema bu noktada ayrıcalıklı bir

konuma sahiptir. Çünkü sinema, hem Antik dönemdeki gibi ‘ayrıcalıklı anlar’ hem de modern zaman anlayışındaki gibi ‘herhangi an’ ile işlemektedir (Sofuoğlu, 2004, s. 152). Ancak sinemanın ayrıcalığı iki hareket anlayışı üzerine gelişmesinden kaynaklanmaz. Sinemanın asıl ayrıcalığı, ‘herhangi an’ ile ilişkilendirilen tekil hareketi üretmek modern düşüncenin oluşumu ve gelişiminde önemli bir görev üstlenmesiyle ilgilidir (Sütcü, 2005). Film, bu yönüyle eski illüzyonun değil; yeni gerçekliğin mükemmelleştirici aygıtıdır (Deleuze, 2014, s. 19).

3. Tez (*Hareket ve Değişim*): “An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz; hareket de sürenin yani ‘Bütün’ün ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir. Bu da hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir” (Deleuze, 2014, s. 19). Üçüncü tezde sürenin bir ‘değişim’ olduğunu belirten Bergson hareketi de uzamdaki bir ‘aktarma’ olarak nitelendirmektedir. Hareket mekândaki parçaların aktarımı ise bütünde niteliksel bir değişimin olması gerekmektedir. Buna göre hareket, “süredeki ya da bütündeki değişimdir” (Deleuze, 2014, s. 20). Bergson, süreyi birçok örnek üzerinden açıklar. Bu örneklerden en bilineni bir bardak suya atılan şekerin erimesidir. Şeker eriyip suyun içinde yüzmeye başlayınca aktarma söz konusu olur. Aktarma hareketi bardağın içeriğini yani ‘bütün’ü değiştirmekte, içinde bir miktar şeker olan su, niteliksel olarak şekerli suya doğru geçmektedir (Deleuze, 2014, s. 14). Bergson, şekerli su örneğini şu şekilde formüle eder:

$$\begin{array}{ccc} \text{Hareketsiz kesitler} & & \text{Hareketli kesit olarak hareket} \\ \hline & = & \hline \text{Hareket} & & \text{Niteliksel değişim} \end{array}$$

Şekil 1: Hareket ve Değişim Tezinin Formülü (Deleuze, 2014, s. 21).

Eşitliğin iki tarafı arasındaki farka göre, soldaki ilişki bir illüzyon iken; sağdaki bir gerçekliği ifade etmektedir. Bergson, şekerli su örneğiyle beklemenin zihinsel ve tinsel bir gerçeklik olarak süreyi ifade ettiğini vurgular (Deleuze, 2014, s. 21).

Bergson’un hareket tezleri Deleuze’ün hareket-imgesi ve zaman-imgesi kavramlarını anlamak için önemlidir. Çünkü Deleuze, hareket-imgesini (madde-imge) temellendirirken Bergson’un ‘*Hareket ve An*’ ile ‘*Ayrıcalıklı Anlar ve Herhangi An*’ olarak nitelendirdiği ilk iki tezinden faydalanır. Zaman-imgesi (bellek-imge) kavramını da ‘*Hareket ve Değişim*’ olarak adlandırılan üçüncü tezi ile temellendirir.

## 1.1. Hareket-İmgesi

Gilles Deleuze, hareketi, zamanı ve yaşamı bütünlük içinde kavramak ve yirminci yüzyılda özellikle de İkinci Dünya Savaşı sonrasında zaman anlayışımızın nasıl değiştiğini ortaya koymak için sinemadan faydalanır (Martin-Jones, 2014, s. 109). Colebrook’a (2013, s. 44-45) göre Deleuze’ün sinemayı seçmesinin nedeni, film ile karşılaşmanın insanın önünde yeni bir felsefe yapma olanağı sunmasıdır. Deleuze’ün sinema ile ilgili düşüncelerinde Bergson’un hareketten “özü olan hareketliliği” çıkarma arzusu ile Proust’un “saf halinde biraz zaman” elde etme arzusu birleşir. Başladığı andan itibaren saflığı geri getirmeyi başaran sinema, her zaman zamanı da seyirciye verebilmiştir (Marrati, 2008, s. 68). Bu doğrultuda Deleuze, felsefeyi dönüştürdüğünü düşündüğü sinemayı hareket-imgesi ve zaman-imgesi olarak iki kavram üzerinden ele alır. Hareket-imgesi dönemi, Lumière kardeşlerin

ilk filmleriyle başlayan ve İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar “hareket”i merkeze alan süreci ifade ederken, zaman-imesi dönemi İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemasında “durum ve eylem birliğinin parçalanması” sonucunda “zaman”ın baskın olmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden süreci kapsar (Sütcü, 2015, s. 138).

Hareket-imesi, sinema sanatının formlarını “imge-maddenin olayları analiz etmesi” olarak ele alırken, zaman-imesi de söz konusu formları, “imge-düşüncenin formları olarak analiz eder” (Rancière, 2016, s. 123). Hareket-imesi, duyu-motor şemanın mantığına göre düzenlenen imgedir. Klasik anlatı sineması ile örneklendirilen hareket-imesi filmlerinde zaman, karakterin eylemine göre ilerler. Filmdeki bütün eylemler doğrusal nedenselliğe göre belirlenir ve karakterler şimdiki zamanla uyumlu eylemler gerçekleştirirler. Deleuze, klasik anlatı sinemasını “hareket-imesi> duyu-motor şeması> anlatı” olarak formüle eder (Sofuoğlu, 2004, s. 184-185). Deleuze, hareket-imelelerinin bir belirsizlik merkezi aralığıyla ilişkisinden sonra “algılanım-imeleler, eylem-imeleler, duygulanım-imeleler” olmak üzere üç çeşide bölündüğünden bahseder (Deleuze, 2014, s. 95). Bu üç hareket-imesi doğrudan canlı imgenin duyu-motor şeması faaliyetlerine bağlıdır. Algılanım-imele, canlı imgenin gereksinimleri ve ideolojisi doğrultusunda bazı unsurları görmezden geldiği bazılarını gördüğü bir çerçevelemeyi ifade eder. Bu imge türü, canlı imgenin seçici olarak çerçevelediği dünyanın parçasıdır (Bogue, 2021, s. 44-47; Rodowick, 2018, s. 92). İkinci imge türü olan eylem-imele nedensellik zincirleri ya da gerçek bağlantılar ile bağlıdır. Eylem-imele, her zaman ardışıklıkla ve nesnelere insanlar arasındaki eylem ve tepkilerle ilgilidir. Bu nedenle eylem-imele bir duyu-motor bütün olarak nitelendirilmektedir. Eylem-imelede algılayan özne için dünyanın temsil edilebilirliğine ve özneye dünyanın birliğine inanan organik bir temsille ilişkilendirilmektedir (Rodowick, 2021, s. 116). Duygulanım-imele ise canlı imge ile diğer imeleler arasındaki etki ve tepki uyuşmasından kaynaklanmaktadır. Diğer bir ifadeyle duygulanım-imele, özne ve nesnenin uyumudur. Canlı imge; algılanım-imele, eylem-imele ve duygulanım imge olmak üzere üç hareket-imesi türünün birleşimiyle evreni kavrar. Sinema da tıpkı canlı imge gibi bu üç imge türüne göre çalışır (Sütcü, 2015, s. 97).

