



Deleuzeyen Perspektifle Dalgaları Aşmak Filmi

Breaking the Waves with a Deleuzian Perspective

Mustafa UĞURAL¹

¹Ondokuz Mayıs Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Yüksek Lisans Öğrencisi, Samsun
· arsivmustafa@gmail.com · [ORCID > 0000-0002-7525-4449](https://orcid.org/0000-0002-7525-4449)

Makale Bilgisi/Article Information

Makale Türü/Article Types: Araştırma Makalesi/Research Article

Geliş Tarihi/Received: 04 Mayıs/May 2023

Kabul Tarihi/Accepted: 18 Mayıs/May 2023

Yıl/Year: 2023 | **Cilt-Volume:** 8 | **Sayı-Issue:** 1 | **Sayfa/Pages:** 67-80

Atıf/Cite as: Uğural, M. "Deleuzeyen Perspektifle Dalgaları Aşmak Filmi"
Middle Black Sea Journal of Communication Studies, 8(1), Mayıs 2023: 67-80.

DELEUZEYEN PERSPEKTİFLE DALGALARI AŞMAK FİLMİ

ÖZ

Gilles Deleuze'ün, zaman-imge kavramında boşluklar, kopmalar vardır. Zaman-imge içerisinde sebep-sonuç unsuru yoktur. Deleuze, imgelerin, sinematografiyle olan ilişkisinin, izleyicide farklı türde düşünce ve duygulanımlar yarattığına değinmiştir. Bu çalışmada, Lars Von Trier'in Dalgaları Aşmak (1996) filmi, Gilles, Deleuze'ün zaman-imge sineması dahilinde, duygulanım-imge, aynı zamanda Gerçeküstücülük ve Dogma 95 akımlarıyla ilişkili şekilde incelenmiştir. Dogma 95 ve Gerçeküstücülük akımlarının ortak özellikleri olan zaman sıçramaları, anlatıda boşluk bırakma durumu, Gilles Deleuze'ün zaman-imge kavramı içerisinde tartışılmıştır. Dalgaları Aşmak filminin, kamera hareketleri, çerçevelemeleri, Deleuze'ün duygulanım-imge kavramı içerisinde tartışılmaktadır. Deleuze'ün duygulanım-imge kavramında bulunan, duygulanım plan, film içerisinde tartışılması gereken bir nokta olarak belirlenmiştir. Öte yandan film içerisinde Dogma 95 akımının bir unsuru olan gereksiz aksiyon sahnelerinin kullanılmaması, Gilles Deleuze'ün zaman-imgesindeki, boşlukları karşımıza çıkartmaktadır. Çalışma kapsamında Çalışma kapsamında Dalgaları Aşmak filminde yer yer zaman-imge, yer yer hareket-imge unsurları bulunmaktadır. Hareket-imgenin bileşenlerinden olan duygulanım-imge oldukça fazla bulunmakta olduğu açıklanmaya çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Gerçeküstücülük, Dogma 95, Gilles Deleuze, Duygulanım-Imge.



ABSTRACT

There are gaps and breaks in Gilles Deleuze's concept of time-image. There is no cause-effect element in time-image. Deleuze mentioned that the relationship between images and cinematography creates different kinds of thoughts and feelings in the audience's mind. In this study, Lars Von Trier's movie "Breaking the Waves (1996)"- included in Gilles Deleuze's time-image cinema- was analysed with relation to affection-image, but also Surrealism and Dogma 95 currents. Time warps, which are the common features of Dogma 95 and Surrealism movements, and the situation of leaving a gap in the narration are discussed in Gilles Deleuze's concept of time-image. The camera movements and framing of the movie "Breaking the Waves" are discussed in the context of Deleuze's affection-image concept. The affect plan in Deleuze's affection-image concept has been determined as a point to be discussed in the film. On the other hand, the fact that unnecessary action scenes, which are an element of the Dogma 95 movement,

are not used in the movie, copies the slots in Gilles Deleuze's time-image. The scope of the work consists of time-image, movement-image elements in the movie "Crossing the Waves". It will be tried to be explained because the affection-image from the journey of the movement-image contains quite a lot.

Keywords: Surrealism, Dogma 95, Gilles Deleuze, Affection-İmage.



GİRİŞ

Deleuze ve Guattari'ye göre sanat, bilim ve felsefe, kaos üzerinde düzlemler çizmektedir. Felsefe, sanat ve bilim, gökyüzünü yırtıp kaosun içine dalmamızı istemektedir. Sanatçı yanında kaostan, *duyu-motor* mekanizmasını yıkan, organik olmayan bir kompozisyon üzerinde değişkenler getirmektedir. Deleuze ve Guattari'ye göre kaosa karşı yapılan savaşta, düşmana yakın olmak gerekmektedir (Deleuze ve Guattari. 2020, s. 197,198). Felsefenin kavramlar, sanatın ise duygulanım ve anlamlar yaratma süreci, sinemasal bağlamda imgelerde birleşmektedir. Sinema imgeler yoluyla anlamlar ve duygulanımlar üretmektedir. Deleuze sinemanın doğasında bulunan imgeleri, felsefi açıdan kavramlaştırmaya çalışmıştır. Deleuze'e göre sinemada, temel olarak iki tür imge vardır. Birincisi *Hareket imge*dir. Hareket imge tahmin edilebilir olay örgüsüyle duyu-motor mekanizmasına hitap etmektedir. Duyu-motor mekanizmasıyla beraber öngörülebilir sahneler, anlatılar gerçekleşmektedir. Deleuze hareket imgenin üç farklı imge yordamıyla tamamlandığını belirtmektedir. *Algı imge*, *eylem imge* ve *duygulanım imge*dir. Çalışmanın üzerinde duracağı nokta olan duygulanım imgede seçilmiş olan ayrıcalıklı anlar ön plana çıkmaktadır. Deleuze Spinoza'nın duygulanımını, art arda gelen düşüncelerin eylem durumunu veya var olma gücünü arttırma ya da azaltma durumu olarak tanımlamaktadır. Ama düşünceler duygulanıma indirgenemez (Deleuze, 2021b, s. 22-23). Deleuze Spinoza'nın duygulanım tanımı temelinde duygulanım imge çözümlerini yapmıştır.

