



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NIN TAŞRA VE BOZKIR FİLMLERİNDE SİNEMATOGRAFİK ZAMANIN İNŞASI

Necdet DÜMELLİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NIN TAŞRA VE BOZKIR FİLMLERİNDE
SİNEMATOĞRAFİK ZAMANIN İNŞASI

Necdet DÜMELLİ

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2019

KABUL VE ONAY

Necdet Dümelli tarafından hazırlanan "1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası" başlıklı bu çalışma, 12.06.2019 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans olarak kabul edilmiştir.


Dr. Öğretim Üyesi Gökçe Karaböğ


Prof. Dr. S. Ruken Öztürk


Doç. Dr. Gülsüm Depeli Sevinç

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Enstitü Müdürü

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kağıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesine verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversiteye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikri mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalarda (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır. Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversiteye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan “*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*” kapsamında tezim aşağıda belirtilen koşullar haricince YÖK Ulusal Tez Merkezi / H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren 2 yıl ertelenmiştir. ⁽¹⁾
- o Enstitü / Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ay ertelenmiştir. ⁽²⁾
- o Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. ⁽³⁾

2.7.2019

Necdet DÜMELLİ

“Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması, Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge”

- (1) Madde 6. 1. Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6. 2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7. 1. Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir *. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlerle ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

* Tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

ETİK BEYAN

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


Necdet DÜMELLİ

ÖZET

DÜMELLİ, Necdet. *1990 Sonrası Türkiye Sineması'nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası*, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2019.

Bu çalışmada, Gilles Deleuze'ün ortaya attığı “zaman-imge” ve Mihail Bahtin'in ortaya attığı “kronotop” kavramları kullanılarak, 1990 sonrasında Türkiye’de çekilmiş bozkır ve taşra filmlerinde nasıl bir sinematografik zaman rejimi inşa edildiği incelenmiştir. Bu doğrultuda *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Zefir* (Belma Baş, 2010), *Bir Zamanlar Anadolu’da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) ve *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) filmleri örneklem olarak alınmıştır. Zaman-imge rejimiyle birlikte optik ve işitsel durumlar önemli hale gelmiştir. Bu ikisi öznel imgeler, çocukluk anıları, görsel rüyalar ya da fanteziler gibi imgelerde görünür olur ve doğrudan doğruya zamana gönderme yaparlar. Fakat buradaki zamanda bir ardışıklık söz konusu değildir. Şimdi daima geçmişle ve gelecekle bir ilişki içerisinde. Bahtin’e göre ise anlatılarda zaman ve mekân birbirinden ayrılamaz biçimdedir. Zaman ve mekânlar bir araya gelerek kronotopları oluşturur. Zaman-imge kavramını merkeze oturtularak ve zaman ile mekânın birlikteliğiyle ilgili olarak kronotop kavramını kullanarak bir kavramsal çerçeve oluşturulmuş ve adı geçen filmler bu kavramsal çerçeve kullanılarak incelenmiştir. Ele aldığım filmlerde hem anlatısal yöntemlerle, hem de teknik yöntemlerle taşraya, bozkıra özgü bir sinematografik zaman inşa edilmiştir. Her iki yöntemle de genellikle yavaş akan, tekrar eden bir döngüden ibaret bir zaman rejimi kurulduğu tespit edilmiş ve bu sinematografik zaman rejiminin Deleuze’ün zaman-imge kavramsallaştırmasına uygun olduğu görülmüştür.

Anahtar Sözcükler

hareket-imge, zaman-imge, kronotop, taşra, bozkır, Türkiye sineması, Gilles Deleuze.

ABSTRACT

Dümelli, Necdet. *The Construction of Cinematographic Time in Country and Steppe films of Post-1990 Turkey Cinema*, Master's Thesis, Ankara, 2019.

Using the concept of “time-image” introduced by Gilles Deleuze and of “chronotope” introduced by Mikhail Bakhtin, this study examines the cinematographic time regime constructed in steppe and country films of post-1990 Turkey cinema. *Masumiyet* [Innocence] (Zeki Demirkubuz, 1997), *Yumurta* [Egg] (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Zefir* [Zephyr] (Belma Baş, 2010) *Bir Zamanlar Anadolu’da* [Once Upon a Time in Anatolia] (Nuri Bilge Ceylan, 2011), *Gelecek Uzun Sürer* [Future Lasts Forever] (Özcan Alper, 2011), *Tepenin Ardı* [Beyond the Hill] (Emin Alper, 2012) and *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) are the sample films of this study. With the introduction of time-image regime, optical and sound situations become important. These situations are realized by subjective images, memories of childhood, visual dreams or fantasies and refer directly to the time. There is not any successiveness in time mentioned here. Present is always in relation with past and future. According to Bakhtin, time and place are inseparable in narratives. They come together and construct chronotopes. A conceptual framework is formed by using time-image as the main concept and chronotope connecting the time and place. The films above-mentioned are analysed in this framework. They construct a cinematographic time, which is specific to steppe and country, by using narrative and technical/formal ways. As a result of this analysis, a time regime composed of recurring cycles and elapsing slowly is determined and it is seen that this regime is coincide with Deleuze’s conceptualisation of time-image.

Keywords

movement-image, time-image, chronotope, steppe, country, Turkey cinema, Gilles Deleuze.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: SİNEMATOGRAFİK ZAMANA DAİR KAVRAMLAR	14
1. 1. HAREKET-İMGE	14
1. 1. 1. Hareket, Ayrıcılık-An, Herhangi-An	14
1. 1. 2. Sinema Tarihinin Başlangıcı, Sinema, Fotoğraf ve Dışsal Gerçeklik İlişkisi	17
1. 1. 3. Süre ve Bütün.....	22
1. 1. 4. Sinematografik Özellikler	23
1. 1. 5. Algılanım-imge, Eylem-imge, Duygulanım-imge	26
1. 2. ZAMAN-İMGE	30
1. 2. 1. Yeni Gerçekçilik ile Optik ve İşitsel Durumlar	30
1. 2. 2. Göstergebilimsel Katkıları	32
1. 2. 3. Zaman-İmgenin Oluşumu: Aktüel ve Virtüel ile Zaman Kristalleri	38
1. 2. 4. Şok, Beden, Beyin.....	41
1. 2. 5. Zaman-İmgeye Dair Kavramlar Nasıl Bir Araya Gelir?	43
1. 3. KRONOTOP	44
1. 3. 1. Bahtin'in Kavram Evreni	45
1. 3. 2. Kronotop	46
2. BÖLÜM: TAŞRA VE BOZKIR FİMLERİ	50
2. 1. TAŞRADAKİ YİRMİ YILLIK DÖNGÜ: MASUMİYET	50
2. 1. 1. Kapının Açılışı	50
2. 1. 2. Döngüye Dâhil Oluş.....	52
2. 1. 3. Tek Karakter: Yusuf ve Bekir	54
2. 1. 4. Sonuç.....	58
2. 2. TAŞRAYA BAĞLANIŞ, SİSLİ ZAMAN VE YUMURTA	60
2. 2. 1. Sisli Zaman	60

2. 2. 2. Taşraya Giriş	61
2. 2. 3. Taşradan Kopamayış	63
2. 2. 4. Sonuç	67
2. 3. ZEFİR: YAYLA KÖYÜNDEKİ BEKLEYİŞ	69
2. 3. 1. Yayla Köyünde Zaman	69
2. 3. 2. Doğa, Ölü Hayvanlar ve Sis	70
2. 3. 3. Annenin Dönüşü	73
2. 3. 4. Annenin Terk Edişi	74
2. 3. 5. Sonuç	76
2. 4. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİNDE LABİRENT OLARAK TAŞRA VE BOZKIR	77
2. 4. 1. Labirent Olarak Bozkır	77
2. 4. 2. Bozkırın Ayrıcalıklı-Anları	80
2. 4. 3. Taşranın Karakterleri	81
2. 4. 4. Bozkırın Aydınlanması	83
2. 4. 5. Sonuç	85
2. 5. BELGESEL İLE KURMACANIN İÇ İÇE GEÇİŞİ: GELECEK UZUN SÜRER ..	87
2. 5. 1. Hatırlama, Hafıza, Anlatı	87
2. 5. 2. Kristalizasyonun Temelleri	88
2. 5. 3. Kentte Yürüyüş	89
2. 5. 4. Sumru ve Ahmet'in Zamanı	90
2. 5. 5. İki Karakterin Yakınlığı	92
2. 5. 6. Bozkıra Çıkış	93
2. 6. BOZKIRDAKİ TUHAF MEKÂN, TEPENİN ARDI VE TEPENİN BU YANI	96
2. 6. 1. Bozkırın Olağan Akışındaki Olağandışlıklar	96
2. 6. 2. Tekinsiz Mekânlar	97
2. 6. 3. Ailenin Bir Araya Gelişi	98
2. 6. 4. Taşraya Dair Özellikler	99
2. 6. 5. Ailenin Kopuşu	101
2. 6. 6. Tepenin Ardındaki Düşman	103
2. 6. 7. Sonuç	105
2. 7. YOLLAR, PASAJLAR, BİR ÇEMBER OLARAK "TAŞRA" VE YOZGAT BLUES	107
2. 7. 1. Ölüm: Bir Başlangıç ve Bir Son	108
2. 7. 2. Yollar ve Pasajlar	109

2. 7. 2. 1. Sabri'nin Yürüyüşü	110
2. 7. 2. 2. Yavuz'un Yürüyüşü	111
2. 7. 2. 3. Sabri ve Neşe'nin Yürüyüşü	112
2. 7. 2. 4. Yavuz ve Neşe'nin Yürüyüşü	112
2. 7. 3. Taşradan Kopuş.....	114
2. 7. 4. Sonuç.....	116
SONUÇ	118
KAYNAKÇA.....	127
EK 1. ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU	133
EK 2. TEZ ORJİNALLİK RAPORU.....	134



GİRİŞ

“1990 Sonrası Türkiye Sinemasının Taşra ve Bozkır Filmlerinde Zamanın İnşası” başlıklı tezimin amacını, çözümlemek istediğim mefhumları, kullanacağım kavramsal çerçeveyi bu bölümde kısaca aktarıp ilerleyen bölümler için bir temel oluşturmaya çalışacağım. Bunun için “Niçin 1990 sonrası Türkiye sineması?”, “Niçin taşra ve bozkır?” ve “Niçin sinematografik zamanın inşası?” sorularına yanıt vereceğim.

Bu tezin yazılmasındaki temel amaç, 1990 sonrasında Türkiyeli yönetmenler tarafından çekilmiş, bozkırda veya taşrada geçen ya da bunları bir konu olarak işleyen filmlerde nasıl bir zaman rejimi inşa edildiğini tespit etmektir. Böylece, örneklem olarak alınan filmlerde zamansal olarak nasıl farklılıklar ve benzerlikler bulunduğu, bu farklılık ve benzerliklerin anlamlandırma açısından ne gibi olanaklar yarattığı tartışılacaktır. Bu doğrultuda *Masumiyet* (Zeki Demirkubuz, 1997), *Yumurta* (Semih Kaplanoğlu, 2007), *Zefir* (Belma Baş, 2010) *Bir Zamanlar Anadolu’da* (Nuri Bilge Ceylan, 2011), *Gelecek Uzun Sürer* (Özcan Alper, 2011), *Tepenin Ardı* (Emin Alper, 2012) ve *Yozgat Blues* (Mahmut Fazıl Coşkun, 2013) filmleri örneklem olarak alınmıştır. Filmleri seçerken örneklemen kapsayıcı olmasına; taşraya ve bozkıra özgü bir sinematografik zaman inşa etme konusuna odaklanmalarına ve Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan “akım”a dâhil olan, yaptığı filmlerle bu adlandırmanın oluşmasına katkı sağlayan yönetmenlerin özgün filmlerinin teze dahil olmasına dikkat edilmiştir. Bu filmler temel olarak Gilles Deleuze’ün “zaman-imge” ve Mihail Bahtin’in “kronotop” kavramları çerçevesinde, bu kavramlara yapılan göstergebilimsel katkılar da göz önünde tutularak çözümlenmiştir. Tezin temel iddiası, adı geçen filmlerin taşraya ve bozkıra dair belirli bir zaman rejimi inşa ettikleri olacaktır. Bu rejim, Deleuze’ün de belirttiği gibi, karakterlerin öznel olarak algıladığı, nesnellikten ve her karakter için aynı oluştan uzak, taşranın ve bozkırın doğası gereği yavaş akan ve genellikle tekrar eden çevrimler şeklinde kendini gösteren bir zamandır. Hem taşra filmleri, hem de sinematografik zaman ve zaman-imge konusu daha önce Türkiye’deki lisansüstü çalışmalarda ayrı ayrı incelenmiştir. Örneğin Selda

Selman “Another Approach to Cinema: Bergson minus Deleuze” (2004) [Sinemaya Başka Bir Yaklaşım: Bergson Eksi Deleuze] başlıklı tezinde Deleuze’ün hareket-imge ve zaman-imge kavramlarındaki Bergson görüşlerinin izini sürmüş, Gül Esin Serttek “Deleuze’ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi” (2013) başlıklı tezinde hareket-imgeden zaman-imgeye geçiş durumunu detaylandırmış, Doğan Aydoğan “1990 Sonrası Türk Sineması’nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu” (2012) başlıklı tezinde taşraya dair sosyopolitik ve tarihsel bir çerçeve çizmiş ve 1990 sonrasında çekilmiş filmler bu iki alan dahilinde incelenmiştir. Bense bu tezde, bahsedilen dönemde çekilen taşra ve bozkır filmlerini Deleuze’ün zaman-imge kavramıyla çözümlemeye çalıştım. Yukarıda da yazdığım gibi, bu noktada ilk olarak “Niçin 1990 sonrası Türkiye sineması?”, “Niçin taşra ve bozkır?” ve “Niçin sinematografik zamanın inşası?” sorularına cevap vererek kavramsal çerçeveyi oluşturacağım.

1990 sonrasında Türkiye’de çekilen filmlerin bir kısmı “Yeni Türk Sineması” ya da “Yeni Türkiye Sineması” olarak adlandırılan bir dönemselleştirmeye dâhil edilir. Her dönemselleştirme çabasında olduğu gibi, burada da bir çerçeveleme sorunu ortaya çıkar. Asuman Suner bu konudaki çerçeveleri şöyle açıklar:

Birincisi, “Türk” sözcüğünün işaret ettiği “ulus” çerçevesi; ikincisi, “yeni” sözcüğünün imlediği “zamansal çerçeve” ve dolayısıyla tarihsel döneme ve “yeni dalga” sinemaya yapılan vurgu. “Yeni Türk sineması” içinde yapılan “popüler” ve “sanat” sineması ayrımı ise üçüncü bir söylemsel çerçeve oluşturuyor (2006, s. 28).

Durum böyle olunca, bir yeni sinemanın ortaya çıktığı coğrafi bölgeye dair iki tarihsel çizgi çekmek, bu sinemayı açıklamak için önemli bir hal alır. Bunlardan ilki, o bölgenin sosyopolitik tarihiyle ilgiliyken; ikincisi, böyle bir tarihe paralel olarak ilerleyen sinema tarihiyle ilgilidir.

İlerleyen kısımda, bahsettiğim tarzda bir çizgi çekerek bu sinemanın doğduğu ortam hakkında kısaca bilgi vermeye çalışacağım. Fakat bunu yapmadan önce, bu adlandırmanın altına hangi filmlerin, yönetmenlerin, özelliklerin girdiğini tartışacağım. İlk olarak, “popüler sinema” ile “sanat sineması” arasında yapılan ayırmadan söz etmek yerinde olacaktır.

Yeni Türk sinemasının ortaya çıkışını birbirine koşut gelişen iki düzlemde tanımlamak mümkün: Bir yanda büyük bütçeli, yıldız oyuncu ve/veya yönetmenleri öne çıkaran, vizyona girmeden önce medyada yoğun bir reklam/tanıtım kampanyasıyla adından söz ettirmeye başlayan, geniş

dağıtım/gösterim olanaklarına sahip ve gişede başarılı hasılat yapan bir “popüler” sinema; diğer yandaysa yönetmenin bir bütün olarak filmin yaratım sürecine damgasını vurduğu, küçük bütçeli, çoğu kez amatör ve/veya tanınmamış oyuncular kullanan, Türkiye’de sınırlı dağıtım ve gösterim olanağı bulan, ancak ulusal ve uluslararası festivallerde gördüğü ilgi ve kazandığı prestijli ödüllerle kendinden söz ettiren bir “sanat” sineması (Suner, 2006, s. s. 33)...

Bu tezde, ikinci gruba, “sanat sineması”na dâhil edilen filmleri ele almaya çalışacağım. Bu tarz, 1990’ların ikinci yarısında yapılan *Tabutta Rövaşata* (Derviş Zaim, 1996), *Masumiyet*, *Kasaba* (Nuri Bilge Ceylan, 1997) ve *Güneşe Yolculuk* (Yeşim Ustaoglu, 1999) gibi filmlerle başlamıştır. Bu filmler, ulusal ve uluslararası film festivallerinde saygın ödüller kazanmıştır.

90’ların sonunda, modernizasyon yıllarında yetişmiş ve yaşama, sinemaya yönelik birtakım yeni değerler ve yaklaşımlar edinmiş bir yönetmen jenerasyonunu tarafından sinemaya yeni bir canlılık getirildi. Ulusal olarak tanınmalarının yanı sıra Batı’da da bilinen bu yönetmenler [...] toplumu yansıtacak yeni bir dil bulmaya çalıştı (Dönmez-Colin, 2014, s. 8).

Bu dönemselleştirmede bir başka tartışma, bahsedilen sinemanın bir ulusal sinema olup olmadığı hakkındadır. Asuman Suner, ulusal sinemanın “yalnızca olguları açıklamadaki yetersizliği nedeniyle değil, yarattığı ideolojik çağrışımlar anlamında da sorunlu bir kavram” (2006, s. 41) olduğunu savunur. Aslı Daldal ise bu sinemanın ulusal bir sinema olup olmadığı meselesini biraz daha detaylandırır ve farklı görüşler ortaya koyar. Öncelikle, böyle bir sinemanın “Amerikan sineması ve onun yoz ideolojisine karşı ciddi bir tavır takın”dığını (2010, s. 72) belirtir. Ulusal sinemanın illa milliyetçi öğeler taşımak zorunda olmadığını, “aslında solcu, angaje ve eleştirel bir sinema” olduğunu söyler ve Asuman Suner’in yazdıklarına katılarak “ulusal sinema”yı çok özcü bulan ve bu nedenle uluslar ötesi ve çok-disiplinli bir yaklaşımı yeğleyen bir görüş olduğunu aktarır (s. 73). Bu hareket, bir ulusal sinema olarak görülsün ya da görülmesin, kapsadığı filmlerin birtakım ortak özellikleri olması bakımından bir bütünlük arz etmektedir. Bu ortak özellikler arasında tüm filmlerin “bağımsız” olması, gerçekçi ve minimalist bir tavır takınarak belirli estetik ve sanatsal kriterleri gözetmesi ve “taşrada, sıradan insanların hayatları etrafında şekillenmekte, amatör oyuncular (çoğunlukla çocuklar) ya da iddiasız aktörlerin katılımıyla gerçekleşmekte” (s. 78) olması sıralanabilir. Bu noktada, “yeni dalga akımından söz ederken vurgulanmak durumunda olan farklılık ve kopuşun genellikle abartılması” (Suner, 2006, s. 42) hatasına düşmeden bir tarihsel çizgi çekmek faydalı olacaktır.

Bir ülkenin, bir kültürün, bir coğrafi bölgenin, bir grubun sanatsal yöneliminin, tercihlerinin belirlenmesinde politik olayların işin içine girmesi kaçınılmazdır. Türkiye söz konusu olduğunda, bu belirleyici olayların en başta gelenlerinden biri 12 Eylül 1980 darbesidir. Darbeyle birlikte nispeten özgür ortam tamamen ortadan kaldırılmış, yerine baskıcı bir rejim konmuştur. Darbeyi takip eden yıllarda hayata geçirilen neoliberal politikalar, ülkedeki atmosferi ve dolayısıyla sinemayı etkilemiştir.

12 Eylül 1980 sabahında yapılan darbenin ardından siyasi partiler, sendikalar, sivil toplum kuruluşları kapatılmış; muhalif olarak görülen insanlar tutuklanmış, işkence görmüşlerdir. Bu baskıcı ortam, ülke sinemasını da radikal bir biçimde etkiledi. Devlet denetiminin artması doğal olarak sansürün de artmasına neden oldu. 1970’lerde piyasaya hâkim olan seks filmleri, yerini karate filmlerine ve arabesk filmlere bırakmaya başladı. Bu tarz filmleri sistemin dayattığı biçimde, eleştirellikten uzak bir film yapma biçimi olarak gören çalışmaların yanı sıra, tam aksi istikamette, bunları bir çıkış yolu olarak gören çalışmalar da vardır. Örneğin, Süleyman Özcan “Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sinemasında 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi” başlıklı tezinde “70’li yılların ekonomik sıkıntısından seks filmleri furysası ile, 1980’lerin baskıcı rejiminden ise arabesk ve kadın temalı filmler ile çıkış yolu bulunmaya çalışılmıştır,” (2013, s. 67) diye yazar. Bu bir çıkış yolu olsun ya da olmasın, 1990’lara geldiğimizde bu tarz filmlerden de artık bir çıkış yolu aranmaya başlandı.

Bu yıllarda, bilhassa Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılmasının etkisiyle, dünyada büyük değişimler yaşandığı aşikâr. Dolayısıyla 12 Eylül 1980 darbesi gibi yerel olayların yanı sıra, Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin dağılması gibi uluslararası olaylar da Yeni Türkiye Sineması’nın ortaya çıkmasında etkili oldu. Türkiye’de “1989-1991 yıllarında [...] liberalleşme yönündeki reformlara girildi” (Zürcher, 2009, s. 414). Bu durumun en büyük sebebi, “önce ‘perestroyka’, sonra da Sovyet blokunun parçalanması”ydı (s. 414). Türkiye’de olduğu gibi diğer ülkelerde de, toplumsal alanda yaşanan bu değişimlerin sinema alanında da etkisini hissettirmesi kaçınılmaz bir durumdu. Örneğin Doğu Avrupa’da, parçalanmış büyük devletlerin ardından ortaya çıkan yeni devletlerdeki yönetmenler kendilerine ve bölgelerine özgü filmleri çekmeye başladı. Veyahut, araştırmacılar bir bütünlük (1990 öncesindeki

parçalanmamış herhangi bir devletten bahsediyorum) içindeki filmlerin minör bir aradalıklarını 1990 öncesinde göremiyordu da, bu kopuşlar o sinemaları adlandırmakta bir kolaylık yarattı. Nikolay Çavuşesku döneminin kapanmasıyla Romanya’da Rumen Yeni Dalga sineması, yükselen sağ politikalara karşı Fransa’da Fransız Yeni Aşırıclığı ortaya çıktı. Benzer bir biçimde Türkiye sinemasında da farklı bir yol daha açıldı ve bugün Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan bir sinemadan bahsedebiliyoruz.

Araştırmacılar, bu adlandırmada izleyicilerin ve eleştirmenlerin de bir payı olduğunu vurgulamıştır.

Yeni Türk Sineması film eleştirisinde yeni bir yaklaşım tarafından kısmen yaratılmış ve tamamıyla desteklenmiştir. Her yeni sinema için bir de yeni eleştiri vardır. [...] Türkiye’deki yeni sinema yeni bir izleyici kitlesinin mevcudiyetine de çok şey borçludur; onları yoğun katılımı olmaksızın, bu filmler eleştirmenlerin, fonların, festivallerin ve dünyanın geri kalanının ilgisini çekmezdi (Akser ve Bayrakdar, 2014, s. xx).