## 1.2. Zaman-İmgesi

Gilles Deleuze, (2021, s. 11) zaman-imeleinin filmde sunulan karakterlerin veya nesnelere eylemine odaklanan sinemanın çökmesiyle ortaya çıktığını belirtmekte ve bu durumu “duyu-motor bağlantısının kopması” ile açıklamaktadır. Duyu-motor durumlarının kopuşu, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleşmiş ve bu durum sinemada ilk kez zaman-imelesinin oluşmasına imkân vermiştir (Bell, 1997, s. 1). Fakat duyu-motor bağlantısındaki çöküş, yeni bir imgenin ortaya çıkması için tek başına yeterli değildir. Duyu-motor şemasındaki kopmayla birlikte optik durumların yükselişi de önem taşır (Bogue, 2021, s. 118-119). Amy Herzog (2000, s. 4) bu iki durumun sonucu olarak zaman-imelesinde asıl vurgunun görüntülerin mantıksal ilerlemesinden kendinde görüntünün deneyimine kayma olduğunu belirtir. Burada anlatısal ilerleme tarafından engellenmemiş, boş ve herhangi bir alanla bağlantısız saf optik ve ses durumlar söz konusudur. “Eylem”den “algılama”ya doğru olan bu geçiş, “aracı” olmayı bırakıp “gören” haline gelen karakterleri filmin içine taşır. Deleuze, İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile başlayan bu durumu “artık bir eylem sineması değil; durugörü sineması” (Deleuze, 2021, s. 10-11) olarak nitelendirir. Saf görmenin öne çıktığı zaman-imele “zamanın kristalleşmiş görüntüsü” (Sofuoğlu, 2004, s. 187) olarak tanımlanmaktadır.

Eylem-imeleinin kriziyle açıklanan zaman-imesi, hareket-imeleinin temelini oluşturan duyu-motor bağlantısının zayıflayıp dağılmasıyla oluşur. Böylece “gezi, başıboşluk, gezinti, kimseyi

ilgilendirmeyen olaylar vb.” gibi saf optik ve sessel durumlar yükselişe geçer. Saf optik ve sessel durumların “nesnel ile öznel, gerçek ile hayâli, fiziksel ile zihinsel” olmak üzere iki kutbu olabilir. Optik ve sessel durumlar, karşılıklı kutupları sürekli iletişime sokarak ayırtedilemezlik noktasına götürür. Deleuze, burada geleneksel gerçekçi tasvir ve yeni gerçekçi tasvir arasındaki ayırtmadan hareket eder. Geleneksel gerçekçi tasvirde nesne bağımsızdır, bu nedenle gerçek ve hayâli olan birbirinden ayırt edilebilir. Yeni gerçekçi tasvirde ise kendi nesnenin yerini aldığı için bir yandan onun gerçekliğini siler ya da yok eder diğer yandan ise hayâli ya da zihinsel olanın söz/görüle ile oluşturduğu gerçekliğin güçlü bir şekilde ortaya çıkmasına olanak tanır. Bu dönüşüm, saf optik göstergeleri ve ses göstergelerini oluşturur (Deleuze, 2021, s. 19). Deleuze optik gösterge (opsigne) ve ses gösterge (songsigne) kavramlarını “duyu-motor bağları kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf görsel ve işitsel imge” (Deleuze, 2014, s. 280) olarak tanımlar. Rodowick, zaman-imge sinemasının ön koşulu olarak nitelendirilen saf optik ya da sessel imajlarla ilgili şunları söyler:

*(Hareket-imgede aktif olan) duyu-motor şeması, hareketi fiziksel bir yer ya da mekândaki değişimle sınırlar; imaja ve imajdan türeyen anlatı mantığına sınırlı bir anlam verir. Duyuların, mizansenin kuran mekânsal imajlara tercüme edilmesi gerekir. Bu da bir dizi etki ve tepki, çatışma ve çözüm gerektiren durumlar olanağını yaratır (...) Duyu-motor şeması, rasyonel aralıklar ve organik yapı aracılığıyla bir eylem hattı oluşturup imajın mekânsal ve zamansal koordinatlarını belirler (...) Fakat duyu-motor şeması çökerse imajda yeni bir potansiyellik kümesi açılır. Artık etki-tepki, neden-sonuç ilişkisinin tanımladığı mekânsal ve zamansal bir dizide takılı olmayan imaj “biçimsiz küme” ya da “bağlantısız” mekân haline gelir. Bağlantısız mekân, kendi tekilliğinde, ne doğru biçimiyle herhangi mekân olarak tanımlanır. Tanımsızdan ziyade belirsiz bir şeydir; bir sanal kesişim, bir rastlantısal olasılıklar kümesi. İmaj artık bir eylemin ya da çatışmanın çözümünde kullanılmadığında imajın işleviyle potansiyel anlamın değiştiği bir ‘boş’ mekân haline gelir. İmaj, okunması gereken bir mekân olur. Bir eylemi takip etmekten ziyade görme ve duyma halinde deşifre etme, absorbe edilecek ya da tepki verilecek bir eylem-imajdan ziyade okunaklı imaj ya da okuma-gösterge söz konusu olur (Rodowick, 2018, s. 104-105).*

Deleuze, bütün bunları optik göstergeler ve işitsel göstergeler olarak nitelendirmekte ve optik göstergenin zaman-imgesine kendini nasıl açtığını anlamak için sırasıyla hatıralarla rüyaları, zaman kristallerini ve son olarak da krono-göstergeleri inceler. Ronald Bogue burada “bir anı, başka bir ana, gelişigüzel şimdiki zaman anlarından başka ne bağlayabilir?” sorusunu sormakta ve bunun hafıza ile mümkün olabileceğini belirtmektedir. Bergson’un otomatik ve dikkatli tanıma analizinden hareket eden Deleuze, otomatik tanımanın herhangi bir hatıranın müdahale olmadan bedeninin yetkin olduğu bir tanıma olduğundan bahsetmektedir. Otomatik tanımda duyu-motor şema aktiftir. Dikkatli tanımda ise bilinçli olarak nesneye dikkat edildiğinde nesnenin hatırlanmış bir imajı çağrılır ve bu imaj algılanan nesnenin üzerine eklenir. Burada duyu-motor şeması gevşektir ve eylemde hafıza ile algı arasındaki alışılmış bağ kesintiye uğrar (Bogue, 2021, s. 121-123). Benzer olarak saf optik durumlarda duyu-motor şeması askıya alınır. Deleuze bu göstergelerin bazen gündelik sıradanlığa bazen istisnai ve sınırlı koşullara bazen nesnel imgelere (raporlar ve instatlar) bazen de öznel imgelere (çocukluk hatıraları, rüyalar, fantazmalar vb.) gönderdiğinden bahseder (Deleuze, 2021, s. 15).