"Görüntüsel ve sessel duruma tepki veren artık karakter değildir; karakterin yalpalayan hareketini destekleyen bir dünya hareketi söz konusudur" (Deleuze, 2021c, s. 76). Deleuze'ün bahsettiği *görüntüsel-imge* ve *sessel-imge*, çerçeve içinde bulunan unsurlarla alakalıdır. Çerçeve içinde bulunan unsurların, yakın ya da uzak görüntüleri, duygulanım durumunun potansiyelini belirlemektedir. Duygulanım-imgedeki potansiyel yitikliğine *Quad* kavramıyla dikkat çekmektedir. Deleuze, sinemanın teknik olanaklarıyla belirlenen anların, Spinoza'nın bahsettiği duygulanım kapsamında potansiyelini yitirdiğini vurgulamaktadır. Kombinasyonla ilerleyen sahneler, aşkınlığı sağlamaktadır. "Kombinasyon düzeni nesnesini bitirip tüketir, ama bunun nedeni kendi öznesinin bitip tükenmiş olmasıdır" (Deleuze, 2019, s. 50). Görülen, iştirilen kombinasyonlar, zihinde etkilemektedir. Görüşümüz

devamlı olarak canlı, hareketli, her şeyi çevresinde tutan ve bulunduğumuz kolumda bizim için orada var olan her şeyi bize göstermektedir. Bir şeyi gördüğümüz zaman kendimizin de görüldüğümüzü fark etmekteyiz. Bu durum görünenler dünyasında bir parça olduğumuzu göstermektedir (Berger, 1986, s. 9). Görülenler duygulanımlara sebebiyet vererek, *içkinlik düzlemine* kuvvet göstermektedir.

Deleuze'ün Bergson'dan yaralanarak belirlediği ayrıcalıklı anlar, hareket algısının ilerleyişini, anlatının güçlenmesini sağlamak amacıyla sinemada kullanılmaktadır (Deleuze, 2021a, s. 36-37). Deleuze Bergson'un zaman kavramından yararlanarak su bardağı içerisine atılan şekerin, karıştırılarak erimesini örnek vermektedir. Su bardağı içindeki şekerin karıştırılma yoluyla erimesi süresince zihinsel ya da tinsel bütünlüğün değiştiğine dikkat çekmektedir. Süreci duyularımızın, kavrayışlarımızın bölümlere ayrılması olarak nitelendirir (Sütçü, 2005, s. 92-93). Bergson'a göre *süre* nitelik taşımaktadır. Maddesel ya da mekânsal değil, bölünebilen bir şeydir (Deleuze, 2021a, s. 33). Sinemasal bağlamda Deleuze Bergson'un süre kavramından yola çıkarak "*zaman-img*" kavramını ortaya çıkartmıştır. Deleuze Hareket imgenin yerini İkinci Dünya Savaşı sonrası zaman-imgeye bıraktığını söylemektedir. Zaman-img Deleuze'ün İkinci Dünya Savaşı sonrası gerçekliğin sorgulanması gerektiğini düşünmektedir. Deleuze zaman-imgeyi, sinemasal bağlamda gerçekliğin nasıl yansıtıldığını çözümlemek için kullanmıştır. Benzer bir durum, Birinci Dünya Savaşı sonrası yaşanan bunalımlardan dolayı *Dada* akımının, sonrasında *Gerçeküstücülük* akımının ortaya çıkmasına sebebiyet vermiştir. Gerçekliğin sorgulanması ve gerçekliğin üstüne çıkma çabaları dünya savaşları sonrasında ortaya çıkmıştır. Gerçeküstücülük *Dada*'dan aldığı mirası geliştirerek ve bir nevi kurumsallaştırarak geliştirmiştir. Deleuze'ün bahsettiği sinemada gerçekliğin sorgulanması durumu, gerçeküstücülerin gerçekliğin aşılması amacıyla paralellik göstermektedir. Deleuze Zaman İmge kitabında birçok gerçeküstücü filmi, sahneyi zaman-img kavramı çatısı altında değerlendirmiştir. Deleuze, Bergson'un zaman, Spinoza'nın duygulanım kavramlarının gerçeküstücü öğelerle felsefi zemine yerleştirmiştir. Gerçeküstücülerin gerçekliğin üstüne çıkma, Deleuze'ün sinemanın gerçekliğini aramasıyla *Dogma 95* akımının saf sinema arayışı belirli noktalarda paralellik göstermektedir. *Dogma 95*'in dünyanın nasıl görüldüğüne, nasıl duyulduğuna yönelmektedir (Topçu, 2016, s. 208). Gerçeklik arayışı, *Dogma 95*'te, Gerçeküstücüler'de ve Deleuze'ün sinemasal kavramlarında ortak nokta olarak göze çarpmaktadır. Bu sebeple çalışmanın temel amacı, *Dogma 95* filmlerinden örneklerle, gerçeküstücü sahnelerdeki, duygulanım imgelerin nasıl yansıtıldığını tartışmaktır.

1. GERÇEKÜSTÜCÜLÜK VE DOGMA 95

Dadaizm'in mirasçısı olan gerçeküstücülük, birçok sanat dalına etki etmiştir. Bu sanat dallarından biri de sinemadır. Gerçeküstücülük Louis Argon'un mani-

festosuyla^[1] resmiyet kazanmıştır. Sinemasal kapsamda Georges Méliès'nin *Aya Seyahat* (1902) filmi manifesto öncesi yapılmış gerçekliğin sınırlarını oldukça zorlayan bir film olarak karşımıza çıkmaktadır. Jules Verne'in 1865'te yayınladığı bilimkurgu öyküsünün sinemaya uyarlanması olarak değerlendirilmektedir. Bu kapsamda bilimkurgunun sinemasal temelleri atılmıştır (Richardson, 2006, s. 20-21). Gerçeküstücülerin temellendikleri noktanın bilinç üstü olduğu göz önüne alındığında, sinemasal bağlamda tamamen bilinçten kopuk bir ürün ortaya koymanın imkânsızlığı görülmektedir. Gerçeküstücüler duyu-motor mekanizmasını yıkararak ve bilinç dışı unsurları imgeler yordamıyla yansıtmayı tercih etmişlerdir. Luis Bunuel'in *Bir Endülüs Köpeği* (1929) filminde birbirinden kopuk sahnelerin olması ve gerçekliğin farklı yansımalarını görmek mümkündür. Gerçeküstücülük akımının resimdeki temsilcilerinden Salvador Dalí'nin *Bir Endülüs Köpeği* filminin senaryosunu kendi rüyalarından yola çıkarak yazması, gerçeküstücülerin rüyalarla olan ilişkisine somut bir örnek teşkil etmektedir. Gerçeküstücülüğün sinemasal bağlantısı, sinemanın ilk dönemlerine aykırı olarak görülmektedir. Sinemanın ilk dönemleri mümkün olduğunca gerçekliğin kurgulanarak yansıtılması olarak ele alınırken, gerçeküstücülerin bakış açısıyla sinema gerçekliği aşmanın bir yolu olarak görülmektedir (Gevgili, 1989, s. 34-35). *Bir Endülüs Köpeği* filminde yer alan yakın planlar özellikle Deleuze'ün bahsettiği duygulanım-ime için biçilmiş kaftandır. Yakın planlar kullanılarak duygulanım-ime ortaya çıkartılmakta, aynı zamanda duygulanım bağlamında potansiyel yitimi gerçekleşmektedir. Bu kapsamda özellikle Dogma 95 akımının yönetmenlerinden olan Lars Von Trier'in *Dalgaları Aşmak* filminin yakın plan kullanımı, zamanda sıçrayışlar, duyu-motor mekanizması yıkımı, gibi Deleuzeyen perspektife olanak sağlayan sahneler barındırmakta, aynı zamanda konu itibarıyla gerçeküstücülerinde ilgilendiği cinsellik, din gibi öğeleri işlemektedir.