Böyle bir ortamda destek bulan bu sinema pek çok araştırmacı tarafından farklı açılardan incelendi. Örneğin Zahit Atam, “‘Yeni Sinemanın’ Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan” başlıklı tezinde şöyle yazar:

Tarihsel kayıtlara eğildiğimizde New Turkish Cinema (Yeni Türk Sineması) deyimi, Türkiye’den ve Türkçeden çok daha önce, başta İngilizce olmak üzere batılı dillerde kullanılmaya başlamıştır. Türkiye’de terimin Türkçe olarak yerleşiklik kazanmasından önce batılı dillerde, özellikle festivallerin ardından olmak üzere, New Turkish Cinema artık yerleşik bir nitelendirmeye dönüşmüştür.(2010, s. 58).

Dolayısıyla ona göre bu isimlendirmenin temelinde Batılıların yaptığı bir dönemselleştirme girişimi yatmaktadır. Böylesi bir dönemselleştirme, bahsedilen zamanlarda film yapan yönetmenlerin tutarlı bir biçimde sinema hayatlarını sürdürmeleri sayesinde mümkün hale gelmiştir. Yukarıda kısaca aktarmaya çalıştığım toplumsal koşullarda ortaya çıkan bu yeni sinema; izleyicilerin yerli filmlere yoğun biçimde yönelmesi şeklindeki izleyici davranışı değişikliği, bu sinemaya basında ayrılan yerin genişlemesi, bu filmlerin festivallerde ödüller kazanması, bağımsız prodüksiyon süreçlerinin yaygınlık kazanması (Atam, 2010, s. 59-60) gibi sebeplerle yerleşik hale gelmiş, kendine bir yer edinmiştir.

Zehra Zıraman, “Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları” (2014) başlıklı tezinde “yeni”ye ontolojik bir açıdan bakar ve yeninin ne olduğunu, bunun 1990 sonrası Türkiye sinemasına nasıl yansıdığını tartışır. Yeni olanın eskiyle ne ölçüde bağı olduğunu, kendinden sonrakini etkileme potansiyelini açıkladıktan sonra, 1990’larda ortaya çıkan sinemada film yapım sürecindeki ekonomik değişikliklerin etkisinden bahseder: “Amerikan sineması karşısında durabilmek, Avrupa sineması ve kültürünü koruyup desteklemek için 1988’de kurulan Eurimages fonu gibi kanallar ortaya çıkmıştır,” (Zıraman, 2014, s. 61). Bu tarz destekler, isimleri “fon” olmasına rağmen, yalnızca ekonomik bir katkıyla üretimi nicel olarak artırmaktan ziyade, niteliksel bir yükseliş sağlamışlardır. Yönetmenlere sağlanan maddi destek, onlara herhangi bir film yapma biçimi ya da politikası dayatmadığı için, klasik anlatılardan ziyade “yeni” filmler yapılmasını sağlamıştır. “‘Yeni Türk sineması’, ‘bağımsız sinema’, ‘sanat sineması’ gibi farklı isimlerle anılmaya başlanacak bu üretim kanadının öncü yönetmenlerinin filmlerinde ilk göze çarpan bireysel konu seçimleri ve konularını işleme yöntemlerindeki farklılıklar olmuştur” (s. 92). İçeriksel ve üslupsal yakınlıkların yanı sıra, bu akıma dâhil edilen “yönetmenlerin tamamının bugün 50’li yaşlarının başlarında olup ilk filmlerini 30larında hayata geçiren bir kuşağa” (s. 98) mensuptur. Yukarıda da bahsettiğim üzere, bu yönetmenlerin birçoğu 1990’ların ikinci yarısında ilk filmlerini çekmişlerdir, dolayısıyla 90 kuşağı olarak da adlandırılmaları mümkündür.

Bir diğer nokta da bazı çalışmaların Yeni Türkiye Sineması olarak adlandırılan dönemi genellikle neoliberal politikalarla ilişkilendirmesidir. Örneğin, Janet Barış “2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması’nda Kent ve Taşra Melankolisi” başlıklı doktora tezinde şöyle söyler:

Bir ülkenin siyasi ve iktisadi yapısı sinemasını da etkiler. [...] Yeşilçam döneminde farklı bir şekilde üretilen filmler günümüzde küreselleşmenin de etkisiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Bağımsız sinemacılar yurt dışındaki festivalleri takip etmeye başlamış ve oradaki üretim biçiminden etkilenmişlerdir. Bugün Türkiye’de irili ufaklı birçok yapım şirketi orta bütçeli filmler yapmakta, bu filmlerle festivallerde boy göstermekte ve ödüllerle geri dönmektedir (2013, s. 125).

Burada, neoliberal politikalarla küreselleşmeyi bağdaştıran Barış, bu ikisinin etkisiyle sinemacıların ufkunun genişlediğini; dolayısıyla neoliberalizm nedeniyle değil, neoliberalizm sayesinde yeni bir sinemanın doğduğunu iddia eder. Fakat, Yeni Türkiye

Sineması'nın yönetmenleri neoliberal politikalara muhalefet eden politik filmler de yapabirmiştir. Bu sinema, neoliberal politikalara genellikle karşı çıkar, bu tarzda bir film yapma biçiminden etkilenmez, özgün filmler ortaya koyar. Fakat bu isimlendirme altına sokulan yönetmenlerin filmleri pek çok açıdan birbirinden farklıdır. Behçet Güleriyüz, "Türk Sinemasında Taşranın Temsili" başlıklı tezinde bu duruma değinir:

1980 darbesinin tüm siyasal, ekonomik ve kültürel hayata yaşattığı travmatik etki kaçınılmaz olarak Türk Sinemasını da derinden sarsmıştır. [...] Bu dönemde Türkiye'de hız kazanan neo-liberal politikalar ve küreselleşmeyle beraber ortaya çıkan kültürel kimlik sorunları gibi keskin değişimler doğal olarak Türk Sineması'na yansımış ve takip eden dönemde bambaşka akımlar ve bakışların ortaya çıkmış[tır] (2013, s. 6).

Dolayısıyla, Yeni Türkiye Sineması'nın 1980 darbesinden ve ardından gelen neoliberal politikalardan eleştirel anlamda etkilendiğini söyleyebilmekle birlikte, sınırlarını kesin olarak çizebileceğimiz bir sınıflandırma, bir dönemselleştirme yapmak zor görünüyor. 12 Eylül sonrası diyeceğimiz dönem bile, sinema alanında herhangi bir bütünlük teşkil etmiyor. Sosyopolitik bakımdan sürekli olarak kopuşlar ve yeniden bir araya gelişlerle şekillenen bu dönem, yarattığı her tür olumsuzluğu rağmen, özgürleşmeyi farklı yollarla aramaya sevk ettiği için bir imkân da sunuyor.

Sinema da bu olumsuzluktan imkân yaratma işini gerçekleştirmeye girişen alanlardan biridir. Üstelik bunu bir içe kapanma, melankoliye sarılma şeklinde de gerçekleştirmemiştir. "Postmodern süreçle birlikte küreselleşen dünya ve neo-liberal politikalar bireyselleşmeyi körüklemiş ve sürekli dış uyaranlarla karşılaşan bireyin melankolisini tetiklemiştir," (2013, s. 1) der Barış. Bu noktada, içe kapanık karakterleri olan filmler ile sinemanın, sinemacının içe kapanması birbirine karıştırılmaktadır. Bahsedilen film yapma biçimi neoliberalizm sonucunda melankoliye yönelmiş ve politik olandan uzaklaşmış gibi görülmektedir. Oysa ki sadece Yeşim Ustaoglu'nun, Emin Alper'in, Özcan Alper'in, Kazım Öz'ün filmleri bile bu argümana karşıt olarak sunulabilir. Dahası, "Son dönemde Türkiye sinemasının beslendiği melankolinin kaynağı bu parçalanmaya direnmek ve kendini kendi iç dünyasıyla tamamlamaya çalışmaktır," (s. 126) iddiası ortaya atılır. Aksine, parçalanmaya direnmek değildir yönetmenlerin amacı, bu parçalılığı bir imkân olarak değerlendirmek ve özgün filmler çekmektir. Deniz Bayrakdar şöyle yazar:

Yeni Türk Sinemasının auteur'lerinin filmlerinde saklı, gömülü bir "politika" vardır. [...] Politikayı odalardaki perdelerin arkasına, televizyon ekranlarına ve hiç kimsenin birbiriyle konuşmadığı masalara gizlerler. [...] Kısacası, Yeni Türk Sineması sıradan insanların gündelik hayatlarındaki hakikati araştırır. Farkında olmadığı mekânlar ve kişiler, belirli bir mekâna ait olmayan zamanlar. Manzaralar gibi şehirler ve küçük kasabalar da yeni bir bakışla ve daha gri bir atmosferle kurulur (2013).

Bu dönemde film çekmeye başlayan Nuri Bilge Ceylan, Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoglu, Semih Kaplanoglu, Reha Erdem gibi yönetmenler, kendilerine özgü filmler çekerken bizi de onları bir arada görmeye sevk etmiştir. Bu filmler içerik açısından, biçimsel olarak, politik olarak, teknik olarak birbirlerinden zaman zaman ayrılabilir. Örneğin, Yeşim Ustaoglu politik konulara eğilip toplumsal yönleri olan filmler yaparken, Nuri Bilge Ceylan bireyci yönleri daha ağır basan ve politik meseleleri daha çok mikro düzlemde ele alan filmler yapar. Fakat kimi yönlerden de birbirleriyle benzeşirler. Örneğin bozkıra ve taşraya yönelmeleri, farklı bir sinematografik zaman rejimi inşa etmeleri bu yönlerden ikisidir.

Yeni Türkiye Sineması'nın ortaya çıkışı ile ister sinema özelinde olsun ister daha geniş bir perspektifle, taşra hakkındaki çalışmaların yaygınlık kazanması aynı döneme denk gelir. Bu çalışmalar taşrayı ilk bakışta biri olumlu biri olumsuz olarak görülebilecek, fakat benim açımdan her ikisi de olumsuz olan iki yaklaşımla inceler: Taşra ya bir doğallık, naiflik, el değmemişlik, masumluk mekânıdır ya da içe kapanıklıkla, melankoliyle, sıkıntıyla, bunalıyla özdeşleştirilir. Örneğin B. Nihan Eren, "Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü" başlıklı tezinde "Yerlilik, güven, aidiyet bilinciyle sarmalanmış bir taşranın kapsadıkları hep kendi karşıtıyla, bunalım ve kapanmışlığıyla birlikte varolacaktır," (2008, s. 86) diye yazar. Taşra, mesela, bir güven mekânıyken, kent bir güvensizlik mekânı mıdır? Veyahut taşrada bunalım ve kasvetli bir hava hâkimken, kentte neşe içinde yaşayan insanlar mı vardır? Bu soruları basit bir "evet"le yanıtlamak elbette zor görünüyor.

Buradaki temel sorun, hem taşranın hem de bozkırın, genellemeler yapılarak tanımlanmaya çalışılmaları. Genellemeler çoğu zaman doğası gereği bir geçişsizlik de tahayyül etmek anlamına geliyor. "Taşra taşradır ve merkez de merkezdir, bu ikisi kendilerinden başka bir şey değildir," şeklinde özetlenebilecek yaklaşımlar, farklı anlamlandırma olanaklarının önüne yüksek bir duvar örüyor. Örneğin Şükrü Argın, taşra için "varlığını, kendi *dışındaki* bir 'merkez'in varlığına borçlu olan bir 'dış'tır,"

(2005, s. 295) diye yazar. Bu borçlu oluşun karşısına yerleştirebileceğimiz geçişlilik durumu ise insanların taşradan merkeze gidebilme umudu ya da merkezden taşraya gitme isteği (bu istek, yaşadığımız topraklar düşünüldüğünde, merkezden Orta Anadolu taşrasına değil Ege ya da Akdeniz'in "deniz gören" taşrasına gitmek şeklindedir) gibi bir şey değildir. Daha soyut bir biçimde mekânsal ve zamansal bir geçişlilikten bahsediyorum. Merkezi ve taşrayı kesin çizgilerle belirlenen iki ayrı yer olarak görmek, yine çoğu zaman yorumlama açısından bir sorun oluşturabiliyor. Taşra elbette zaman zaman merkezden uzakta yer alabilir ama hiçbir uzaklık tek yönlü değildir; dolayısıyla merkezin de taşraya uzak olduğu hatırdta tutulmalıdır. Özge Çelikaslan, "Türk Sinemasında Taşra ve Çocuğun Temsili: *Kasaba* (1997), *Masumiyet* (1997), *Beş Vakit* (2005)" başlıklı tezinde Alvin Bertrand'ın "Kent ve kır bir *dikotomi* (ikiye bölünme) değil, bir devamlılıktır (*continuum*)," (2008, s. 14) cümlesini aktarır. Eğer bir devamlılıktan bahsediyorsak, bu hem mekânsal hem de zamansal bir devamlılık olmak zorundadır. Ortada kesişim noktaları, temaslar olması kaçınılmazdır.

Taşraya yönelik olumsuz yaklaşımların bir diğeri de taşranın birtakım basmakalıp imgelerle aktarılmaya çalışılmasıdır: "'Tipik' kavruk Orta Anadolu ve 'yolları kardan kapanan' Doğu Anadolu imgeleri bunlar. Edebiyatımız da sinemamız da, taşrayı anlatmaya tenezzül ettiğinde, anlatılan olay nerede geçerse geçsin bu hâkim imgelerden, bu tonlardan pek kurtulabilmiş sayılmaz" (Birkan, 2005, s. 299). Fakat Yeni Türkiye Sineması, bu tarz imgeleri kırmak için bir adım atmıştır. Örneğin Ahmet Uluçay, Nuri Bilge Ceylan ya da Zeki Demirkubuz bu imgeleri kullansalar bile bu imgelerin tuzağına düşmeden, yani taşrayı yalnızca bunlardan ibaret yerler olarak görmemeyi başararak ve ana akım sinema tarafından oluşturulmuş basmakalıp taşralı karakterlere başvurmadan filmlerini çekmiştir. Çünkü "şehirle ve şehirde kurulan ilişkilerin karmaşıklığının ardında sadece bir ikiyüzlülük ve yapaylık teşhis edebilen, taşrayı ya da kırı -sanki orada hiç yalan söylenmezmiş, hiç poz kesilmezmiş, hiç maske takılmazmış gibi- masumiyetin, doğallığın, içtenliğin, sadeliğin anayurdu olarak kuran gayet şehirli geleneğe" (Birkan, 2005, s. 305) dâhil olmazlar.

[Nuri Bilge Ceylan] filmlerinin eve, çocukluğa ve taşraya bakışı her şeyden önce hiçbir biçimde "nostaljik" değildir. Bu filmlerin temel ekseninde yer alan "taşra", geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık varolmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını,

daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir (Suner, 2006, s. 106).

Burada eleştirilen, taşranın “geçmişte kalması” ya da bir “nostalji” nesnesi olarak görülmesi durumu, yukarıda da bahsettiğim üzere, taşraya dair olumsuz yaklaşımların birer tezahürüdür. Temel sorun, taşranın genellikle tek ve homojen bir yer olarak görülmesidir. Fakat her taşra ve taşralı birbirinden farklıdır. “Zira taşra vardır, bir de ‘taşranın taşrası’ vardır. Her şehirlinin tafasına göre, her kasabalı bir taşralıdır; kasabalıya göre de köylü. [...] Bu yüzden taşra tanımı altında toplanabilen coğrafi bölgelerin taşraları da tek kalıptan çıkmamıştır” (Pekdemir, 2005, s. 79). Bu sebeple, taşraya sanki her taşra aynıymış gibi yaklaşmak anlamsızlaşır ve çözümleme yaparken bu durum göz önünde tutulmuştur.

İkinci olarak ise, bu mekânlar filmlerin inşa ettiği taşra ve bozkırlar olarak değil de, daha genel, toplumsal mefhumlar olarak ele alınıyor. Ben bu duruma karşı çıkarak uzun sosyolojik açıklamalar, modernite değinileri vs. yapmak yerine, filmlerin yarattığı mekânlar olarak taşrayı ve bozkırı incelemeye çalışacağım. Tzvetan Todorov *Poetikaya Giriş* adlı kitabında “Şu veya bu gösteren, şu veya bu gösterileni ‘gösterir’, şu veya bu olgu başka bir olguyu çağrıştırır, şu veya bu olay bir düşünceyi simgeler, bir başkası belli bir psikolojiyi resmeder. *Hali hazırdaki* ilişkiler ise *biçimlendirme*, inşa etme ilişkileridir,” (2014, s. 46, vurgular yazara ait) diye yazar. Bir anlam yaratma süreci olarak bir filmde inşa edilmiş taşra ile başka bir yerde)örneğin bir romanda, bir sosyal bilimler makalesinde) inşa edilmiş taşra aynı şeyler olmayabilir, aynı şeyler gibi gözükseler bile gösterdikleri, çağrıştırdıkları, simgeledikleri şey başka olabilir. Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* adlı kitabında “[...] çalışmalar kendi konularını dilbilimsel yöntemlerden esinlenerek incelemektedir. Sinema göstergebiliminin büyük sorunlarla karşılaşacağı yer sinematografik dilyetisiyle doğal dilyetisi ayrımının yapıldığı noktalardır,” (2012, s. 107) diye yazar. Metz’in burada söylediği şeyi “genişleterek” sinematografik mekân ile filmin dışındaki mekânın aynı şey olmadığını ama ikincisinden yola çıkılarak ilkinin değerlendirilebileceğini ve sinematografik mekânın yaratılmış bir şey olduğunu, çünkü sinematografik anlamın “her zaman için güdülenmiş olup asla nedensiz olmadığını” (s. 107) düşünebiliriz. Kısacası, hem taşra ve bozkırı hem de ilişki içinde olduğu merkezi “film içi” mefhumlar

olarak görerek, ama elbette bunların toplumsal, dışsal boyutlarını da akılda tutarak çözümlemeler yapacağım.

Sonuç olarak taşra, kendisinin aksi ucundaki merkezden çeşitli özellikleriyle elbette ayırır. Fakat bu özellikler ne taşraya ne de merkeze herhangi bir olumlu değer yükler. Üstelik bu iki mekân arasındaki fark düşünüldüğü kadar belirgin değildir. Çünkü, “benzeştirici, aynılaştırıcı bir süreçle karşı karşıyayız. Sanki her yer şehir ve her yer taşra - veya hiçbir yer” (Bora, 2005, s. 46). Aynı şekilde ve taşranın olumlu ya da olumsuz bir değeri olmadığını da gözeterek, taşranın bir sıkıntı yeri olduğunu, merkezin ise neşe yeri olduğunu iddia etmek yanlış olacaktır. İkisi arasındaki ayrım, bu tarz yüzeysel nitelermelerden ziyade, zamansal ve mekânsal farklılıklardan kaynaklanır. Nurdan Gürbilek’in de belirttiği üzere, “Taşranın kendini taşra olarak algılayabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerekir. Taşranın ufku her zaman büyükşehirdir” (1995, s. 52). Dolayısıyla işin içine zamansal ve mekânsal özellikler girmektedir. Her iki kavram da şimdiye kadar ağırlıklı olarak mekânsal özellikleri açısından incelenmiş, değerlendirilmiştir. Ben zaman ve mekânın birbirinden ayrılamaz olduğunu akılda tutmakla birlikte, zaman konusuna daha fazla eğilerek 1990 sonrası Türkiye sinemasının popüler sinema dışında kalan bazı örneklerinde nasıl bir sinematografik zaman-mekân rejimi inşa edildiğini incelemeye çalışacağım.

Yukarıda hangi dönemde çekildiğini ve hangi konuları ele aldığını kısaca açıklamaya çalıştığım filmlerin nasıl bir sinematografik zaman rejimi inşa ettiklerini birkaç düşünüre ve onların çeşitli kavramlarına başvurarak çözümleyeceğim. Bu düşünürlerin en başında Gilles Deleuze ve onun iki ciltlik sinema kitabında ortaya attığı hareket-imge ve bilhassa zaman-imge kavramı gelecek. Fakat elbette Deleuze’ün kendi görüşlerini şekillendirdiği, onun görüşlerine katkı yapan ve onu eleştiren düşünürler de hesaba katılacak. Dolayısıyla Henri Bergson, Siegfried Kracauer, Charles Sanders Peirce, Jacques Rancière gibi düşünürlerin genel olarak sinema ve özel olarak da sinematografik zaman üzerine olan görüşlerinden yararlanacağım. Bunun yanı sıra zaman ve mekânın ayrılamaz olduğu görüşünden hareketle Bahtin’e ve onun kronotop

kavramına, bunların örneklem olarak seçtiğim filmlerin çözümlenmesinde nasıl kullanılabileceğine yer vereceğim.

Kabaca söylersem, İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında sinemada, oluşturulan imgelerde zamansal ilişkiler ön plana çıkmaya başladı (Deleuze, 1989, s. 271). Bu andan itibaren imgelerin mekânda kapladıkları yerle birlikte, zamanda kapladıkları alan da başat öge haline geldi, bu iki kavram birbirini tamamlayan şeyler olarak görülmeye başlandı. Deleuze, bilhassa Bergson'un zaman hakkındaki fikirlerinden yola çıkarak sinematografik zaman üzerine birtakım önermelerde bulundu. Sinematografik imgenin zamanının nasıl bir şey olduğu, olabileceği hakkında bize belirli bir anlayış sundu.

Bu anlayışa göre, bahsedilen imgenin “şimdi”nin içinde yer aldığını belirtmek pek mümkün gözükmez. Şimdi olan şey, imgenin kendisi değil, onun temsil ettiği şeydir. İmgenin kendi zamanı ise zamana dair ilişkilerin bir bütünüdür. Diğer bir deyişle, zaman-ime; geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirini takip etmesi şeklindeki anlayışın karşısında yer alır. Çünkü Deleuze'e göre çok daha derin zamansal ilişkiler vardır. Dolayısıyla zaman-ime, şimdiye olduğu gibi, basitçe hatırlamaya da indirgenemez. Hatırlama, karmaşık zamansal yapıların yalnızca bir parçasıdır. Bu yapı ise farklı sürelerin bir arada bulunmasıyla oluşur. Geçmiş, belirli ilişkiler yoluyla şimdinin içinde var olmaya devam eder. Bu da ardışıklık değil, bir aradalık sunar. Buna göre, zaman bir öznelliktir; kronolojik olmayan zaman, zamanın kendi kuruluşu içinde kavranır ve zaman içsellikimizi inşa etmez, biz zamana içselizdir. Bu içsellik içinde, şimdi geçer, geçmiş muhafaza edilir (Deleuze, 1989, s. 82-83).

Fakat, Deleuze'ün zaman-imgeden önce değindiği bir imge türü vardır: hareket-ime. Onun burada ilk olarak yaptığı şey, hareket ile mekânın farkını ortaya koymaktır. “Katedilen mekânların hepsi bir tek ve aynı homojen mekâna aitken, hareketler heterojendir, birbirlerine indirgenemezler” (2014, s. 11). Bu noktada Deleuze, Bergson'un konumundan yola çıkar, fakat aynı yöne sapmaz. Çünkü Bergson'a göre sinema, hareketin perdeye yansıtıldığı değişmez bir yanılsamadır. Ama kullanılan yapay araç ve izleyicilerin o imgeyi bir perdede görmeleri, imgede bir düzeltilmeye yol açar. Yani o imge bir dönüşüme uğramıştır artık. “Sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-ime verir” (s. 13). Kabaca söylersem, bu özellik

sinemaya bir yaratıcılık, bir çok-anlamlılık kazandırır. Fakat yukarıda da belirttiğim üzere, İkinci Dünya Savaşı sonrasında, zaman-imge ön plana çıkmaya başlar.