Bir hafıza-imge olarak nitelendirilen zaman-imge sinemasında, hafızanın zamanda bir alt-üst oluş olarak aralığa ihtiyacı vardır. Zaman-imgede aralık artık mekânda bir süreklilik olarak değil; zamanda bir dizi alt üst oluş olarak işlemektedir. Bu alt-üst oluşlar ise şimdiki zaman ve geçmiş zaman arasındaki doğrusal ve kronolojik olamayan ilişkileri kapsamaktadır. Deleuze’ün ifadesiyle zaman, mekânsal anların çizgisel ve ardışık toplamı değildir; sürekli geçen bir şimdiye, saklanan bir geçmişe ve bilinmeyen bir geleceğe bölünmektedir (Rodowick, 2018, s. 119). Deleuze’ün zaman-imge kavramının temelini oluşturan kristal-imge de kaydedilmiş geçmiş ile izlemenin şimdiliğini

kaynaştıran bir görüntü olarak nitelendirilir. Kristal-imege iki yüzlü bir aynada olduğu gibi şimdiki iki farklı yöne bölerek şekillendirmektedir. Bunlardan biri geleceğe yönelirken, diğeri geçmişe katılmaktadır. Kristal-imege geçmişin sanal katmanları ile şimdinin doruklarının edimselleşmesini ifade eder (Sofuoğlu, 2004, s. 187-188). Kristal-imege zaman olmamakla birlikte kristalde zaman görünmektedir. Kristalde daima kronolojik olmayan zamanın kuruluşu söz konusudur. Kristal, geçen şimdinin aktüel imgesi ile korunan geçmişin virtüel imgesini sürekli değış-tokuş ederek sınırda yaşar (Deleuze, 2021, s. 100-105).

Zaman-imesinde bizatihi zamanın kendisi, yani saf durumdaki bir zaman söz konusudur. Filmde değışen şey zamandır. Ölü doğalar, değışen bir vazo zamanın saf ve dolaysız imgeleridir. Zaman, dolu olandır, yani değışimin doldurduğu değışmez biçimi ifade eder. Gündelik sıradanlığın, aleladelinin, ölü zamanların öne çıktığı zaman-imesinde mekânın da duyu-motor bağlantılarının olduğu hareket-imege sinemasından farklılaştığı görülmektedir. Duyu-motor bağlantılarının uzamı, özellikleri belirlenmiş bir ortam olarak onu ortaya çıkaran ya da dönüştüren bir tepkiye yol açan bir hareketi varsayar. Oysa saf optik durum 'herhangi mekân' denilen bir ortamda kurulur ve bu uzam bazen bağlantısız bazen de boşalmış bir mekânı ifade eder. Karakterlerin ya da hareketin olmadığı boş mekânlar ise sakinlerinin olmadığı iç mekânlar, ıssız dış mekânlar veya doğa manzaralarından oluşmaktadır (Rodowick, 2018, s. 104-105). Bu mekânlar, filmin hikâyesinin nedensellik ile ilişkilendirilmediği ve karakterlerin kopuk eylemlerinin öne çıktığı uzamlardır.

Gilles Deleuze (2021, s. 11) yeni sinema/zaman-imesi için yeni türde bir karakter olduğundan bahsetmektedir. Hareket-imesinde karakterler eylemin gidişatına göre güçsüz kaldıklarında dahi bir şekilde tepki vermektedir. Burada izleyicinin karakterlerle özdeşleşme yoluyla katıldığı duyu-motor bağlantılar aktiftir. Fakat zaman-imegede özdeşleşme ters yüz edildiği için filmin karakteri bir çeşit izleyiciye dönüşür. Karakter ne kadar eylem halinde olsa da içinde bulunduğu durum onun duyu-motor kapasitesini aşmakta ve artık eylemin kuralları gereğince değerlendirilmeyecek bir şeyi görmesini ve duymasını sağlamaktadır. Karakter tepki vermekten veya bir harekete katılmaktan ziyade; bizatihi izlediği görüye teslim olmaktadır. Yeni sinemanın gezinti karakterleri kendi başarılarına gelenlerle dahi pek ilgilenmez görünmektedir (Deleuze, 2021, s. 31).

Deleuze'ün zaman-imegyi açıklarken üzerinde durduğu diğeri bir konu da organik ve kristal rejim doğrultusunda kurulan öyküleme biçimidir. Bu doğrultuda organik öyküleme ve kristal öyküleme olmak üzere iki farklı hikaye anlatma biçiminden söz edilmektedir. Hareket-imesinde öne çıkan organik öykülemede olaylar nedensellik bağı ile birbirine bağlanmakta, karakterler anlatı içinde olaylara tepki göstermekte ve eylem halinde bulunmaktadır. Zaman-imegenin dayandığı kristal öykülemede ise olaylar nedensellik içermeyen imgelerle birbirine bağlanmakta, saf görsel ve sessel durumlar öne çıkmaktadır (Sütcü, 2015, s. 148-153). Deleuze'ün ifadesiyle organik rejimde duyu-motor bağlantılar doğrultusunda zamanın dolaylı bir imgesi yakalanırken; kristal rejimde artık saf optik ve sessel durumlarla dolaysız zaman-imege söz konusu olmaktadır (Deleuze, 2021, s. 160).