Dogma 95 akımı ana akım sinemaya karşı manifestoyla^[2] ortaya çıkmıştır. Manifestoyu Lars Von Trier, Thomas Vinterberg 13 Mart 1995 tarihinde yayınlamıştır. Gerçeküstücüler gibi bir manifestoyla resmiyet kazanan Dogma 95, sinemanın saf gerçekliğine ulaşmayı amaçlamaktadır. Bu doğrultuda sinemasal birçok ana akım öğesini reddetmektedir. Aksiyon sahnelerinden uzak durmaya çalışmaları, teknolojik gelişmelerin sağladığı algı oyunlarına karşı durmaları, Deleuzeyen perspektiften zaman-ingenin unsurlarını karşılamaktadır. Özellikle aksiyon sahnelerinde gerçekleşen eksiltmeler, parçalı bütünlükleri sağlamakta, bu durumun ise zaman-ime öğelerini ortaya çıkarttığı tespit edilmiştir.

[1] Bkz. Antmen Ahu. (2021). Batı Sanatında Akımlar. 140.

[2] Topçu, Gürhan. (2016). Sinema Kuramları 2. 220, 221.

2. DELEUZE'ÜN ZAMAN-İMGESİ VE DUYGULANIM-İMGESİ

Sanat ve düşüncenin ortak noktası imgelerdir. Deleuze'è göre genel kapsamda imgelerin sinemasal yansıması, Hareket İmge ve Zaman İmge olarak değerlendirilmiştir. Deleuze'ün sinemaya attığı hareket-imge algı-imge, duygulanım imge ve eylem imgeyle şekillenmektedir. Hareket-imge bileşenleri anlatıda boşluk bırakmadan, tahmin edilebilir, refleksif bir yapıda bulunmaktadır. Mümkün olduğunca kolay anlaşılabilir anlatılar kurmaktadır. Hareket-imge, imgeyi harekete, hareketi maddeye bağlayarak kompozisyonda anlamlar yaratmaktadır (Sütçü, 2005, s. 94-95). Seyirci bu durumda pasif durumda sayılmaktadır. Hem Gerçeküstücüler hem Dogma 95ciler seyircinin pasif durumda kalmasına karşı çıkmaktadır. Bu kapsamda Deleuze'ün zaman-imesi önem kazanmaktadır. Deleuze zaman imgenin öğelerinden bahsederken izleyicinin aktif olması gerektiğini vurgulamaktadır. Zaman-imge filmlerinde, hareket-imgeye uygun düşen filmlerin tam tersine zamanda ve anlatıda boşluklar vardır. Zaman-imegede imge, artık yeniden üretilen bir şey ya da refleksif bir olgu olmaktan çıkmıştır (Deleuze, 2021c, s. 208). Deleuze zaman-imge örneklerinin birçoğunu gerçeküstücülük akımı dahilinde üretilmiş filmler üzerinden vermiştir. Gerçeküstücüler rüyalara ve bilinç dışıyla ilgilenmektedir. İmgeyi aklın ve bilincin baskısından kurtarmayı hedeflemektedirler (Antmen, 2021, s. 136-137). Gerçeküstücülerin bilinci aşma çabasıyla ortaya koydukları imgeler, Deleuze'ün duyu-motor mekanizmasının yıkımıyla benzerlik göstermektedir. Duyu-motor mekanizmasının yıkımı duygulanımlar üzerinde etkili olmaktadır. Aşırı yükleme, doyunluk, saf dışı bırakma, eksiltme gibi durumlarla imgelerin metafiziğini belirlemektedir (Deleuze, 2021c, s. 75). Deleuze'è göre "Ne bir yanda montaj yoluyla düşünebilecek bir bütün; ne de diğer yanda imge yoluyla dile getirilebilecek bir *iç monolog* vardır" (Deleuze, 2021c, s. 223). İç monolog içkinlik düzlemiyle ilişkilidir. Spinoza'ya göre insan bedeni pek çok farklı değişikliklerle duyabilir, bunlarla objelerin izlenimlerini farklı şekilde algılayabilir (Spinoza, 2011, s. 131). Deleuze ve Guattari'ye göre içkinlik düzlemi, düşüncenin imgesidir. İçkinlik düzlemi bir formül değildir. Deleuze'è göre içkinlik düzlemi deneyüstü sahaya tekabül etmektedir (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 43). Bu deneyüstü saha olma durumu hem gerçeküstücülerin gerçekliği aşma çabasına hem de dogma 95 akımının gerçekliği sorgulama alanıyla paralellik göstermektedir.

Duyumlar bir görüş noktası oluşturmaktadır. Duygu bir karşılaşmadır, görüş noktalarını iletişime duyarlı kılmaktadır. Düşünce, düşünüldüğü oranda duygulanmaktadır (Zourabichvili, 2021, s. 62-66). Düşünme pratiği, düşünceye etki eden kuvvetlere bağlıdır (Deleuze, 2011, s. 123). Anlam düşüncenin içerisinde ve dışarısında olarak ayrılır. Kuvvet düşüncenin dışsal değil, onun dışarısındadır. Düşünmek kuvvet olarak anlamın ortaya çıkmasından oluşmaktadır. Dışsal kuvvetlerin etkisiyle içkinliğin kaosu yeniden kurulmaktadır. İçkinliğin düzlem olarak kurulması için kaosu defedilmesi gerekmektedir. Aşkınlık ve kaos arasında seçim yap-

