

# Şairane Gerçekçi İzlere Deleuzeyen Bir Sorgulama: Kız Kardeşler

## A Deleuzian Questioning to Poetic Realistic Traces: A Tale of Three Sisters

Mahmut Ceran<sup>1</sup>

ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

Gönderim Tarihi: 23.07.2022 | Kabul Tarihi: 17.10.2022

### Özet

Şairane Gerçekçilik akımı, 1930'lara doğru Fransa'da ortaya çıkan; şiirsellik ile gerçekçiliği birbirine yakınlaştıran; filmlerinde karamsarlık, umutsuzluk, çaresizlik, hüznün, intihar, sefalet gibi konuları işleyen bir döneme karşılık gelmektedir. Akım, Marcel Carné ve Sisler Rıhtımı filmiyle özdeşleşmiş olsa da ortaya çıkmasında Jean Vigo, Marcel L'Herbier ve Julien Duvivier gibi yönetmenlerin büyük etkisi vardır. Şairane Gerçekçi filmler, üretilmelerinin ardından uzun bir zaman geçmesine karşılık etkilerini bugüne değin sürdürmüştür.

Fransız filozof Gilles Deleuze, bir yönetmenin niteliğini belirleyen şeyin imgelerle düşünülmesi olduğunu belirtmiştir. Şairane Gerçekçi yönetmenlerin oluşturdukları imgeler onların bugüne değin süren etkilerinin temel nedeni olarak değerlendirilebilir. Emin Alper tarafından yazılan ve yönetilen 2019 yapımı Kız Kardeşler filmi de Şairane Gerçekçi etkilerin görünümünü içerisinde barındırmaktadır. Film; konusu ve mekan seçimleri, karakterler ve atmosferin yaratımı konularında Şairane Gerçekçi izlerle bezeli bir yapı ortaya koymaktadır. Bu çalışma, Kız Kardeşler filminin Şairane Gerçekçilik akımının genel kalıplarını takip ettiği ön varsayımından hareket etmektedir. Bu varsayımdan hareketle çalışma iki temel aşamada gerçekleştirilmiştir. Öncelikle, Alper'in filminde Şairane Gerçekçilik akımının izlerinin neler olabileceği tartışmaya açılmıştır ve bu izlerin filmdeki görünümü akımın içerisinde yer alan önemli filmlerden örneklerle ortaya koyulmuştur. Ardından, bu görünümün yarattığı imgeler Deleuzeyen bir sorgulamaya tabi tutulmuştur. Betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı, karşılaştırmalı imge analizlerini içeren bu çalışma Deleuze ve kavramlarının Türkiye film araştırmalarında kullanılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

**Anahtar Sözcükler:** *Şairane Gerçekçilik, Zaman-İmge, Hareket-İmge, Deleuze, Kız Kardeşler*

### Abstract

The Poetic Realism movement emerged in France at the turn of the 1930s. The films in this movement bring poetry and realism closer together. It deals with topics such as pessimism, hopelessness, despair, sadness, suicide, and misery. Although the movement is identified with Marcel Carné's Port of Shadows, directors such as Jean Vigo, Marcel L'Herbier and Julien Duvivier had a great influence on the emergence of the movement. Although a long time has passed after the production of Poetic Realistic films, their effects have continued until today.

The French philosopher Gilles Deleuze claimed that what makes a director qualified is that director's thinking with images. The images created by Poetic Realist directors can be considered as the main reason for the effect they leave. The 2019 film A Tale of Three Sisters, written and directed by Emin Alper, also contains traces of Poetic Realism. The film contains Poetic Realistic traces in terms of the subject it deals with and the chosen places, characters and the creation of the atmosphere. Therefore, this study is based on the assumption that the film A Tale of Three Sisters follows the general patterns of the poetic realism movement. Based on this assumption, the study was carried out in two main stages. In the study, firstly, the effects of the Poetic Realism movement in Alper's film were investigated and the appearance of these effects in the film was revealed with examples from the films included in the movement. Then, the images created by these appearances were subjected to a Deleuzian questioning. In this study, descriptive analysis method was used and it includes comparative image analysis. The study is important in terms of the usability of Deleuze and his concepts in Turkish cinema research.

**Keywords:** *Poetic Realism, Time-Image, Movement-Image, Deleuze, A Tale of Three Sisters*

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, ceranmahmut7@gmail.com, Orcid: 0000-0001-5594-4322

## Giriş

Gilles Deleuze (1925-1995), felsefenin düşünce üretimi ile sinemanın imge ve gösterge üretimini birbirine özdeş sayar. Bu özdeşlik, yönetmenlerin imgelerle düşünen filozoflar olarak değerlendirilebileceklerini kavramaya olanak sağlar. Hareket-imege ve zaman-imege kavramlarını ortaya koyan Deleuze'e göre "büyük yönetmenler, kavramlar yerine hareket-imgelerle ve zaman-imgelerle düşünürler" (Deleuze, 2014, s. 10). Deleuze'ün kurduğu özdeşimin içerisinde birbirini araçsallaştıran iki taraftan ziyade eş değere sahip, birbirinin yerine geçebilen ve birbirini üretebilen iki taraf yer almaktadır. Deleuze'ün felsefesi insan deneyimlerinin sorgulamasını yaparak felsefeyi kavramlarla, sanatı ise duyumlarla bir yaratım alanına yerleştirmek çabasıdadır: Ona göre kavram yoktur, yaratılacaktır, "her kavram bir yaratımla varlığa gelecektir" ve böylelikle imge yoktur, imge bir yaratımla varlık kazanacaktır (Sütçü, 2015, s. 23-27). Felsefe bir düşünme etkinliği olarak kavramın yaratımı peşinde iken sinema, verili teknik araçlar yoluyla bir düşünce etkinliği olarak yaratılacak imgenin peşindedir (2015, s. 52-53).

Hareket-imege ve zaman-imege kavramlarını ortaya koyan Gilles Deleuze'ün, 1980'li yıllarda yayınlanan ve adını yine bu kavramlardan alan iki ciltlik kitabında beslendiği kaynaklar çeşitlidir. Deleuze'ün sinemaya ilişkin böyle bir katkı çabasını yetiştiren ana unsurlar şu şekilde sıralanabilir: Cahiers du cinéma dergisi yazarlarıyla 1970'lerden süregelen ilişkileri, derginin editörlerinden Jean Narboni'nin daveti üzerine Bergson ve Godard hakkında yayınladığı makale, Université de Paris-VIII'de bir sinema bölümünün kurulabilmesi için verdiği bir dizi seminer ve son olarak da Bergson'un Madde ve Bellek isimli çalışması üzerine "İmaj-Hareket, İmaj-Zaman" başlıklı semineri (Young, Genosko ve Watson, 2013, s. 66). Deleuze'ün imgeyi kavrayış biçimi Bergson'un düşünce biçimine dayanır. Bergson'a göre madde imgenin ötesinde bir şey değildir ve bu durumda algılayış imge ile aynı doğada yaratılır (Deleuze, 2006, s. 30-31).

Deleuze'ün sinema felsefesi her şeyden önce bir zaman felsefesidir (Rodowick, 2018, s. 11) ve çağdaş film kuramına karşı geliştirdiği argümanlardan beslenir: Çağdaş film teorilerinin görünmeyenlerini göstermek; imge, anlam ve izleyicilik üzerine yapılan felsefi bakışlara karşı direnişi sorgulamak onun sinema felsefesinin ana çerçevesini oluşturmaktadır (2018, s. 10). Deleuze'e göre sinemanın içerisinde bulunduğu dünyada yaşanan gelişmelerin tarihselliği ve bu tarihselliğin organik bağı dolayısıyla sinemanın anlamında bir değişiklik yaşanmıştır. Bu bağlamda Deleuze'ün sinemaya bakışındaki temel hat tarihsel art alanı kapsayan bir hattır ve Deleuze bu tarihselliğin içerisindeki değişimleri imge ve düşünce arasında bir köprü kurmak yoluyla "yaratılan" imgelerin anlamlarını tartışmaya açmaktadır.