## 2. Amaç ve Yöntem

Sinema üzerine çalışmalar yürüterek hareket-imesi ve zaman-imesi kavramlarını ortaya koyan Gilles Deleuze çağdaş film kuramcılarında önemli bir yere sahiptir. Andrey Tarkovski ise sinema tarihinin önemli yönetmenlerindedir. Fakat Deleuze'ün sinema kuramı ile Tarkovski filmlerini ele alan çalışmaların sayısı sınırlıdır (Kozin, 2009; Efird, 2014; Powell-Jones, 2016). Dolayısıyla bu



çalışmanın amacı Tarkovski sinemasını Deleuzeyen film kuramıyla birlikte ele almaktır. Bu temel amaç doğrultusunda Tarkovski'nin 'Ayna' filmi amaçsal örneklem yöntemiyle seçilmiştir. Amaçsal örneklem "araştırmacının kendi yargılarına ya da edindiği bilgilere göre araştırmanın amacına en uygun olduğu düşünülen birimlerin örneklem olarak seçilmesidir" (Taylan, 2015, s. 79). Andrey Tarkovski'nin bütün filmleri zaman-imge özelliği göstermekle birlikte Ayna filmi katmanlı zaman kullanımı, klasik anlatıdaki nedenselliğin dışına çıkarak çerçeve dışında bırakma, duyu-motor şemasının kopması, kristal-imge, ayna-imge gibi Deleuzeyen kavramların yoğun olması nedeniyle tercih edilmiştir. Çalışmanın yöntemini Deleuze'nün film kuramı doğrultusunda gerçekleştirilen film eleştirisi oluşturmaktadır. Bu doğrultuda "zaman algısı, öyküleme biçimi, karakterler, ses-görüntü öğeleri, mekânın kullanımı" ve duyu-motor bağlantıların durumu (İşler, 2018, s. 6) gibi unsurların Ayna filminde nasıl kullanıldığı değerlendirilmiştir.

### 3. Ayna Filminin Zaman-İmgesi Sinemasının Unsurlarına Göre Çözümlemesi

Çalışmanın bu bölümünde filmde kısaca bahsedilerek film, zaman-imge sinemasının unsurlarına göre incelenmiştir.

#### 3.1. Filme İlişkin Bilgiler

Belirgin bir öyküsü olmayan 'Ayna' filmi güncel sahneler, karakterin çocukluk anıları ve çeşitli dönemlerde gerçekleşen aktüel olaylara ilişkin görüntülerin bir araya gelmesiyle oluşturulur. Filmin bazı bölümlerinde araya giren dış ses şiirler okur. Tarkovski Ayna filminin kadınları ve çocukları birleştiren bir adamı konu aldığını, bir oğul ve koca olarak başarılı olmayan adamın -hikayeyi anlatan kişinin- altı yaşında, savaş sırasında ve on iki yaşında gösterildiğini söyler (Tarkovski ve Hunter-Blair, 1989, s. 53). Anlatıcının hafızası, geniş bir ulusal geçmişi yeniden inşa etmek için kullanılır. Bu geçmiş içinde; İspanya İç Savaşı, Stalinist 1930'lar, İkinci Dünya Savaşı ve Çin-Rusya çatışması vardır (Powell-Jones, 2016, s. 63). Tarkovski dönemin bahsi geçen olaylarına ait aktüel görüntülere de yer verir. Tarkovski 'Mühürlenmiş Zaman' kitabında filmle ilgili şunları söyler: "Romandaki çocukluk bölümlerini, annemle doğrudan bir röportajın parçalarıyla birleştirerek, izleyici için birbirine çok yakın ama farklı kuşaklardan iki insanın anılarında, o geçmişin iki farklı projeksiyonunun etkileşiminde şekillenecek olan iki karşılaştırmalı geçmiş algısını (annenin ve anlatıcının) yan yana getirmek istedim. Hâlâ bu yolun bizi ilginç, öngörülemez sonuçlara götürebileceğini düşünüyorum" (Tarkovsky ve Hunter-Blair, 1989, s. 129). Başlangıçta savaş zamanındaki tahliye hakkında bir roman olarak tasarlanan ve daha sonra annesiyle bir röportaj olarak düşünülen filmde Tarkovski, hikayenin her zaman geçmişin, bugünün ve geleceğin doğrusal kronolojisini; paylaşılan, anlatılan ve hayal edilen bir geçmiş lehine baltalamayı amaçladığını söyler (Powell-Jones, 2016, s. 63). Dolayısıyla zaman-imge sinemasının önemli bir örneği olarak değerlendirilen Ayna filminin en öne çıkan özelliği zamanda oluşturduğu çatlaklardır denilebilir.

#### 3.2. 'Ayna' Filmindeki Zaman-İmgesi Unsurları

##### 3.2.1. Kamera Kullanımında Duyu-Motor Bağlantıların Askıya Alınması ve Çerçeve Dışında Bırakma

Gilles Deleuze, duyu-motor zincirlemelerin kekeleme, öksürme gibi engellere takılarak çöktüğünü ifade eder (Deleuze, 2021, s. 20) Ayna'nın hemen giriş sahnesinde kekeme olduğunu gördüğümüz Yury Zhary'ye hipnoz yapılır. Böylece filmin hemen başında duyu-motor bağlantıların askıya alındığı

söylenbilir. Filmin bir sonraki sahnesinde Aleksei'nin çocukluk döneminde kır evlerinin karşısında başka bir evde yangın çıktığını görürüz. Günlük yaşamın rutin akışında karakterlerin bu yangına bir şekilde tepki vermeleri, söndürmek için çaba sarfetmeleri beklenir. Oysa filmde hem Aleksei'nin annesi hem de diğer karakterler yalnızca yangını izlemekle yetinir. Filmin bir eylem-imge'den ziyade bir görü sineması olduğunu hemen başlangıçta sezeriz. Deleuze, hareket-imge sinemasında karakterlerin eylemin gidişatına göre güçsüz kaldıklarında ya da elleri kolları bağlandığında bile tepki verdiklerini ifade eder. Fakat zaman-imgede duyu-motor bağlantıların askıya alınmasıyla karakterler bir eyleme tepki vermemekte, yalnızca eylemin kuralları gereğince değerlendirilemeyecek bir şeyi görmeye ve duymaya odaklanmaktadır. Karakter tepki vermekten, bir eyleme katılmaktan ziyade kaydetmekte, bizatihi izlediği görüye teslim olmaktadır (Deleuze, 2021, s. 14).

Ayna filminde kamera kullanımı hareket-imge sinemasında görülen neden-sonuç zincirine hizmet etmemektedir. İlk olarak kır evinde komşu evin ahırının yandığı sahnede, çocuk Aleksei ve kardeşi evde yemek yerlerken Maria camdan dışarıyı izlemektedir. Birden dışarıdan gelen bağırma sesleri duyulur. Maria, sesin geldiği tarafa gitmek için odadan çıkar ancak kamera onu takip etmek yerine çocuklarla birlikte evin içinde kalır. Bir süre sonra Maria geri gelerek çocuklara yangın olduğunu söyler. Çocuklar koşarak evin başka odasına gitmelerine karşın kamera boş duran yemek masasına odaklanır. Komşuların bağırışları ve yangın sesleri duyulurken boş yemek masasını izlemeye devam ederiz. Daha sonra kamera yavaş bir şekilde geriye doğru çevirilerek evin diğer odasındaki camdan dışarı bakan çocukları ve arkasındaki yangını uzaktan gösterir. Bu büyük ve korkutucu olayı göstermek için hiç acele etmez. Benzer şekilde Maria ve çocuk Aleksei doktor olan komşularını ziyaret ettiklerinde kamera hareket-imge sinemasındaki gibi konuşan karakteri takip etmez. Komşu kadın bebeğini Maria'ya göstermek ister ve kapıdan yatakta uyumakta olan bebeği izlerler. Kamera bir süre bebeği gösterdikten sonra konuşan karaktere dönmek yerine Maria'nın eli, Aleksei'nin saçları gibi detayları gösterir. Filmde kameranın buna benzer kullanımlarına çok sayıda örnek bulmak mümkündür.