mak gerekir (Deleuze ve Guattari, 2020, s. 56-57). Deleuze'ün içkinlik düzlemiyle ilişkili kurduğu sinema terimleri açıklamasında örnek olarak gerçeküstüçülük akımına uygun filmleri seçtiği görülmektedir. Deleuze Bunuel'in Bir Endülüs Köpeği filminden bahsederken, filmde bulunan geçişlere rağmen virtüel imgenin rolünü koruduğunu söyler. Deleuze'ün aynı bağlamda rüya-imge için Bunuel'in *Unutulmuşlar* (1950) filminde karakterin ete doğru çekilmesi, Marnau'nun *Hayalet* (1922) filmlerinden örnek vermiştir. At arabasını kovalayan karakterin aslen kovalamadığı, evlerin gölgesinin karakteri sürüklediği gibi çözümlenmeleri, gerçeküstüçülük filmlerinde zaman-imge, rüya-imge, görüntüsel-imge ve sessel-imge gibi unsurları için uygunluğuna dikkat çekmektedir (Deleuze, 2021c, s. 77). "Görüntüsel ve sessel duruma tepki veren artık karakter değildir; karakterin yalpalaayan hareketini destekleyen bir dünya hareketi söz konusudur" (Deleuze, 2021c, s. 76). Görüntüsel-imgede ve sessel-imgede duygulanım anlamında bitik olma durumu söz konusu olabilmektedir. Kombinasyonla belirlenen sahne, aşkınlığı sağlamaktadır. "Kombinasyon düzeni nesnesini bitirip tüketir, ama bunun nedeni kendi öznesinin bitip tükenmiş olmasıdır" (Deleuze, 2019, s. 50). Görülen, işitilen kombinasyonlar bellekte uyarıcı etkiler yaratmaktadır. Görüşümüz sürekli olarak canlıdır, hareketlidir, her şeyi çevresinde tutmakta ve bulunduğumuz durumda bizim için orada var olan her şeyi bize göstermektedir. Bir şeyi gördüğümüzde kendimizin de görüldüğümüzü fark ederiz. Bu durum görünenler dünyasında bir parça olduğumuzu göstermektedir (Berger, 1986 s. 9). Görülen nesnelere, durumlar duygulanımlara sebebiyet vererek, içkinlik düzlemine kuvvet göstermektedir. Sinemasal bağlamda çerçevelenmiş görüntü ne kadar uzak planda olursa duygulanım sağlama açısından o kadar çok potansiyel taşımakta, yakın planlar ise sınırlarına bağlı olarak potansiyelini yitirmektedir. Hayat farklı şeylerin hareket ve oluşur. Dünya imgeler ve algılarla örtülüdür. Farklı algılar imgelerin akışını, şeyler dünyasına katar (Colebrook, 2013, s. 72). Zaman bu imgeleri, algıları toplayan sürekli değişimdir. Deleuze'ün göre değişimi görebilmenin yolu zamanı düşündürmektir. Sinema bu kapsamda imgeleri barındıran bir yapıdır. Zaman-imge, Bergson'un "*süre*" kavramıyla ilişkilidir. Zaman patikaların bulunduğu bir dolambaçtır. Bireyler olarak bizler ancak kendi yaşadığımız patikayı, bizim etrafımızda somutlaşıp edimsellik kazanan patikayı bilebiliriz. Oysa sonsuz sayıda başka olası zaman çizgileri sanal bir halde mevcuttur. Deleuze'ün göre belirli filmler zamanın geçişini görsele dönüştürebilir. Bunlar zaman-imgedir. Belirli filmler ise zamanın geçişini kaydedebilir fakat sadece mekân zaman halinde mekânsal hale getirerek yaparlar. Zaman-imge sürenin kendi başına anlık görüntüsü, hareket-imge ise zamanın bütüncül yapısının zihin tarafından mekânsal hale gelişini belirtmektedir (Sutton ve Jones, 2020, s. 113-114).

3. DUYGULANIM İMGE VE DALGALARI AŞMAK

Buraya kadar aktarılmaya çalışılan şey, Deleuze'ün sinemaya atfettiği kavramların, karışık felsefi düşünceler havuzundan koparılıp kısa bir özetinin ortaya koyma denemesiydi. Filmin incelemesi içerisinde bu kavramların anılması gerekliliğinden dolayı bunlara değinmeden geçmek belki incelemeyi karmaşıktırabilirdi. Deleuze ve kavramları üzerine ne kadar konuşsak da kavramlarını tamamen anlamak muhtemelen mümkün olmayacaktır. Fakat bu kavramlardan sağladığımız çıkarımlarla, sinema üzerinden elde edilen duyuların içimizde oluşturduğu titreşimler arasında ilişki kurmayı deneyebiliriz. Fakat çalışma nitel analizler içereceği için örneklemedeki film, farklı izleyiciler tarafından farklı şekillerde değerlendirilebilir. Kişiden kişiye farklı algılanımlar ve farklı duygulanımlar içerebilmektedir. Deleuze, Hareket İmge kitabında “metnimizin amacı zaten her birimizde az çok bir anı bir duygu bir algılanım bırakmış olan o muhteşem filmlerin bir illüstrasyonu olacaktır” (2014, s. 10) demektedir. Deleuze'ün bu yaklaşımı filmlerin kendi kavramlarıyla tamamen çözümlenemeyeceğini vurgulamaktadır. Bu doğrultuda Dalgaları Aşmak filmi, sinema felsefesinin yapı taşlarından olan Deleuze'ün kavramlarını doğrultusunda tartışılacaktır.

Filmin açılış sahnesinden itibaren Dogma 95 akımının hareketli kamera unsurlarına uyduğu gözlemlenmiştir. Mahkeme sahnesiyle başlayan filmde yer alan Bess karakteri üzerinden anlatı ilerlemektedir. Bess dindar ve tabulara sahip bir kadındır. Daha öncesinde hiçbir erkekle birlikte olmamış ve bu durumu dinine bağlayarak iyi bir kız olarak kendini tanımlıyor. Evlenmek için kilise heyetinden izin almaya çalışmasıyla film başlamaktadır. Bess'in rahiplere Jan ile evlenmek istediğini açıklıyor. Rahiplerin jest ve mimikleri duygulanım plan kullanılarak gösterilmektedir. Bu durum direkt seyircinin imgeler evreninde jest ve mimiklerin yansıttı duygulanım olan gerginliği oluşturabilir. Aynı sahnede Bess'in yüz ifadesinin de duygulanım planda görmek mümkündür. Bess ise mahcup olduğu görülmektedir. Filmin genelinde bulunan bu yüz plan çekimler, duygulanımlar yaratmaktadır. Sinema felsefesi açısından ise Deleuze'ün Hareket İmge kitabında özellikle vurguladığı şu bölüme dikkat çekmeliyiz.