Deleuze bu noktada iki imge rejimini açıklar. İlki, yani hareket imge, “sensori-motor şemanın mantığına göre organize edilen imgedir, bu imge algıların ve eylemlerin sonlanmış zincirlemesinin mantığıyla benzer bir bütünün mantığı içinde, diğer imgelerle doğal bir zincirlenişin unsuru olarak tasarlanır” (Rancière, 2011, s. 117-118). Zaman-imge ise “artık eylemlere dönüşmeyen saf optik ve işitsel durumların [...] ortaya çıkmasıyla, bu mantığın kırılmasıyla karakterize olur. [...] Böylece her imge kendi sonsuzluğuna açılmak üzere diğerinde ayrılır” (s. 118). Biraz daha basitleştirerek söylersek, hareket-imge klasik bir anlatının özelliklerini taşıırken, zaman-imge daha karmaşık zamansal ilişkilerin içerisine yerleşir. Fakat bu iki imge, birbirinin karşıtı değildir, “imge üzerine iki bakış açısidir” (s. 123). Üzerine asıl yoğunlaşacağım tür olan zaman-imge bir sonraki bölümde ayrıntılandıracağım üzere bir boşluk, bir yarıлма rejimidir. Boşluklardan bahsediyorsak da anlamlandırmanın önünde sonsuz bir yol açılmış demektir.

Deleuze’ün açtığı bu yoldan 1990 sonrası Türkiye sinemasındaki bozkır ve taşra filmlerini çözümlemeye çalışırken, zaman ve mekânı birleştirebilmek için Bahtin’in kullandığı kronotop kavramından faydalanacağım. Zamanı, genellikle mekânsal özelliklerden yola çıkarak yorumlarız. Kronotop kavramı ise zaman ile mekânın birlikteliğini tanımlar (Bahtin, 1981, s. 85). Örneğin Nuri Bilge Ceylan’ın *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) adlı filmini ele alırken bozkırda zamanın nasıl inşa edildiğini ya da Emin Alper’in *Tepenin Ardı* (2012) filminde dar köy mekânının nasıl dar zamansal çevrimlere evrildiğini zaman-mekân birlikteliği gösteren kronotop kavramı ışığında yorumlayabiliriz.

Bir sonraki bölümde Deleuze’ün zaman-imge ve Bahtin kronotop kavramına ağırlık vermekle birlikte, yukarıda saydığım düşünürlerin ortaya attığı görüşler çerçevesinde tarihsel bir çerçeve de çizmeye çalışacağım. Bunu yaparken fotoğraf tarihine ve bu tarih içerisindeki zaman rejimine değinmek, sinematografik zamanın inşasına daha kolay bir geçiş sağlamak açısından iyi bir yol olabilir.

1. BÖLÜM

SİNEMATOGRAFİK ZAMANA DAİR KAVRAMLAR

1. 1. HAREKET-İMGE

1. 1. 1. Hareket, Ayrıcalıklı-An, Herhangi-An

Felsefe, Gilles Deleuze ve Felix Guattari'ye göre, “Kavramlar oluşturmak, icat etmek, üretmek sanatıdır” (2015, s. 12). Deleuze, sinemaya dair görüşlerini açıklarken; bir nevi, kendi sinema felsefesini oluştururken iki temel kavram icat eder: hareket-imge ve zaman-imge. Bu iki kavramın içini doldururken Henri Bergson'un görüşlerinden yola çıkar. Öyle ki, sinema hakkındaki iki ciltlik eserinin ilk cildinde, birinci bölümün başlığı “Hareket Üzerine Tezler: Bergson'un Birinci Yorumu”dur. Dahası, ilk cümlesine de onun adıyla başlamaktan çekinmez: “Bergson hareket üzerine tek bir tez değil, üç tez öne sürer” (Deleuze, 2014, s. 11).

Nedir bu tezler ve zaman üzerine düşünürken ne işe yararlar? İlk tez, hareket ve katedilen mekânın aynı şey olmadığı hakkındadır. Bu tez, zaman üzerine de bir şeyler söyler: “Katedilen mekân geçmiştir; hareket şimdidir” (Deleuze, 2014, s. 11). Katedilen mekân, adı üstünde, katedilebildiği için farklı parçalara ayrılabilir, bölünebilir. Niçin geçmiştir? Katedilen her bir parça, her bir mekân (uygun fiillerle somutlaştırırsam) arkada, geride kalmıştır. Fakat mekânı kateden bu hareket, halen sürmektedir. Bölünemez. Çünkü bölündüğü anda o hareket, başka bir hareket olur; Deleuze'un sözleriyle, “doğası değişir” (s. 11). Bunu tersinden yorumlamak, bir başka önermeye

daha yol açar, ki bu önerme sinema açısından oldukça önemlidir. Eğer hareket bölünemiyorsa, farklı anlardaki hareketsiz kesitler birleştirilerek yeni bir hareket meydana getirilemez. Söylenmek istenen, kısaca, sinemanın hareketsiz kesitlerin bir araya getirilmesinden başka bir şey olduğudur. Fakat Bergson sinemanın hareketsiz kesitlere soyut bir hareket eklemek olduğunu düşünür. Bunu da “sinematografik yanılsama” (s. 12) olarak adlandırır. Yani, ortada fotoğraf karelerine ya da enstantane fotoğraflara benzer hareketsiz kesitler vardır ve sinematograf ya da aynı işlevi görecektir herhangi bir cihaz, bu hareketsiz kesitleri saniyede (genellikle) yirmi dört kare olacak şekilde bir araya getirir; böylece algılanımımızda harekete dair bir yanılsama oluşur. Oysa burada, Deleuze’e göre, düzeltilmiş bir imge vardır. Yapay bir aracın (kabul edelim ki sinematograf ya da kamera, hareket söz konusu olduğunda bir yapaylık taşır) ürettiği hareket, o hareketin de yapay olması gerektiği anlamına gelmez. Ortaya yeni bir hareket çıkmıştır ve bu hareket, herhangi bir hareket kadar harekettir. “Kısaca, sinema bize, hareket eklediği bir imge vermez, dolaysız olarak bir hareket-imge verir. Bize bir kesit vermektedir elbette, ama bu, hareketsiz bir kesit + soyut hareket değil, hareketli bir kesittir” (Deleuze, 2014, s. 13).

Bergson’un hareket üzerine olan ikinci tezi bizi Deleuze’un sıkça kullandığı iki kavrama yöneltir: poz ve ayrıcalıklı-an; ki ayrıcalıklı-ânın varlık koşulu olan herhangi-an vardır bir de. Bu tez, hareketin “bir biçimden diğerine kurallı bir geçiş, yani tıpkı dansdaki gibi pozların ve ayrıcalıklı anların bir düzeni” (s. 14) olduğunu ileri sürer. Bu cümleden sarıh bir çıkarım yapmak zor görünse de, basit bir mantık yürütmeye poz ile ayrıcalıklı-ânın aynı şey olmadığını söyleyebiliriz. Sinemada, doğaldır ki, poz diye bir şey yoktur. Poz olsa olsa fotoğrafta, resimde bulunabilir. Çünkü her ikisinin de hareketsiz kesitler olduğu varsayılabilir. Ulus Baker, sinemada böyle bir şeyin mümkün olup olmadığı üzerine fikir yürütür ve “Çok uzun bir hareketsiz çekime poz diyebilirsiniz, ama ortada pekâlâ poz veren herhangi bir figür, bir kişilik ya da varlık bulunmayabilir. Tıpkı Antonioni’nin çölleşmiş boş mekânları, Ozu’nun bomboş ev içlerini uzun uzadıya görüntülemesi gibi,” (2015, s. 144) diye yazar. Kabul edelim ki, cümlelerin geri kalanı, cümlelerin başındaki “Neye poz diyebiliriz?” kısmını yanıtlar, bahsedilen şeyin pek de mümkün olmadığını gösterir. Fakat sinemada, pozun diğer sanatlarda üstlendiği işlevi yerine getirecek bir kavrama, bir duruma ihtiyaç vardır: ayrıcalıklı-an. Bir şeyin ayrıcalıklı olabilmesi için çevresinde, yanında yöresinde sıradan

bir şeyler olması gerekir: herhangi-an. Yani sinemada ya da herhangi bir mecrada ayrıcalıklı-an silsilesi görmek imkânsızdır. Dolayısıyla “sinema, hareketi herhangi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir” (Deleuze, 2014, s. 15). Fakat, yine tersinden gidersek, bu, sinemanın ayrıcalıklı-anlar sayesinde mümkün olduğu gerçeğini değiştirmez. Ayrıcalıklı-an sadece “aşkın bir biçimin aktüel hale gelmesi” değildir, “düzenli ya da tekil, sıradan ya da dikkate değer olabilir” (s. 16). Öyleyse, “Eğer herhangi-an da tekil ve dikkate değer olabiliyorsa, ayrıcalıklı-ânın ne ayrıcalığı kalıyor?” sorusunun zihinlerimizde çakması gayet doğaldır. Deleuze bu soruya doğrudan bir yanıt vermez, bu da bir kafa karışıklığına yol açar. Fakat biz, düşünürün başka önermeleri üzerinden bu soruya yanıt arayabiliriz. Örneğin, “Herhangi an, bir diğer herhangi ana eşit mesafede olan andır,” (s. 17) der. Yani ayrıcalıklı-an, herhangi bir herhangi-âna ya da ayrıcalıklı-âna eşit mesafede konumlanmak zorunda değildir. Hareket ya da zaman içindeki herhangi bir noktada parlayıp sönebilir, bir süre devam edebilir, herhangi-ânı kapsayacak şekilde yoluna devam edebilir. İkinci olarak, “Hareketi herhangi anlarla ilişkilendirdiğimiz zaman, yeni olanın, yani dikkate değer ve tekil olanın bu anların herhangi birinde üretilişini de düşünebilmemiz gerekir,” (s. 18) sözü de ayrıcalıklı-an tanımımıza katkı sağlayabilir. Yani, ayrıcalıklı-an daima bir herhangi-an içinde üretilir ve onlarla çevrelenir. Böylece ayrıcalıklı-ânın ne olduğuna dair muğlaklığı, kafa karışıklığını karışıklıklar kurarak nispeten aşmış oluruz.

Fakat “poz”, “enstantane”, “eşit aralıklı oluş” gibi kavramları ve durumları irdeledikçe kimi kafa karışıklıkları ortaya çıkmaya devam eder.

Sinemanın tarih öncesini düşündüğümüzde kafamızın karıştığı olur, çünkü sinemanın teknolojik özelliklerini belirleyen soyağacını nereden başlatacağımızı ya da bunu nasıl tanımlayacağımızı bilemeyiz. Bu durumda, sürekli Çinlilerin gölge oyunlarına ya da en eski yansıtma sistemlerine başvururuz. Ama aslında sinemayı belirleyen koşullar şunlardır: Yalnızca fotoğraf değil, enstantane fotoğraf (poz fotoğrafı başka bir soyağacına aittir); enstantanelerin eşit aralıklı olması; bu eşit aralıkların “film”i oluşturacak bir taşıyıcıya aktarılması (pelikülü delenler Edison ve Dickson’dır); imgeleri hareket ettirecek bir mekanizma (Lumière’in tırnakları) (Deleuze, 2014, s. 15-16).

Tüm bunları saydığımızda, işin içine sinemanın başlangıcı, tarihi de girmiş olur. Burada bir parantez açmak ve Bergson’un hareket hakkındaki üçüncü tezine geçmeden önce

Siegfried Kracauer’ın görüşlerine değinmek, sinemanın doğuşuyla onun hareket ve zamanla olan ilişkisini irdelemek açısından faydalı olabilir.

1. 1. 2. Sinema Tarihinin Başlangıcı, Sinema, Fotoğraf ve Dışsal Gerçeklik İlişkisi

Sinema tarihi üzerine bir şeyler yazmaya başladığınızda, ister istemez fotoğrafa değinerek başlamak zorunda kalıyorsunuz. Bunun temel sebebi, sinemayı fotoğrafın devamı olarak gören (ve hatta devamı olmaktan da öte, ikisinin aynı şey olduğunu düşünen) anlayışın oldukça egemen olması. Bu anlayışın altındaysa büyük oranda fotoğrafın da, sinemanın da dışsal gerçeklikle sıkı bir bağı olduğu görüşü yatıyor. Sözünü ettiğim görüşün savunucularından biri olan Siegfried Kracauer, *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* adlı kitabının önsözünde “Kitabımın bu alandaki pek çok çalışmadan ayrıldığı nokta, biçimsel değil de *maddi* bir estetik olması. İçerikle ilgili. Filmin aslen fotoğrafın uzantısı olduğu, dolayısıyla tıpkı fotoğraf gibi etrafımızı saran görünen dünyayla bariz bir yakınlığa sahip olduğu varsayımına dayanıyor,” (2015, s. 65) diye yazar. Dahası bu durum, sinema için ontolojik bir önem taşır. Düşünüre göre bir film, fiziksel gerçekliği kaydedebilmesi ölçüsünde gerçekleşmiş olur: “sokaklardaki kalabalıklar, gayri iradi jestler ve diğer uçucu izler” (s. 66). Tüm bunlar, bir filmin özü olarak görülür. Film ile gözümüzün önündeki dünya arasındaki bu sıkı ilişki, böylece, sinemanın da tıpkı fotoğraf gibi bir sanat olduğu iddiasını kuvvetlendirir (s. 67). Bu iki sanatın benzer ya da aynı olarak görülmesi, her ikisinin de dışsal gerçekliği olduğu gibi aktarmasından kaynaklanır, Kracauer’e göre. Fakat kuramcının bu görüşleri, ileride daha ayrıntılı olarak değineceğim üzere, “Öyleyse ‘sinematografik olan’ olarak adlandırabileceğimiz özellikleri nereye yerleştireceğiz?” sorusunu doğuruyor -ki kendisi de buna tatmin edicilikten uzak birtakım yanıtlar veriyor. Ancak, bu soruyu yanıtlamadan önce, Kracauer’ın fotoğraf ve sinema arasındaki ilişkiyle bu ikisinin dışsal gerçeklikle olan bağı hakkındaki görüşlerini biraz daha açmakta fayda var.

Dagerreyotipi’nin ortaya çıkması, iki farklı görüşü doğurmuş oldu. Bunlardan ilki, fotoğrafın dışsal gerçekliği aynen yansıtması gerektiği şeklindeki kanı; ikincisi ise,

dışsal gerçekliği çarpıtarak fotoğrafı bir sanat haline getirme eğilimiydi. Kracauer öncelikle her iki alanın da kendine has özellikler taşıdığını kabul eder. Fakat bu özellikler, fotoğraf ve sinemanın iki ayrı şey olduğu anlamına gelmez. “Çünkü yeni bir tarihsel kendiliğin ortaya çıkmasını sağlayan ilkeler ve fikirler başlangıç evresinin son bulmasıyla kaybolup gitmez; bilakis, büyüüp yayılma sürecinde bu kendilik söz konusu ilke ve fikirlerin bütün içerimlerini ortaya koymaya yazgılıdır adeta” (Kracauer, 2015, s. 74). Bunun sonucunda, bir film teorisi oluşturmak ya da film teorisi üzerine bir şeyler yazmak için işe fotoğraftan başlamak, onun evrim sürecini ve teori ile pratiklerini incelemek iyi bir yol olabilir.

Fotoğraf tarihinde tam olarak ilk andan günümüze değin devam eden temel tartışma, fotoğrafın dışsal gerçekliği olduğu gibi aktardığı şeklindeki görüş ile onun aslen bir taklitten çok sanatsal yaratım olduğu görüşü arasında yaşanır (Kracauer, 2015, s. 85-86). Kracauer’ın kabaca çerçevelediği bu tarihsel ayrıma sonra ayrıntılı olarak değerlendirmek üzere “İlk yaklaşımın bakış açısından da bir sanatsal yaratım mümkün olamaz mı?” şeklinde bir şerh düşmek faydalı olabilir. Fotoğraf bir yeniden üretim midir, yoksa aslında var olanı ortaya mı çıkarır? İlk görüşün kaynak aldığı nokta fotoğrafın bir keskinlik ya da kesinlik arz etmesidir. Fotoğrafi çekilen şey fotoğrafta ne ise odur ve başka hiçbir şey değildir. Fotoğrafın büyüğü ya da küçüğü gösterebilme kapasitesi (mikro-makro), gerçekliği gösterdiği görüşüne büyük ölçüde dayanak olur. Fakat modernizmin etkilerinin giderek artmasıyla birlikte “sabit, kesin olarak teşhis edilebilecek bir görünüşü koruyabilen tek bir nesne bile” (s. 81) kalmamıştır. Çok kaba bir çizgi çizecek olursam: Sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan “sokağa çıkma” durumu hareket, hız gibi mefhumların algılanışını değiştirmiştir. Örneğin, Flaubert’in salon romanları yerini Rimbaud’nun, Verlaine’in “dışarıdaki” şiirlerine bırakmıştır. Flanörlük ve flanözlük önem kazanmış, bu da farklı bir bakma biçiminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. İlk dönemdeki kısmen sabit nesnelere mikro ya da makro olarak yaklaşan fotoğraflar yerini hareketli nesnelerin daha farklı tekniklerle çekilmesi zorunluluğuna bırakmıştır. Dolayısıyla fotoğraf geleneksel perspektifi büyük ölçüde yıpratmıştır. “Görme alışkanlıklarının ne kadar direngen olabileceği düşünülürse” (s. 82), bu durumun önemi iyice artar. Fakat, Kracauer bunu söylemekle anlam üretimine toplumsal inşayı da zımnen katmış olur. Bu durumda fotoğrafın aslında bir yeniden üretim olabileceği görüşü de güç kazanır. Fakat bu yeniden üretim, deneysel

fotoğrafçılara göre, tesadüfi oluştan kaçması ve kontrol edilemeyen koşullardan ayrılması ölçüsünde sanattır (s. 85). Az önce sözünü ettiğim makro ve mikro fotoğraflar sayesinde gerçeğe daha fazla yaklaşılabileceği şeklindeki görüş, deneysel fotoğraflar nedeniyle bir anda tam aksi istikamete savrulmuştur. Çünkü bu tarz fotoğrafların rastgeleliği soyut fotoğraflar oluşmasını sağlamıştır. Dolayısıyla gerçekçilik ile sanatsal yaratım arasına yine bir sınır girmiştir. Buna rağmen Kracauer’ın tereddütü azalmaz: “Fotoğrafçının yaklaşımına ‘fotoğrafik’ diyebilmemiz için, temel estetik ilkeye uygun olması gerekir. Yani fotoğrafçı, estetik bir ilgiyle, her koşulda gerçekçiliğe meyletmelidir” (s. 88). Bu noktada Kracauer birtakım yakınlıklar tespit eder. İlki, fotoğrafın sahnelenmemiş gerçeklikle bir yakınlığı olduğudur. Fakat bu önerme, fotoğrafın sahnelenmiş bir durumu temsil etme ihtimalini görmezden gelir. İkincisi ise, ilkiyle yakından bağlantılı olarak, fotoğrafın tesadüfi olanı vurguladığı şeklindedir. Bunun genellikle enstantane fotoğraflarda görülen bir durum olduğundan bahseder ama böyle bir önermede de, aklımıza ilk olarak Muybridge’in çalışmaları gelir ve Kracauer’ın söyledikleri yine kısmen boşa çıkar. Üçüncü olarak, fotoğrafın sonsuzluğu çağrıştırdığını iddia eder ki bu, benim de büyük ölçüde katılacağım bir görüştür. Ona göre fotoğraf sonsuzluğu çağrıştırır ama “kaybolup giden bir geçmişin melankolik güzelliğine” (s. 92) dairdir. Burada asıl vurgusu melankoli üzerinedir ama ben zaman hakkında söylediklerini ele alıyorum. Geleceği çağrıştırır, çünkü kaybolup giden bir geçmiş yoktur. Fotoğrafın bize hatırlattığı geçmiş bir biçimde şu âna kadar ulaşmıştır. Böylece geleceğe dair fikirler uyandırır. O fotoğraftaki geçmiş kendi geleceğine, yani şimdiye taşınmıştır. Bu nedenle her zaman gelecek hakkında bir şeyler çağrıştırmaya devam edecektir. Bu da, Kracauer’ın dördüncü önermesi olarak, belirlenimsizlikle bir yakınlık taşır (s. 97). Bu yakınlık, her ne kadar Kracauer tam olarak böyle düşünmese de, gerçekliği aktarmaktan ziyade yeni gerçeklikler kurma, diğer bir deyişle, taşıdığı belirlenimsizlik sayesinde farklı anlamlandırmalara açık olma konusunda bir potansiyel taşır.

Ancak bu potansiyeli detaylandırmadan evvel, zaman ve onun ilk dönemlerdeki temsili olarak görülen harekete Kracauer’ın nasıl baktığına odaklanmak faydalı olacaktır. Filmin temel amaçlarından en önemlisi, bulunuşundan itibaren, hareketi gösterebilmek olmuştur. “Hareketi gösterebilmek” denince de akla tartışmasız olarak Eadweard Muybridge’in ve Etienne-Jules Marey’in çalışmaları gelir. Bu isimlerin çalışmaları

hareketi kısmen gösterebilirdi, fakat günümüzde anladığımız şekilde değil. Bunlar halen bir film değil, fotoğraftı: enstantane fotoğraf. Kracauer bu durumu kendi görüşlerine “kolayca” bağlar: Bunlar hareketi gösteren “fotoğraf”lardır, “çünkü film içeriğinin tesis edilmesinde belirleyici olan etken hep fotoğraf olmuştur ve hâlâ da öyledir. Fotoğrafın doğası filmin doğasında yaşar” (2015, s. 105). Amerikalı göstergebilimci ve mantıkçı Peirce, bu tarz çalışmalar hakkındaki görüşlerini şöyle açıklamıştır: “‘Enstantane fotoğraf’ olarak adlandırılan şey bile, deniz kumundan fazla sayıda pozlama aralığının bir araya gelmesiyle oluşur” (Aktaran Doane, 2002, s. 89). Aynı konu üzerine Bergson şöyle yazar: “Enstantane fotoğraf her ânı izole eder; hepsini aynı düzeye getirir, bu nedenle atın dört nala koşarken attığı her adım tek bir konum -ki bu konumun bir ayrıcalıklı-anda parlayacağı ve tüm süreci aydınlatacağı varsayılır- gibi massedilmek yerine, birbiri ardına gelen konumlar olarak görülür” (2005, s. 306). Yukarıda, Deleuze’den de aktardığım şekilde, buradaki hareketin kaynağı olarak imgenin kendisini değil, sinematografi görür. Aslında ortada bir hareket yoktur, ta ki sinematograf mekanik bir biçimde görüntüleri art arda getirip hareket yanılsamasını yaratana dek. Bu sebepten Kracauer de enstantane fotoğrafın filme evrilebilme kapasitesini vurgular: “Belli bir pozlama süresinden enstantane fotoğrafa uzanan yolu açan itkiler, aynı istikamette fotoğrafın başka bir uzantısının hayallerini kurduruyordu - film hayalini” (s. 106). Bu hayal, Lumière Kardeşlerin keşfi ve bununla yaptıkları çalışmaların popülerleşmesiyle gerçekleşmiş oldu. Buna yakın bir dönemde Frank B. Gilbreth “*cyclograph*” adını verdiği yöntemle, hareketi gösterme amacı doğrultusunda çaba harcadı. Örneğin, bir cerrahın eline ufak bir lamba bağlayıp hastasına dikiş atmasını istedi ve bunu uzun bir pozlamayla fotoğrafladı [Chronocyclograph of Surgeon Sewing, 1915] (Doane, 2002, s. 6). Bahsedilen tarzdaki bu ilk çalışmalar, Deleuze’ün “zamanın ikincil kılınması, hareketin ön plana çıkarılması” olarak özetlediği durumun örnekleri olarak görülebilir. Fakat bunların yarattığı etki, Lumière Kardeşlerin çektiği filmlerin yarattığı etkinin çok gerisinde kaldı.