Diğer taraftan yetişkin Aleksei'nin yüzünün filmde hiç gösterilmemesi zaman-imge sinemasının bir özelliği değil de yönetmenin bilinçli bir seçimidir. Tarkovski bunun nedenini şu şekilde açıklar: "Filmim kadınları ve çocukları birleştiren bir adamı konu alıyor. Fakat bu adam bir oğul ya da koca olarak başarılı değil, çocuklar bir erkekten, bir babadan yoksunlar. Bu yüzden de adam, hikayeyi anlatan kişi, beyazperdede görünmüyor" (Devarrieux, 2009, s. 53). Dolayısıyla yetişkin Aleksei'nin annesiyle yaptığı telefon konuşmasında kameranın evin içini dolaşması ve Aleksei hariç her şeyi göstermesi; Natalie ve Aleksei arasında geçen konuşmalarda kameranın sadece Natalie'ye dönük olması, Aleksei'nin filmin bütününde sadece ses olarak yer alması Tarkovski'nin tercihidir. Hastalanan Aleksei yatakta yatarken üstüne yorgan örtülmüş bedeninin bir kısmı ve eli görünür ancak yüzü görünmez.

### 3.2.2. *Ayna'*)da Zamanın Katmanları: Geçmiş, Şimdi ve Rüya

Ayna filminde Aleksei karakterinin 1930'lar ve 1940'ların başında yaşanan çocukluğu ve yaklaşık olarak 1975 dolaylarındaki yetişkin dönemi birbiriyle iç içe geçerek ve kronolojik sıra izlemeksizin işlenir. Bu iki ana dönemin yanı sıra rüya sahneleri ve 1930'lara ve 1940'lara ait aktüel görüntüler şimdiki zaman ve geçmiş zaman geçişlerinde -bazen de içlerinde- sık sık yer alır. Deleuze'e (1989, s. 271) göre zaman-imgedeki zaman kavramı, kendi içinde parçalandığı, başı ve sonu olmayan, birbirini izlemeyen, devamlılığı olmayan bir biçime dönüştüğü için bilinen zaman kavramını yıkmıştır.

Ayna filminin, geriye dönüşlerle çocukluğunu hatırlayan bir yetişkin öyküsü olduğunu söylemek oldukça güçtür. Her ne kadar anlatıcı olarak yetişkin Aleksei filmin başında öyküyü şimdiki zamandan kursa da bakış açıları Maria (annesini), Natalie (karısı), Igrid (oğlu) arasında bölünür ve her biri kendi gerçekliğini kurarak filmi ilerletir. Tüm bunlara soyut, şiirsel rüya sahnelerinin ve döneme ait aktüel görüntülerin eklenmesiyle film aynı anda hem daha bireysel hem de daha evrensel bir boyut kazanır. 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 (Deleuze, 1989, s. 101). Tarkovski yalnızca tarihsel zamanı değil, her maddede, şeyde ve kişide yaşadığı şekliyle zamanı sunar (Kozin, 2009, s. 67). Kristal-imge, gerçek ile hayâli, şimdi ile geçmiş ya da gerçek ile sanal arasındaki karşılıklı değiş tokuş yoluyla sürekli olarak birbirine dönüşen iki tarafa sahiptir. Bu ayırt edilemezliğin izleyicinin algısından kaynaklanmadığını, görüntünün doğasına dayandığını belirtmek önemlidir (Aydı, 2021, s. 215). Deleuze'ün analiz türü, tam olarak gerçekten sanala, bir ayna görüntüsüne doğru hareketle ilgilenir; bu nedenle, semiyotik "ayna" kavramı Deleuze'ün felsefesinin tamamı için önemlidir (Kozin, 2009, s. 109). Deleuze'e göre "Ayna, onu görünmez karakterle ilişkilendirirsek iki yüzü olan dönen bir kristaldir... ve kristal kendi üzerine döner" (Deleuze, 1989, s. 88). Bir başka deyişle sinema, aktüel ile sanalın dinamik olarak ayırt edilemezliğini gösterir: "Kristal onu oluşturan iki ayrı imgeyi, geçen şimdinin aktüel imgesi ile korunan geçmişin virtüel imgesini değiş tokuş edip durur: Bunlar ayrı ama ayırt edilemez, ayrı oldukları oranda ayırt edilemezdir zira hangisinin hangisi olduğunu bilemeyiz" (Deleuze, 2021, s. 103).