“Bedenin bir parçası (yüz) alımlama organlarının aracı haline gelmek için motorsallığın özünü feda etmek zorunda kaldığında, bu organların artık temelde yalnızca hareket eğilimleri ya da tek bir organ için bir organdan diğerine, yeğinsel dizilere girme yetisine sahip mikro hareketleri olacaktır. Hareketli olan, uzanım hareketini kaybetmiştir ve hareket de ifade hareketi haline gelmiştir” (Deleuze, 2014, s. 121).

Özellikle jest ve mimiklere anlatı güçlendirilmektedir. Bu kapsamda duygulanım plan yüzdür. Anlatı yüzdeki jest ve mimiklerden beslenir. Hareket, karşılaşa ya da kuvvet yüzde belirlemektedir. Yüzün bu işlevselliği ifadelerle imgeler yaratmaktadır. Bu kapsamda bölümün başında belirtildiği gibi ifadeler öznenen özneye farklılık gösteren imgelere yol açabilir. Bu sebeple film dahilinde yapılan çözümlerinin nitel olarak değerlendirilmesi gerektiği unutulmamalıdır.

Bess birinci bölüm başlamadan önce kameraya bakar. Bu durum duygulanım plan ile filmde yansıtılır. Dogma 95 akımının izleyicinin, film ile özdeşleşmesini kırmak için kullanılmıştır. Dogma 95'in Fransız Yeni Dalga akımından esinlenerek yaptığı özdeşleşme bozucu kameraya bakış, izleyicinin anlatı içerisinde kaybolmasını engellemeyi amaçlamaktadır (Topçu, 2016, s. 212-213). Dogma 95'in gerçekliği yeniden sorgulaması bilinmektedir. Bu doğrultuda Deleuze'nün sinemanın gerçekliğin temsiliyle kurulmuş bir sistem olduğu savı desteklenebilir. Deleuzeyen perspektiften bakıldığında özdeşleşmeyi kıran, anlatıyı gerçeklik arayışıyla süsleyen karakterin kameraya bakması, zaman-imenin gerçekliği sorgulamasıyla paralellik göstermektedir. Bu kapsamda hem zaman-imedeki boşlukları izleyicinin zihninde imgelerle tamamlaması hem de özdeşliği bozulan izleyicinin anlatının gerçekliğini sorgulaması izleyiciyi aktif düşünme eylemine zorlamaktadır. Deleuzeyen perspektifle sinema, hareketi, anı, herhangi anların toplamını göstermektedir. Sinema eşit aralıklarla, devamlığı oluşturmak üzere seçilmiş anları, kompozisyon yaratmak için seçilmiş anların yeniden üretim mekanizmasıdır. Önemli olan kısım ise herhangi anların, ayrıcalıklı anlarla iç içe olduğudur. Bu kapsamda herhangi anların akış oluşturduğu yapı içerisinde, farklı tekil ve önemli anların üretilmesi gerekmektedir. Bu noktada Dogma 95 manifestosunun altıncı maddesine dikkat çekmek gerekir. Altıncı maddede "film, yapay aksiyon içermemelidir" yazmaktadır. Sinema, buna göre, lineer bir devamlılık izlenimi yaratmak için herhangi-anların bir işlevi olan hareketi yeniden üretir. Dalgaları Aşmak filminde aksiyon sahnesine rastlamak neredeyse mümkün değildir. Filmin bütününde belki aksiyon sahnesi olarak sayılabilecek tek sahne Jan'ın platformdaki kaza sahnesidir ki bu sahnede gerçekleşen olay yapa bir aksiyon olarak değerlendirilmemiştir. Platformdaki kaza sahnesinde kopan demir parçanın hareketi görünmekte ve kaza gerçekleşmektedir. Bu kaza Jan karakterinin filmdeki rolünü betimlemektedir. Bergson'un hareket ve değişim kapsamındaki çalışmasında hareket, sürenin bütünü ya da bütünün devingen kısmıdır. Bu sebeple hareket süre içerisindeki niteliksel değişimi gözler önüne serer. Jan'ın kaza sahnesini ele aldığımızda, kopan demir parça sallanmakta ve Jan'a çarpmaktadır. Filmin sonuna kadar Jan bu kazanın etkisi altındadır. Filmde yer alan herhangi anların bütünlüğü, seçilmiş olan bir aksiyon sahnesiyle betimlenmektedir. Bu sahneyle beraber filmin kompozisyonu oluşmaya başlamıştır. Jan'ın yaşadığı kaza anlatının kırılma noktası olarak karşımıza çıkmaktadır. Sahnenin teknik detaylarını ele aldığımızda karşımıza sessel-ime ve görüntüsel-ime çıkmaktadır. Olay tamamen çerçeve içinde

başlamakta ve çerçeve içinde sonuçlanmaktadır. Demirin kopuşu, Jan'a çarpması sahne içerisinde gösterilmektedir. Filmin başından itibaren karşımıza çıkan, duygulanım plan, Jan üzerinde bu sahne sonrasında daha fazla görülmektedir. Jan yaşadığı kaza sonrasında felçli şekilde hastanede yatmaktadır. Boynunda bir boyunluk vardır. Hastanede Jan'ın yanına gelen doktor, Dodo, Bess ve Jan'ın arkadaşları genellikle göğüs planla gösterilmiştir. Fakat hastane sahnelerinin büyük çoğunluğunda Jan kazanında etkisiyle yüz plan ya da Deleuzeyen kavramla duygulanım planla gösterilmiştir.