Deleuze'e göre düşünce devinime gereksinir ve düşüncenin imgesini kuran şey de bu gereksinmenin bir sonucu olarak kendini ortaya koymaktadır (Deleuze ve Guattari, 2001, s. 40-42). Böylelikle, imgeler ve üzerine kurulan düşünceler bir süreklilik kazanırlar. Deleuze, devinimi sürekliliğe gereksinir bu imgelerin sinema alanındaki görünüm noktalarını açıklamakta hareket-imege ve zaman-imege kavramlarını kullanır. Bu kavramlar ışığında sinemayı imgelerin ve göstergelerin düzenlendiği bir yaratı alanı olarak kavrar (Deleuze, 2003, s. 208).

İmgenin yaratım biçimi Şairane Gerçekçi akımın özellikleri çerçevesinde değerlendirildiğinde, fotoğraflık imgelerle bezeli bir bütün olarak Kız Kardeşler (Emin Alper, 2019) filminin akımın özelliklerini takip eden bir yapı ortaya koyduğu söylenebilir. Gerçekleştiği varsayılan takip; özellikle konular, mekanlar ve karakterlerin yaratımı bağlamında ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada, Kız Kardeşler filminde Şairane Gerçekçi akımın izlerinin sürülmesi ve bu izlerin Deleuzeyen bir bakış açısıyla sorgulanması amaçlanmaktadır. Sinematografik açıdan bakıldığında Emin Alper imge ve gösterge üreten bir yönetmendir. Çalışmanın dayanmış olduğu bu temel varsayım doğrultusunda yönetmenin kompozisyon ve düşüncüyü oluşturma enstrümanlarından ikisi olan hareket-imege ve zaman-imege kavramları film üzerinden anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bunu yaparken Şairane Gerçekçi akımın izlerinin Kız Kardeşler filmindeki görünümleri; akımın içerisinde öne çıkan, amaçlı örneklem yoluyla seçilen filmler [Sisler Rıhtımı (Marcel Carné, 1938), Harp Esirləri (Jean Renoir, 1937), Cezayir Batakhaneleri (Julien Duvivier, 1937), Geçip Giden Çatana (Jean Vigo, 1934)] bağlamında değerlendirilmiş ve ortak özellikler ile ortak imge biçimleri ortaya koyulmuştur. Betimsel analiz tekniğinin kullanıldığı bu çalışma Deleuze ve kavramlarının Türkiye film araştırmalarında kullanılabilirliği açısından önem arz etmektedir.

## 1. Şairane Gerçekçilik Akımı

24 Ekim 1929 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde başlayan ve kısa süre içerisinde dünyanın pek çok yerinde yıkıcı etkilere neden olan Dünya Ekonomik Bunalımı (Büyük Buhran); sanatsal üretim, anlayış ve algılayış biçimlerinde de önemli değişikliklere sebep olmuş ve sinemada yeni bir dönem yaratmıştır. Fransız Sinema Endüstrisi, Büyük Buhran'ın tüm dünyaya dalga dalga yayılan etkilerini 1932 yılında tam anlamıyla hissetmiştir (Lanzoni, 2015, s. 69). Fransız sinemasının sesli sinema deneyimine alışmasında yaşadığı zorluklar; stüdyoların sesli çekime ve salonların sesli gösterime müsait duruma getirilmesi için büyük yatırımların gerekli olması, yabancı dildeki filmlerin altyazılı olarak gösterilmesine seyircinin gösterdiği tepki gibi unsurlar büyük yapımevlerini iflasın eşiğine getirmiştir (Teksoy, 2012, s. 234).

Yaşanan ekonomik ve politik sorunlar birçok yönetmenin şiirsel, felsefi, psikolojik ve entelektüel bir öze sahip ancak riskli de olan yapımlara yönelmesine katkıda bulunmuştur (Lanzoni, 2015, s. 69). Şairane Gerçekçilik, Marcel Carné ve onun film yapma biçimi ile özdeşleştirilmiş ve kendisi için akımın tek temsilcisi olduğu iddia ediliyor olsa da bu akımın ortaya çıkmasında ve sinemaya hem maddi hem de sanatsal anlamda önemli katkılar sunan Jean Vigo, Marcel L'Herbier, Julien Duvivier ve Jean Renoir gibi isimlerin çalışmalarının önemli bir yeri vardır (Onaran, 2012, s. 143; Rotha, 2000, s. 227-228). Bu yönetmenler yalnızca sinemanın özgün bir dili olduğunu önemsemekle ve savunmakla yetinmeyip filmlerin toplumsal içeriğini de ön plana çıkarmışlardır ve böylelikle olabildiğince çok sayıda izleyiciye ulaşmayı amaç edinmişlerdir (Teksoy, 2012, s. 234).

İkinci Dünya Savaşı'nın başlangıcına değin süren, orijinal ismiyle Réalisme Poétique denilen bu dönem Türkçe ve uluslararası literatürlerde farklı isimlerle anılmıştır: Atilla Dorsay (1999) tarafından "Şiirsel Gerçekçilik", Nijat Özön (1985) tarafından "Ozansız Gerçekçilik", Alim Şerif Onaran (2012) tarafından "Şairane Gerçekçilik" ve bazı araştırmacılar tarafından ise "Fantastik Toplumsal" olarak da adlandırılmaktadır (Biryıldız, 2016, s. 57 ve Lanzoni, 2015, s. 80). Akımın kendini gösterdiği on yıllık dönem içerisinde, toplumsal ve politik olayların biçimlendirdiği 1930'ların Fransız yönetmenleri, kendilerinden yıllar sonra dahi söz ettirecek, sanatsal üretim biçimlerinin izleri bugünde dahi sürülebilecek önemli başyapıtlar ortaya koymuşlardır (Lanzoni, 2015, s. 59).

Şairane Gerçekçilik ekolünün temel gayesi gerçekçilikteki şiiri veya şiirdeki gerçekçiliği yakalamak ve bunu harekete bağlamaktır (Dorsay, 1985, s. 123). Şairane Gerçekçilik gündelik olanı ile şiirsel olanı birbirine yakınlaştırmaktadır. Birbirine yaklaştırdığı bu iki parçayı ilişkilendirmekte ve gündelik olanın içinde yatan şiiri açığa çıkarmak gayesi taşımaktadır (Ulusay, 2011, s. 76). Bu anlamda Şairane Gerçekçi filmler, "sanatsal bir aracın perspektifinden yaşamın yaygın olarak kabul edilen temsillerini yeniden oluşturmaya yönelik yaratıcı bir çaba" olarak değerlendirilmelidir (Lanzoni, 2015, s. 79). Akımın önemli yönetmenlerinin filmlerinde "şiirsel anlatım" atmosferin ve karakterlerin yaratılmasında kendini bulmaktadır: Çevre seçimlerinde ıslak caddeler, sisli mekanlar kullanılırken; erkek karakterler asker kaçaklarından, umutsuz katillerden; kadın karakterler ise mutsuz evlilikler yaşamış, yeni aşklarında mutluluğu arzulayan ve arayan kişilerden oluşmaktadır (Biryıldız, 2016, s. 57; Onaran, 2012, s. 143). Teknik kullanımlara bakıldığında ise ustaca diyaloglarla karakterleri zarifletiren ışık-gölge oyunlarına (chiaroscuro) dayalı aydınlatma tercihleri, ustalıklı yaratılan görsel betimleme için oluşturulan stilize kamera kullanım teknikleri öne çıkmaktadır (Lanzoni, 2015, s. 81, 86).

Akımın kendini görünür kıldığı bir diğer özellik ise karakterlerin kendi trajik yazgılarını yaşıyor olmasıdır; örneğin Jean Gabin filmlerinin çoğunun sonunda ölmektedir: La Bandéra (Escape from Yesterday, 1935), Cezayir Batakhaneleri (Pépé Le Moko, 1936), Sisler Rıhtımı (Le Quai Des Brumes, 1938), Hayvanlaşan İnsan (La Bête Humaine, 1938) ve Gün Ağarıyor (Le Jour Se Lève, 1939) (Lanzoni, 2015, s. 80-81). Akımın "gerçekçi" tarafı, karakterlerin karşılarında duran yaşamın zorluğu; polis, gangster gibi hayatın katılığını temsil eden karakterler tarafından vurgulanmıştır (Onaran, 2012, s. 143). Konu seçimlerine bakıldığında, sınırlarının muğlak olduğu görülen bu akımın filmlerinde genellikle Paris'te yaşamakta olan işçi sınıfı çevrelerinin suç ve romantik anlatılarla bezeli karamsar şehir dramaları olduğunu söylemek mümkündür (Vincendeau'dan aktaran Ulusay, 2011, s. 76). Akımın amacı gerçek olanı gerçekçi bir biçimde, sıradan burjuva dramalarının ve heyecanlarının yerine koymaktır (Lanzoni, 2015, s. 80).