Bu gelişmeler fotoğraf ile sinema arasındaki farklara dair bir tartışmayı alevlendirdi. Yukarıda da bahsettiğim üzere, Kracauer fotoğraf ile filmin temel özelliklerinin aynı şeyler olduğunu düşünüyordu. Filmin fiziksel gerçekliği kaydetmek için mükemmel bir araç olduğu fikrine, bir nevi içkinlik tartışması yaparak, aynı zamanda “fiziksel gerçekliğin çekim kuvvetinin etkisinde” (Kracauer, 2015, s. 107) olduğu görüşünü

ekliyordu. Buna rağmen, fotoğrafta olmayan ama filmde olan bazı özellikler de vardır. Örneğin kurgu, en azından akla ilk gelen biçimiyle fotoğrafta yoktur; fakat birçok film üreticisine göre filmin asli unsurlarından biridir. Bununla birlikte bazı tekniklerin fotoğraftan alındığı söylenir: “yakın çekim, yumuşak odaklı lensle çekim, negatif kullanımı, çift veya çoklu pozlama vb.” Fakat “geçişler, ağır ve hızlı çekimler, zamanda geri dönüşler...” (s. 108) yalnızca filmlerde vardır. İşin içine bunlar girince, bir şeylerin “sinematografik” olduğunu söylemeye başlıyoruz demektir. Kracauer bu tartışmayı iki kurucu film üreticisi üzerinden, Hegel’in diyalektiğine paralel bir biçimde birbirinin tezi ve antitezi dediği Lumière Kardeşler ve Méliès üzerinden yapar. Lumière’ler ne kadar gerçekçiye, Méliès o kadar sanatsaldır. Bu gerçekçilik doğrultusunda, gündelik hayattan kesitler sunar Lumière Kardeşler. Hortumdan çıkan suyun bahçıvanın suratına denk geldiği bir film olan *L’arroseur arrosé* (*Bahçıvanın Sulanışı*, 1895) hakkında Maksim Gorki’nin “Hortum kendi yüzünüze fışkıracak sanıp içgüdüsel olarak geri çekiliyorsunuz,” diye yazdığını aktarır Kracauer (s. 110). Bu durum kendisi için filmin ne kadar gerçekçi olduğunun göstergesidir. Gündelik hayattan süslemesiz bir kesit, bir izleyicinin hayatında karşılığını bulmuştur. Kısacası, Lumière Kardeşlerin filmi hayatın ta kendisidir: “En kontrol edilemeyen ve en bilinçdışı anlarıyla hayattı bu; bu gelip geçici, sürekli birbirinin içinde eriyip giden örüntüler karmaşasına sadece kamerayla erişilebiliyordu” (s. 111). Burada “hayat” sözcüğünün üzerinde çok belirgin bir vurgu var. Bu da doğrudan Kracauer’in kitabının başlığındaki “fiziksel gerçeklik” kavramını hatırlatır (*Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu*). Fiziksel gerçeklik ise ona göre “hayat”tır. Lumière’ler “iş üstünde yakalanan doğa”yı kaydeder. Fakat bu iki kardeşin karşı kutbunda; yani tezin antitezinde Méliès yer alır. Çünkü Méliès’nin fiziksel gerçeklikle, “doğa”yla pek bir ilgisi yoktur. Onun derdi sahnelenmiş olanı, kurmaca bir şeyleri kaydetmektir. Filmin, kameranın ve dolayısıyla sinematografinin kendine has özelliklerini -fotoğrafta olmayan özelliklerini- kullanarak ve belki de bunları kendisi yaratarak filmlerini çekmiştir. Sinematografik özelliklerin ortaya çıkması ise “zamanın inşası” konusu için elzem bir durumdu.

Tıpkı Deleuze’un zaman-imgeden önce hareket-imgeye değinmesi gibi, Kracauer’de de hareketin izin sürülebilir: “Gerçekçilik eğilimini izlerken, filmler iki açıdan fotoğrafın ötesine geçer. Birincisi, hareketin şu veya bu evresini değil, bizzat hareketin kendisini görüntülerler” (2015, s. 115). Buna göre Kracauer, hareketin bir başlangıcı ve bitişi

olduğunu varsayar ve kamera, bu hareketi başından sonuna kadar kaydedebilme kapasitesine sahiptir. Bu hareketin ya da herhangi başka bir şeyin kaydedilmiş versiyonu, kaydedilen şeyin kendisinden daha gerçek görülebilir (s. 116). Sinemayı fotoğraftan ayıran bir başka şey de, icracısına daha büyük bir biçimlendirme imkânı vermesidir. Tek bir ânı değil bir süreyi, bir hareketin tek bir noktasını değil hareketin tümünü gösterebilmesi, bunu sağlayan özelliktir.

Görüldüğü üzere Kracauer'ın görüşleri, bir üstteki paragrafı dışarıda bırakırsak, Deleuze'ün görüşlerinin birçoğunun uzağında konumlanır. Deleuze'ün aksine Kracauer, fotoğraf ile sinema arasında daha sıkı bir yakınlık kurar. Dolayısıyla; sinemanın, hareketsiz kesitlerin arka arkaya getirilmesiyle oluştuğunu söyleyen Bergson'a yakındır. Görüntüye hareket kazandıran şey sinematografıdır. Fakat bu hareketin, Deleuze'ün önermesine benzer bir biçimde, bir başlangıcı ve bitişi vardır. İki an arasında gerçekleşen bu durum içerisinde başka bir bölünme gerçekleşmez ve film kamerası bu hareketin tümünü veya bir kısmını kaydeder, tek bir ânını değil. Kaydedilen bu parçalar ise fotoğrafta bulunmayan özellikler olan “geçişler, ağır ve hızlı çekimler, zamanda geri dönüşler...” (s. 108) sayesinde sinematografik bir özellik taşır. Sayılan tüm bu özellikler zaman kavramıyla, hatta daha da daraltırsak süre kavramıyla ilişkilidir.

1. 1. 3. Süre ve Bütün

Bu noktada Bergson'un hareket üzerine olan üçüncü tezine dönebiliriz. Bu teze göre, “An sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütünün, ya da bir bütünün hareketli kesitidir. Bu da, hareketin daha derin bir şeyi, süredeki ya da bütündeki bir değişimi ifade ettiğini ima etmektedir” (Deleuze, 2014, s. 19). Burada, hareketin yanına iki yeni kavram eklenir: süre ve bütün. Bu, aslında ilk teze de bir değişimdir. Hareketin gerçekleştiği mekân bir nevi bütündür. Bir hareket için daima iki cisim gereklidir. Çünkü “Bir cismin düşüşü onu çeken bir başka cismi varsayar ve her ikisini de kapsayan bütündeki bir değişimi ifade eder” (s. 20). Yani bütünün değişimi, onun içerisindeki hareketin değişimine bağlıdır. İki cismin arasındaki ilişki hareket sayesinde değiştiği zaman bütün de kendiliğinden değişmiş olur. Bu

değişim ise açıktır ki süre dediğimiz mefhum içerisinde gerçekleşir. Bütünün değişimi ile sürenin değişimi paraleldir. Her ikisi de durmaksızın değişir.

Bu üç tez sayesinde üç net çıkarımda bulunabiliriz. Hareket, hareketsiz kesitlerden oluşmaz; diğer bir deyişle, hareket bölünemez. Hareketsiz kesitler, ancak herhangi-anlar ve ayrıcalıklı anlar sayesinde mümkün olur; bu anlar, hareket-imgenin temelidir. Hareket, mekân olarak adlandırabileceğimiz bütünde bir değişime yol açar; bu değişim süreyle paraleldir, süre de değişir ve bu da zaman-imgenin temelidir.

1. 1. 4. Sinematografik Özellikler

Bu hareket tezlerini, içlerine yerleştireceğimiz ve böylece sinemanın alanına yakınlaştıracığımız birtakım aygıtlar, birtakım kavramlar gerekiyor: çerçeve ve plan, kadraj ve dekupaj. Bu kavramlar mekânı yavaş yavaş genişletmemize ve zamanla ilgili meselelere ulaşmamıza imkân verir.

Öncelikle kadraj ve çerçeve arasındaki farka değinebiliriz. Kadraj, “imgenin içinde mevcut bulunan her şeyi, dekorları, kişileri, aksesuarları kapsayan kapalı, görece kapalı bir sistemin belirlenmesine” (Deleuze, 2014, s. 25) denir. Çerçeve ise “çok sayıda parçası, yani kendileri de alt kümeler oluşturan öğeleri olan bir kümedir”, dolayısıyla “parçalarına ayrılabilir” (s. 25). Öyleyse bu, şu demek: Çerçeve, parçalarına ayrılabilmesine rağmen, daha genel bir yapıdır. Kadraj ise bu çerçeve içindeki -bir nevi- bakış açısıdır. Bu bakış açısı sayesinde, çerçeve görünebilir olmanın ötesine geçer: Artık “okunabilirdir de” (s. 25). Bu, gösterenlerle gösterilenler arasındaki mesafenin açılacağı anlamına gelir, ki aslında sinema doğası gereği gösterenle gösterilen arasındaki mesafenin çok kısa olduğu bir alandır (perdedeki ağaç göstereni ile onun ilk kertede gösterdiği şey, mesela ormandaki canlı bir ağaç, yaklaşık olarak aynı şeydir). Kadraj/bakış açısı sayesinde, bu mesafe kısmen açılır ve imge farklı anlamlandırmalara, farklı okumalara açık hale gelir.

Bu açık hale gelişine rağmen, çerçeve daima “sınırların çizilmesidir” (Deleuze, 2014, s. 27). Bir hazne olan çerçeve içinde, hareket kendine bir hareket alanı bulur. Fakat bir

çerçevede birçok çerçeve -“kapılar, pencereler, gişe camları, çatı pencereleri, araba pencereleri, aynalar, hep birer çerçeve içinde çerçevedirler” (s. 28)- bulunduğunu düşünürsek, hareketler de birden çok, farklı olabilir. Yine de, eğer sınırların çizilmesinden bahsediyorsak, bir küme oluşturuyoruz demektir. Çerçevenin oluşturduğu küme “ne bölünebilir, ne bölünemezdir; ‘dividüeldir’” (s. 28). Diğer bir deyişle, bağımsız parçalardan oluşur: çerçevenin içindeki kapı, kapıdaki cam, camın içinden izleyebileceğimiz çeşitli hareketler...

Tekrar edersek, “çerçeve bir kadraj açısıyla ilişkilidir” (Deleuze, 2014, s. 29). Eğer belirli bir kadraj açısı kullanıp bir çerçeve kuruluyorsa, çerçevenin dışında bırakılan bir şeyler de vardır. Deleuze buna çerçeve-dışı der. Çerçeve dışındaki ne duyulur, ne görülür ama kesinkes mevcuttur (s. 30). Bu durum, bir döngü oluşturur ve bizi tekrar küme fikrine yönlendirir. Bir çerçeve seçilir, her zaman için bu çerçevenin bir çerçeve-dışı vardır, kadrajı genişletip bu çerçeve-dışını çerçeveye aldığımızda yeni bir çerçeve-dışı daha oluşturulmuş olur. Dolayısıyla hiçbir küme “kendi üstüne kapanamaz”, bunu sağlayan şey bir Bütün’ün varlığıdır (s. 31). Bu noktada, sonradan kullanacağım için, şunu akılda tutmakta fayda var: Bütün, mekândan ziyade zamanla ilgili bir şeydir. Çerçeve birtakım şeylerin seçilip küme haline getirilmesiyse, doğal olarak, zamana dair bir şeyleri de içerir. Çünkü kümenin öğeleri daha geniş bir kümeden, bir Bütün’den seçilir.

Bu çerçeve-dışına benzer, ama daha somut bir diğer kavram ise dekopajdır, ikisinin karıştırılmaması gerekir. Çerçevelerin bir araya getirilip bir plan oluşturulduğunu varsayalım. “Dekopaj planın sınırlarının, plan da kapalı sistem içinde, kümenin öğeleri ya da parçaları arasında kurulan hareketin belirlenmesidir” (Deleuze, 2014, s. 34). Burada şunu hatırlamamız gerekir: Hareket, Bütün’de bir değişime yol açmaktaydı, Bütün’deki bir değişim ise sürenin değişmesi demektir. Dolayısıyla plan, “bir kümedeki [...] konum değişimlerini sunar, bütündeki [...] mutlak değişiklikleri ifade eder” (s. 35). Bu tespitin montaj fikriyle çok sıkı bir ilişkisi vardır. Plan değişimleri gösteriyorsa, farklı planlar sürenin de değişimini gösterir. Farklı planların bir araya getirilmesi, dizilimi farklı, tamamen bağımsız ve tek bir yeni süre meydana getirir. Dolayısıyla Deleuze, planın hareket-imge olduğunu düşünür (s. 38). Bu her şeyiyle sinematografik bir özelliktir. Örneğin fotoğraf bir “kalıba dökmedir” (s. 40). Sinemada ise çerçeveden

doğan plan, kalıba dökülmüş bir şey değildir; aksine, hareket bu durumun kurucu ögesidir. Kısacası, plan ve hareket-imge birbirinden kopamaz: Sinemayı sinema yapan şeylerden biridir bu.

Bir diğeri ise montajdır. Montajın yukarıda bahsettiğim Bütün’le sıkı bir ilişkisi vardır. Şu âna kadar gördüğümüz üzere, Deleuze, Bütün’ü zamanla hemen hemen eş tutar. Montaj birtakım yöntemler kullanarak, daha doğrusu kendisi bir yöntem olarak bu Bütün’ün inşa edilmesini sağlar. Zamanı inşa etmesine rağmen montaj, hareket-imgelerden kaynak alır; fakat bütünü inşa etmesine rağmen, “bütün, bir anlamda önden gelmelidir, baştan varsayılmalıdır” (Deleuze, 2014, s. 47). Çünkü, Bergson’un tespit ettiği üç seviye, yani “kapalı sistemlerin belirlenmesi, sistemin parçaları arasında kurulan hareketin belirlenmesi ve hareketin içinde ifade bulan değişen bütünün belirlenmesi” (s. 47) birbirini kapsar, birbirinin içine geçer ya da birbirine dönüşür. Eğer hareket-imgelerle oluşturulmuş bir zamandan bahsediyorsak, burada, zamanın doğrudan değil dolaylı bir imgesi var demektir. Ancak zamana dair imgenin dolaylı olması, inşa edilen zamanın fiili bir zaman olmadığı anlamına gelmez (s. 48). Bu tarz bir inşa için, Deleuze dört montaj eğilimi tespit eder: organik Amerikan eğilimi, diyalektik Sovyet eğilimi, niceliksel Fransız eğilimi ve dışavurumcu Alman eğilimi. Bu eğilimlere kısaca değinip hareket-imgeye nasıl yaklaştıklarını görmek, zaman-imgenin inşasını da kavrayabilmek açısından önemlidir. Griffith’le özdeşleşen Amerikan eğilimine göre, ortada birtakım parçalar vardır ve sinema, bu parçalardan organik bir bütün oluşturur. Bunu, parçaları birbiriyle ilişkilendirip arka arkaya dizerek yapar. Bu nokta, tam da Sovyet yönetmenlerin karşı çıkıp kendi diyalektik montajlarını geliştirdikleri noktadır. Burada, parçaların birbiriyle çarpışmasının değil, dışsal bir bir araya getirişin ön plana çıkarılması eleştirilir. Sovyet yönetmenler, yeni bir kavram ortaya atar: atraksiyonlar. Bunlar, “imgeyi uzatır ya da onun yerine geçerler” (s. 56). Bunu sağlayan şey ise imgelerin birbirini çekmesi, birbirleriyle çatışması ve sonuç olarak yeni bir imge ortaya çıkarmalarıdır. Fransız eğilimi, böylesi bir diyalektik ilişkinin karşısına, Descartesçi bir yön koyacaktır: Bu eğilimi takip eden yönetmenler, “hareketin niceliğiyle ve onu tanımaya olanak veren metrik ilişkilerle ilgilenirler” (s. 62). Mekanik özellikleri ön plana çıkarırlar ve bunun yolu olarak dönüşümlü sıralamaya seçerler; ilişkisel ya da diyalektik bir sıralamayı değil. Dışavurumculuk ise böylesi bir mekanik hareketin eleştirisinden doğar. Deleuze’ün kullandığı bir metafor dışavurumculuğu anlamak

konusunda bir kolaylık yaratır: “Dışavurumculuk, dünyayı birisi şeylerin korkunç, organik olmayan yaşamına, diğeri tinin psikolojik olmayan yüce yaşamına gönderen kırmızı üstüne kırmızı boyamayı hiç bırakmaz” (s. 80). Kısacası, ortada mevcut olanla aşkın olanın bir birleşimi vardır. Görüldüğü üzere, bu dört montaj eğilimi birbirinden oldukça farklıdır. Ortak oldukları tek nokta, hareket-imgeyi bir Bütün içine yerleştirme çabalarıdır.

1. 1. 5. Algılanım-imge, Eylem-imge, Duygulanım-imge

Hareket-imge ise çeşitli biçimler alma kapasitesine sahiptir. Deleuze bu noktada üç yeni kavram sokar sistemine: algılanım-imge, eylem-imge, duygulanım-imge. Bu kavramların asıl konumuz olan zaman-imgeyle doğrudan bir bağı yoktur. Hatta Deleuze, örneğin duygulanım-imgenin, zaman-mekânı yok ettiğini söyler (2014, s. 120). Buna rağmen, filmleri çözümlerken yer yer kullanacağım için bu kavramlara kısaca değineceğim.

Bu kavramların temelinde bir materyalizm-idealizm çekişmesi yatar. Materyalizm, maddeye dair özelliklerden yola çıkarak bir bilinç yaratmaya; idealizm ise bilinçteki imgelerden evrenin düzenini oluşturmaya çalışır (Deleuze, 2014, s. 82). Bu iki çabanın sinemayla nasıl bir bağı vardır? Öncelikle sinema, gerçek denilen şeyden yola çıkar; başka türlü söylersem, dünyaya kendi görüntüsünü tekrar sunar. Bir görüntünün görüntüsünden bahsediyorsak, ilk olarak değinilmesi gereken şey -bu görüntülerin zorunlu olarak algılandığını kabul edelim- algılanımdır. Olan şey, algıladığımız şeydir. Deleuze bunu “hareket=imge” (s. 84) şeklinde formüle eder. Hareket ne ise odur ve algıladığımız hareketten başka hareket yoktur. Bergson, bu hareketi nasıl algıladığımızla ilgilenir. Sinemayı düşünürsek, imge bir maddedir. Madde ve ışık özdeş olarak görülür (s. 87). Bunlar hareketi mümkün kılan şeylerdir, çünkü algılanımı sağlarlar. Tekrar başa döneriz: Hareket, Bütün’deki yani zamandaki değişimdir. Kısacası, madde ve ışık sayesinde bir zaman-mekân bloku oluşur.

Hareket, daha önce gördüğümüz üzere, iki cisim arasındaki çekim, yani etki ve tepki sayesinde meydana gelir. Zaman-mekân blokunda etki ile tepki arasında aralıklar vardır.

Bu noktada yeni bir kavram devreye girer: eylem-imge. “Şeyleri oldukları yerde algılayarak, onlara katılmak ya da onlardan kaçmak için, aradaki mesafeyi artırmak ya da azaltmak” (Deleuze, 2014, s. 93) yoluyla eylemde bulunulur. Deleuze’e göre, aralık tanımı yalnızca algılanım-imge ve eylem-imge ile kapatılamaz. İkisinin “bir arası vardır. Duygulanım, aralığı işgal eden şeydir, aralığı doldurmaksızın, kaplamaksızın işgal eder” (s. 94). Duygulanım sayesinde aralık, yani hareket bir nitelik kazanır.

Düşününün bu imge türlerini kavramsallaştırırken yöneldiği yegâne şey, montaj tanımını derinleştirebilmektir. Montajı; algılanım-imgelerin, eylem-imgelerin, duygulanım imgelerin bir kombinasyonu, bir düzenlenişi olarak görür (Deleuze, 2014, s. 100). Çekim ölçekleri, bu imgelerin oluşturulmasında ve bizim imgeleri tespit edişimizde önemli bir yer tutar. “Uzak plan özellikle bir algılanım imge oluştururken, orta plan bir eylem-imge, yakın plan da bir duygulanım-imge olacaktır” (s. 100). Peki, niçin bu ölçekler bu imge türleriyle eşleşir?

Algılanım-imge uzak planla eşleşir, çünkü “gerçek”le olan bağı diğer iki imgeye nispetle sıkıdır. Öznel bir algılanım ile nesnel bir algılanım arasındaki git-gelden ortaya çıkar. Burada yalnızca izleyiciye değil, kameraya da bir bilinç atfedilir. Bu tarzda, kamera “hissettirilir” (s. 105). Fakat Deleuze bir şerh düşer: “Sinema basitçe kamera değildir, montajdır” (s. 113). Yani kamera bir bilinç kazanmıştır -bunun belki de en önemli örneği sine-göz’dür- ama montaj sinemanın başat özelliği olmayı sürdürür. Çekim ölçekleri ve onlarla birlikte oluşan imgeler bir şekilde sıralanarak -ya da “sıralanmayarak”- filmi oluşturur.

Duygulanım-imge ise yakın planla eşleşir ve Deleuze yakın planın yüzden başka bir şey olmadığını üstüne basa basa yazar (2014, s. 120, 121, 135). İşe ilk olarak duygunun tanımını yapmakla başlayabiliriz. Kendini ifade eden şeyden “bütünüyle ayrılabilir, [...] [ondan] bağımsız olarak varolmaz. Onu ifade eden bir yüzdür ya da yüze denk bir şeydir (yüzleştirilmiş bir nesne)” (s. 132). Duygu, yüzle ifade edilmesine rağmen, kişisel bir şey değildir. Bir şeyin duygu olabilmesi, başkalarıyla paylaşılmasına bağlıdır. Bir nevi, anlaşılması için başkaları tarafından bilinmesi gerekir. Bununla birlikte yüz, tamamen bireyseldir. “Herkesi birbirinden ayırt eder” (s. 135). Bireysel olan yüz, bireysel olmayan duyguyu ifade etme kapasitesine sahiptir. Bu kapasitesi sayesinde başka bir yetisi daha ortaya çıkar: “imgeyi zaman-mekânsal koordinatlardan söküp alma

yetisi” (s. 132). Her ikisi için de birer cilt kitap yazan Deleuze için, zamansal ve mekânsal koordinatların, yakın plan yüz çekimlerinde ortadan kalktığını öne sürmek pek kolay bir kabul olmasa gerek. Nedir Deleuze’ü böyle bir önerme yazmaya zorlayan şey? Bu sorunun cevabını vermek için iki ilişki tipi tespit etmek gerekir: içsel kompozisyon ve dışsal kompozisyon. “İçsel kompozisyon yakın planın gerek başka yakın planlarla, gerekse kendisiyle, kendi unsurları ve boyutlarıyla olan ilişkisi”yken, dışsal kompozisyon “yakın planın başka planlarla ve başka imge tipleriyle olan ilişkisidir” (s. 141). İçsel kompozisyondaki birleşmeler virtüeldir. Farklı anlardaki yüzler, doğal olarak, aynı yüzler değildir. Her bir andaki tekil noktalar bir biçimde birleşir. Bu tekil noktalar ise aktüelliklerdir. “Kişiler arasındaki gerçek bağlantılar” ve “mümkünler”dir (s. 139). Bu tarz planlarda zaman-mekân adeta görünmez olur. “Elbette yakın plan, ilkesel olarak, alan derinliği yoluyla arka planları ele geçirebilir veya onlara eklenebilir. Ama derinlik [oluşumu] daha çok bir karakterin silinmesi anlamına gelir” (s. 146). Zaman-imge bölümünde daha ayrıntılı olarak değineceğim üzere, alan derinliği zamansallık açısından mükemmel bir göstergedir. Herhangi-an kavramından yukarıda kısaca bahsetmiştim. Bu noktada Deleuze, kabaca bu kavramın mekân versiyonu olarak görülebilecek “herhangi-mekân” kavramını ortaya atar. Herhangi-mekân “homojenliğini kaybetmiş bir mekândır,” ve bu “metrik ilişkilerinin ilkesini veya kendi parçalarının bağlantısını kaybetmiş olmak demektir” (s.148). Fakat bu kayıp durumu, bir anlamsızlık yaratmaz. Aksine, Kuleşov etkisi örnek verilir: Arka arkaya dizilen yüz planları ve herhangi planlar bir nitelik-güç doğurur. Bu tarz mekânlar oluşturma en sık rastlanan yolu gölgeler kullanmaktır. “Gölgelerle dolu ya da gölgelerle kaplı bir mekân herhangi bir mekâna dönüşür” (s. 150). Bu tarz imgeler bir belirsizlik teşkil eder. Belirsizlik ise virtüel bağlantılarla başka bir şey dönüşebilecek potansiyelliklerdir. Buna benzer bir başka imge türü ise hareket-renktir. Bu, “bir tondan diğerine geçişi” (s. 158) tanımlar. Sinemada renk-imge, etrafındaki her şeyi soğurur. Godard’ın formülünü aktarır Deleuze: “Bu kan değil, kırmızıdır” (s. 159). Bir imge haline gelen renk, duygulanımsal bir kıpırdanmaya yol açar. Peki bunu herhangi-mekâna götüren şey nedir? “Antonioni’yle birlikte, renk mekânı boşluğa götürür, soğurduğunu siler” (s. 160). Boşluk ise bir bağlantısızlık içerir. Doğası gereği, başka bir şeye bağlanamaz. Deleuze, tüm bu açıklamalardan sonra, herhangi-mekânın nasıl oluşabileceğini güzel bir biçimde özetler: “Herhangi mekânları, *bağlantısı kopmuş ya da boşalmış mekânları* ortaya

çıkartabilecek veya oluşturtabilecek olan şey, gölgeler, beyazlar, renklerdir” (s. 161-162, vurgu yazara ait).