Bess ve Jan evlenmektedir. Düğünlerinde arkadaşları ve Bess'in kardeşi Dodo vardır. Düğünlerinde Bess ve Jan sürekli gülümsemektedir. Bu sahnede duygulanım plan Bess ve Jan üzerinde kullanılmıştır. Aynı zamanda takip eden sevişme sahnesinde duygulanım plana yer verilmiştir. Bess karakterinin iyi bir kız olduğunu söylemektedir. İyi kız olma ölçütünün ise dini değerlere sahip çıkması olarak nitelendirmektedir. Bu sahne film içerisinde önemli yere sahiptir. Filmin geneline yayılacak ve Bess karakterinin gerçekliğini aşmaya çalışmasını temellendirecek sahnedir. Jan'ın kaza sonucu felçli kalması sonrasında Bess sıklıkla kiliseye gider. Kilisede kendi kendine konuşmaktadır. Bess konuşur, Tanrı'nın yerine kendini koyarak cevaplar. Bu durum özellikle gerçeküstüçülük akımının din eleştirisiyle gerçekliği aşmana bir örnek olarak gösterilebilir. Deleuzeyen perspektifle baktığımızda ise Bess karakterinin kendi zihninde tanrı tasviri oluşturduğu görülmektedir. Bess karakteri filmin bu noktasından itibaren katmanlı bir yapıda bulunmaktadır. Karakter bölünmeler yaşamaktadır. Hem Bess hem de tanrı rolü üstlenmektedir. Deleuze'e göre "varlıklar, imgeler, kavramlar, her türden olaylar, her şey pek çok pratiğin iç içeliği düzeyinde meydana gelir" (Deleuze, 2021c, s. 340). Deleuze'ün bahsettiği içsel olan yani içkin olan Bess karakterinin kendi kendine konuşmasıyla paralellik göstermektedir. Bess kendi içinde bir tanrı figürü yaratmakta ve aşkınlığını yani pratiğini monolog olarak ortaya koymaktadır. Tanrıyla konuşmuşçasına bir monolog gerçekleştirmektedir. Özellikle duygulanım plan ile sahnelenmiştir. Bu durum karakterin içselliğini imgelerle izleyiciye aktarılmasını sağlayabilir.

Filmin ikinci bölümünde Bess ve Jan'ı evli olarak görülmektedir. Yatakta Jan'ın Bess ile yattığı ve Jan'ın horladığı görülüyor. Erkeklerin horlama durumu bir klişeyi göstermektedir. Deleuze'e göre sessel ve görüntüsel-imgeyi klişeden ayırmak zordur. Çerçeve içerisinde bulunan ses ve görüntü, mutlaka ölü görüntüyü oluşturmamalıdır. Yoksa görüntüsel-imge ve sessel-imge klişeye tekabül etmektedir (Deleuze, 2021c, s. 33-34). Bu durum ancak montaj teknikleriyle aşılabilir. Bu sahne, kompozisyondaki önemi açısından klişe olarak görülebilir. Fakat sahnenin öncesi ve sonrasında zamansal montaj tekniği ile boşluklar oluşturulmuştur. Dogma 95'in Fransız Yeni Dalgadan ödünç aldığı eksiltme tekniği zamansal boşluklar oluşturmaktadır. Sahne özelinde Jan'ın ne kadar süreyle uyuduğu ne söylemsel ne de eylemsel olarak belirtilmemektedir. Duyu-motor mekanizması kapsamında tek yapabileceğimiz çıkarım, Jan'ın uyuduğudur. Bu durumda tek başına sahne bir kli-

şeyi desteklese dahi anlatı içerisinde klişe değil, anlamı güçlendirici seçilmiş an olarak karşımıza çıkmaktadır. Jan'ın horlama sahnesine Dogma 95 kapsamında bir noktadan daha değinmemiz gerekmektedir. O nokta ise Jan'ın horlamasının çerçeve içerisinde gösterilerek, gerçek mekânda, gerçek ses kullanımının olduğudur. Bu durum mekânı kameranın çerçevesi olarak değerlendirdiğimizde Deleuze'ün bahsettiği görüntüsel-imgeye ve sessel-imgeye de tekabül etmektedir.

Bir klişenin yıkımını sağlayan sahne ise Bess'in kiliseye gidiş sahnesidir. Bess'in devamlı gittiği kilisede çan yoktur. Rahipler kendi aralarında konuşurken çana gerek olmadığını belirtmektedirler. Bu durum alışıla gelmişin dışına çıkarak klişeyi yıkmaktadır. Burada Deleuze'ün bahsettiği imgenin görüldüğü kadar okunması devreye girmektedir. Görüntüsel-imgelerin ve sessel-imgelerin kamerayla beraber duru görü haline geldiği sahnelerde imgeler görüldüğü gibi okunmalıdır. Görüntüsel-imgenin ve sessel-imgenin yapı taşı da buradadır (Deleuze, 2021c, s. 34-35). Kilisede çan bulunmamaktadır. Duyu-motor mekanizmasına göre ise kiliselerde çan bulunmaktadır. Dalgaları Aşmak filminde kilisede çanın bulunmaması, nesnenin öte pratiğin artık önemli olduğunu göstermektedir. Kilisenin içerisi toplanma zamanlarında doludur. Yani çan olmamasına rağmen kilise dini öğreti amacından sapmamıştır. Nesne yerini pratiğe bırakmıştır. Bu doğrultuda bir klişe yıkılarak yerini görüntüsel-imgeye ve sessel-imgeye bırakmaktadır. Aynı sahenin devam planlarında Bess'in görüşü kamera açısını belirlemektedir. Bess'in kafasını çevirdiği noktayı görmekteyiz. Görüş açısı birebir aynı olmasa bile sanki Bess'in bakışından görülen, bilinen bir kilise olduğu betimlenmektedir. Bess'in duru görüşü sessel ve görüntüsel unsurlarla içsel ilişkiler sağlaması için alan oluşturmaktadır. Etrafın Bess'in gözlerinden görülmesi yani Bess'in gözleriyle kamera hareketini yönlendirmesi, bu durumun pratik yanını göstermektedir.

Jan çalışmak için platforma gitmektedir. Bess Jan'ı yolcu etmektedir. Kaza sahnesinden önce olan bu sahnede Bess'in yüz ifadesi donuk bir hal alır. Bess koşmaya başlar. Merdivenden yukarı çıkıp eline bir demir parçası alarak, etrafta bulunan demirlere vurmaya başlar. Duyu-motor mekanizması krizinde olan bir Bess karakteri görülmektedir. Bess beklenmedik hareketler yaparak, bir nevi sinir krizi geçirmektedir. Bu sahnede Bess başta yüz planda görüntülenir. Yüzündeki mimiklerin ve jestlerin donukluğu içsel krizini göstermektedir. Sonrasında yaptığı saldırı duyu-motor krizinin dışı vurumu olarak görülmektedir. Dolayısıyla Deleuze'ün bahsettiği imgeye hareket eklemek değil, harekete imge eklemek olarak değerlendirilmelidir (Deleuze, 2014, s. 3).