## 2. Zaman-İmgenin Kaynağı: Şairane Gerçekçi İzlerde Hareket-İmge

Hareket-İmge, en genel anlamıyla kronolojik, yani doğrusal bir zaman içerisinde dizilmiş, nedensellik bağıyla örülmüş bir hareketler bütünüdür. yaratılan ve algılanan imgeyi ifade eder. Deleuze'un hareket-İmge kavrayışını temellendirmesinde ve sinematografik düşünmeyi gündeme getirmesinde Bergson'un düşüncelerinin önemli bir yeri vardır (Yetişkin, 2011, s. 125). Sinema, hareket-İmgelerin ve zaman-İmgelerin birliğinden söz edilebileceği durumlarda varlığını Bergsoncu bir biçimde ortaya koyan bir sanattır (Marrati, 2008, s. 76). Bergson'un birinci tezine göre, "...hareket, kat edilen mekanla karıştırılmamalıdır. Katedilen mekan geçmiştir; hareket şimdidir, katetmenin edimidir. Katedilen mekan bölünebilirken, hatta sonsuzca bölünebilirken, hareket bölünemez, ya da her bölünüşünde doğası değişmiş olacaktır" (Deleuze, 2014, s. 11). Hareket, katetmenin bir yandan edimi iken öte yandan Bergson'a göre hiçbir madde edimsel olarak var değildir; edimsel olan her şey virtüel İmgelerle çevrilidir ve düşünce virtüel olanı açıkladığı vakit bir anlam yaratım süreci ortaya çıkacaktır (Deleuze, 2006, s. 40). Sinema ontolojik varlığını; bölünmez bir bütün olarak, belirli sayıdaki fotoğraf karelerinin bir araya gelmesiyle beraber oluşturduğu hareket yoluyla ortaya koyar. Film birbirini tamamlayan, anı içeren karelerden oluşur ve yaratılan akış birbirinden ayrılamaz bir bütündür. "Öyleyse sinema bize sahte bir hareket vermektedir; sahte hareketin tipik bir örneğidir sinema" (Deleuze, 2014, s. 12). Dolayısıyla sinemada hareket, İmgeden ayrı düşünülemez ve sinema imgeyi değil, hareket-İmgeyi verir. Virtüel olanı açıklayacak olan seyirci imgeyi hareket etrafında değerlendirir ve dolayısıyla izleyicinin algılayışı hareketin anlamlandırılmasını içermektedir.

Deleuze, filmin devingenliği ve içerdiği değişimleri düşünürken, Bergson'un hayatı bölünmez bir bütün olarak kavrayışının bir sonucu olarak ortaya koyduğu "süre" kavramını kullanır (Sütçü, 2005, s. 63). Buna göre; "An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütünün, ya da bir bütünün hareketli bir kesitidir" (Deleuze, 2014, s. 19). Sürenin varoluş ilkesi değişimdir; hareketin bir parçası olmasıyla beraber bütünün ilkesi de bir değişim odaklıdır. Sinema ilk yıllarında kameranın hareketsiz oluşu nedeniyle süre ve hareket mefhumlarından yoksundur, hareketi oluşturan kadrajın içerisindeki özne ve nesnelere; bu dönemde bir hareket-İmgeden söz edilemeyeceği gibi hareket yalnızca imgenin "ilkel bir varoluş" halini verir (Deleuze, 2014, s. 41). Harekete geçişten algılanması gereken şey yalnızca kameranın çevrinme hareketlerinden ibaret değildir. Kamera hareketleri çeşitlidir, ve farklı teknik imkanlarla yaratılır ve tekniğin anlama dönüştürülmesinde geniş bir yelpazede faaliyet gösterir. Bu bağlamda, yönetmenin bir tercih olarak alan derinliği kullanımı bir hareket-İmgeyi yaratabilirken, kamera ve özne hareketlerinin birbirine bağlanmasıyla da hareket-İmgenin oluşmasından söz etmek mümkündür.

Hareket-İmgenin yaratılmasında iki enstrüman önem arz eder: Kamera ve montaj. Kamera ontolojik açıdan yaratıcı bir aygıttır; Deleuze, "İmgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine kadraj" denildiğini doğrular ve çerçevenin çok parçalı İmgelerden meydana geldiğini belirtir (Deleuze, 2014, s. 25). Buna göre, imgeyi oluşturan kadrajın hareketi, imgenin de harekete tabi olduğunu gösterir. Çeşitli kümelerden oluşan bir bütünün değişimlere uğramasıyla oluşan plan hareketlidir; "plan, hareket-İmgedir" (Deleuze, 2014, s. 38). Hareket, kameranın kadrajıyla yaratılabildiği gibi montajla da yaratılabilir. Montaj, farklı hareketli planlarla yeni bir hareket yaratabileceği gibi bir hareketsizliği de ortaya koyabilir ancak hareketsizliğin ya da "yavaş montajın" da bir hareketi içerisinde barındırdığı unutulmamalıdır. Deleuze, montajı tanımlarken Bergson'un hareket tezlerinin üçüncüsüne başvurur ve montajı bütünün belirlenmesi olarak kavrayarak hareket-İmge ile etkileşimini şu şekilde açıklar: "Montaj; bütünü, İdeayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-İmgelere dayanan işlemdir. Böyle bir imge zorunlu olarak dolaylıdır, zira hareket-İmgelerden ve onların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilmiştir" (Deleuze, 2014, s. 47). Montaj, filmin bütününe bir hareket-İmge kazandırmak için belirli anları seçer. Kamera ile oluşturulmuş hareket-İmgelerin yeniden üretiminde montaj, bütünü ve bütündeki düşünceyi oluşturmaktaki amacıyla işlevselci bir konumda değerlendirilebilir. "Montaj hareket-İmgelerin, zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi, kompozisyonudur" (Deleuze, 2014, s. 48).

Deleuze, hareket-İmgeyi belirleyen üç tür İmgeden söz eder: Algılanım-İmge, eylem-İmge ve duyulanım-İmge. Deleuze'e göre sinema İmgelerin sunumunda doğal algıdan daha işlevsel bir konumdadır.

Her şey algılama ile başlar ve algılanım öznel bir aksiyonu içerir. “Bu da hareket-imgenin ilk büyük dönüşümüdür: Bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde, algılanım-imgeye dönüşmektedir” (Deleuze, 2014, s. 92). Burada, görülmekte olan şeyin gerçekliği ile algılanan gerçeklik arasındaki ayrım, görülmekte olanın nesnellliğini bükerek öznel bir düzlemde eyleme dönüşür. Öznellik ekseninde algılanan imgeye karşı ortaya çıkan refleks eylem-imgeyi oluşturur. “Aslında, algılanım bir yanı da eylem olan mesafenin diğer yanından başka bir şey değildir. Tam olarak söylenecek olursa, eylem diye adlandırılan şey, belirsizlik merkezinin gecikmiş tepkisidir” (Deleuze, 2014, s. 93). Algılanım-imgeyi belirleyen algılamak eylemi bir seçicilik dolayısıyla ortaya çıkar. Algılama gibi eylemde de aynı seçicilik mevcuttur. Son olarak, Deleuze’e göre “Duygulanım-imge yakın plandır ve yakın plan da yüzdür” (Deleuze, 2014, s. 120). Duygulanım-imgeyi yaratan şey algılanan nesneye verilen tepkinin kişi üzerindeki etkisidir. Duyu-motor sisteminde, algılanımdan eyleme geçerken ortaya çıkan “öznel” duygu, yakın plan ile beraber varlığını ortaya koyar. “Bu üç tür çeşide, mekânsal olarak belirlenmiş üç tür plan karşılık gelebilir: Uzak plan özellikle bir algılanım-imge oluştururken, orta plan bir eylem-imge, yakın plan da bir duyulanım-imge olacaktır” (Deleuze, 2014, s. 100). Emin Alper, Kız Kardeşler filminde yakın planları ve uzak planları diğer ölçüklere oranla yoğun bir biçimde kullanmıştır.