Ayna filminde bahsedilen zaman periyodlarının ne denli iç içe geçtiğini ve aynı anda aynı yerde geçiyormuşçasına işlendiğini göstermesi bakımından üç sahne üstünde durulmaya değerdir. Değinilecek sahnelerden ilki filmin sonunda yer alır. Bu sahne kronolojik anlamda filmsel öykünün hem en gerideki noktasını hem de en ilerideki noktasını birleştirir. Sahnede Aleksei'nin annesi ile babası henüz evli değillerken dolayısıyla Aleksei henüz doğmamışken kır evinin bahçesinde uzanırlarken gösterilir. Babası annesine "Kız mı istersin erkek mi?" sorusunu yöneltir. Bunun üzerine şaşkınlıkla karışık bir mutlulukla doğrulmuş olan Maria bir süre durağan bir çerçevede gösterilir. Sevinç, şaşkınlık, endişe, rahatlama gibi duyguları art arda ya da aynı anda Maria'nın yüzünden okumak mümkündür. Gözyaşlarını silen Maria birden gerisinde görülecek bir şey varmış gibi kafasını çevirip arkasına bakar. Kesmeyle farklı ışık değerinde çekilmiş kır evinin bahçesinin detayları gösterilir. Mekân aynı mekândır ama aradan geçen zamanla başka bir yer gibi olmuştur. Maria'nın yaşlanmış hali Aleksei ve kardeşinin çocukluğuyla birlikte. Maria kendi geleceğine bakmaktadır. Değinilecek ikinci ve üçüncü sahneler Maria'nın ani olarak yaşlılığa geçişini gösteren rüya mı hayal mi olduğu tam olarak anlaşılabilen sahnelerdir. Maria'yı yaşlı olarak gösteren ilk sahne filmin görece başlarında yer alır. Yatakta uyuyan çocuk Aleksei, rüyasında ormandan kır evine doğru esen bir rüzgar görür. Rüzgar ağaçları ve otları güçlü ve ürkütücü şekilde sarsmaktadır. "Baba" diye fısıldayarak uyanan Aleksei yataktan kalkar ve odanın kapısına doğru gider. Kapıyı açınca diğer odada babasını annesinin saçlarını yıkarken görür. Rüyadan uyanmış olduğu için tekrar rüya görmesini beklemeyiz ancak görüntülerin siyah beyaza ve ağır çekime dönmesi tekrar rüya görüyor olabileceği konusunda bizi tereddüte düşürür. Kameranın genel plana çıkmasıyla gerçek olamayacak bir sahnenin gösterildiği anlaşılır. Odanın tavanından sular akmakta, komodinin üzerinde ateş yanmakta ve tavandan büyük siva parçaları dökülmektedir. Genç Maria saçlarını düzelterek aynaya yaklaşır. Kamera yatay çevrinmeyle Maria'yı geride bırakarak aynadaki görüntüsünü gösterir ve aynadaki yansımasını da geride bırakarak çevrinmeye devam eder. Bu kez kuru saçlarıyla ve farklı kıyafetleriyle Natalie kadraja girer ve kesmeyle aynı kıyafetler içinde yaşlı Maria'nın camdan yansıyan görüntüsü gösterilir.

Bu rüya, hayal ya da sanrı olan sahnede üç zaman periyodu birbirine bağlanmış olur. Son olarak üstünde durulacak üçüncü sahne filmin sonuna doğru çocuk Aleksei'nin kır evinden çıkıp bahçede sigara içen annesinin yanına gittiği sahnedir. Evin içinde dolaşan kamera açık pencereye yaklaşır ve ilerde arkası dönük şekilde sigara içen Maria ve yanında küçük kızı görülür. Çocuk Aleksei bahçeye çıkıp onların yanına gider ve annesine sobanın tüttüğünü söyler. Annesi kafasını çevirince yaşlı hali görülür. Annesi cevap verir ve sahne olağan akışında devam eder.

### 3.2.3. Mekânın Kullanımı

Ayna filminde mekân kullanımı, özellikle üzerinde durulması gereken bir konudur. Film karakterler arasındaki sınırları muğlaklaştırdığı gibi mekânlara dair varsayımları da bozar. Şimdiki zaman, geçmiş zaman, rüyalar ve sanrılar iç içe geçtiği için bir tür görsel şiir gibi değerlendirilebilecek sahneler de anlatıyla iç içe geçer. Örneğin filmde önemli bir yer tutan kır evi bir rüya ya da sanrı sahnesinde eskimiş, su basmış ve duvarları parçalanırken gösterilir. Filmsel öykünün şimdiki zamanında yer alan Aleksei'nin evi ise alışlagelen kullanımlardan farklı şekilde gösterilir. Örneğin Aleksei'nin annesiyle telefonla konuştuğu sahnede kamera Aleksei'yi göstermek istemese bile, durağan bir çerçevede kalmak yerine, odalardan odalara dolaşarak evin büyük bir kısmını izleyiciye gösterir. Diğer taraftan aynı evde Aleksei'nin misafirlerinin olduğu kalabalık bir sahnede mekan, genel planda verilmek yerine oldukça dar bir kısmının verilmesiyle yetinilir.

Üzerinde durulması gereken diğer bir mekân Maria'nın çalıştığı matbaadır. Oldukça uzun bir sekans olan matbaa sekansı, Maria'nın yazımda bir hata yaptığından endişelendiği için matbaaya doğru koşmasıyla başlar. Matbaanın önündeki sokaktan geçerken yağmur başlar. Dış duvarlardan geçerek avluya ulaşan Maria avluyu da geçtikten sonra merdivenlerden alt kattaki giriş kapısına iner. Alt katın bahçesinde büyük kağıt yığınları ıslanmaktadır. Maria'nın içeri girmesiyle birlikte tek planlık uzun çekimler başlar. Maria çalışma masasını karıştırıp kağıtlarını arar ama bulamaz. Çalışma arkadaşları da gelir, kağıtların dizgi kutusunda olabileceğini düşünüp oraya yönelir. Devasa olduğu anlaşılan binanın koridorlarından ve çeşitli birimlerinden geçerler. Sonunda dizgi odasına girip kağıtlarına ulaşan Maria, etrafına toplanan kalabalıktan sıyrılarak cam kenarında bir masaya oturur ve sayfaları kontrol eder. Kontrolü bitince kağıtları tekrar götürüp dizgi kutusuna koyar ve oradan çıkarak kırk beş saniye boyunca devam eden bu uzun çekimle koridorda yürür.

Filmin giriş sahnesinden itibaren birçok yerinde geniş doğa manzaralarının mekân olarak kullanıldığı görülmektedir. Özellikle son sahnede Aleksei'nin artık yaşlanmış olan annesi iki küçük çocuğunun elinden tutarak kır evinin yakınlarında otların içinde yürüyerek ilerler. Kamera yaşlı kadını ve çocukları ağaçların arkasından takip eder. Filmde gerek iç gerekse dış mekânların zaman-imge sinemasına uygun olarak birbiriyle bağlantısız, boşaltılmış olduğu görülmektedir. Filmde genellikle karakterlerin ve eylemlerin olmadığı bu boş mekânlar, karşımıza sakinlerini barındırmayan iç mekânlar, kimselerin olmadığı dış mekânlar ve doğa manzaraları olarak çıkmaktadır.

### 3.2.4. Filmin Karakterleri

Filmde karakterlerin de zaman-imge sinemasıyla örtüştüğü görülmektedir. Deleuze yeni sinemayla birlikte yeni bir karakterin ortaya çıktığından bahsetmektedir. Buna göre karakterler kendi başlarına gelen olaylarla dahi ilgilenmemekte ve tepki göstermemektedir (Deleuze, 2021, s. 31). Ayna'nın hemen başında Aleksei'nin annesi çitlerde oturmakta ve doğa manzarasını izlemektedir. Uzaktan

gelen doktor, kadının yanına çitlere oturur ve çitlerin kırılarak düşmelerine neden olur. Genç kadın, düştüğü yerden kalkmak dışında hiçbir tepki vermez. Yine benzer olarak yangın sahnesinde de Maria'nın ve diğer karakterlerin yangına karşı bir tepki göstermediklerini yalnızca izlediklerini görürüz. Filmde babası tarafından terk edilen Aleksei ve ailesi bu duruma da belirgin bir tepki göstermez. Eylem-imgeden kopuk olarak nitelendirilebilecek filmin karakterleri Deleuze'ün belirttiği gibi "profesyonel bir biçimde aktör olmayanlar veya daha ziyade eylemekten ziyade görmeye ve yapmaya, yanıt vermekten ve bir diyalogu takip etmekten ziyade kah sessiz kalmaya kah herhangi bir konuşmayı sonsuzca sürdürmeye muktedirler" (Deleuze, 2021, s. 31-32). Ayna filminde Tarkovski profesyonel olmayan kişilere özellikle aile bireylerine yer verir.