Deleuze burada tespit ettiğı üçüncü imge türüne, yani eylem-imgeye geçmeden evvel bir ara kavram yaratır: itki-imge. Eylem-imgenin gerçekçi bir yönü varken, duygulanım-imgenin idealist bir yönü vardır (Deleuze, 2014, s. 165). İtki-imge bir geçiş sağlar. Kendisi ne duygudur, ne eylem. İtkinin bütünle bir alakası yoktur, daima parçalarla ilgilidir. Buna rağmen Bütün’e, yani zamana dair özellikleri açığa çıkarma kapasitesine sahiptir. Deleuze’e göre “itki-imgenin aslında iki göstergesi vardır: semptomlar ve putlar veya fetişler. Semptomlar itkilerin türemiş dünyadaki mevcudiyetidir, putlar veya fetişler ise parçaların temsilidir. Bir nevi “doğalcılıkla beraber, zaman sinematografik imgede çok güçlü biçimde kendini gösterir” (s. 169). Bu tarz imgeler hatırlamaya, daha doğrusu unutmamaya yol açar. İlk bakışta yalnızca geçmişe yönelik gibi durur ama yol açtığı durumlar aracılığıyla geleceğı, zamanın tümünü ilgilendirir. Çünkü “geçmişin tekrarı maddi olarak mümkün olmakla birlikte, Zaman adına, tinsel açıdan imkânsızdır; aksine, geleceğı dönük olan inancın tekrarı, maddi olarak imkânsız ama tinsel açıdan mümkün görünür” (s. 177). Böylece, hareketten yavaş yavaş zamana geçiyoruz. Ama bir imge türüne daha değinmemiz gerekiyor: eylem-imge. Çünkü bu imge, doğrudan oluşu sayesinde daima itki-imgenin üzerinde yer alır.

Şimdiye kadar, ortamlardan ve davranışlardan bahsettik. Deleuze, ilk eylem-imge tanımını buradan çıkarır: “Eylem-imge bu ikisi arasındaki ilişki ve bu ilişkinin tüm varyasyonlarıdır” (2014, s. 187). Bu tür, karakterler arasındaki ilişkileri tespit edebilmek ve yorumlamak açısından çok önemlidir. Çünkü bir “eyleyen, diğerinin yapacağını düşündüğü şeye göre eylemde bulunur” (s. 189). “*Durum ile gelecek eylem arasında büyük bir mesafe olması gerekir ama bu mesafe yalnızca, onlarca gerileme ve ilerleme olarak durakların karakterize ettiğı bir süreç tarafından doldurulmak üzere varolur*” (s. 204, vurgu yazara ait). Eylem-imge, bu durumu şekillendiren imge türüdür. Buraya kadar bahsettiğim eylem-imge türünü, Deleuze, “büyük biçim” olarak adlandırıyor: durumdan durumu değışikliğe uğratan eyleme geçiş. Bunun bir de tersi vardır: küçük biçim, yani eylemden duruma, yeni bir eyleme geçiş (s. 210). Kimi yönetmenler bu iki biçimin arasında geçişler yaparak örer filmlerini. Bu geçişleri

sağlayan şeyse figürlerdir. “Figürler eylem-imge boyunca dolaşıma giren bu yeni, çekici, atraksiyona dayalı imgelerdir” (s. 238). Bahsedilen şekilde bir imgenin gerçekleşebilmesi için özel bir mekâna ihtiyaç duyulur. Deleuze bunu yer yer “ortam” olarak adlandırır: “[...] Ortam, ilk anlamıyla, iki beden arasındaki aralığı ya da daha çok, bu aralığı işgal eden bir şeyi, bir bedenin eylemini uzaktan diğer bir bedene aktaran sıvıyı ifade eder” (s. 242). Bu tespitle birlikte, artık tezimin merkezi kavramı olan zaman-imgeye iyice yaklaşmış oluyoruz. Kracauer’in de dediği gibi, sinemayı diğer türlerden ayıran, sinemayı sinema yapan birtakım özellikler, yani sinematografi vardır. Deleuze’e göre, sinematografik özelliklerin en önemlilerinden biri plan-sekansdır: “Plan-sekans farklı yönlerde sahip vektörler arasında bir tür paralellik sağlar ve böylelikle, heterojen mekân parçaları arasında bir bağlantı oluştururken, bu şekilde oluşturulmuş mekâna çok özel bir homojenlik verir” (s. 251). Bu tarz bir çekim türü klasik yapıları sarsmaya başlar. Çünkü her daim kestirilemez bir yön bırakır. Bahsettiğim sarsıntı bizi yeni bir imge türüne sevk etmeye başlar. “[...] Savaş ve savaş sonrası, “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” (s. 266)... Savaş ve savaş sonrası, yani kabaca 1940’lardaki çizginin iki yanı... Bahsedilen sarsılma ilk olarak İtalya’da, İtalyan Yeni Gerçekçiliği’yle gerçekleşir. Bu noktadan itibaren, asıl konumuz olan zaman-imgeye geçebiliriz.

1. 2. ZAMAN-İMGE

1. 2. 1. Yeni Gerçekçilik ile Optik ve İşitsel Durumlar

Deleuze sinema üzerine ikinci kitabı olan *Zaman-İmge*’ye İtalyan Yeni Gerçekçiliği’ne değinerek başlar. Çünkü İkinci Dünya Savaşı’nı ve büyük oranda bu savaşın bir sonucu olarak İtalya’da ortaya çıkan akımı, imge rejiminde bir kırılma olarak görür. Kendisi, akımı ilk kerte de bir toplumsal bağlamdan, İkinci Dünya Savaşı’ndan yola çıkarak değerlendirmeye girişse de kitabın başında Bazin’in eleştirisini kullanır:

Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliği'ni kendi toplumsal bağlamına göre tanımlayanların aksine, biçimsel estetik kritere dair temel bir gereklilik ortaya koyar. Bazin'e göre bu, gerçekliğin yeni bir biçimine dairdir. Bu biçim dağıtımı sağlayıcı, eliptik, orada ve burada bulunandır, sabit değildir; ve bloklar içinde işler, zayıf bağlara sahip ve uçuşan olaylarla ilgilidir (Deleuze, 1989, s. 1).

Bu biçimsel estetik kriterin en temel özelliği, temsillerin yerine plan sekansları koymasındır. Fakat burada, Bazin'in görüşüne karşı çıkarak, bu biçimsel özelliğin toplumsal bağlamdan kaynaklandığı öne sürülebilir. İkinci Dünya Savaşı, henüz bitmeden, yeni bir gerçeklik rejimi yaratmaya başlamıştı. Bu rejimde olgulara, “yoz” temsillerin eleştirisi olarak politik bir anlam atfedilmeye başlandı. Fakat bu politik anlam, sanatın ikinci plana itilmesine neden olmadı. Aksine, çok güçlü bir sanatın doğmasını sağladı: Zavattini'nin meşhur tanımıyla; “fragmante, gündelik, parçalı, elden kaçan karşılaşmaların oluşturduğu bir sanat” (s. 1). Deleuze, bu akımı yine kendini özgü biçimde, kendi kavramlarıyla yorumlamayı tercih eder. Daha önceki bölümde bahsettiğim üzere, geleneksel realizm duyu-motor durumlarla tanımlanır. Fakat yeni gerçekçilik optik ve işitsel durumlarla sıkı bir ilişki içindedir. Duyu-motor durumlar önceden belirlenmiş eylemleri, belirli ortamlarda ifşa ederken, optik ve işitsel durumlar herhangi-mekânlarla ilişkilidir (s. 5). Bu tarz durumlar, yeni imge tiplerinin birer sonucudur: öznel imgeler, çocukluk anıları, görsel rüyalar ya da fanteziler (s. 6)... Hareket-imgeyle özdeş olan duyu-motor bağları ortadan kaldırmak ve yukarıda sayılan imgelere gönderme yapmak için iki yeni kavram gereklidir: optik gösterge [*opsign*] ve ses gösterge [*sonsign*]. Deleuze ilk kitabının “Sözlükçe” bölümünde bu kavramları şöyle tanımlar: “Duyu-motor bağları kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf görsel ve işitsel imge” (2014, s. 280). Dolayısıyla bunlar zamansallıkları tespit etmek açısından işe yarar imgelerdir. Bu tarz göstergeler imgesel ile gerçek, fiziksel ile zihinsel birbirine geçtiği anlarda ortaya çıkar. Dolayısıyla kararverilemezlik ve ayırt edilemezlikle ilişkilidir (s. 7). Bu kavramların tümüne nihai sorusunu sormak için değinir: “Eski realizm ve eylem-imge biçimindeki geleneksel duyu-motor durumların çöküşü niçin saf optik ve işitsel durumlara, optik göstergelere ve ses göstergelere yol açmıştır?” (s. 12). Bu optik ve işitsel durumlar oldukça sıradan imgelerle, gündelik hayattan çekip çıkarılmış parçalarla işler ve bu imgeler arasında birer noktalama işareti gibi işlev görür. Deleuze bunu Ozu sineması üzerinden örnekler: “Gündelik hayat yalnızca zayıf duyu-motor bağların yaşamını sürdürmesine izin verir

ve eylem-imgenin yerine saf optik ve işitsel imgeleri, optik göstergeleri ve ses göstergeleri koyar” (s. 15). Bu tarz imgeler zamanın değişimini göstermek açısından elzemdir. Bilhassa optik gösterge, “zamanı ve düşüncüyü algılanabilir kılar” (s. 18). Bu aynı zamanda artık hareketin ötesinde bir şeylerle ilişkili olduklarını gösteriyor. Şöyle özetlenir bu durum:

Hareket-imge ve onun duyu-motor göstergeleri yalnızca (montaja bağlı) dolaylı bir zaman imgesi ile ilişkiliyken; saf optik ve işitsel durumlar, optik göstergeler ve ses göstergeler hareketi ikincil kılan bir zaman-imgeyle doğrudan bağlantılıdır. Zamanın artık hareketin bir ölçümü olmadığı, aksine, bir zaman perspektifi olduğu anlamına gelen tersine çevrilmedir bu: Montaja yönelik yeni kayrayışlar ve yeni biçimlerle bütün bir zaman sinemasını inşa eder (Deleuze, 1989, s. 22).

Zamana dair görüşlerin bu biçimde harekete dair görüşleri ikincil kılmaya başlaması, film çözümlemeleriyle ilgili yöntemlerin, kavramların da çeşitlenmesine yol açar. Deleuze bu noktada Christian Metz’in, Julia Kristeva’nın, Umberto Eco’nun görüşlerinden faydalanır.

1. 2. 2. Göstergebilimsel Katkılar

Sinema göstergebiliminin kurucusu olarak görülen Christian Metz’in çalışmaları temel olarak yapısal dilbilimden, yani Ferdinand de Saussure’dan ve psikanalizden kaynak alır. Burada bizim için önemli olan ve Deleuze’ün de faydalandığı kısım psikanaliz değil, yapısal dilbilimdir. Metz, *Communications* adlı bir dergide yayınladığı “Le cinéma: langue ou langage?”, yani “Sinema: Dil mi, Dilyetisi mi?” başlıklı yazısıyla tanınır (Rifat, 2013a, s. 161). Bu başlıktan da anlaşıldığı gibi sinemanın bir dil mi, yoksa dilyetisi mi olduğunu tartışmaya açar. Dolayısıyla önce bu kavramları tanımlamak faydalı olabilir.

Dil ve dilyetisini tanımlarken zorunlu olarak bir kavram daha kullanmak gerekiyor. O da “söz”, Fransızcası “*parole*”. Fransızcada bu iki kavram için farklı sözcükler var ama örneğin İngilizcede yok. Yalnızca “*language*” kullanılıyor. Türkçede ise “dilyetisi”yle karşılanıyor.

Saussure görüşlerini temel olarak dil ve söz ayrımından yola çıkarak şekillendirir. “*Dil*, tek tek bireyleri değil, bütün toplumu ilgilendiren bireyüstü bir dizgedir, bir soyutlamadır, toplumsal kurumdur. İnsanlar arasında iletişim kurulması böyle bir dizgenin varlığına bağlıdır. Söz ise dilin bireyden bireye farklılık gösterebilen özel ve değişken gerçekleşme biçimidir, dilin somut kullanımıdır” (Rifat, 2013a, s. 66). Kısacası; dil toplumsal bir özellik taşıırken, söz bireysel bir özellik taşır.

Dilyetisi ise yukarıda tanımlanan iki kavramın, yani dil ile sözün birlikteliğidir. Tüm dillerde ortak olduğu düşünülen bazı özellikler vardır: çift eklemcilik, nedensizlik gibi. Dilyetisi, bu özelliklere sahip olmak anlamına gelir. Dolayısıyla “toplumsal olan” dil ile “bireysel bir seçme ve gerçekleştirme” (Barthes, 2014, s. 31) olan sözün toplamıdır.

Metz, Saussure’ün bir proje olarak ortaya attığı bu kavramları sinemaya uyarlamaya çalışır. İlk olarak inceleyeceği alana karar verir. Deleuze’üne benzer bir biçimde, kurmaca filmler (İkinci Dünya Savaşı sonrası) ve belgesel filmler (İkinci Dünya Savaşı öncesi) arasında bir ayrım yapar. Sinemanın ilk yıllarında, öykü anlatmanın kimsenin aklına gelmediğinden, filmin eğitim, gazetecilik, belgesel oluşturma gibi amaçlarla kullanılmasının düşünüldüğünü aktarır (Metz, 2012, s. 94) ve bir sinema göstergebilimi oluşturmak açısından öykülü filmler üzerinde çalışmanın daha kolay olacağını düşünerek bu tarz filmler hakkında yazmaya başlar.

Konusuna karar verdikten sonra, bu kez de Siegfried Kracauer gibi, kısa bir tarihsel çerçeve çizer. Sinemanın ilk yıllarında herhangi bir dilyetisi olmadığından bahseder. O yıllarda sinema bir yeniden üretim aracıdır. Tiyatroda ya da hayatta görülen şeyler mekanik olarak kaydedilir. 1900’lere geldiğimizde sinematografik araçları kullanan filmler yapılmaya başlanır. Méliès’in, Griffith’in, Porter’ın filmleri gibi. Bu yönetmenlerin birincil hedefi yananamlar değil, temelanamlardır. Bir öykü anlatmayı amaçlarlar. Bu da bir dizim gerektirir. Sonuç olarak sinema “anlatıcı” özelliklere kavuşur ve bir dilyetisi olmaya başlar.

Bu noktada Metz’in temelanlam-yananlam ikiliği doğar. Aslında, sadece Metz’de değil, genel olarak göstergebilimde böyle bir ayrım söz konusudur. Hep ikilikler, karşıtlıklar üzerinden ilerlenir. Burada Metz temelanlamın önemine vurgu yapar ve en azından başlangıçta yananlamı ikincil olarak görür. Bu ikincilliğin temel nedeni, yananlamın

ancak temelanlamla ortaya çıkabileceğidir. Fotoğrafla sinemayı karşılaştırır bu noktada. Fotoğrafın “ev” gösterilenini göstermek için bir ev çekmekten başka yolu olmadığını ama sinemanın evin farklı yerlerini göstererek bir ev imgesi sunabilme kapasitesine vurgu yapar (2012, s. 97). Kısacası, ikisi arasında yöntemsel bir farklılık vardır.

Bu yöntemsel fark Metz’i dizimsellik ve dizisellik şeklindeki yeni ikiliğe ulaştırır. Filmde dizisel bir bağıntı da vardır ama sinema göstergebilimi daha çok dizimsellik üzerine yoğunlaşır. Dizisel bağıntı vardır, çünkü kendi başına anlamsız görülebilecek bir şey bu sayede bir anlam kazanır: “Belli bir düzenleme içinde anlamsız görünen bir şey dizisel bağıntının diğer birimleri sayesinde anlamlı bir görünüme sahip olabilmektedir” (Metz, 2012, s. 98). Konuşulan dile karşı film dilinin burada biraz daha üstün olduğunu iddia eder Metz. Bir film şeridinde eklenebilecek sonsuz sayıda görüntü vardır. Fakat konuştuğumuz dilde sözcük sayısı aşağı yukarı bellidir. Yani araya sokabileceğimiz sınırlı sayıda sözcük vardır. Filmde ise “devreye sokulabilecek görüntü sayısı neredeyse sonsuzdur” (s. 98). Kamera hangi açıdan, ne kadar mesafeden çekecek; ışık nereye yerleştirilecek, kamera ne tarafa çevrilecek... Tüm bunlar bir sınırsızlık oluşturur ve bir imgede değişiklik yapmak için bu unsurlardan herhangi birinde bir değişiklik yapmak yeterlidir. Dolayısıyla sözcük ve plan arasında bir benzerlik kurulamaz. Plan bir özgürlük alanıdır. Yani dizisellikten çok dizimsellik ön plandadır sinemada.

Peki Deleuze, Metz’in bu görüşlerine niçin değinir? Tüm bunların zamansallıkla ilgisi nedir? Dizisellik ve dizimsellik bu sorunun temel yanıtıdır. Bunu bir örnekle somutlaştırır Metz: Maç yapan iki tenisçiden topa vuranın perdeye yansıtılması birazdan da diğerinin vuracağını, yani ardışıklığı gösterir (2012, s. 100). Veyahut aynı andalığı gösteren dizilimler vardır. Arka arkaya yerleştirilen iki plan örneğin aynı anda ve farklı mekânda gerçekleşen iki olayı gösterebilir.

Tüm bunlardan sonra sinemanın bir dil değil, dilyetisi olduğunu söyler Metz (2012, s. 101). Çünkü dillerin sahip olduğu bazı özelliklerden yoksundur. Bunlardan biri de çift eklemliliktir. Bu, doğal dillere özgü bir özelliktir. Sözcükler iki düzeyde birbirine eklenir. İlki sözcükler, tümceler biçiminde birbirine eklenmez. İkincisi de anlamlı birimlerin anlamsız birimlere, yani sesbirimlere eklenmesidir. “Böylece insan toplulukları genelde otuz kırk dolayında sesbirimle binlerce anlambirim

oluşturabilmekte, bu anlambirimleri birbirine eklemleyerek de sonsuz sayıda durumu, deneyim olgusunu anlatabilmektedir” (Rifat, 2013a, s. 58). Fakat sinemada bu durum böyle işlemez. Bununla birlikte dilbilim ve onun incelediği dille bazı benzer noktaları da vardır. Dilbilimsel bir araştırma sözcük üzerinde yoğunlaşır. Bunun sinema göstergebilimindeki karşılığı plandır (Metz, 2012, s. 102). Çünkü plan filmin en küçük birimi olarak görülebilir.

Çift eklemliliğin ardından nedensizliğe geçer Metz. Ona göre, nedensizliğin karşıtı güdülenmiş olmaktır (s. 107). Konuştuğumuz dilde sözcüklerle dış gerçeklik arasında herhangi bir nedene dayanmayan ve toplumsal uzlaşıyla oluşmuş bir bağ vardır. Yansıma sözcükler bu durumun kısmen bir istisnası sayılabilir (Rifat, 2013a, s. 167). Fakat Metz nedensizliğin sinema alanında yeri olmadığını söyler. Bunu da analogi kavramını kullanarak açıklar. Görsel ve işitsel olmak üzere iki analogiden bahseder. Bu, gösterenle gösterilen arasında kurulan algısal benzerliktir (Metz, 2012, s. 107). Yani bir dış gerçeklik ile onun perdedeki görüntüsü arasındaki benzerlik. Fakat anlamlandırma sürecinde, filmsel kodların başka yerlerde de aranması gerekir. Perdedeki görüntü ile dış gerçeklik arasındaki analogiden bahsettiğimizde artık bir kodlanmışlıktan da bahsediyoruz demektir. Fakat bu kodlar birbirine bağlı olarak ilerler. Bir üst-düzey kod kendinden önceki kodlar sayesinde devreye girebilir. “Kültürel” ve “özel” olmak üzere iki tür koddan bahseder. Kültürel kod toplumsallıkla ilgilidir. Bu kodları anlamlandırabilmek için herhangi bir grubun üyesi olmamız yeterlidir. Bir çaba harcamamız gerekmez. Özel kodlar ise bir hazırlık dönemi gerektirir (s. 110). Sinemaya özgü öğeler de özel kodlardandır. Herhangi bir grubun üyesi olduğumuz için değil, özel bir çaba harcadığımız için anlarız bu kodları. Burada tekrar plana ve çift eklemliliğe dönmek gerekir. Metz, filmin “gerçeklik blokları”ndan, yani planlardan oluştuğunu söyler (s. 111). Herhangi bir plan anlamlı bir bütündür. Dolayısıyla anlamsız olan sesbirimlerle karşılaştırılmaları imkânsızdır. İlk bakışta sekansla cümle birbirine benzetilebilir ama Metz bu ikisi arasındaki beş farklılığı tespit eder: 1) Bir dildeki sözcüklerin sayısı bellidir ama sonsuz sayıda plan vardır. 2) Planların bir üreticisi vardır. Bir nevi öznellik taşır. Fakat sözcükler toplumsal bir uzlaşının sonucudur. 3) Bir plan sonsuz sayıda bilgi taşır ama sözcüğün taşıdığı bilgi sınırlıdır. 4) Plan bir belirtililik teşkil eder. Bir ev imgesi, herhangi bir ev değil, o evdir; belirtilidir. 5) Bir

sözcüğün eşleşebileceği sözcükler belirlidir. Fakat bir plan, sonsuz sayıda planla eşleşebilir (s. 112).

Metz, tespit ettiği birimlerin birbirleriyle ilişkisinin incelemek için tıpkı Propp'un masallar hakkında yaptığı gibi, yapısal bir şema çıkarmaya girişir ve 8 özerk parça tespit eder. Bu özerk parçalar filmde bağımsız değildir. Filmin bütünlüğü içinde bir anlamları vardır. Özerk parçaların içinde de planlar, yani en küçük filmsel birimler yer alır. Dolayısıyla zaman zaman tek bir planın da özerk bir görünüm alabileceğini söyler Metz (2012, s. 116) ve tespit ettiği tipleri açıklar.

Birinci tip, diğer yedi tipin aksine tek plandan oluşan özerk parçalardır. Yazı konusuyla benzerlik kurarsak, cümle paragrafa ait bir birimken tek bir cümleden oluşan paragrafların da olması gibidir. Kendi içinde ikiye ayrılır. İlki plan-sekanslar, ikincisi de araya girilmiş planlardır. Araya girmiş planlar, iki kutuptaki parçaların arasına üçüncünün sokulmasıdır. Açıklama yapma, rüya benzeri durumları temsil etme gibi amaçlarla kullanılırlar (Metz, 2012, s. 117).