Kız Kardeşler’de mekanın oluşturulmasında algılanım-imgeler ön plana çıkmaktadır. Mekan genel planlarla taranmaktadır. İzleyiciye mekanı tanıtan bu planlarda taşranın “sıkıştırıcı” etkisi dört tarafı dağlarla çevrelenen bir düzlemde verilmiştir. İzleyici dış dünyadan kopuk, kapalı bir çevrede yaşananlara tanık olmaktadır. Halihazırda kameranın merceği, dört tarafı dağlarla çevrili ve ilk sahneden de anlaşıldığı üzere bir tepede kurulmuş bu yerleşim yerinin sınırlarını aşmamaktadır. Dış dünyadan kopartılmış ve içerisine “şehirli” olarak yalnızca doktorun girmesine izin verilen bu mekanda taşra hayatı virtüel olan ile edimsel olanın birleşiminde kendini görünür kılmaktadır. Dış dünyadan girişe açık ancak içeriden dışarıya çıkışın kapalı olduğu taşranın varlığı filmin tümüyle virtüel bir imgeye karşılık gelebileceği izlenimini uyandırmaktadır. Virtüeldir çünkü Kız Kardeşler zamansız ve “mekansız” bir düzlemde geçmektedir. Taşraya ulaşmak için engebeli yollardan geçmek gerekir ancak izleyici bu engebeli yolların sadece taşraya en yakın uzaklıktaki kısmını görebilmektedir.

Filmde Şairane Gerçekçi izlerin sürülebilmesine olanak tanıyan en önemli özellik karakterleri sıkıştıran ve virtüel imgeyi oluşturan mekanların varlığıdır. Şairane Gerçekçi filmlerde karakterlerin sıkışmışlıklarına bakıldığında, Geçip Giden Çatana’da şehir hayatını arzulayan taşralı Juliette’in sıkışmışlığı L’Atalante adındaki bir çatanadaki varlığıyla görülmektedir. Çatana, Paris’e vardığında Juliette kamarasından çıkıp şehre mutlulukla bakmaktadır ve şehri gezmek istemektedir ancak bunun için bir fırsat bulamayacaktır. İçerisinde sıkışmış hissettiği çatanadan kaçışı bu isteğini yerine getirmek ve taşradan kurtuluşunu kendisine ispatlayacağı anlamına gelmektedir. Juliette’in sıkışmışlığı en nihayetinde bulunduğu yerden kaçışına neden olacaktır. Juliette her ne kadar kendisini çatananın sıkıştırıcı atmosferinden kurtarmış olsa da sıkıştıran bu mekana geri dönecektir.

Cezayir Batakhaneleri’ne bakıldığında, Pepe’nin hapsediği ve içerisinden çıkmak istediğinde ölüm tarafından enseleneceğini bildiği Casbah’taki varlığı kendisini sıkışmışlık yoluyla göstermektedir. Casbah, “hırsızlar prensi Pepe” için bir hapishaneye benzer. Pepe hapsediği bu labirentin içerisinden çıkabilmeyi arzulamaktadır; şehirden istediği zaman gidebileceğini defalarca kez dile getirir ve şehirden çıkmasıyla trajik yazgısına kavuşması beraberinde gelecektir.

Harp Esirleri’nde, savaş ortamından kurtulmaya çalışan Maréchal ve Rosenthal’i çevreleyen Almanya’dan kaçış mücadelesinde karakterleri sıkıştıran pek çok mekan bulunmaktadır. Bu mekanlar Maréchal özelinde çeşitlilik kazanmaktadır: Maréchal toplu yatakhanelerin olduğu bir salonda, bir hücrede, önceki hapishanelerinden sevk edildikleri yüksek güvenlikli bir kalede ve en sonunda kendisine aşık olacağı Alman bir kadının yaşadığı kulübede savaş dolayısıyla sıkışmaktadır.

Sisler Rıhtımı’nda ise Jean bir geçiş noktası olarak kullanmaya çalıştığı Le Havre kentinde sıkıştırılmaktadır. Bu sıkışmışlığın bir sonucu olarak sevdiğini görmek uğruna trajik yazgısıyla yüzleşmesi kaçınılmaz bir hal alacaktır. Kız Kardeşler’de ise mekan dolayısıyla yaratılan sıkışmışlık üç kız kardeşe ek olarak Veysel’in taşradan “kurtulma” çabası ile kendisini görünür kılmaktadır. Tüm bu filmlerde sıkıştıran bir mekan ve bu mekandan sıyrılmaya çalışan karakterler, kurtuluş yolundaki mücadeleleri özelinde ortak özellikler barındırmaktadır.

Kız Kardeşler'in anlatı biçiminde döngüsel olanı masalsılaştıran bir tavrın ağır bastığı görülmektedir. Filmdeki şiirsel anlatım, atmosferin ve karakterlerin yaratımında varlık kazanmaktadır. Atmosferin yaratılmasında, belirsiz ve sıkıştıran bir mekan olarak taşranın varlığı ve bu mekan dolayısıyla yaratılan fotoğrafik imgeler dikkat çekmektedir. Karakterlere bakıldığında, erkek karakterlerin zıtlıkları (şehirli ve taşralı olarak Necati ve Veysel) ve çatışmaları, Veysel'in sahip olduğu trajik yazgısı; kadın karakterlerin evliliklerinden yahut yaşamlarından duydukları mutsuzluklarına karşın mutluluğu arayan ve arzulayan kişiler olmaları öne çıkmaktadır. Teknik kullanımlara bakıldığında ise Şairane Gerçekçi filmlerde olduğu gibi ışık gölge oyunlarına dayalı bir aydınlatma tercihinin kullanıldığı ve görsel betimlemelere fotoğrafik imgeler yoluyla ulaşıldığı görülmektedir. Filmin gerçekçi yönü, tıpkı Şairane Gerçekçi filmlerde olduğu gibi karakterlerin yaşamın zorluklarıyla ve üzücü yanlarıyla yüz yüze getirilmeleriyle sağlanmıştır. Filmin Şairane Gerçekçi akımdan ayrıldığı en önemli nokta ise bir şehir draması olmasının yanında hikayenin karakterleri içerisine sıkıştıran bir taşrada geçiyor olmasıdır.

Kız Kardeşler ve bu çalışma için seçilen Şairane Gerçekçi filmler karşılaştırıldığında, mekanlar ve karakterler özelinde belirli "ortak" zıtlıklardan söz etmek mümkündür. Bu zıtlıklar iyi-kötü, şehir-taşra, şehirli-taşralı gerilimlerini içerdiği gibi zengin-fakir, üst-alt sınıf ayrımlarını da içerisinde barındırmaktadır. Bu ayırım: Cezayir Batakhaneleri filminde mekan bağlamında şehrin dışında kalan ve Casbah'ın karşısında yer alan ihtişamlı Paris ile verilirken, karakterlere bakıldığında Casbah'ta yaşayan fakir halkın karşısında Parisli, zengin bir iş adamının sevgilisi olan Gaby'nin göz kamaştırıcılığı ile; Harp Esirleri'nde birbirinden farklı sosyal sınıflara mensup karakterlerin aralarındaki ilişkilerde, özellikle Fransız subay Boeldieu ile Alman subay Rauffenstein'in sınıfsal yakınlıkları dolayısıyla kurdukları ilişki bağlamında; Geçip Giden Çatana'da Juliette'nin taşradan geldiği vurgulanarak ve şehirde yaşamaya duyduğu kuvvetli arzuyu göstererek; Sisler Rihtımı'nda ise bir asker kaçağı olarak Jean'ın karşısına Nelly yerleştirilerek yaratılmıştır. Kız Kardeşler filminde ise bahsi geçen filmlerde olduğu gibi sınıfsal ayrımlar oldukça belirgindir. Şehirli bir doktor olan Necati'nin taşralı çoban Veysel karşısındaki üstünlüğü eğitim, yaşam koşulları ve sosyo-ekonomik statü bağlamlarında gerek kamera kullanım teknikleri aracılığıyla gerekse diyaloglar üzerinden görünür kılınmıştır.