Bess ile Jan telefonda görüşmektedir. Bess bir telefon kulübesinde, Jan ise platformdadır. Bess'in telefon kulübesinde yerde beklediği, telefonun başında beklediği görülmekte, Jan'ın ise mesaisinin uzadığı ve hızlı adımlarla telefona ilerlediği görülmektedir. Bu sahneler montajda arka arkaya verilerek zamansal boşluğu beklemek, hızlı hareket etmek gibi anlamlarla doldurmaktadır. Hareket ve algı imge

bu sahnede devreye bir kez daha girmiştir. Yerde bekleyen Bess ve hızlı adımlarla telefona giden Jan zamanın geciktiğini betimlemektedir. Zaman bu sahnede iki karakter için ayrı ayrı işlemektedir. Zaman kristalleşir ve muğlaklaşır. Ancak karakterler telefonda birbirleriyle konuşmaya başladıklarında zaman kırılımı bitmekte, parçalı halde zaman bütünlük sağlamaktadır. Bu durum anı göstermektedir. Deleuze'ye göre zaman kristalleştiğinde görüntüsel imge kristal imgenin ışıltısına dönüşmektedir (Deleuze, 2021c, s. 88).

Jan hastaneden taburcu olup evinde tedavi görmektedir. Bess Jan'a bakmaktadır. Bu sahnede kamera tanıklık etmekte yani üçüncü bir göz olarak kullanılmıştır. Hareketler, diyaloglar tamamen anda geçmektedir. Bu durum anlatıyı anda tutmaktadır. Dogma 95 manifestosuna yeniden dönmek gerekirse, hareket şimdi ve anda geçmelidir noktası bu sahne için uygun olmaktadır. Aynı zamanda filmin geneline yayılan anlar kümesi, zaman sıçramaları sayesinde boşluklar oluşturmaktadır. Bu durumda zaman imgenin parçalı bütünlükler oluşturmaya denk düşmektedir. Sahneler arasında bağlantı olmasına rağmen zaman sıçramaları, olaylarda kopuş yaşatmamakta fakat zamansal açıdan bilinmeyen boşlukları oluşturmaktadır. Jan'ın hastanede ne kadar süre yattığı ya da nasıl taburcu olup eve geçtiği bu boşluklar içerisinde kalmıştır. Bu durumda bize seçilmiş anları göstermektedir. Bess'in evde Jan ile ilgilenmesi seçilmiş an olarak anlatıyı parçalı bütünlükler kümesine eklemektedir. Özellikle Jan ve Bess birbirleriyle konuşurken duygulanım plan kullanılmıştır. Dolayısıyla duygulanım planda karakterlerin jest ve mimikleri ile imgeler oluşturulmaktadır. Duygulanım plan kullanılarak çerçevesiz sahnelerde odak noktası sabit ve nettir. Bu durum direkt duygu geçişi sağlamakla dolayısıyla duygu potansiyelinin yitirilmesine, bitik duruma düşülmesine sebebiyet vermektedir.

Jan yeniden hastanede tedavi görmeye başlamaktadır. Sadece yüzünü hareket ettirebilen Jan, Bess'ten kendisinden ayrılıp başka birileriyle birlikte olması gerektiğini söylemektedir. Bu sahne anlatıda farklı bir noktanın penceresini açmaktadır. Bess Jan'ın söylediklerine başta karşı çıksa da ilerleyen sahnelerde Jan'ın söylediklerini yerine getirmektedir. Evlilik olarak tanımlanan kurum klişenin dışına çıkmaktadır. Bu durum filmin kırılma noktalarıyla vurgulanmaktadır. Bess'in başka insanlarla birlikte olup, Jan'a anlatması klişenin, dini değer yargılarının yıkımına sebep vermektedir. Kilise rahibinin Bess'e olan bakışı değişmekte, kasabadaki çocuklar Bess'i taşlamaktadır. Aynı zamanda Bess'in giyimi değişmektedir. Bess taşlanmasına rağmen kiliseye gitmektedir. Kilise bahçesinde aldığı darbelere dayanamaz ve yere yığılır. Deleuze'ün bahsettiği tahammül edilemez durumun duygu-motor mekanizmasını iflas ettirmesi, Bess'in taşlanmaya tepki gösterememesi bu duruma örnektir (Deleuze, 2021c, s. 29). Bess iyi bir kız olma imgesini film boyunca vurgulamaktadır. Fakat Jan'ın kaza geçirmesinden sonra içkinliğinde beliren imgeye ters gelen bir yaşamın içinde kendini bulmuştur. İçkinliğinin ters yüzü sayılabilecek olayları yaşamasıyla beraber Bess'in duygu-motor mekanizması

krize girmektedir. Bess bu durumun yaşattığı içsel çöküntü ve yaptığı eylemlerin sebebiyet verdiği olaylar zinciri içerisinde ölmektedir. Sinema felsefesi kapsamında Bess karakterinin içkinlik düzlemi duyu-motor mekanizması yıkımını kaldıramamıştır. Bu durum anlatının temelini oluşturmaktadır. Bess'e cenaze töreni düzenlenmektedir. Cenazede bulunan rahipler dini değer yargılarının dışına çıktığı gerekçesiyle Bess'i kötü bir insan olarak tanımlamaktadır. Bess tabutla gömülürken tabuttan kumların düştüğü görülmektedir. İyileşen Jan Bess'in tabutunu yanına alarak denize açılmıştır. Jan arkadaşlarının yardımıyla Bess'in tabutunu denize atmaktadır. Jan'ın Bess'in tabutunu aldığı gösterilmemektedir. Sadece tabuttan dökülen kumlar, tabutun içinde Bess'in olmadığını ve anlaşılması için içine kum doldurulduğunu belirtmektedir. Zamanda ve harekette bir boşluk yaratılıp zaman imgeye uygun şekilde sahneler birleştirilmiştir. Aradaki boşluk izleyicinin içsellğine bırakılmıştır.

Genel kapsamda Dalgaları Aşmak filmde zamansal atlamalar oldukça fazla kullanılmıştır. Bess karakteri üzerinden anlatılan hikâyede din ve cinsellik temaları klişeleri yıkarak işlenmektedir. Bess karakteri duyu-motor mekanizmasının sınırlarında dolaşan bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Deleuze'ün bahsettiği sessel ve görüntüsel imge öğelerinin hem kristalleşmeyle hem de duygulanım planla olan ilişkisi film içerisinde görülmektedir. Dogma 95 akımının Fransız Yeni Dalga akımından esinlenerek kullandığı eksiltme tekniği aynı zamanda Gerçeküstücülük akımının işlediği temaları da Dalgaları Aşmak filminde görmek mümkündür.