İkinci ve üçüncü tiplerse tek değil, daha fazla plandan oluşur. Bu parçalar kronolojik olup olmamasına göre sınıflandırılır. Kronolojik olmayan parçalar da ikiye ayrılır. İlkinde, art arda yerleştirilen planlarda zamansallıktan ziyade, simgesellik görülür (s. 117). Örneğin, köy ve kent imgeleri... İkincisinde ise olgular arasında bağ kurmaya yarayabilecek sahneciklerdir. Örneğin, savaş ve yas sahnelerinin art arda gösterilmesi...

Dördüncü tipte betimleme ön plandadır. Zamansal ilişkilerin arka arkaya gelme zorunluluğu yoktur. Aynı anda kurulabilirler. Metz bir manzara betimlemesini örnek verir. Önce bir ağaç, sonra ağacın yanındaki pınar, sonrada ilerideki tepe (2012, s. 119)... Görüldüğü gibi, böyle betimlemelerde mekânsallık ön plandadır, zamansallık değil.

Beşinci tip ise dördüncü tipin dışında kalan tüm kronolojik bağıntılara “öyküleyici dizimsel bağıntılar” (s. 119) adının verilmesiyle yaratılır. Burada aynı andalığın yanına bir de arka arkaya gelen bağıntılar eklenir. Yani zamansallık, mekânsallığın önüne geçer.

Altıncı tipte, daha önce bahsedilen arka arkaya gelişlerin hem bir süreklilik hem de atlamalı bir yapı oluşturabileceği düşünülür. Eğer süreklilik varsa, boşluk yok demektir. Yani zaman-mekânsal bir birliktelik vardır (s.120). Bu da sahne olarak adlandırılır. “Ayrı ayrı çekilen planlar kurguyla bir araya getiri”ilir (s. 120) ve ortaya devamlılığı olan, yani bütünsel olan sahne çıkar.

Yedinci ve sekizinci tipler; sekanslar, yani süreklilik özelliği taşımak zorunda olmayan ama bir bütünlük teşkil eden plan birliktelikleridir. İki ayrı sekanstan bahseder Metz. Bölümlü sekans, bir bütünden alınan parça gibidir. Simgesellik ya da temsil etme gücü vardır. Sıradan sekansta ise “imge ne gösteriyorsa onu anlatmaktadır” (s. 122). Öyleyse sıradan sekansla sahnenin arasındaki fark nedir diye sorulabilir. Sekansın kendine özgü bir zamansallığı vardır. Buradaki boşluklar, sahnenin mekanik boşlukları gibi değildir. Öyküsel olarak boşluklar yaratılmıştır. Dolayısıyla farklı anlamları açığa çıkarır.

Farklı anlamların açığa çıkmasından bahsedildiği anda, Deleuze’ün, Kristeva’nın kavramları olan üretilmiş ve üretici metne vurgu yapmasına değinmek gerekir.

Üreten metin (ya da üretici metin), bir metnin üretileceği mantıksal, derin düzeyi, yani doğrudan doğruya üretme aşamasını belirtir. Üretilmiş metnin yapılandığı yerdir üreten metin. ... Anlam üretiminin asıl kaynağıdır. ... Üretilmiş metin (ya da olgu metin) ise üretimi bitmiş, sonuçlanmış, biçimsel olarak kapanmış metin düzeyini gösterir (Rifat, 2013b, s. 142).

Kristeva, anlam üretim aşamasına odaklanmaktadır. Deleuze ise bu görüşlerden şöyle bir çıkarım yapar: “Göstergebilim ikili bir dönüşüm geçirmek zorundadır: bir yanda imgenin, bir sözceye ait olan analogik göstergeye indirgenmesi, diğer yanda, bu göstergelerin, sözcelerin altında yatan (analogik olmayan) dilbilgisel yapıları keşfetmek amacıyla, kodifikasyonu” (1989, s. 27). Bu doğrultuda, Umberto Eco’ya da değinmeden geçmez. Eco, Metz’in yukarıda anlattığım görüşlerine karşı çıkar. Ona göre, sesbirimler sinebirimlerden farklıdır. Dolayısıyla planlar bir sözcükten çok, bir sözceye benzer. Daha uzun ve anlamlı yapılar, birimlerdir. Çift eklemliliğin karşısına üçlü eklemliliği çıkarır Eco. Bu tarz bir eklemlilikte; tek başlarına anlamlı birimler, bağlam içinde anlam kazanan birimler ve kendi başlarına anlamsız olan ama onlar olmadan algılamının gerçekleşemeyeceği (ışık, kamera açısı gibi) birimler vardır (1976, s. 591). Bu göstergelerden nasıl anlam üretildiği ise Peirce’ün görüşleriyle açıklanır: “Gösterge, bir diğer imgenin (kendi nesnesinin) yerine geçen imgedir, ‘yorumcu’yu oluşturan üçüncü

bir imge aracılığıyla kendisi de bir gösterge haline gelir ve bu, sonsuza dek sürer” (Deleuze, 1989, s. 30). Böylece, tüm bu göstergebilimsel görüşlerle birlikte, perdedeki görüntüleri sistematik bir biçimde çözümlememizi ve anlamlandırmamızı sağlayan altyapı kurulmuş olur.

1. 2. 3. Zaman-İmgenin Oluşumu: Aktüel ve Virtüel ile Zaman Kristalleri

Tüm özerklik çabasına rağmen, zamanı tarif ederken hareketin etkisini göz ardı etmek zordur. Hareket-imge bölümünde de vurguladığım üzere, hareket hem nesnelerin konumuyla ilgilidir hem bütünle. “Konumlar mekânla ilgilidir ama bütün zamandaki değişiklidir” (Deleuze, 1989, s. 34). Kısacası, hareket sayesinde bütünde bir değişim olur ve zaman böylece algılanabilir hale gelir. Hareket ile zaman arasındaki bağı kuran şey ise montajdır. Montaj sayesinde hareketin görünür olduğu planlar arka arkaya gelir, böylece hem yeni bir hareket hem de zaman oluşur. Fakat bu arka arkaya geliş “basit bir yan yana koyma” (s. 35) değildir. Böyle bir yan yana koyma, “şimdi”lerin arka arkaya dizilmesi olurdu ama montaj sayesinde, daha farklı bir zaman rejimi yaratılır. Çünkü zaman, aynı zamanda “montajdan kaçır” (s. 36). Deleuze burada kendi sinematografik zaman felsefesinin özü sayılabilecek bir çıkarımda bulunur: “Bir geçmiş ve bir gelecekle ilişkisi olmayan bir şimdi yoktur. Bu geçmiş, önceki bir şimdiye indirgenemez ve bu gelecek, gelecek bir şimdiyi kapsamaz. Temel arka arkaya geliş geçen şimdiyi etkiler ama her bir şimdi, kendisinin o olmaksızın gelip geçemeyeceği bir geçmiş ve bir gelecekle birlikte var olur” (s. 37). Bir başka deyişle, daha basit bir biçimde söylersek zaman söz konusu olduğunda ardışıklık yoktur, bir aradalık vardır.

Zamansallığın farklı temsilleri bilhassa Avrupa sinemasında çeşitli mefhumların kullanılmasını gerekli kıldı: “amnezi, hipnoz, halüsinasyon, delilik ... ve özellikle kabus, rüya” (Deleuze, 1989, s. 55). Bergson’a göre rüya en büyük çevrimi temsil ediyordu (s. 56) ve bu çevrim diğer her şeyi içine alıyordu. Deleuze bu noktadan -ve tabii, başka noktalardan da- hareketle ikili bir imge tahayyülü yarattı: virtüel ve aktüel imge. Rüya, hatırlama gibi durumlar virtüel durumlardır. Fakat bu durum aktüel’in karşısında herhangi bir üstünlük ya da astlık yaratmaz. İki durum birbirinin koşuludur,

ayrı ayrı var olmaları imkânsızdır. Örneğin bir rüya sekansında ve onun arkasından gelen planlarda “her bir imgenin kendisinden önce geleni aktüelize ettiği ve kendisinden sonra gelen imge tarafından aktüelize edildiği, daha sonra da kendisini başlatan duruma döndüğü büyük bir çevrim” (s. 58) vardır. Böyle bir çevrim, her ne kadar büyük bir çevrim olarak görülse de, taşranın ve bozkırın dar çevrimlerine benzer. Tıpkı rüyadaki gibi, olaylar ve durumlar birbirini devam ettirir ve sonunda tekrar başa dönülür.

Bu noktada; virtüelliklerden ve aktüelliklerden, çevrimlerden bahsettiğim bu anda, Deleuze’ün sinema felsefesinin temellerinden biri olan “zaman kristalleri”ne geçebiliriz. “Sinema sadece imgeler sunmakla kalmaz, onları bir dünya ile çevreler” (Deleuze, 1989, s. 68). Bu dünyaya, yukarıda da kullandığım üzere, çevrim(ler) denir. Bu çevrimlerde iki imge türü, yani aktüel ve virtüel tıpkı bir aynadan yansır gibi birbirlerini tamamlar. Bunlar birbirlerinin üzerine katlanır ve bir “birleşme/kaynaşma” [*coalescence*] (s. 68) yaşanır. Bir birleşme doğası gereği bir “içsel sınır”la çevrelenir. Fakat bu sınır, imgenin önünde bir engel anlamına gelmez. Aksine farklı anlamlara kapı açar. “Algı ve hatırlama, gerçek ve imgesel, fiziksel ve mental, veyahut bunların imgeleri sürekli olarak birbirini takip eder, biri bir diğerrinin arkasından gelir ve bir diğerrine gönderme yapar” (s. 69). Bunun sonucunda aktüel ile virtüel ayırt edilemez hale gelir. Bu durum, Platon’a benzer bir biçimde, ikili bir doğaya gönderme yapar. İnsanların zihinlerindeki bir ayırt edilemezliktir bu; gerçek olmaktan ziyade “nesnel bir yanılsama”dır. Aktüel’in ve virtüel’in, yani geçmiş’in ve şimdi’nin ayırt edilemezliği kristal-imgeyi oluşturur. Nesneye, imgeye dair durumlar tıpkı bir kristalden yansıyor gibi birbirine karışır. Aynada yansıyan imge, yani ayna-imge tıpkı geçmiş gibi virtüeldir. Aktüel olan, yani aynaya yansıyan “sürekli bir değişim” (s. 70) içinde virtüele dönüşür. Deleuze bu kavramları Andrey Tarkovski’nin *Ayna* filmi üzerinden somutlaştırır:

Kristaller bilinir ki dönerler ve her yöne ışık kırarlar -ikiyüzlü bir kristalde görünmez yetişkin kişilikler toplanıyorlar (annesi, karısı) - dört yüzlü bir kristalde ise görülebilir çiftler - (annesi ve kendisinin bir zamanlardaki çocukluğu, karısı ve kendi çocuğu... Dikkat edilirse her imaj, her plan dönen ve sürekli olarak ‘Rusya nedir... Rusya nedir?’ sorusunu soran bir kristale benzer” (s. 75) [Çeviri: Baker, 2015, s. 106].

Bu durumda, aktüel ile şimdi’yi ve virtüel ile geçmiş i eşleştirmiş olduk. Fakat böyle olunca, bir sorun meydana geliyor. Şimdi, sürekli olarak değişmek zorundadır; şimdi

geçer. “İmge hem şimdi hem geçmiş, hâlâ şimdi ve çoktan geçmiş, bir zamanlar ve aynı zamanda olmak zorundadır” (Deleuze, 1989, s. 79). Başta sorun olarak adlandırılan şey aslında kristal-imgenin kendisidir. Geçmiş hatırlamadır, şimdi algılama. Algılama ile hatırlama birbirinden ayrılamaz, algıladığımız anda hatırlarız. Dolayısıyla şimdi, geçmişin ardından oluşmaz. İkisi aynı anda bir aradadır. Böyle bir imgede “şimdi’nin aktüel imgesi geçer ve geçmişin virtüel imgesi korunur” (s. 81). Bu kronolojik olmayan bir zamana işaret eder ve Bergson’un temel zaman görüşüdür. Bergsonizmin genellikle sürenin öznel olduğu şeklindeki görüş olduğu düşünülür. Fakat Bergson’un söylediği şey daha farklıdır. Ona göre özneliliğin kendisi zamandır ve biz zamana içselizdir, zaman bizde içsel değildir (s. 82). Yine de, böylesi bir özneliliğin içinde, zamanın kendisinin öznel olarak algılandığını söylemek yanlış olmaz.

Böylesi bir zamanı sinemada inşa etmek için bazı sinematografik araçlar kullanılır ve bunların en önemlisi alan derinliğidir. “Alan derinliği sayesinde sahneden plana geçilir” (Deleuze, 1989, s. 85). Alan derinliğinin olduğu bir plan sayesinde arkaplanda, tıpkı önplanda olanlar gibi, bir şeyler olmaya devam eder. Arkaplanda olanlar, bize geçmişe ve geleceğe dair bir şeyler çağırıştırır; böylece kristal-imgeyi oluşturur. Geçmiş ve şimdi, virtüel ve aktüel aynı anda perdededir. Deleuze’ün bazı eserlerinde birlikte çalıştığı Felix Guattari, zaman kristalini “*ritornello par excellence*” (Aktaran Deleuze, 1989, s. 92) olarak tanımlar. Bir müzik terimi olarak *ritornello* “küçük dönüş” anlamına gelir ve kristal-imge için, bilhassa alan derinliği için mükemmel bir örnektir: Böyle bir planda, geçmişe küçük bir dönüş yaparız ama sahnenin önplanında, şimdi hâlâ gözümüzün önündedir.

Deleuze’e göre kristal, doğrudan bir zaman-imge sunar, hareketten kaynaklanan dolaylı bir zaman imgesi değil. Kristal *ratio cognoscendi*’dir, yani bilinir durumdaki bir varlıktır. Zaman ise *ratio essendi*’dir, yani özdür. Bu özün içerisinde şimdi geçer ve kendi içindeki geçmişi daima muhafaza eder (s. 98). Dolayısıyla ortada kronolojik bir zaman yoktur. “Geleceğin bir şimdisi, şimdinin bir şimdisi ve geçmişin bir şimdisi” (s. 100) vardır ve bu üçü daima bir aradadır; arka arkaya gelmezler.

Bu noktada, iki tür rejim arasındaki ayrıma geçilir: organik ve kristalin. Fakat burada bizi asıl olarak ilgilendiren kristalin rejimdir. Bu rejimde “aktüel kendi motor bağlantılarından, gerçek kendi legal bağlantılarından ve virtüel ... kendi

aktüelizasyonlarından ayrılır” (s. 127). Böyle bir bağlantısızlık, sinemanın ilk dönemlerinde olmazsa olmaz olarak görülen devamlılığı ikinci plana atar, artık devamsızlık önplana çıkmıştır. Böylece sinemadaki kronolojik zaman anlayışı hâkimiyeti ortadan kalkar.

Bu durum iki ayrı kavram kullanılarak da tanımlanabilir: Kinetik rejim ve kronik rejim. Bunlar, adları üzerlerinde, hareket-imgeye ve zaman-imgeye gönderme yapar. Kinetik olan, organik rejimle ilgiliyken; kronik olan kristalin rejimle ilgilidir. Her iki rejim türünde de “nesne” çok önemli bir yer tutar, ama oldukça farklı biçimlerde. Organik rejim “kendi nesnesinin bağımsızlığını varsayan bir tanım”ken, kristalin tanımı “kendi nesnesinin yerine geçer, onu hem yaratır hem yok eder ve daima bir öncekiyle çelişen, onun yerine geçen ya da onu değiştiren tanımlara yol açar” (Deleuze, 1989, s. 126). İlk rejim türü klasik anlatı sinemasında sıklıkla görülür. Duyu-motor durumlara ilişkindir. Belirli bir art arda gelişi varsayar. Nesnesinin bağımsızlığı ancak kendi koyduğu kurallar dâhilinde mümkündür. Fakat kristal rejim, duyu-motor durumlara değil, saf optik ve işitsel durumlara dairdir. Bu rejimdeki “gerçek”, yani nesne bağımsızdır. Bu bağımsızlık, belirli bir devamlılık içinde değil, dönüşümü mümkün kılan bir “devamsızlık”la (s. 127) sağlanır. Bu devamsızlık içinde, aktüel ve virtüel birbirini tamamlar ve ayırt edilemez hale gelir. Böyle bir ayırt edilemezliğin gerçekleştiği mekân ise klasik mekânsal bağıntılardan yoksundur.

Bunlar zamanın doğrudan sunumlarıdır. Artık, hareketten türeyen dolaylı zaman imgesi yoktur; aksine, ondan hareketin türediği doğrudan zaman imgesi vardır. Artık, olumsal olarak anormal olan hareketler sayesinde geri çevrilebilen kronolojik zaman yoktur; aksine, zorunlu olarak “anormal”, özsel olarak “yanlış” hareketler üreten kronik kronolojik-olmayan zaman vardır (s. 129).

Böylece zamanın “sıralanışı” önem kazanır. Nedir kronik kronolojik-olmayan zaman? Zaman-imgenin belirleyici ögesidir, bu imgede akut değil kronik bir devamsızlık vardır. Geçmişim şimdileri, şimdinin şimdileri, geleceğin şimdileri geçmiş-şimdi-gelecek tahayyülünden bağımsız olarak var olur.

1. 2. 4. Şok, Beden, Beyin

Deleuze, zamana dair fikirlerine yeni bir halka eklemek için Sovyet sinemasına tekrar geçiş yapar. Yukarıda belirttiğim üzere, bu sinema, hareket-imgeyle ilişkiliydi. Bu noktada Deleuze niçin tekrar hareket-imgenin şekillendirdiği bir sinemaya dönmüştür?

Sovyet sineması kitleleri harekete geçirmek, insanların içlerindeki devrimci iştahı artırmak için çalışıyordu. Bunu da kitle üzerinde bir şokla sağlanacağını düşündüler. Deleuze'e göre "şok, tin üzerinde bir etkiye sahiptir. Onu düşünmeye ve Bütün'ü düşünmeye zorlar. Bütün yalnızca düşünülebilir, çünkü hareket sayesinde mümkün olan zamanın dolaylı temsidir" (1989, s. 158). Sovyet sineması bu şoku montaj üzerinden düşünür. Montaj, bir nevi diyalektiktir ve şok üretmenin yegâne aracıdır. Bunu daha iyi aktarabilmek için yeni bir kavram daha ortaya atar Deleuze: katıdan gaza geçiş; süblim. Bahsedilen tarzda bir şok, düşüncede gerçekleşir. Bu, "düşüncenin kendisini düşünmesiyle birlikte Bütün'ü de düşünmesidir" (s. 158). Bütün'ü düşünmek demek; Bütün'de meydana gelen değişikliklerin, yani daha önce aktardığım üzere zamandaki değişimin fark edilmesi anlamına gelir. Hatırlayacağınız üzere, "Bergson iki tür 'hatırlama' tespit eder. *Otomatik ve alışkanlığa bağlı hatırlama* (inek otu hatırlar, ben arkadaşım Peter'ı hatırlarım) ..." (s. 44). Bunlar hatırlama-ingeler aracılığıyla sağlanır. Filmlerde en görünür oldukları yer *flashback*'lerdir. "Bu tam olarak kapalı bir çevrimdir. Bizi şimdiden geçmişe ve tekrar şimdiye yönlendirir" (s. 48). Aradaki bu geçişlilik zaman algımızda bir kırılma yaratması, parçalılığı görünmez kılma kapasitesi bakımından önemlidir. Böyle bir hatırlamayı sağlamak için çeşitli yöntemler kullanılır. Deleuze, dilbilimci Roman Jakobson'ın sinema hakkındaki görüşlerine değinir. Buna göre "sinema metonimiktir. ... Bir şair gibi 'ellerin kanat çırpışı'ndan bahsedemez. Önce ellerin hızlı hızlı hareket edişini, sonra da bu çırpınışı kesmesini göstermek zorundadır" (s. 160). Fakat böyle bir düşünce hareketi parçalarına ayırma gayreti içindedir. Bu durum, hareketin ve sürenin kesintisizliği açısından imkânsız görünür. Hareket bölündüğü zaman, artık başka bir harekettir. Dolayısıyla üzerinden belirli bir süre de geçmiştir; geçmişin ve şimdinin iki ayrı şimdisi ortaya çıkmıştır.

Antonin Artaud, Bütün'e bu kadar önem verilmesine karşı çıkar. Sinemada "en içte yer alan gerçekliğin bir fisür, bir çatlak" (aktaran Deleuze, 1989, s. 167) olduğunu düşünür. Böyle bir çatlak, duyu-motor durumdaki bir kırılmaya, yani hareket-imgenin yerini zaman-imgeye bırakmasına yol açar. Şok sayesinde beyinde üretilen titreşimler bir nevi

çatlaklara yol açar. Bu sayede, öznel bir algılanıma, zaman-imgeye yol açılmış olur. Bununla birlikte, Godard'ın önemli bir uyarısı vardır: “Kategoriler ezeli ve ebedi olarak sabit değildir. Her film için yeniden dağıtılır, yeniden şekillendirilir ve yeniden icat edilir” (Deleuze, 1989, s. 185).

Bir beyinden bahsedildiği zaman, bedenden de bahsetmek gerekir. Beyin entelektüel bir sinemaya, beden fiziksel bir sinemaya gönderme yapar (s. 204). Kamerada cisimleşen bedenin şimdiyle bir ilgisi yoktur. “Önceyi ve sonrayı, yorgunluğu ve bekleyişi” (s. 189) içerir. Bu yüzden fizikseldir. Böyle bir tanım ilişkiselliği ön plana çıkarır. Fakat, az önce de belirttiğim üzere, beyin ilişkiselliği ortadan kaldırır. Bir şeye verilecek tepkiden önceki boşluktur. İlişkiyi sağlamaz, aksine tamamen farklı bir yeniliğe kapı açar. Dolayısıyla zaman-imge rejiminin temel taşlarından biridir.

1. 2. 5. Zaman-İmgeye Dair Kavramlar Nasıl Bir Araya Gelir?

Deleuze sinema hakkındaki ikinci kitabının son bölümde faydalı bir özet sunar. Kavramlarını bir araya getirmeye Metz'in dil ve dilyetisi tartışmasına değinerek başlar. Sinemanın dil ya da dilyetisi olmadığını, “kendi nesnelerini inşa eden” (1989, s. 262) bir boyut olduğunu belirtir. Böyle bir dilin kendine özgü bir mantığı olduğunu düşünerek Danimarkalı Dilbilimci Louis Hjelmslev'in görüşlerine yaklaşır. Çünkü Hjelmslev dili “kendi kendine yeterli bir bütün, kendine özgü bir yapı olarak görür” (Rifat, 2013b, s. 46). Sinemanın kendi içeriği, kendi biçimi, kendi durumları vardır ve bu sebeple diğer dillerle kıyaslanamaz. Bu dil, her dil gibi, kendi göstergelerine sahiptir. Hareket-imge ve zaman-imge, kendi alt göstergeleriyle birlikte bu göstergelerin temelinde yatar. Zaman-imgenin şekillenmesi, teknolojinin etkisinden önce, estetik bir ögeye dayanır. Bu estetik öge “tinsel otomatizm” sayesinde mümkün olur (Deleuze, 1989, s. 268). Bu otomatizm, beyinle ilişkilidir. Beynin uyarılması ve yaratılan şok sayesinde, Bütün'e dair bir algılanım kazanırız. Fakat bu Bütün'ün, hareket-imge sayesinde mümkün hale gelen mekânla bir ilgisi yoktur. Aksine, İkinci Dünya Savaşı ile birlikte, hareket rejimi ikinci planda kalmıştır. Artık, mekândan bağımsız, devamsızlıkla özdeş bir zaman anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu iki rejimden “birinin diğerinden daha

önemli, daha güzel ya da daha temel olduğunu söylemek mümkün değildir. Söylenebilecek tek şey hareket-imgenin bize zaman-imgesini vermiyor oluşudur. Fakat, bize onunla ilişki içinde olan birçok şeyi verir” (s. 270-271). Örneğin, hareket-ime ilk anladığımız anlamıyla bir ardışıklık sunar: geçmiş-şimdi-gelecek. Fakat mesele sinematografik imgeye geldiğinde iş değişir. Artık böyle bir ardışıklık kabul edilemez olur. “İlerleme olarak zaman hareket-ime sayesinde vardır” (s. 271). Fakat, yukarıda da sıklıkla değindiğim üzere, zaman bir bütündür. Bu da duyu-motor şemanın yıkılıp, onun yerine saf optik ve işitsel durumun geçtiğine işaret eder. Duyu-motor şema, hareket-imgeden kaynak aldığı için “dolaylı bir zaman imgesi sunarken, saf optik ve işitsel durumlar doğrudan zaman-ime” (s. 272) sunar. Hareket-ime ikinci planda kaldığına göre, eylem-ime de artık önemsizleşir. Zaman-imgede eylem-imgenin yerini tutan iki ime türü vardır: hatırlama-ime ve rüya-ime. Artık belirli bir durum karşısındaki eylem değil, hatırlama ve rüya önemlidir. Bu ikisi, perdede bir biçimde şimdiyle bütünleşir. Şimdiye dair olan aktüel-ime ve geçmişe dair olan virtüel-ime (örneğin hatırlama) birbirinin tamamlayıcısıdır, biri olmadan diğeri var olamaz ve ikisi ayırt edilemezdir. Gerçek ile imgesel, geçmiş ile şimdi, yani aktüel ile virtüel sinema perdesinde ayırt edilemez hale gelir. Bu, imgenin kristalize olması olarak adlandırılır. “Geçmişin tabakaları ile şimdinin noktaları” (s. 274) birbirine geçer. Bu durum, Deleuze’ün zaman-ime anlayışının temelinde yatan şeydir.