Kız Kardeşler'de, diyaloglar üzerinden kurulan modern insanın yersiz yurtsuzlaşması problem de yoğun bir biçimde işlenmiştir. Köyden şehre göçen insanlar köye dair geliştirdikleri özlemi doğa üzerinden dile getirirken taşrada sıkışmış olanlar şehir yaşamını arzulamaktadır. Filmde yersiz yurtsuzluğun en belirgin örneği Veysel karakteridir. Veysel'in sıkışmışlığının yaratıcı öğeleri hareket-imgelerde kendini görünür kılmaktadır. Veysel sırtında tüfeğiyle, taşrada koyun çobanlığı yapmaktadır. Ancak taşranın tekinsiz durumundan endişelidir ve bu işi bırakıp eşi Reyhan ve oğulları Gökhan ile şehre taşınmak istemektedir. Filmin girişinde, Veysel'in çobanlığını yaptığı koyunları bir noktaya getirdiği ve hava karardığı için ateş yaktığı görülmektedir. Veysel ateşin başında uyulamaktadır. Çınar ağacının köklerinden gelen bir ses onu tedirgin etmektedir. Veysel'i çepeçevre saran farklı ölçekteki sabit çekimler kümesi sahneyi bütüne ulaştıracak ve Veysel'in tedirginliğini katlayacaktır. Uzak plan olmasına rağmen açık ve mekanı sığdıramayan bir çerçeveleme tekniği bu sahne için algılanım-imege olarak kabul edilebilir. Mekanı sığdıramayan, mekan ve eylemi bir alandan parçalar almanın yanında iş görmeyen bir çerçeveye ileten tarz Jean Renoir'in biçim anlayışıyla benzerlik göstermektedir (Deleuze, 2014, s. 29). – Algılanım-imege, Vigo'nun Geçip Giden Çatana'sında kayıp Juliette'i suda (nehirde) arayan Jean'ın hatırlama-imesiyle beraber aktifleşir ve ona bir durugörü sağlayarak hakikatin virtüele dönüşmesine olanak sağlar (2014, s. 109). – Veysel'in duyduğu sesler ve bu seslere gösterdiği tepkinin oluş halini yaratan hareketler ise eylem-imegedir. Duygulanım-imege ise kendi varlığını başka bir nesne üzerinden kuracak ve film boyunca da bu varlığı sürdürecektir. Duygulanım-imegeyi oluşturan şey Veysel'in yaktığı ateşe yapılan yakın plan çekimlerdir. Ateşin bir parça olarak kümeyle ilişkilenişi filmin atmosferinin oluşturulmasında yardımcı bir öğedir. Ateş, taşra için hayatın sürdürülebilmesindeki önemli gereçlerdendir. Ateş taşra için önemli olduğu kadar Kız Kardeşler filminin diegesesi için de hayatidir. Taşra hayatında ve filmde ateş belirleyiciliğini ısınma, aydınlatma, pişirme ve dekor olarak kullanımlarıyla ortaya koymaktadır. Medeniyetin kurucu bir öğesi olarak ateşin taşra hayatına ilişkin verdiği bilgiler ve karakterlerin duygu durumlarıyla koşut olarak şekillenen aydınlatma tercihleri yönetmenin sahneye koyma edimlerini oluşturmasında önemlidir.

Duygulanım-imegenin iki göstergesi vardır: Yakın plan çekimler ve herhangi mekanlar (Deleuze, 2014, s. 148). Taşrada barınacak bir yer olarak evin dışarısındaki her yer herhangi-mekandır. Herhangi mekan-

ların varlığı yersiz yurtsuzlaşma dolayımı yabancılaşmanın da kaynağıdır. Deleuze'e göre; homojenliğini kaybetmiş ve döngüsellığe açık herhangi mekanların incelikli oluşu ve "duygunun doğuşunun, yol alışının ve yayılmasının önündeki engelleri kaldırmaya" yönelik gücü yakın plandan daha muktedirdir (Deleuze, 2014, s. 149). Filmde herhangi mekanlarda yakılan ateşler ve bunların yakın plan çekimleri uygulanım-imgenin görünürlüğüne tamamlamaktadır.

Deleuze'e göre kadraj; dekor, kostüm, aydınlatma gibi mizansenini oluşturan, imgenin içerisinde bulunduğu her şeydir (Deleuze, 2014, s. 25). Kız Kardeşler filmindeki kadrajlar, karakterleri sıkıştırarak bir yapıya sahiptir. Bu sıkıştırma eylemi çerçeve içinde çerçeve kullanımlarıyla, yakın planlarla ve Veysel özelinde üst açıyla kendini görünür kılar. Filmde karakterlerle bir özdeşleşmeden söz edilemez ancak sinematografik bir özdeşleşmenin varlığı filmin girişinde doğrudan görülmektedir. Film, besleme olarak şehre gönderilmiş Havva'nın yanında yaşadığı aile tarafından taşraya geri gönderilmesini içeren bir yolculukla başlamaktadır. İzleyici bu yolculuğun son anlarına tanıklık etmektedir. Çerçeve içinde çerçeve kullanımı arabanın sağ ön koltuğuna yerleştirilmiş kamerayla oluşturulmuştur. Dolayısıyla çerçeve içindeki çerçeve arabanın ön camıdır. Bu çerçevede araç her iki tarafında giderek yükselen dağların aktığı, oldukça dar bir yolda yokuş yukarı ilerlemektedir. Alper'in kurduğu bu kadraj sinematografik özdeşleşmenin ilk basamağında izleyiciyi doğrudan taşraya taşımaktadır. Araçta taşraya yolculuk eden üç kişi vardır: Havva, Turan Bey ve izleyici. İzleyici çerçevenin içerisindeki çerçeveye girdiği taşradan filmin sonuna kadar çıkamayacaktır, bir bakıma oraya kilitlenmiştir. İzleyiciyi taşraya taşıyan ve karakterle beraber onu da bu 'mekansız' mekanda yersiz yurtsuzlaştıran hareket-imge kendisine çerçevenin içerisindeki çerçevede bir yer edinmiştir. Kurgu yoluyla zamanın dolaylı yoldan bir sunumunu veren bu giriş Harp Esirleri'nde Maréchal ve diğerlerinin yüksek güvenli kaleye sevk sürecinde geçirdikleri tren yolculuğuna benzer bir biçimdedir. Maréchal ve diğerlerinin uzun tren yolculuğunda yol ve dolayısıyla hareket zincirleme geçişlerle, yani kurgu aracılığıyla yaratılmıştır.

### 3. Eylem-İmge'nin Krizi: Şairane Gerçekçi İzlerde Zaman-İmge

Filmin süre bağlamındaki yolculuğu hareket-imgeden zaman-imgeye doğru bir seyir halindedir. Neden-son ilişkiler ağının oluşturduğu anlatı formu filmin sonunda eylem-imgenin kriziyle son bulur. Eylem-imgenin krizi zaman-imgenin yolunu açmaktadır. Filmde eylem-imgenin krizinde iki olay öne çıkmaktadır. Bunlardan birincisi, Doktor Necati'nin taşraya atfettiği değer taşrada yaşayanlar gözünde bir sıkışmışlığa neden olması durumudur. Şehirli insanın taşraya özlemini temsil eden Necati'nin karşısında Veysel konumlanmıştır. Taşranın görüldüğü kadar pirüpak ve güvenli bir yer olmadığı Veysel'i çevreleyen tekinsizliğin varlığından anlaşılmaktadır. Necati'nin taşra yaşamına değer atfetmesine karşın Veysel'in tavrı, bir klişe olarak şehirli insanın yaşamına duyduğu özlemin ve yönelimin önünü kesmekte ve bu klişenin yarattığı duyu-motor bağlarının çözülmesine neden olmaktadır.

Eylem-imgenin ikinci krizi, filmin sonunda Nuran'ın ciğerlerindeki hastalıkla mücadelesine karşın kız kardeşlerinin ve babasının eylemsizliklerinden kaynaklanmaktadır. Eylem-imgenin krizi algılanımın eyleme uzanmasını engelleyen durumlarda ortaya çıkmaktadır (Deleuze, 2021, s. 9). Burada ölmek üzere olan Nuran'a üst açıdan yavaşça yaklaşan kamera hareketinin arkasında duyduğumuz "üç nankör kızın masalının" anlatılması isteğini tekrar eden diyalog etki-tepkinin varlığını yok eder. Aynı sahne içerisinde eylem-imgenin krizine olanak sağlayan bir diğer durum ise Azeri ninnisinin kameranın hareketiyle beraber yükselişe geçmesidir. Ninni çocukları uyutmak için ezgiyle söylenen kültürel bir üründür. Ancak bu sahnede ninninin varlığı duyu-motor bağlarının çözülmesine neden olarak Nuran'ın ebedi uykusunu, yani ölümünü imlemektedir.