SONUÇ

Gilles Deleuze, Bergson'un süresinden, Spinoza'nın duygulanım kavramından yararlanarak sinema felsefesine kavramlar sunmuştur. Bu kavramların genel kapsamdaki önemli iki başlığı hareket imge ve zaman imgedir. Hareket imge tahmin edilebilirliği, boşluksuz anlatımı açıklarken, zaman imge tahmin edilemezliği ve boşlukların oluşturduğu düşünce alanını açıklamaktadır. Bu kapsamda Gerçeküstücülük akımı zaman imge için oldukça uygun sahalara sunmaktadır. Gerçeküstücülük akımının gerçekliği aşma amacı felsefi açıdan duyu-motor mekanizmasının yıkımını beraberinde getirmektedir. Duyu-motor mekanizmasının yıkımı ise Deleuze'ün zaman imge kavramında bahsettiği sessel ve görüntüsel imgeyle bağlantılıdır. Sessel ve görüntüsel imge çerçeve içerisinde olan biten her şeyin imgelere dönüştüğünü belirtmektedir. Bu noktada Deleuze'ün Hareket-İmge kavramı içerisinde bahsettiği duygulanım imge devreye girmektedir. Teknik açıdan yakın planlara Deleuze duygulanım imge demektedir. Spinoza'dan duygulanım kavramını ödünç alan Deleuze, duygulanım imgenin, duygulanım planla gerçekleştirildiğini söylemektedir. Dogma 95 akımının ise hem gerçeküstücülük hem de duygulanım imgeden parçaları taşıdığı gözlemlenmiştir. Dogma 95 akımının sinemasal olarak anı ele alışı, Deleuze'ün sessel ve görüntüsel imgesiyle paralellik gösterdiği tespit

edilmiştir. Lars Von Trier'in Dogma 95 akımına uygun şekilde ürettiği Dalgaları Aşmak filminde, Deleuze'ün bahsettiği herhangi anlar ve seçilmiş anların neredeyse tamamında duygulanım plan kullanıldığı tespit edilmiştir. Duygulanım imge kullanımını Dogma 95 kurallarından olan mekân ve sesin ayrılmaz bütünlüğüyle işlendiği gözlemlenmiştir. Bu durumun Deleuze'ün sessel ve görüntüsel imge kavramlarıyla büyük bir kesişim noktası oluşturduğu gözlemlenmiştir. Dolayısıyla Dalgaları Aşmak filminin ana karakterleri olarak Bess ve Jan karakterinin duygulanımları, olaylara karşısındaki pratikleri gösterilmektedir. Dalgaları Aşmak filminde olduğu gibi sinema da duyular sayesinde düşünce dünyalarını etkileyebilir. Duyuların düşünce dünyasıyla paralelliklerini gözlemleyebiliriz. Duyularını çözümlenmek, işlevlerini felsefi boyutta ortaya çıkartmak için çalışmada Deleuze'ün kavramlarıyla tartışma sağlanmıştır. Sinemaya felsefesine özgün yaklaşımlarda bulunan Deleuze'ün kavramları eklettik çalışmaya uygun gözükmektedir. Hareket imge, zaman imge, Duygulanım İmge kavramlarını Lars Von Trier'in "Dalgaları Aşmak" filmi aracılığıyla biraz somutluk kazandırılmaya çalışılmıştır. Kavramlarla Dalgaları Aşmak filmi nitel analizlerle açıklanmaya çalışılmıştır. Duygulanım imgenin sinemasal boyutunun Dogma 95 perspektifinden nasıl görüldüğünü göstermeyi denemiştir. Günümüz filmlerinde hareket imge ve zaman imgenin iç içe geçebildiği anlatılarında olabileceğini söylemek mümkündür. Dalgaları Aşmak filmi gibi başka filmlerde bu doğrultuda ele alınabilir. Yaşamımızda deneyimlerimize karşı farkındalığımız, algılama biçimimiz, duygulanışlarımız filmdeki karakterlere benzeyebilir. Algı bu kapsamda düşüncemizi de şekillendirebilir. İçkinlik düzlemimizdeki sınırlarımız, duyumsadığımız şeyler kendimizden başka kimsede olamaz. Daha açık olmak gerekirse uzay zaman düzleminde bizler hayatı kendimize göre deneyimleriz. Fakat başka kişinin de aynı anda aynı şeyleri deneyimleme şansı yoktur. Ancak sanat unsurlarında duygulanımlar sınırlandırılarak belli bir kalıp üstünde uzlaşım sağlayacak duygular oluşturulabilir. Sinematografik açıdan baktığımızda bu durum Deleuze'ün bitik olarak adlandırdığı, duygulanım plana denk düştüğü tespit edilmiştir. İlgili kavramlar üzerine daha fazla düşünmek, filmde bulunan kavramların ortaya çıkması, sinema ve felsefesinin birliktelikleriyle farklı çalışmalarla ele alınabilir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2021). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Berger, J. (1986). *Görme Biçimleri*. Salman, Yurdanur (Çev.). Metis Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. Cem Soydemir (Çev.). Doğu Batı Yayınları
- Deleuze, G. (2011). *Nietzsche ve Felsefe*. Ferhat Taylan (Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). *Hareket İmge*. (1. Baskı). (Ece Nahum, Burcu Yalım ve Emre Koyuncu (Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2019). *Quad ve Bitik*. Can Gündüz ve Ayşe Orhun Gültekin (Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021a). *Bergsonculuk*. Hakan Yücefer (Çev.). Alfa Kitap.
- Deleuze, G. (2021b). *Spinoza Üzerine Onbir Ders*. (Ulus Baker (Çev.). Meltem Kabalıcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2021c). *Sinema 2 Zaman-İmge*. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu (Çev.). Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2020). *Anti-Ödipus Kapitalizm ve Şizofreni*. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp (Çev.). Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2020). *Felsefe Nedir?*. Turhan Ilgaz (Çev.). Yapı Kredi Yayınları.
- Gevgili, A. (1989). *Çağını Sorgulayan Sinema*. Bağlam Yayınları.
- Richardson, M. (2006). *Surrealism and Cinema*. New York: Berg.
- Spinoza, B. (2011). *Etika*. Hilmi Ziya Ülken (Çev.). Dost Kitapevi.
- Sutton, D. ve Jones, M. D. (2020). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. Murat Özbank ve Yetkin Başkavak (Çev.). Kolektif Kitap.
- Sütçü, Y. Ö. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi*. İstanbul: Es Yayınları.
- Topçu, G. (2016). Beyazperdeyi Aydınlatan Kuramlar Sinema Kuramları 2. *Saf Sinemaya Dönüş Denemesi*. Özarslan, Z (Der.) (s. 193-222). İstanbul: Su Yayınevi.
- Trier, L. V. (Yönetmen). (1996). *Breaking the Waves*. Denmark: Zentropa Entertainments. Mubi, <https://mubi.com/films/breaking-the-waves>
- Zourabichvili, F. (2021). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*. Aziz Ufuk Kılıç (Çev.). Bağlam Yayıncılık.