1. 3. KRONOTOP

Bu bölümde, zaman-mekan birlikteliğine vurgu yapması bakımından bu tezin analiz kısmı için son derece elverişli olması nedeniyle, Bahtin’in görüşlerini, bilhassa kronotop kavramını Deleuze’ün görüşleriyle karşılaştırmaya ve bir arada kullanmaya çalışacağım. Mihail Bahtin, gerçek mekân ve zaman ile bir edebiyat eseri arasındaki mekân ve zaman arasında ayrım yapar. Bir edebiyat eserinde gerçek mekân ve zaman “asimile edilir”. Bu asimilasyonda sanatsal bir taraf vardır. Her iki kavram, yani mekân ve zaman birbirinden ayrılamaz biçimde kullanılır. Bahtin buna “kronotop” adını verir. “Edebi sanatsal kronotopta, mekânsal ve zamansal belirteçler dikkatlice tasarlanmış, somut bir bütünde birleşir” (1981, s. 84) diye yazar Bahtin. Buradaki bütün,

Deleuze'deki Bütün'le benzeşir. Deleuze göre zaman, Bütün'de -çoğu zaman hareket aracılığıyla- gerçekleşen değişimdir. Dolayısıyla zaman ve hareket, zaman ve mekân birbiriyle bağlantılıdır.

1. 3. 1. Bahtin'in Kavram Evreni

Bahtin edebiyat sosyolojisine, göstergebilime ve pragmatiğe önemli katkılar yapmış bir düşünürdür. Ortaya attığı kavramlar günümüzde de edebiyat eleştirisi alanında sıklıkla kullanılır. Bu kavramların arasında kronotop, diyalojizm ve karnavalesk sayılabilir. Todorov, Bahtin'in çok yönü olduğundan ve bu çok yönlülüğün kaynağında her zaman aynı kişinin olup olmadığı konusunda bile kuşkuya düşebileceğinden bahseder (Aktaran Rifat, 2013a, s. 34). Bu çok yönlülüğe rağmen Bahtin tüm bu kavramları bir şekilde birbirine bağlamayı başarır.

Bahtin'in ortaya attığı kavramlar arasında en tepeye diyalojizm yerleştirilebilir. Çünkü Bahtin, metnin oluşumunu sağlayan şeyin insanlar arası bir iletişim olduğunu düşünür. Bu iletişim metin için oluşturucu öğedir. Kendi sözlerini alıntılarsak daha anlaşılır olabilir: “Başkasının söylemi ile ben'in söylemi arasındaki ilişkiler bir diyalogun replikleri arasındaki ilişkilere benzer” (s. 35) Yani, iki yapıtın birbiriyle girdiği anlamsal ilişki diyalojik bir ilişkidir ve bir metnin ortaya çıkması için elzemdir. Dolayısıyla Bahtin, bir metnin diğer metinlerle olan ilişkilerine yoğunlaşır. Örneğin alıntılara ayrı bir önem verir. Çünkü ona göre alıntılar başkalarının sesini yansıtır ve bir çokseslilik yaratır.

Bu kavramların en kolay kavranabileceği tür olarak romanı görür. Roman kendine özgü küçük bir evrendir ve bu evrende çeşitli olgular birbirleriyle karşılaşır. Bu yüzden ortaya diyalojik bir ilişki ve çokseslilik çıkar. Bu çoksesli roman bir nevi modern romandır. Çünkü yazarın tek sesli, her şeyi bilen tavrının yerine anlatıcının çoksesli özellikleri geçmiştir. Anlatıcı karakterleriyle, diğer metinlerle konuşur ve ortaya diyalojik roman çıkar.

Karnavalesk kavramının da diyalojizm ve çokseslilikle bir bağlantısı vardır. Burada karnavalın normları geçici bir süreliğine de olsa yıkma gücünden ilham almıştır Bahtin ve bu kavramı edebiyat eleştirisi alanına sokmuştur. Romanın gelenekleri nasıl tersyüz ettiğini göstermesi bakımından önemlidir.

Yine Todorov, Bahtin'in çalışmalarını dört döneme ayırır (Rifat, 2013a, s. 37). Bunlardan ilki fenomenolojik dönemdir. Bu dönemde Dostoyevski kitaplarına odaklanmıştır. Yazar ile kahraman arasındaki ilişkiyi inceler. İkinci dönem toplumbilimsel ve Marxçı dönemdir. Bu dönemde Voloşinov ve Medvedev'le birlikte çalışır ve insanı dünyada yalnızmış gibi ele alan kuramlara karşı çıkar. Üçüncü dönem dilbilimsel dönemdir. Bu dönemde pragmatik, yani edimbilim olarak adlandırılan şeyin temelleri atılır. İnceleme nesnesi sözceden, sözceleminin kendisine ve nasıl gerçekleştiğine kayar. Dördüncü dönem tarihsel-yazınsal dönemdir. Bu dönem ilk üç dönemin bileşimi gibidir. Bahtin çeşitli yazarlar üzerine incelemeler yaparak kavramlarını somutlaştırır.

1. 3. 2. Kronotop

Bahtin, gerçek dünyada mekânla zamanın bir arada bulunduğunu, birbirinden ayrılamayacağını düşünür. Aynı durum, kurmaca bir tür olan roman için de geçerlidir. Kronotop kavramı ilk olarak matematikte ve görelilik kuramında kullanılmıştır. Ardından da, Bahtin'in çalışmaları sonucunda edebiyat eleştirisi alanında kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlayışa göre, romanda temel olayların düzenlendiği bir mekân vardır ve romanın zamanı bu mekândan ayrı olarak düşünülemez. Zaman ve mekân ayrı ayrı ve bir bütün olarak tarih boyunca incelenmiştir. Bahtin'e göre, bu incelemelerin edebiyat eleştirisi alanında da bir yansıması olmak zorundadır. Dahası, bu durum, yani zaman ve mekân birlikteliği edebiyatın biçimsel açıdan kurucu ögesidir. Kronotop, duygu ve değerlerin izini taşır. Burada zaman-mekânı soyut, bağımsız bir olgu olarak görmenin hata olabileceğini düşünür Bahtin. Zaman-mekânda gerçekleşen her şey, kısaca her şey, birbiriyle sıkı bir ilişki içindedir. Gerçekleşen bu "Eylem, olay örgüsü içindeki eylem, çok geniş ve çeşitli bir arkaplanı gözler önüne serer" (Bakhtin, 1981, s.

88). Bu arkaplanda, mekânsal özelliklerle birlikte, zamansal özellikler de vardır. Üstelik, Bahtin'in ortaya attığı zaman düşüncesi, Deleuze'un düşüncesiyle kısmen örtüşür. "Gelecek; şimdi ve geçmişle birlikte homojen değildir, ne kadarlık bir süre işgal ederse etsin, temel somutluktan yoksundur. [...] [bir noktada] Geçmişe dönüşür, [...] daha ağır bir hale gelir" (Deleuze, 1989, s. 147). Bu durum, bir arada bir zaman anlayışı yaratır. Bahsedilen "Zaman mekânsal ve somut bir zamandır. Yeryüzünden ya da doğadan koparılıp alınamaz. İnsanlığın tüm yaşamı gibi, o da yüzeyledir" (s. 208). Yüzeyde olma durumu, birtakım mekânsal ve zamansal birlikteliklerle sağlanır ve bunlar kronotop olarak adlandırılır.

Yukarıda da yazdığım üzere, kronotop bir sanat eserinde zaman ve mekânın bir aradalığını gösterir. "Bir edebiyat eserinin gerçeklikle ilişkisi içindeki sanatsal bütünlüğü onun kronotopu" (s. 243) olarak tanımlanır. Buradaki temel düşünce bütünlük, diğer bir deyişle, zaman ile mekânın bir aradalığıdır. "Soyut düşünce elbette zaman ve mekânı ayrı mevcudiyetler olarak görebilir ve bunları, üzerlerine yapışan duygu ve değerlerden bağımsız olarak algılayabilir" (s. 243). Bunları bir bütünlük içinde görmeyi sağlayan şey ise sanatsal düşüncedir. Bir eserdeki çeşitli özellikler sayesinde her bir kronotop bütünlük içinde kavranır.

Bahtin, ele aldığı eserlerdeki kronotopları çözümlemiş ve sınıflandırmıştır. Değindiği ilk tür, karşılaşma kronotopudur. Bu kronotopta zamansallığın ağır bastığını belirtir (s. 243) ve karşılaşma, doğası gereği, yol kronotopuyla ilintilidir. Çünkü karşılaşmalar genellikle yolda gerçekleşir. Burada da mekân daha ağır basmaktadır. Zaman uzamla birleşir ve yolu şekillendirir.

Zaman-mekânın net bir biçimde kesiştiği bir diğer nokta taşra kasabalarıdır. Bahtin örnek olarak ele aldığı *Madame Bovary*'de olaylar küçük bir taşra kentinde geçer. Burada, sürekli tekrar eden, çevrimsel bir zaman vardır. "Bu; bir günün, bir haftanın, bir yılın, bir kişinin tüm yaşamının çevrimidir" (s. 247) Sıradan olan yinelenir durur. Dolayısıyla taşranın o bunaltılı havası başarılı bir biçimde yansıtılmış olur. Zaman, ilerleyen akışından yoksundur. "Ortada bir olay yoktur ve zaman neredeyse mekânda asılı kalmış gibidir" (s. 248).

Karşılaşma ve yol kronotopuyla bağlantılı bir diğer kronotop eşiktir. Gündelik dildeki eşik eğretilmesi burada da geçerlidir. Yani bu kronotoplar, dönüm noktalarını ve kırılma anlarını gösterir (s. 248). Dolayısıyla buradaki zaman bir süreden çok, bir andır. Çünkü genellikle eşğin üzerinde durulmaz. Eşik geçilir, atlanır ve bu bir anda olup biter.

Bahtin, bu tarz kronotop tespitlerinin ardından, bunların önemine değinir. Temel olarak, kronotopun temsil etme işlevine vurgu yapar. Olayları temsil ederek onları somutlaştırır, görünür kılar. Bunu yaparken kesinlikle ortaya atmaz. Değişmez değildir kronotoplar. Zaman-mekânlar sınırsızdır. Kendi içlerinde farklı kronotoplar barındırırlar (s. 252). Bir arada var olabilirler, birbirinin yerine geçebilirler, hatta birbirleriyle çelişebilirler. Bu temsiliyet görüşleri edebiyat eleştirisi alanını derinden etkilemiştir. Gerçek dünya ile yapıtta temsil edilen dünya kesinlikle farklı şeylerdir. Dolayısıyla metindeki gerçeklik ile dışsal gerçeklik asla karışmamalıdır. Bununla bağlantılı olarak, anlatıcı ile yazar arasında da kesin bir sınır çizgisi vardır ve son olarak metnin alımlayıcıları arasında derin farklılıklar vardır. Herbiri farklı bir zaman-mekânda alımlama edimini gerçekleştirir.

Yazarın metinle olan ilişkisinin, iki dünyanın, yani yapıt ve gerçek dünya, birbirine teğet geçtiği bir noktada konumlandığını belirtir Bahtin (s. 254). Buradaki en önemli nokta, metnin yaratılmış bir şey olduğunu unutmamaktır. Yani metin, bir yazarın elinden çıkmıştır, fakat kendi zaman-mekânsal özelliklerini barındırır.

Görüldüğü üzere, Bahtin genellikle mekân üzerinde durur. Kronotopları bile mekânlar üzerinden adlandırır. Bunun sebebi, bu yapıtı yazdığı sırada, edebiyat eleştirisinin genellikle zaman konusuna odaklanmasıdır. Bahtin, mekânı da görünür kılarak ikisinin ayrılmazlığını göstermeye çalışmıştır. Yukarıda belirttiğim gibi, yazar bu kavramı edebiyat eleştirisi alanında kullanmıştır. Fakat bunu yaparken, bu kavramın diğer alanlarda da kullanılabileceğini, zaten onu matematikteki görelilik kuramından aldığını (s. 84) belirtir. Dolayısıyla kronotop sinema kuramında da kullanışlı bir kavramdır. Bir filmin yaratılmış bir eser olduğu, dışsal gerçekle bir bağı olsa da kendi içsel gerçeklerini barındırdığı ve filmleri çözümlerken bu durumu da göz önünde bulundurmak gerektiği şeklindeki görüşleri ağırlıklı olarak Bahtin'e borçluyuz. Onun yarattığı birtakım kronotop ve kronotop yaratma konusunda sağladığı özgürlük, filmleri çözümlerken,

zaman ve mekânın özelliklerini ve bunların nasıl bir arada bulunduğunu gösterebilmek açısından önemlidir.



2. BÖLÜM

TAŞRA VE BOZKIR FİLMLERİ

2. 1. TAŞRADAKİ YİRMİ YILLIK DÖNGÜ: *MASUMİYET*

2. 1. 1. Kapının Açılışı

Film, bir kapının çerçevelediği planla açılır. Odanın içerisinde bir adam görürüz. İlk başta çerçevede olmayan bir adam görünür olur. Gelip açık kapıyı kapatmaya çalışır ama kapı kapanmaz. Hapishane müdürüdür bu kişi, makamına oturup Yusuf'un (Güven Kıraç) hapishanede kalma isteğini anlatan mektubunu yüksek sesle okur.

Bütün mekan, söylenmekte ve okunmakta olanı iki kişinin yüzünden yansıtır. Ancak film, kurmacadır. Sürekli çarpıp duran, yargıcın [hapishane müdürünün] iki denemeye rağmen kapatamadığı kapının söylediği şeylerdir. Bu kapı daha sonra karakolda ve otel odalarında tekrar karşımıza çıkacaktır. Kapı orada olmasa da, onun inatçı direnişi kalıcıdır; sanki bu dünyadaki her şey, toplumun kirli sırları görmezden gelmesi için işbirliği yapmakta, ancak bunu başaramamaktadır. Kapı açılır. Ya gizemli bir asılış kapının kapanmasına direniyorsa? Ya bu asılış sinemanın ta kendisiyse (Breton, 1999)?

Kapanmayan kapılar araştırmacılar tarafından yorumlanmıştır. Örneğin Zahit Atam bu durumu yönetmenin yaşadıklarına bağlar:

Masumiyet filminde, öz-yaşamsal temalar da vardır: Örneğin kendi hapisten çıkarken büyük bir sevinç değil, kaygılı bir gelecek duygusu yaşamıştır. İkincisi hapiste işkence gördüğü zamanlarda en büyük korkulanndan birisi kapı sesleridir: Kapıların açılıp kapanması ne olacağı belirsiz gelişmeler olması, yeni bir şiddet uygulamasının başlangıcını göstermesi gibi korkular nedeniyle Masumiyet filminden başlayarak filmlerinde açılan ve bir türlü kapanmayan kapılar gösterilir.(Atam, 2011, s. 354).

bakar. Yusuf içerideyken evde işler yolunda gitmemiştir. Eniştesi rakı sofrasında dert yanar. “Ne godoşluğumuz kaldı, ne pezoluğumuz. Her akşam evin önünde üç-beş serseri,” der eşini işaret edip. “Erkek mazlumlüğünün Zeki Demirkubuz sinemasında önemli bir yeri vardır. Demirkubuz, mazlumlattığı erkeklerin mazlumluk nedenlerinden biri olarak kadınları işaret eder” (Güler, 2012, s. 43). Yusuf’un eniştesi, benzer biçimde, oğluna da sert davranır. Yusuf’un ablasının sevgilisini öldürdüğünü öğreniriz. Bu durum, onun zaman algısıyla ilgili bir şeyler de açığa çıkarır.

Yusuf’un zamanı yavaştır. Hem de çok yavaş. Gencecik bir adamken ablası ile âşığını vurmuş, ardından da hapse girmiştir. *Masumiyet*’in başında, onu tahliye olurken görürüz. Cezaevi müdürüyle yaptığı konuşmadan da, aslında hapiste kalmaya yeğlediğini öğreniriz. Hatta bunun için bir dilekçe vermiştir. Ancak müdür bunun mümkün olmadığını söyleyecektir ona. Başkaları hayatı yaşarken, bir kenarda oyalanıp ölümü beklemenin yolu yoktur (Gürle, 2012, s. 38).

Böylece eniştesinin az önceki sözleri anlam kazanır. Yusuf ablasının sevgilisini öldürüp eniştesinin “gururunu kurtarmıştır”. O andan bugüne kadar yaşanan şeyleri hatırlayan adam eşini dövmeye başlar. Bunu gören Yusuf evden kaçır, otele geri döner. Deleuze’e göre geçmiş, belirli ilişkiler yoluyla şimdinin içinde var olmaya devam eder. Bu da ardışıklık değıl, bir aradalık sunar. Buna göre, zaman bir öznelliktir; kronolojik olmayan zaman, zamanın kendi kuruluşu içinde kavranır ve zaman içsellikimizi inşa etmez, biz zamana içselizdir. Bu içsellik içinde, şimdi geçer, geçmiş muhafaza edilir (1989, s. 82-83). Yusuf bir cinayet işlemiştir ve bu cinayetin etkileri, ablasıyla ve eniştesiyle olan ilişkisinde devam etmektedir. Dahası, bu durum geleceğini de etkileyecektir.

2. 1. 2. Döngüye Dâhil Oluş

Sabah, kızı hastaneye götürdüğü için Bekir teşekkür etmeye gelir. Tanışırılar, birlikte çorba içmeye giderler. Burada birbirleri hakkında bilgi edinmeye başlarlar. Anlatının kuruluşu ve ilerleyişi açısından önemlidir bu sahne. Bekir’in ne iş yaptığını sorar Yusuf ama tatmin edici bir cevap alamaz. Bekir ise Yusuf’u detaylar vermeye zorlar. Hapishaneden çıktığını, ne yapmayı düşündüğünü anlatır. Ayrılımalarının ardından Yusuf yolda Uğur’u görür, takip eder. Uğur hapishaneye girer. Yusuf’un az önce anlattığı hapishane hikâyesini hatırlarız. Bu hikâye virtüeldir, aktüel olansa Uğur’un

hapishaneye girişidir. İkiisi perdede bir araya gelir, kristalleşir. Bu durum Yusuf'u oldukça şaşırtmıştır.

Yusuf ve Bekir akşam, Uğur'un şarkı söylediği pavyonda buluşurlar. Yusuf, Uğur'la tanışır. Fakat tanışmanın ardından Uğur başka bir masaya oturur. Yusuf aynı gün içinde Uğur'un davranışına ikinci kez şaşırır. Gece geç saatte otele dönerler. Bekir'in yüzündeki ifadeden can sıkıcı bir şey olduğu anlaşılır. Az önce pavyonda Uğur'un masalarına oturduğu adamlar otele gelir. Uğur aşağı indiğinde Bekir "Gitmeyeceksin," deyip önüne dikilir. Uğur karşı koyar. Bekir silah çeker, Uğur yine karşı koyar ve gider. Şoka giren Bekir'e ilaç içirirler, yukarı çıkarıp yatağına yatırılırlar. Böylece, yalnızca Yusuf'un değil, Bekir ve Uğur'un da geçmişlerinden kopamadığı açığa çıkar. Bekir'in bir sinir krizi geçirip uykuya dalması, zaman-imgeyle doğrudan bağlantılıdır. Deleuze'un "amnezi, hipnoz, halüsinasyon, delilik [...] ve özellikle kabus, rüya" (1989, s. 55) diye saydığı şeyler zaman-imgenin kurucu öğeleridir. Bekir'in yaşadıklarının etkisiyle şu anda gerçekleşen sinir krizi izleyiciyi geçmişi düşünmeye zorlar. Bu sırada, lobide bir Yeşilçam filmi açıktır yine, Yusuf da aşağı iner ve film izlemeye devam ederler. Filmde bir intihar sahnesi vardır. Acıklı bir sahnedir ama izleyenleri oyunculuk ve diyaloglar sebebiyle güldürür. Filmden sonra herkes odasına çekilir. Çilem aşağı iner. Yusuf ona bir şeyler söyler ama karşılık alamaz, böylece onun sağır ve dilsiz olduğunu öğreniriz.

Bekir sabah Yusuf'u uyandırır. Çilem'i de yanlarına alıp pikniğe giderler. Bekir bir şişeye ateş eder ama bir türlü vuramaz. Silahı Yusuf'a uzatır. Yusuf almayınca, cinayetten içeri girdiğini anlar. Öldürdüğü kişi en yakın arkadaşıdır. Ablasıyla kaçtığı için öldürmüştür onu ve aynı şekilde, ablasını da vurmuştur. Dilinden vurulan kadın konuşamaz olmuştur, tıpkı Çilem gibi. Yusuf, ablasının niçin konuşamadığını bilir ama Çilem'in neden duyamadığını, konuşamadığını bilmemektedir. Geçmişteki ablasının imgesi, şimdiki sağır-dilsiz çocuk imgesiyle birleşir. "Çocuk neden sakat abi?" diye sorunca Yusuf, Bekir başlar anlatmaya. Uğur'la mahalleden arkadaşlırlar. Bekir ona âşık olur ama Uğur, Zagor lakaplı bir başkasına âşıktır. Zagor sürekli suç işler, Uğur da onun yattığı hapishanenin bulunduğu şehre giderek onu takip eder. Bekir de hep onun arkasından gider. Uğur bu sırada bir başkasıyla evlenir ve hamile kalır. Zagor başka bir cezaevine sürülünce Uğur yine peşinde gider. Dönünce eşinden dayak yer, kız da bu

yüzden böyle doğar. Çocuk böyle doğunca Uğur kocasını bıçaklayıp kaçar. Bekir de onun peşinden aynı şehre gider. O gün bugündür birlikte oradan oraya giderler. Oldukça uzun süren bir sekansta, Bekir'in dilinden tüm hikâyeyi öğreniriz. Geçmiş ve şimdinin birlikteliği oldukça nettir burada. Bir şeyler yaşanır, bunun hikâyesini, yani bir dilsizin hikâyesini, dakikalar boyunca bir başkası anlatır. Böylece virtüel imgeler; yani aslında gerçek bir çift olmayan bir çift (Bekir ile Uğur), konuşamayan bir çocuk, ev olarak bir otel... Tümü bir anda aktüelleşir. Film bu andan itibaren oldukça karışık, çok katmanlı bir yapı halini almıştır. Bekir başına gelen tüm olayları kader olarak görmektedir, ki Zeki Demirkubuz'un, aynı karakterlerin gençlik dönemlerini anlattığı *Kader* (2006) adlı bir filmi vardır. Kader kavramının bir arada bulunan zaman anlayışıyla dolaylı da olsa bir bağı vardır. Çünkü, geçmişte bir şeyler yaşanmıştır ve bunlar yüzünden, karakterin geleceğini şekillendirme ihtimali oldukça düşüktür. Geçmişten bir şeyler sürüklenip durur karakterin şimdisinde ve gelecekte de bu durum değişmeyecektir.