Deleuze, bireyin algı sisteminin İkinci Dünya Savaşıyla beraber bir değişime uğradığının altını çizmektedir. Bu değişim, gerçeklik algısının ve kavrayışının yeniden düşünülmesine neden olmuş ve nedensellik bağıyla birbirine bağlanmış, zaman-mekan bütünlüğünü koruyan hareket-imge sineması iktidarına yeni bir boyut kazandırmıştır. Deleuze'ün, adına zaman-imge dediği bu yeni boyut için hareket-imge öncül bir konumdadır ve varlığını İtalyan Yeni Gerçekçiliğine borçludur. Ancak zaman-imge ile hareket imge arasındaki ayırım üretkendir ve "tarihsel/dönemsel" değil "mantıksal" bir ayırma işaret etmektedir (Baker, 2015, s. 302-303). Vittorio De Sica, Roberto Rossellini ve Luchino Visconti gibi akımın öncü yönetmenleri sinemaya yeni bir biçim kazandırmışlardır. Klasik sinemanın hareket-imgeye dayalı, izley-

icisinin algılarını eyleme dönüştüren ve dünyayı değiştirebileceğine yönelik bir inanç vadeden yöntemi İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler ile birlikte kendisini eylemden çok betimlemeye bırakan ve tamamlanmamış tepkileri içeren bir yöntem evrilmiştir (Sauvagnargues, 2010, s. 179). İtalyan Yeni Gerçekçi yönetmenler; günlük aktiviteleri, ünlü olmayan oyuncularla, bayağı mekanlarda kaydetmişler ve gerçek hayatın bir yansımasını oluşturmuşlardır. Hareket-imgeden kaynaklanan, klişeleri ters-yüz eden bu yaklaşımla beraber kamera gündelik hayata, herhangi mekanlara yönelmiştir (Deleuze, 1989, s. 5). Yeni Gerçekçi biçimi ortaya koyan nedenlerin arasında yalnızca İkinci Dünya Savaşı yoktur. Hareket-imgenin duyu-motorla ilişkisi itibarıyla sinemanın bir propaganda aracı olarak kullanılması, “Amerikan rüyası”nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood’un ve eski janrların krizi...” gibi sebepler de İtalyan Yeni Gerçekçiliğe davetiye çıkarmıştır (Deleuze, 2014, s. 266).

Klasik sinema, zamanı hareket aracılığıyla ifade ederken modern sinema, hareket-imgede bulunan duyu-motor sistemini bir kesintiye uğratar ve “ardından eylemin gelmediği algılamalar bağımsız değer kazanır. Algılamalar eylemin mantığı tarafından değil, daha çok zihinsel süreçler tarafından kontrol edilir” (Kovács, 2010, s. 44). Zaman-imgıyla beraber, hareket-imgenin oluşturduğu nedensellik bağları üzerinden tahmin edilebilir olay örgüleri her ne kadar tam anlamıyla ortadan kalkmamış olsa da yeni bir biçime yol açmıştır. Zaman-imgede tezatlıklar ve belirsizliklerin kesişimi vardır. İzleyici tezatlıkların farkındadır ancak zihninde bir belirsizlik yer alır; bu belirsizlikler gerçek ile rüyanın ayırt edilememesi gibi durumlarda açığa çıkar.

Zaman-imgenin egemen olduğu modern sinemada kamera hareketleri geri plandadır ve çekimler genellikle sabittir. Buna ek olarak, montajdaki kesme hareketinin kullanımı dolayısıyla özel efektlerden imtina edilir ve kesme, optik görüntüler arasındaki noktalama işaretlerine benzetilir (Deleuze, 1989, s. 13). Bu dolaysız saflık ve sıradanlık, günlük yaşam ve içerisinde gerçekleşen “her an her şeyin olabirliği” fikri modern sinemanın temelini oluşturur.

Deleuze, zaman-imgenin sinemaya yeni değerler ve biçimler katacağını düşünür (Rodowick, 2018, s. 15). Zaman-img, hareket-imgede olduğu gibi temeline hareketi almaz ve zamanı dolaylı olarak sunmaz. Eylem-imgenin krizi dolayısıyla zaman artık hareketten meydana gelmez ancak yine de hareket zamanın ölçüsü konumundadır (2018, s. 22). Zaman-imgenin verdiği şey zamanın doğrudan kendisidir; bunu, saf optik ve ses imgelerini merkezine alarak yapar. Örneğin Sisler Rıhtımı’nda Jean ile Nelly’nin kadrajın merkezinde yer alarak kulübeden çıkışları zamanın dolaysız bir sunumuyla verilmiştir. Modern sinemanın temel önermesi izleyiciye birbirini takip eden hareketlerin oluşturduğu bütünü düşündürmek değil, “ayrıştırıcı bir güç’ ile düşüncenin merkezine yönelmektir” (Yetişkin, 2011, s. 134). Kız Kardeşler’de yer alan ölü anlar algılanım-imgelerin eylem-imgelere uzanmasını engellemektedir. Zaman-img, varlığını eylem-imgenin krizi yoluyla ortaya koymaktadır. Deleuze’nin Yasujirō Ozu örneğinde (Deleuze, 2021, 24-29) olduğu gibi Emin Alper de ölü anları sıklıkla kullanmaktadır. Zaman-imgenin, organik bağın ortadan kaldırılmasında kullandığı enstrümanlardan birisi belirlenimsizliğin karşısındaki rastlantısallıklardır (Rodowick, 2018, s. 34). Ozu, filmlerinde ölü anları her şeyi alelade bir duruma getirmek ve sıradanlaştırmanın bir aracı olarak kullanmaktadır (Deleuze, 2021, s. 25). Emin Alper ise ölü anları duyu-motor sistemini kesen bir araç olarak kullanır. Ölü anlar belirginliğini üç figür üzerinden kurar: Taşranın çevresinde dolaşan tekinsiz iki eşkıya (filmin sonunda katil oldukları duyumsanır), yıkılmak üzere olduğu düşünülen maden ocağına giden madenci ve taklalar atan köyün “deli” kadını. Bu üç figür de bütünün değişimine, gelişimine bir katkı sunmamaktadır. Ancak katkı sunmamaları bütünün bir parçası olmadıkları anlamına gelmemektedir. Ölü anlar kendilerine özerk bir yapıya sahiptirler ve zaman-imgenin duyu-motor bağına çözen gücüne aittirler. Zaman-imgede bütünün oluşturulmasında imgelerin ve düşüncelerin sürekli ve aynı zamanda kopuk olması gerekir (Rodowick, 2018, s. 36). Filmdeki ölü anların varlığı da bu sürekliliğin ve kopukluğun bir parçası olarak görünüm kazanmaktadır.

Sinemada zaman zorunlu olarak dolaylı yoldan verilir, zamanı üreten şey hareket-imgeleri birbirine bağlayan montajdır (Deleuze, 2021, s. 50). Dolayısıyla, düşünceyi oluşturan bütüne ulaşmada zaman-imgeler de varlığını hareket-imgelerden kazanır. Bir diğer deyişle hareket-imgeler zaman-imgel-