### 3.2.5. Öyküleme Biçimi

Ayna filminde öyküleme tekniği olarak zaman-imgede öne çıkan kristal öyküleme tekniğine başvurulduğu görülmektedir. Filmde belirgin bir olay örgüsü ya da konu olmamakla birlikte karakterlerin eylemleri nedensellik bağlarıyla birbirine değil; güncel konular, durumlar, geçmişe ait anılar, rüyalar ve önceki dönemlere ait aktüel olaylarla birbirine bağlanır.

### Sonuç

Gilles Deleuze, sinemanın imge yaratma kapasitesine odaklanarak hareket-imesi ve zaman-imesi olmak üzere iki çeşit sinematografik imge tanımlar. Hareket-ime sineması duyu-motor bağlantılarının olduğu, karakterlerin eylemlerine odaklanan, neden-sonuç ilişkisinin olduğu, organik öykülemenin öne çıktığı, mekânı önceleyen sinemadır. Zaman-ime sineması ise duyu-motor bağlantılarının askıya alındığı, eylemlerden ziyade durumlara odaklanan, nedenselliğin olmadığı, kristal öykülemenin kullanıldığı filmleri ifade etmektedir.

Çağdaş film kuramının önemli isimlerinden olan Gilles Deleuze'ün film kuramıyla Tarkovski'nin 'Ayna' (Zerkalo-1975) filmini birlikte ele alan bu çalışmada film zaman-imesinin unsurlarına göre değerlendirilmiştir. Filmin Deleuze'ün sinema kuramına göre yapılan eleştirisinden elde edilen sonuçlara göre, Ayna filminde zamanın klasik anlatı filmlerinde olduğu gibi düz ve çizgisel olarak ilerlemediği görülmektedir. Film, zaman-ime sinemasında olduğu gibi katmanlı, parçalı ve döngüsel bir zaman anlayışına sahiptir. Filminde Aleksei karakterinin 1930'lar ve 1940'ların başında yaşanan çocukluğu ve yaklaşık olarak 1975 dolaylarındaki yetişkin dönemi birbiriyle iç içe geçerek ve kronolojik sıra izlemeksizin işlenir. Bu iki ana dönemin yanı sıra rüya sahneleri ve 1930'lara ve 1940'lara ait aktüel görüntüler şimdiki zaman ve geçmiş zaman geçişlerinde -bazen de içlerinde- sık sık yer alır. Filmde farklı zaman dilimleri, rüyalar, hayaller ve sanrılar o kadar iç içe geçmiş şekilde verilmiştir ki bazen birbirlerinden ayırt etmek mümkün olmamaktadır. Diğer taraftan kamera kullanımı hareket-ime sinemasında görülen neden-sonuç zincirine hizmet etmemektedir.

Filmin birçok sahnesinde kamera, olay akışını ya da karakterleri takip etmemekte, karakterlerle birlikte konuları da çerçevenin dışında bırakmaktadır. Bu durum izleyicinin karakterlerle özdeşleşme imkânını ortadan kaldırmakta ve filmde duyu-motor şemasının işleyişini bozmaktadır. Film, karakterler arasındaki sınırları muğlaklaştırdığı gibi mekânlara dair varsayımları da bozar. Ayna'da şimdiki zaman ve geçmişin katmanları iç içe geçmekle birlikte rüyalar ve sanrılar da anlatıyla iç içe geçer. Dolayısıyla filmin önemli bir kısmında görüntülerin mantıksal ilerlemeden koparak kendinde görüntü niteliğine büründüğü söylenebilir.

Filmde zaman-imge sinemasının özelliklerinden olan anlatısal ilerleme tarafından engellenmemiş, boş ve herhangi bir alanla bağlantısız saf optik ve ses durumlar da baskın olarak yer alır. Kristal imgeler filme adını veren “ayna”da olduğu gibi -ancak bu kez çift taraflı bir ayna olarak- zamanı biri geçmişe dönmek üzere ikiye böler. Sonuç olarak Ayna filminin Deleuzeyen film kuramının önemli kavramlarından olan zaman-imge sinemasının önemli bir örneği olduğu söylenebilir.

## Kaynakça

- Aristoteles. (2001). *Fizik*. (S. Babür, Çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Aydi, Z. (2021). The Act of Killing: Sins Appearing on the Surface of the Crystal-Image. *SineFilozofi*, 6(Special), 211-219.
- Baker, U. (2017). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Kitapları.
- Bell, J. A. (1997). Thinking with Cinema: Deleuze and Film Theory. *Film-Philosophy*, 1(1), 1-16.
- Bergson, H. (1991). *Matter and Memory*. (N. M. Paul ve W. Scott, Çev.), New York: Zeno Books.
- Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. (M. Ş. Tunç, Çev.), İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, Sinema ve Felsefe*. (E. Ekici, Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Bozkurt Avcı, İ. (2018). *Terrence Malick Sinemasında 'Dasein'ı Filmozofik Düşünmek* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir, Çev.), Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Colman, F. J. (2005). Cinema: Movement-Image-Recognition-Time. C. J. Stivale (Der.). *Gilles Deleuze: Key Concepts* (s. 141-156) içinde. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Danto, A. C. (2013). *What is Art*. New Haven & London: Yale University Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*. (S. Özdemir, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-İmge*. (B. Yalım ve E. Koyuncu, Çev.), İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Devarrieux, C. (2009). Ayna: Sanatçı Bir Asalak Gibi Çocukluğundan Beslenir. (E. Kılıç, Çev.), J. Gianvito (Der.). *Şiirsel Sinema: Andrey Tarkovski (53-55)* içinde. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Efird, R. (2014). Deleuze On Tarkovsky: The Crystal-Image of Time In “Steamroller and Violin”. *The Slavic and East European Journal*, 58(2), 237-254.
- Herzog, A. (2000). Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson and the Question of Cinema. *In[]Visible Culture an Electronic Journal for Visual Studies*, 1-19. Erişim Adresi [12.01.2022]: [https://www.rochester.edu/in\\_visible\\_culture/issue3/IVC\\_iss3\\_Herzog.pdf](https://www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/IVC_iss3_Herzog.pdf)
- İşler, B. (2018). *Derviş Zaim Sinemasında Zaman-İmgesi* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Kılıç, L. (2012). *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Kozin, A. (2009). The Appearing Memory: Gilles Deleuze and Andrey Tarkovsky on 'Crystal-Image'. *Memory Studies*, 2(1), 103-117.
- Ling, A. (2011). *Badiou and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

- Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. (A. Hartz, Çev.), Baltimore: The John Hopkins University Press.
- Martin-Jones, D. (2014). Sinemada Hareket-İmajlar, Zaman-İmajlar ve Melez-İmajlar. (M. Özbank ve Y. Başkavak, Çev.), D. Sutton ve D. Martin-Jones (Der.). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* (s. 109-122) içinde. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Mutlu, E. (2004). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Platon. (2016). *Euthydemus-Parmenides*. (F. Akderin, Çev.), İstanbul: Say Yayınları.
- Powell-Jones, L. (2016). *Deleuze and Tarkovsky: The Time Image and Post-war Soviet Cinema History* (Doctoral Dissertation). Cardiff University.
- Rancière, J. (2016). *Sinematografik Masal*. (T. Ertuğrul, Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi*. (E. Ekici, Çev.), İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2021). Dünya, Zaman. (N. Yakut, Çev.), D. N. Rodowick (Der.). *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri* (s. 109-125) içinde. İstanbul: Küre Yayınları.
- Sofuoğlu, H. (2004). *Düşüncenin Sinematografik Yapısı: Hareket-Zaman ve Görüntü*. Eskişehir: Eğitim Sağlık ve Bilimsel Araştırma Çalışmaları Vakfı Yayınları.
- Sütcü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Sütcü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Sütcü, Ö. Y. (2021). *Sinematografik İmge ya da Gerçekliğin Dolaysız Sunumu: Bergsoncu Bakış*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Tarkovsky, A. ve Hunter-Blair, K. (1989). *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema*. Texas: University of Texas Press.
- Taylan, A. (2015). Nitel ve Nicel Araştırmalarda Evren ve Örneklem Seçimi ve Sorunlar. B. Yıldırım (Der.), *İletişim Araştırmalarında Yöntemler* (s. 47-38) içinde. Konya: Literatürk Yayınları.
- Waisberg, E. (Yapımcı) ve Tarkovsky, A. (Yönetmen). (1975). *Ayna (Zerkalo)* [Sinema Filmi]. Sovyetler Birliği.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (40), 123-141.
- Young, E. B., Genosko, W. G. ve Watson, J. (2013). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London, New Delhi, New York ve Sydney: Bloomsbury.

## Extended Abstract

### Purpose of Research

Based on Gilles Deleuze's (2014) classification of motion-image and time-image, this study aims to reveal whether the movie *'The Mirror'* (*Zerkalo-1975*) selected through the purposive sampling method from Andrey Tarkovski's cinema can be considered an example of time-image cinema.

### Research Questions

This study seeks to answer the following questions:

- Is Andrey Tarkovski's *Mirror* film an example of time-image cinema?
- What elements of the film make it an example of time-image cinema?

### Literature Review

Gilles Deleuze (2014) deals with cinema, which he describes as a way of thinking, in a historical process and defines two different types of images. Deleuze (2014) conceptualizes the pre-Second World War as motion-image cinema. The movement-image is the dominant characteristic of the period based on the organic regime, in which the actions of the characters come to the fore, time progresses linearly, the narrative -consisting of the introduction, development and conclusion- is in accordance with the classical dramatic structure. In the motion-image cinema, where time progresses according to the actions of the characters, the events are connected by a causal bond. After the Second World War, cinema that focused on the actions of the characters goes into decline. Deleuze (2021) mentions that with the loss of dominance of motion-image cinema, the era of time-image cinema has begun. Time-image cinema is explained by the disconnection of the sensory-motor and the rise of pure optical and sonic indicators. The time-image is seen as the period of cinema based on the crystal regime, in which the modern narrative structure is used, prioritizing time. Time-image cinema expresses the shift from the idea that images progress in a causal and logical manner to the experience of the image in itself (Deleuze, 2021).

### Methodology

*'The Mirror'* (*Zerkalo-1975*) selected by the purposive sampling method from Andrey Tarkovski's cinema. Text analysis method is used in the study. Text analysis is a form of analysis "to understand the mechanisms behind the production of meaning by making use of the approaches used in film and literary criticism" (Mutlu, 2004: 210). In this direction, it was evaluated how elements such as "time perception, narrative style, characters, sound-image elements, use of space" (İşler, 2018, p. 6) and the state of sensory-motor connections were used in the movie *Mirror*.

### Results and Conclusion

Starting from Bergson's concepts such as "movement, time, duration, memory, image", Gilles Deleuze (2014) defines two types of cinematographic image, focusing on the image creation capacity of cinema. Motion-image cinema is a cinema that has sensory-motor connections, focuses on the actions of the characters, has a cause-effect relationship, where organic narrative comes to the fore,



and prioritizes space. Time-image cinema, on the other hand, refers to films in which sensory-motor connections are suspended, focus on situations rather than actions, there is no chain of causality, and crystal narration is used. According to Deleuze, (2021) the concept of time in the time-image has destroyed the known concept of time because it is fragmented within itself, turns into a form that has no beginning and no end, does not follow each other, and has no continuity. In the movie *Mirror*, the childhood of the character Aleksei in the 1930s and early 1940s and the adult period around 1975 are intertwined and are handled without following a chronological order. In addition to these two main periods, dream scenes and actual images from the 1930s and 1940s frequently appear in the present and past tenses. In the movie *Mirror*, different time periods, dreams, daydreams and delusions are given so intertwined that sometimes it is not possible to distinguish them from each other. On the other hand, the use of camera does not serve the cause-effect chain seen in motion-image cinema. In most scenes, it is seen that the camera does not follow the event flow or the characters, leaving some subjects out of the frame. The film not only blurs the boundaries between the characters, but also distorts the assumptions about the places. Just as the present, the past, and the layers of the past are intertwined, dreams and delusions are intertwined with the narrative. Therefore, it can be said that in a significant part of the film, the images break away from the logical progression and take on the quality of images in themselves. Pure optical and sound situations, unhindered by the narrative progression, which is one of the characteristics of time-image cinema, empty and disconnected from any space, are dominant in the film. Crystal images, as in the “mirror” that gives the film its name - but this time as a double-sided mirror - divides time into two, one of which goes back to the past. In conclusion, it can be said that *Mirror* is an important example of time-image cinema.