erin yapı taşı konumundadırlar. Zaman-imgeler hareket-imgeler sayesinde geçmiş ile geleceği bir bütüne ulaştırabilir. Hareket-ime şimdinin peşindedir ancak zaman-imgenin içerisinde “eski bir şimdiye indirgenemeyen bir geçmişin ve gelecekteki bir şimdiden oluşmayan bir geleceğin musallat olmadığı bir şimdi yoktur” (Deleuze, 2021, s. 53). Şimdinin geçmişte daralması sonucu hatırlama-imgeler meydana gelir; hatırlama şimdiden geçmişe, algıdan hatırlamaya doğru değil, geçmişten bugüne gelen hatırlamadan algıya doğru uzanır (Young, Genosko, ve Watson, 2013, s. 249). Hatırlama-imgenin meydana gelişinde zaman-imgenin şimdide olmayışı önemlidir. Hatırlama-imeyi yaratan şey yine bir hareket-ime içeriği olabilir. Kız Kardeşler’e bakıldığında hatırlama-imgenin en belirgin örneği Reyhan’ın ve Necati’nin yüzleriyle verilir. Doktor Necati ve eşi Neriman besleme olarak şehre götürdükleri Nuran’ı belirli sorunlar çıkarması dolayısıyla taşraya geri göndermeye karar verirler. Doktor Necati ve kız kardeşlerin babası Şevket’in, Nuran’ın sorunlu birisi olduğuna ilişkin konuşmaları sırasında pencereden bakan Reyhan ile Necati göz göze gelir. İzleyici bu bakışı bir hareket-ime dolayımıyla görür ancak bu hareket-ime zaman-imgenin yapı taşı olan bir hareket-imedir. Şevket, Necati ve Reyhan arasında kurulmuş bakışlar üçgeninin Necati ve Reyhan çizgisi doğrudan bir hatırlama-ime oluşturur. Bu hatırlama-ime daha sonra Nuran ve Reyhan arasındaki diyalogda kendini belirgin kılacak ve Reyhan ile Necati’nin ilişkisini açık edecektir. Bu açıklık filmin ilerleyen sahnelerinde kendini daha da görünür kılacak ve Veysel ile Reyhan’ın birlikteliğinden doğduğunu düşünülen Gökhan’ın aslında Necati ve Reyhan’ın gizli ilişkisinden doğduğu anlaşılacaktır.

Benzer şekilde, Geçip Giden Çatana’da Juliette ile Jean arasında geçen diyalogta Juliette’in bir batıl inanişaya sahip olduğu görülür. Juliette’in inanişına göre, kişi gözleri açık bir şekilde suya kafasını soktuğunda sevdiğinin suretini görür. Juliette’nin Jean’a bunu söylediği an Jean suya kafasını daldırır ancak bir şey görmediğini söyler. Jean’ın suda yüzünü görebilmesi için Juliette’nin ondan uzaklaşması ve film bağlamında zamanın akması gerekecektir. Gemiyi terk eden Juliette’yi suda görebileceğine dair bir inaniş geliştiren Jean filmin son çeyreğinde içinden geçmekte oldukları nehre atlar ve zincirleme bir geçişle Juliette’in imgesi perdeye yansır. Jean’ın arayışının ardından kesme ile birlikte Juliette’nin gülümseyen suretini görülmektedir. Burada yaratılan, virtüel ile iç içe geçmiş hatırlama-ime Jean’ı ve izleyeni filmin ilk çeyreğindeki Juliette’nin inanişına götürür. Carné’nin Sisler Rıhtımı’na bakıldığında hatırlama-imgeleri Jean ile beraber görülmektedir. Jean bir asker kaçağıdır ve başlangıçta bindiği kamyonun sonunda trajik yazgısı ile kavuşacağı caddeye kadar gittiği her yerde hatırlama-imgeleri beraberinde götürmektedir. Jean’ın beraberinde taşıdığı hatırlama-imgeler Jean’ın yaşadıklarına ilişkin geçmişi göstermemektedir, Deleuze’ün (2021, s. 71) deyişiyle “geçmişin “geçmiş olduğu” eski şimdii” vermektedir.

Hareket-ime ve zaman-ime dolayımı hatırlama-imeye süre bağlamında bakıldığında; şimdiden geçmişe, olayların çözülmesiyle beraber süre bağlamında geçmişten şimdiye uzanan bir yolu oluşturmakta ve hatırlamadan algıya doğru bir zamanı temsil etmektedir. Saf hatırlama, zaman içinde korunan ve şimdiki zamanı oluşturan bir parçadır ve süreklilik taşır (Deleuze, 1989, s. 123). “Aktüel imgenin hatıra-imeyle ilişkisi flash-back’te belirir. Bu, şimdiden geçmişe giden oradan bizi tekrar şimdiye getiren tamamıyla kapalı bir devredir” (Deleuze, 2021, s. 64). Aktüel ile virtüelin beraberliği görüntüyü özerk bir biçime sokar ve görüntü hareketten bağımsız bir nitelik kazanır (Colman, 2011, s. 136). Hatıra bellekte virtüeldir ancak şimdiye ulaştığında aktüel bir imeye dönüşebilecektir. Bu anlamda bakış yoluyla bir flash-back veren yönetmenler aktüel bir hatırlama-ime oluşturmuştur.

Zaman-ime sinemanın görsel ve işitsel dilinin aşılmasıdır: Kristal-imgeler dilin ötesinde dünya ile ilişkilenebilmek adına yeni alternatifler doğurur (Colman, 2005, s. 153). Kristal-imgeler aktüel ile virtüelin kesişim noktasında bölünmez bir bütün olarak yer alır. Kristal-ime, imgesi olduğu nesnenin yerine geçebilen, onu yeniden yaratabilen ve aynı zamanda silebilirken onunla sürekli çelişen veya başka tanımlamalara olanak sağlayan bir imgedir ve dolayısıyla zaman-imgenin özünde yer alan genetik bir unsurdur (Bogue, 2003, s. 120). Deleuze, zaman-imgenin, somut bir nesneyi silerken o şeyin yerini alma eğiliminde olan bir betimlemeyi ortaya koyduğunu söyler (Deleuze, 1989, s. 44). Kız Kardeşler’in anlatı kodlarını biçimlendiren ve somut bir gerçekliği yıkarak filmi parçalara bölen Hatice’nin taklalarının ve taşrayla ilişkileneş biçiminin taşradaki sıkışmışlığı kristalleştiren bir görünüme sahip olduğu söylenebilir. Hüzünlü bir keman ve çello birleşiminin arka planda çalmasına koşut olarak Hatice’nin taklalarının ardından plansız ve amaçsız bir şekilde gülüyor olması saf optik ve ses imgeler-

ine ulaşmamıza olanak tanır. Geleneksel anlatı sinemasında yer alan; bir duruma yönelik tepki verme, harekete geçme üzerine kurulu şema, zaman-imge sinemasında bu tutumu içselleştirmeyen bir anlatı yapısı sergiler (Due, 2007, s. 160). Duyu-motor şemasını bozuma uğratan bu sahneler algılanımın ötesine geçemezler ve bir eyleme uzanamazlar.

Filmin sonuna yaklaşırken, çerçeve içinde çerçeve tekniğinin diğer kullanımlarının dışında Necati'nin köyü terk etmesini içeren sahnede kullanıldığını görülmektedir. Bu bir terk etmedir çünkü filmsel zamanın içerisinde Necati bir daha köye dönmeyecektir. Plan sekansın kullanıldığı bu sahnede izleyici filmin girişinde olduğu gibi aracın içerisinde yer almaktadır. Ancak filmin girişinde aracın ön koltuğunda oturan kamera bu kez arka koltuğunda oturmaktadır ve aracın arka camından taşrada kalanları izlemektedir. Yalnızca bir aracın seyir edebileceği dar yolda taşradan uzaklaşan Necati'nin ardında bıraktığı karakterler taşranın sıkışıklığından kurtulamayacaklardır. Kameranın (ve dolayısıyla seyircinin) araçla birlikte yavaşça uzaklaşmasıyla görünümün genişlediği taşra ve arka planda çalmaya başlayan keman-çello birleşimi müzik saf optik ve ses imgelerinden söz edebilmemizi mümkün hale getirir. Çünkü Necati taşrayı terk etmektedir ve taşralılar bu durumu yalnızca izlemekle yetinmektedir. Eylemsizlik zaman-imgenin hücrelerinden biri olarak kendini ortaya koymaktadır ve bu plan-sekansta zaman-imge, zamanı doğrudan bir yolla vermektedir. Burada plan sekansın varlığı duyu motor şemasının yeniden sekteye uğratılmasıyla ilişkilendirilebilir. Çünkü duyu-motor şeması işlevsiz hale geldiğinde zaman açısından hareketin de niteliği değişmektedir (Rodowick, 2018, s. 111).

## Sonuç

Deleuze, hareket-ime ve zaman-imgelerin birbirine dönüşebilen imgeler olmakla birlikte birinin diğerine karşı bir üstünlüğü ya da derinliğinin olamayacağını söyler. Burada temel mesele bir hareket-ingenin bir zaman-ime vermediğidir ancak hareket-ingenin de zaman-ingenin bir birimi olduğunu unutmamak gerekir. Hareket-ingenin sinemaya sağladığı “sahte hareket” ile zaman-ingenin gerçeklik tasvirleri arasında bir film olan Kız Kardeşler, Deleuze’ün sinema felsefesiyle aynı frekans aralığında yer almaktadır. Çalışmada, bu frekans aralığında, Şairane Gerçekçilik akımının izleri sürülmüştür. Algılanımın eylem-imeye uzanabildiği ve uzanamadığı durumlar bakımından bir hareket-ime ya da zaman-ime ortaya koyduğu film üzerinden örneklerle açıklanmaya çalışılmıştır. Tespit edilen ortak özellikler, özellikle mekan ve karakterler bağlamında ortaya çıkmıştır. Kız Kardeşler’in atmosferi tıpkı örnekleme de yer alan filmlerdeki gibi sıkıştırıcı özellikte imgelere sahip olmakla beraber anlatı tarzının şiirsel bir anlatı formuna yakın olduğu gözlemlenmiştir. Bu anlamda, Emin Alper’in Şairane Gerçekçi izleri takip eden ve hareket-ime ve zaman-imgelerle düşünebilen bir yönetmen olduğu söylenebilir.

Hareket-ingenin özü, hareketi bir nedensellik zinciri içerisinde, tutarlı bir ilişkiler bütünü yaratarak, birbirleriyle organik bir bağ üreten kümeler oluşturmaktır. Söz konusu kümelerin içerisindeki yer alan nedensellik zincirlerinin kırılmaya başlaması zaman-imgelerin oluşmasına olanak sağlamaktadır. Kız Kardeşler nedensellik bağlarına sahip olduğu kadar bu bağları çözüp duyu-motor şemasını zayıflatılabilen bir anlatı yapısına sahiptir. Bu anlamda, filmde devinime gereksinen düşünce, hareket-imgeler ve zaman-imgeler yoluyla yaratılmıştır. Özellikle algılanım-imgelerin eylem-imgelere dönüşemediği sahnelerde, eylem-ingenin kriz durumları dikkat çekmektedir. Örnekleme de yer alan filmler klasik anlatı sinemasının özelliklerini içerisinde barındırıyor ve çalışma her ne kadar konu bakımından farklı hikayeler anlatan görsel metinleri karşılaştırmayı içeriyor olsa da tespit edilen ortak özellikler yoluyla Emin Alper’in Kız Kardeşler filminde Şairane Gerçekçi bir tavrı benimsediğini söylemek mümkündür.

Filmde zamanın dolaylı temsillerini oluşturan hareket-imgeler, kamera hareketleri ve montaj aracılığıyla kendini görünür kılmaktadır. Zamanın doğrudan kendisini veren zaman-imgeler ise kendini plan-sekanslarla, hareket-imgeler kümesiyle, hatırlama-imgelerle, saf optik ve ses imgeleri üzerinden kurmaktadır. Hareket-ingenin eyleme uzanan diziliminin yanında eylem-ingenin krizde olduğu sahnelerle karakterlerin taşrada sıkışmışlıkları anlatıyı parçalayan öğeler oluşturularak verilmiştir. Sıkışmışlığı yakın plan yüzde duygulanım-ime aracılığıyla yaratan klasik anlatı sinemasının karşısında yer alan Kız Kardeşler’de; yönetmen, taşraya ait bir gerçeklik olarak sıkışmışlığı, dört tarafı dağlarla çevrili taşra hapisanesini, mekanı tarayan genel planlarla görünür kılmıştır. Örnekleme de yer alan Şairane Gerçekçi filmlerin tümünde karakterleri sıkıştıran bir mekanın varlığından söz etmek mümkündür. Bu bağlamda atmosferin yaratılmasında birincil öğe olarak mekanın seçimi ve seçimin beyaz perdeye taşınması işlemleri hareket-ime ile zaman-ingenin öğelerini içerisinde barındıracak bir şekilde biçimlendirilmiştir. Buna ek olarak, 1930’ların Fransa şehirleri ile 2010 – 2020’li yılların Türkiye taşrası arasında önemli benzerliklerin olduğunu söylemek de mümkündür. Fransız şehirlerinde baş gösteren; işsizliğin, güvencesiz çalışma koşullarının, ufukta görünen muhtemel bir savaşın yaratmış olduğu buhran ile çevrelenmiş karakterlerin izleri Türk taşrasına benzer yollarla bir tekinsizlik durumu oluşturacak şekilde yansıtılmıştır. Bu benzerlikler atmosferin oluşturulmasında ve anlatı unsurlarının yapılandırılmasında işlevsel olarak kullanılmıştır.

## Kaynakça

- Alper, E. (Yöneten). (2019). *Kız Kardeşler* [Sinema Filmi].
- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara*. (K. Ünüvar, Ed.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Biryıldız, E. (2016). *Sinemada Akımlar*. İstanbul: Beta Yayınları.
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. New York: Routledge.
- Carné, M. (Yöneten). (1938). *Sisler Rihtımı* [Sinema Filmi].
- Colman, F. (2011). *Deleuze and Cinema*. New York: Berg.
- Colman, F. J. (2005). *Cinema: Movement-Image-Recognition-Time*. C. J. Stivale (Ed.), *Gilles Deleuze Key Concepts* (s. 141-159). Trowbridge: McGill-Queen's University.
- Coşkun, E. E. (2009). *Dünya Sinemasında Akımlar*. Ankara: Phoneix Yayınevi.
- Dorsay, A. (1985). *Sinemayı Sanat Yapanlar*. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Dorsay, A. (1999). *100 Yılın 150 Oyuncusu*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Dorsay, A. (2012). *100 Yılın 100 Filmi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema II Time-Image*. (Çev. H. Tomlinson, ve R. Caleta). Minnesota: University of Minnesota.
- Deleuze, G. (2003). *Uno'ya Dil Üzerine Mektup* (Çev. M. E. Keskin). D. Lapoujade (Ed.) *İki Delilik Rejimi Metinler ve Söyleşiler 1975 - 1995* (s. 207-209). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Deleuze, G. (2006). *Bergsonculuk* (Çev. H. Yücefer). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II Zaman-İmge* (Çev. B. Yalım, ve E. Koyuncu). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., ve Guattari, F. (2001). *Felsefe Nedir?* (Çev. T. Ilgaz). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Due, R. (2007). *Deleuze*. Cambridge: Polity.
- Duvivier, J. (Yöneten). (1937). *Cezayir Batakhaneleri* [Sinema Filmi].
- Kovâcs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması, 1950 - 1980* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: De Ki.
- Lanzoni, R. F. (2015). *Başlangıcından Günümüze Fransız Sineması* (Çev. N. Tenekeci ve C. Civan). İstanbul: Küre Yayınları.
- Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy* (Çev. A. Hartz). Baltimore, Maryland: The John Hopkins University.
- Onaran, Â. Ş. (2012). *Sinemaya Giriş*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Özön, N. (1985). *Sinema: Uygulayımı-Sanatı-Tarihi*. İstanbul: Hil Yayınları.
- Renoir, J. (Yöneten). (1937). *Harp Esirleri* [Sinema Filmi].
- Rotha, P. (2000). *Sinemanın Öyküsü* (Çev. İ. Şener). İstanbul: İzdüşüm Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2018). *Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi* (Çev. E. Ekici). İstanbul: Küre Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (Çev. N. Sarıca) Ankara: De Ki.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.
- Teksoy, R. (2005). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Teksoy, R. (2012). *Rekin Teksoy'un Ansiklopedik Sinema Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Oğlak Yayınları.
- Thomas, A. J. (2018). *Deleuze, Cinema and The Thought of the World*. Edinburgh: Edinburgh University.
- Ulusay, N. (2011). *Yalnız Anti Kahramanlar: Jean Gabin ve Alain Delon*. *Kültür ve İletişim*, 14(1), 69-103.
- Vigo, J. (Yöneten). (1934). *Geçip Giden Çatana* [Sinema Filmi].
- Vincendeau, G. (1996). *The Companion to French Cinema*. London: Cassell ve BFI.
- Yetişkin, E. B. (2011). *Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş*. İstanbul Üniversitesi *İletişim Fakültesi Dergisi*, 0 (40), 123-141.
- Young, E. B., Genosko, W. G., ve Watson, J. (2013). *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London: Bloomsbury Academic.