2. 1. 3. Tek Karakter: Yusuf ve Bekir

Sabah Uğur bir yere giderken Yusuf'tan kendisine eşlik etmesini ister. Yusuf kabul eder, birlikte yolculuk ederler. Gittikleri yerde, Aydın'da Uğur bir otele gider, Yusuf onu dışarıda bekler. Sonra birlikte kendi otellerine, ait olduklarını düşünmedikleri şehre dönerler. Otelci "Siz yokken Bekir delirdi," der. Ardından Bekir gelir. Sarhoştur, merdivenlerden çıkamaz. Yusuf'a çıkışır, küfreder. Üst kata çıktıklarında Uğur'un odasının önünde durup bağırır. Uğur dışarı çıkar, kavga ederler, sonra Uğur silah çeker. Önceki gün silahı Bekir çekmiştir, şimdi ise Uğur. Aralarındaki ilişkiyi uygun bir biçimde resmeden bir örnektir bu. Birbirlerine karşı nefret duyarlar ama birbirlerinden kopamazlar. Geçmişleri, uzun zamandır birlikte oluşları aralarından bir bağ oluşturmuştur ve böylece geleceklerini belirler. Tartışmanın ardından, sarhoşluğun da etkisiyle sızan Bekir'i yatırıp odadan çıkarırlar.

Yusuf ve Uğur, Uğur'un odasına giderler. Uğur esrar sarıp içer ve Bekir'den kendisine masaj yapmasını ister. Bu film için bir ayrıcalıklı-andır. Yusuf'un Uğur'a ilgi duyduğu aşıkârdır. Bekir'in yarı baygın yattığı bir anda adeta Bekir'in yapmak istediği ama

yapamadığı bir şeyi yapma fırsatı geçmiştir eline. Bununla birlikte, masajı çekinerek yapar. Bu sırada Uğur, Bekir’le ilgili nasihat verir. Ardından Yusuf odadan çıkar. Gece silah sesi duyulur. Bekir intihar etmiştir. Bu, filmdeki yirmi yıllık döngüde başa dönüştür. Bir akşam televizyonun karşısında birisi tespih çekiyordur, tam da Bekir’in yaptığı şeydir bu. Tespih çekenin kim olduğu başta gösterilmez. Sonra Yusuf olduğu anlaşılır. Bekir’in yerine geçmiştir. Pavyona giderken Uğur’a eşlik eder. Uğur pavyondan başka adamlarla ayrılır. Yusuf bozulur. Otele döner, artık Bekir’in odasında kalmaktadır. İki ayrı karakter bir anlamda aynı kişiye dönüşmüştür. Birisinin ölmesi için bir zamanın geçmesi gerekmektedir elbette ama bu durumda, sanki zaman geçmemiştir, sanki ortada iki ayrı adam değil tek bir kişi vardır. Bekir ile Uğur’un ilişkisi, Yusuf ile Uğur’un ilişkisi olarak başa sarmıştır. “Girdapsal öykü” (2006, s. 171) der buna Asuman Suner. Hem iki karakterin tek bir kişi haline gelişini hem de Yusuf’un içine düştüğü, bir türlü kurtulamadığı durumu özetleyen bir metafordur bu.

Böylece taşrayı bir saflık, arınmışlık, el değmemişlik mekânı olarak gören çalışmaların aksi yönünde bir durum oluşmuştur. *Masumiyet*, zamansal ve mekânsal açıdan bir taşra filmidir. Bunun en temel sebebi, karakterlerin bir döngünün, bir girdabın içine hapsolmuş olmasıdır. Uğur, Zagor’un peşindedir; Bekir ve Yusuf ise Uğur’un. Tam yirmi yıllarını bu döngünün içinde geçirmiştir Uğur ve Bekir. Zamansal özelliklerin yanı sıra mekânlar da taşraya dair bir şeyler söyler. Kaldıkları otel, oldukça salaş bir yerdir. Her gün aynı ritüelleri tekrar eden (örneğin kasetlerini kontrol eden kaset satıcısı gibi) insanlar vardır burada. Uğur çalıştığı pavyon da böyle bir yerdir.

Yusuf ertesi akşam pavyona gider gönülsüzce. Bekir’in yaptığı gibi, Uğur’un başka adamlarla gitmesine bozulmuştur dün ve aynı durumun hoşnutsuzluğu devam etmektedir. Pavyondan ayrılmaya karar vermişken polis pavyonu basar. Karakoldaki sorgu sırasında kapı tutmaz, içeride Uğur’u görürüz. Cezaevinde yatan kişiyi sorarlar Uğur’a. Uğur cevap vermez. Karakoldan çıktıktan sonra çorba içmeye giderler. Yusuf, Bekir gibi davranmaya devam eder. Uğur “İyicene Bekir gibi olmaya başladın,” diyerek tersler onu. Akşam olduğunda ise Yusuf’un mutsuzluğunu görüp gidip onunla konuşur. Çalıştıkları mekân kapatılmıştır. Yusuf başka şehre gitmeyi teklif eder. Uğur yine sinirlenir, “Yarın toparlan ve git,” der. Yusuf o anda, Uğur’a âşık olduğunu söyler. Aralarında Uğur’la Bekir’in arasında yaşananlara benzer bir tartışma olur. Uğur

sakinleşince, Yusuf ağlarken “20 yıl oldu. Gidecek bir yer kalmadı. İstersen gittiği yere kadar gel, istemezsen yarın çek git,” der.

Ertesi sabah Yusuf otelden ayrılır. Otogara gider ama akşam olunca otele döner. Otelci, hiçbir şey olmamış ve Yusuf’un döneceği kesinmiş gibi, “Uğur Hanım dönünce bir uğrasın dedi,” der. Bu aslında müthiş bir belirsizliğin içindeki kesinlik gibidir. Karakterlerin gidecek bir yeri, yapacak bir şeyi yoktur. Bu durum onların birbirlerinden, aynı mekândan kopamamasına sebep olur. Odada, yarın başka bir iş bakacağını, başka bir şehre gidebileceklerini söyler Uğur. Dünkü konuyu, aşk meselesini açar, içten içe memnun olduğunu, Bekir’e karşı da böyle hissettiğini anlatır. Elini tutar, öper, gidip yatmasını söyler. Aralarındaki mesafe bu davranışlarla biraz kapanır.

Bu filmin öyküsünü, öfke patlamaları ve daha seyrek görülseler bile aynı derecede çarpıcı ve parlak olan başka dakikalar damgalar. Şefkatin nostaljiye karışıp yumuşakça parladığı dakikalar... Bir kadının eli, bir erkeğin başını okşar. Bir kız çocuğu parkta oynarken, grubun yaşam tarafından kül edilmiş en buruk erkeği, mutlu çocukluğunu hatırlar. Huzurun asılı kaldığı dakikalar vardır (Breton, 1999).

Böyle bir huzur, Yusuf’un gün boyu Çilem’le ilgilendiği ertesi günde de yaşanır. Fakat akşam olduğunda huzurdan eser kalmaz. Uğur o gece dönmez. Otel polisi basar. Yusuf’a Uğur’un nerede olduğunu sorarlar. Karakola götürüp falakaya yatırır, işkence ederler. Zorlukla yürüyerek otele döner Yusuf. Otelci pansuman yapar. “Uğur Hanım’ın kocası hapisten kaçmış,” der. Yusuf’a para bırakmıştır ve talimatlar vermiştir. Birkaç gün sonra Çilem’le Aydın’daki, daha önce birlikte gittikleri otele gitmesini tembihlemiştir.

Yusuf ise geçmişinden kopamamaktadır. Bulunduğu mekânı terk edecektir, ama geçmişini terk etmesi mümkün değildir. Bu sebeple yine ablasına gider. “Yarın gidiyorum,” diyerek kadının ayaklarına kapanır, ağlar. Otele dönüp eşyalarını toplar. Çilem’i de alıp Aydın’a, daha önce gittikleri otele gider. Gece birisi kapıyı zorlar. Yusuf kapıya gidip açmaya çalışır. Daha önce kendiliğinden açılan kapılar vardır ama bu seferki kapı güç kullanılmasına rağmen açılmaz. Yusuf kapıyı açmayı başardığında dışarıda kimse yoktur. Ama o anda Çilem’in odada olmadığını anlar. Koşa koşa aşağı kata iner. Çilem televizyonun karşısında film izlemektedir yine. O da oturur, film izlemeye başlarlar. Bu lobiler, karakterlerin ve onlara benzeyen diğer insanların buluştukları noktadır. Ekranda sürekli dönen Yeşilçam filmleri kasvetli, nostaljik bir

hava yaratır. Filmlerde yaşananlarla, yani virtüel olanla karakterlerin yaşadıkları, yani aktüel olan arasında pek bir fark yoktur aslında. Ekranda yaşananlar ile izlemekte olduğumuz filmde yaşananlar birbirine eklemlenir ve zamansal, mekânsal olarak bir çevrim yaratır, düz bir çizgi değil. Övgü Gökçe bu durumu şöyle yorumlar:

Lobiler mekan olmayan mekanların, hiç bir yere ait olmamanın avluları gibidirler. Fondaki eski filmler zamansız ve dairesel bir bugünü yaşamakta olan bu insanlara kurmaca bir geçmiş hazırlar. Uğur, yirmi yıl boyunca sürekli hapse giren sevgilisinin her gittiği yere gidip onu takip eder, Bekir Uğur'u takip eder ve kaderlerindeki bu sonsuz döngü düzeni içinde Yusuf yavaşça kendi yerini bulur (2007).

Bahsedilen döngüde Yusuf kendi yerini bulmuştur ama bu yer sabit, kesinliklerle kaplı bir yer değildir. Karakterler biraz film izledikten sonra otelin telefonu çalar, telefon Yusuf'adır. Konuşmaları duymayız. Yusuf not alır.

Ertesi gün Ankara'ya giderler. Kâğıttaki adres onu bir pavyona götürür. Ama pavyonun kapısına mühür vurulmuştur. Tıpkı, buraya gelmeden önce yaşadıkları yerdeki pavyon gibi, bu pavyon da kapatılmıştır. Kimseyi bulamaz. Ortada, çaresizce kalakalırlar. Bir adam gelip pavyonun önüne oturur. Yusuf adamın yanına gidip aradığı kişiyi sorar. Aradığı kişi ölmüştür. Niye aradığını sorar adam. "Uğur Hanım yönlendirdi bizi," der. Adam şaşırır, Uğur'un kocasının da dün orada olduğunu söyler. Yusuf'un aradığı adamı öldüren odur. Konuştuğu kişi, Ankara'yı terk etmelerini, yakalanırlarsa çocuğa da acımayacaklarını söyler. Otobüse binip İstanbul'a doğru yola çıkarlar. Mola yerinde Çilem bir televizyon görür. Yusuf'un arkası televizyona dönüktür. Ekrana bir cinayet haber ve bir adamla birlikte Uğur'un fotoğrafı yansır. Filmin en önemli ayrıcalıklı-anlarından biridir bu. Yusuf'un sırtı ekrana dönüktür. Bu andan, yani televizyon ekranında Çilem'in gördüğü şeylerden haberdar olamamıştır. Uğur ve Zagor'dan haber vardır ama Yusuf bu durumun farkına varmadan yoluna devam eder; filmin ilerleyen bölümünde, ekrandaki bilgiyi Yusuf da öğrenecek ve buradaki ayrıcalıklı-ânı başka bir anda, başka bir ayrıcalıklı-an olarak yaşayacaktır.

İstanbul'a vardıklarında, hapishane arkadaşı Orhan'ın babasının kahvehanesine giderler ama adam dükkânı başkasına devretmiştir. Eski filmci olduğu için Yeşilçam Sokağı'nda aramaya gider. Adresi öğrenir ama evde kimse yoktur. Sürekli olarak sınımsıkı kapatılmış, duvar gibi bir kapıyla karşılaşır. Kendiliğinden açılan kapılar kalmamıştır artık. Üst üste dener Yusuf ve bir gün tekrar denediğinde kapıyı açık bulur. Orhan'ın

babası Mevlüt içeridedir. Kendisini tanıtır. Evin salonunda, yerde bir cenaze yatmaktadır, Orhan ölmüştür. Köşede duran fotoğrafa döner kamera. Filmin en önemli ayrıcalıklı-ânı en sona saklanmıştır. Televizyon ekranında Uğur'un fotoğrafıyla birlikte görülen fotoğraftır bu. Orhan, Zagor'dur. Tam Yusuf için her şey bitti derken, iş daha da karmaşıkmıştır. Fakat devamında neler olacağının bir önemi yoktur. Bu kadarı bile fazladır artık, film biter.

2. 1. 4. Sonuç

Masumiyet, bu çalışma bağlamında çok katmanlı bir zamansal ve mekânsal yaratması bakımından önemli bir filmidir. Anlatıya Yusuf ve Bekir üzerinden baktığımızda, ikisinin arasındaki yirmi yıl bir anda silinir. Bekir'in yirmi yıl önce yaşadığı şeyler, artık Yusuf'un başına gelen şeylerdir. Mekân değişmiştir ama zaman sabit kalmış gibidir. Bekir'in geçmişi ile Yusuf'un şimdisi aynı şeydir. Övgü Gökçe'ye göre *Masumiyet*,

Türk sinemasında bir kesiktir; sinemanın bugününden geçmişine keser; izleyici beklentilerini keser atar; karakterlerinin yaşamlarını ve aşklarını kesip geçer ve kanatır. Film, incelikle anlatılan bir karşılıksız aşkın, muğlak bir şimdiki zamanın dilsiz doğasını ortaya çıkaran takıntılı bir geçmişin öyküsüdür. Geçmiş, bugünde yerleşiktir (2007).

Bu duruma Uğur üzerinden baktığımızda ise, karakterin yirmi yıl önce atıldığı yolculuğun, bir döngü halinde devam ettiğini görürüz. Bu döngü, sanki Uğur'un zamanı hiç geçmiyor hissi yaratır. Üstelik hayatındaki karakter değişmiştir. Fakat Bekir ile Yusuf arasındaki benzerlik sayesinde bu his iyice belirginleşir.

Bu iki duruma, üçüncü bir katman olarak Orhan-Zagor eklenir. İki ayrı kişi sanılanın aslında tek bir kişi olduğu açığa çıkar. Orhan ile Yusuf'un yolu hapisanede kesişmiştir. Buna rağmen Zagor ile Yusuf'un yolu birebir olarak kesişmez asla. Arada Bekir ve Uğur'un dolayımı vardır. Yusuf, Orhan'la belirli bir anda, belirli bir mekânda buluştuğunu bilirken, Zagor onun için zamansal ve mekânsal olarak bir belirsizliktir. Bu belirsizlik sayesinde, alıntıyı tekrar edersem, “geçmiş, bugünde yerleşiktir” (Gökçe, 2007).

Film çözümlenirken Deleuze'ün zaman-imge kavramı kullanıldı. Çünkü filmde sürekli olarak virtüel olan geçmişle, aktüel olan şimdi bir aradadır. Örneğin Bekir'in Uğur'u ilk gördüğü ânın etkisi hâlâ devam etmektedir, "Görüş o görüş," der Bekir ve Uğur'un peşinde geçen yirmi yılı anlatır. Benzer bir biçimde, ablasını vuran Yusuf, bu durumun sonuçlarından kurtulamaz. Ablasıyla ilişki kurmaya çalışır ama başarılı olamaz. Böyle bir ortamda, Bekir'in ölmesiyle onun yerine geçer ve "girdapsal öykü"ye dahil olur. Aynı olayların tekrar edip durduğu bu taşrada Bekir karakteri Yusuf'a evrilir. Aralarında tam yirmi yıl vardır ama sanki aynı ânı yaşıyor gibilerdir. Böylece çok katmanlı bir zamansal yapı oluşturulmuş olur.



2. 2. TAŞRAYA BAĞLANIŞ, SİSLİ ZAMAN VE YUMURTA

2. 2. 1. Sisli Zaman

Semih Kaplanoğlu'nun 2007 yapımı filmi *Yumurta*'nın açılış sekansı Deleuze'ün zaman-ime sineması kavramının mükemmel bir örneği gibidir. Sis çökmüş bir kırdan, yaşlı bir kadın oldukça uzak bir mesafeden kameranin önüne kadar yürür, orada durup bir süre soluklanır, sonra dönüp gider ve tekrar sisin içine girer. Belli ki bu bir ölüm temsidir; fakat geçmiş (kadının gelişi), şimdiyi (kadının kameranin önünde duruşu) ve geleceği (kadının tekrar sisin içine girişi) aynı anda gösterebilme kapasitesidir sahneye asıl özgünlüğünü kazandıran. Kamera, kadını takip etmeden evvel, izleyiciyi bir süre sisle baş başa bırakır. Bu, bir düşünme fırsatı gibidir. İnsanı ölüme götüren “zaman” düşünülür. Orman sisle kaplanmış. Kadın, sisin içinden gelir, tekrar sese karışır. Bir belirsizlikle özdeşleştirilebilen sis imgesi, burada, geleceğe dair bir belirsizlik yaratır. Kadın gelip geçmiştir. Şimdi ne olacaktır?

Açılıştaki plan sekansın ardından, bir sahaftayızdır. Muhtemelen bütün gün çalışmış Yusuf (Nejat İşler), yorgunlukla çıkarır ayakkabılarını ve çoraplarını. O sırada içeri bir kadın girer. Birisine hediye etmek için bir kitap aramaktadır. O kitaplara bakarken, telefon çalar. Az önce sisin içine giren kadının ölüm haberi verilir telefonda. Yusuf'un annesi Zehra'nın (Semra Kaplanoğlu) ölümüdür bu. Bundan sonra yaşanacaklara bu olay vesile olur.

Ölüm haberini alan Yusuf, memleketi olan Tire'ye doğru yola koyulur. Bir yol kronotopudur bu. Uzun süre bir tünelde ilerler. Tünel de tıpkı sis gibi bir belirsizlik içerir. Tünelden ne zaman çıkılacağı, tam olarak nasıl bir yere varılacağı net değildir. Böyle bir yerde zaman ve mekân belirsizleşir. Tünelin her ânı ve her noktası sanki bir öncekinin aynısı gibidir. Fakat, sisin dağılması gibi, tünelin de bir çıkışı vardır. Bu çıkışla birlikte taşraya giriş yapılır. Kasabaya yaklaştıkça ezan sesi duyulur. Pazar kurulmuştur. Yusuf satıcıların arasından ilerler. Bir camiden sala sesi gelir. Cenaze için kılınacak namazı haber vermek amacıyla minarelerde okunan duadır bu. Yusuf'un annesi Zehra'nın ölümünün tüm kasabaya duyurulmasıdır.

2. 2. 2. Taşraya Giriş

Yusuf, cenaze evine, yani kendi evine girer. İçeride insanlar toplanmıştır. Sanki ev sahibi değil, misafir gibidir.

Kahramanımız Yusuf annesinin ölümü nedeni ile doğduğu ilçeye (Tire'ye) dönmek zorunda kalır. Böylece yaşamın doğal akışı bozulur. Yusuf kendisini “ev”de hissetmez (o İstanbul’da da kendisini “ev”de hissetmez, hissetseydi İstanbul’da öylesine içmezdi), sürekli huzursuzdur, başka bir deyişle sıkıntılıdır ya da sükûndan yoksundur (Büker ve Akbulut, 2009, s. 3).

Geçip bir yere oturur, taziyele kabul eder. Annesini yatırdıkları odaya çıkar. Saat tiktakları iyice artar. Filmin çeşitli yerlerinde rastlanır bu tiktaklara. Bu anlarda, etrafta hiçbir şey olmuyormuşçasına, yalnızca saatin sesi duyulur. Yönetmen sanki “İşte taşra böyle bir yerdir,” demektedir. Karakter ıssızlığın ortasında tek başına kalır. Saat işler, saniyelere bölünmüş zaman geçmektedir ama kişinin kendi içsel zamanı, subjektif olan zaman, saniyeler kadar hızlı akmaz.

Bu yavaş akış veyahut zamanı böyle hissetiş cenazenin defnedilmesinin ardından iyice belirginleşir. Yusuf kırdaki ve ormandaki yürür. Yürüyüşün sonunda, ormanın içinde uyuyakalır. Burada filmin zamanı konusunda önemli bir nokta vardır. Yusuf bir ağacın dibinde uyurken, arkadaki ormanı da alan derinliği sayesinde belirgin bir biçimde görürüz. Yukarıda belirttiğim üzere, alan derinliği sayesinde arkaplanda, tıpkı önplanda olanlar gibi, bir şeyler olmaya devam eder. Arkaplanda olanlar, bize geçmişe ve geleceğe dair bir şeyler çağırır; böylece kristal-imgeyi oluşturur. Buradaki orman, açılış sekansında sisli ormana giren kadını hatırlatır. Geçmiş ve şimdi, virtüel ve aktüel aynı anda perdededir. Bu bir *ritornello*¹ örneğidir. Böyle bir planda, geçmişe küçük bir dönüş yaparız ama sahnenin önplanında, şimdi hâlâ gözümüzün önündedir. Buradaki durum ise biraz farklıdır. Ne önplanda, ne de arka planda bir şey “olmaktadır”. Yusuf ve orman aynı anda uyur. Fakat ikisinin birleşimi bize bir belirsizlik hissettirir. Yukarıda

¹ İtalyancada “küçük dönüş”.

da yazdığım gibi; orman, Zehra'nın sisin içine girdiği ormanı hatırlatır bize ve önplandaki Yusuf ormanının, sisin yarattığı belirsizliğin içinde bir şey yapmaz, yapamaz.

Böyle bir mekân, tüm ayırt edici özelliklerinden soyutlanmış, herhangi-mekâna dönüşmüş gibidir. Herhangi-mekân “homojenliğini kaybetmiş bir mekândır,” ve bu “metrik ilişkilerinin ilkesini veya kendi parçalarının bağlantısını kaybetmiş olmak demektir” (Deleuze, 2014, s.148). Fakat bu kayıp durumu, bir anlamsızlık yaratmaz. Bu tarz imgeler bir belirsizlik teşkil eder. Sahnedeki renklerin iyice soluklaşması da bu hissi artırır. Renk-imge “bir tondan diğerine geçiş” (s. 158) olarak tanımlanır. Sinemada renk-imge, etrafındaki her şeyi soğurur. Renk mekânı boşluğa götürür, soğurduğunu siler” (s. 160). Böyle bir durum, zamansal ve mekânsal açıdan yoğun bir belirsizlik yaratır.

Benzer bir durum, Yusuf berberde tıraş olurken yaşanır. Tıraşı biten Yusuf, berber koltuğunda uyur. Bu, taşranın zamanına dair bir şeyler söyler. Şöyle yazıyor Burcu Aykar Şirin:

Şehirli birine durmuş gibi gelse de aslında olması gerektiği gibi ilerliyor taşrada zaman. İnsana var olduğunu hissettiren, hayatı sindire sindire yaşamasına olanak veren bir akış bu. Yusuf'un şehrsel endişeleri de para etmiyor burada; “Yola çıkmam gerek” gibi gereklilik kipleri, “Sürü sabaha gelir” gibi engellere takılıyor. Tıraş olurken berber koltuğunda uyuyakalınan türden bir dünya Yusuf'un kendini bırakmaya karar verdiği (2007).

Berber koltuğunda ya da bir ağacın dibinde uyuyakalınacak kadar yavaş akan bir zaman bu. Şehirle taşranın farkı da burada yatıyor denilebilir. Birinde ne zamansal ne de mekânsal olarak böyle şeyler mümkünken, diğerinde yaşamın doğal akışı haline gelmektedir.

Yusuf eve döndüğünde kapıyı açık halde bulur. İçeride bir kadın ev işleri yapar. Zehra'ya bakan, Yusuf'un uzaktan akrabası Ayla'dır (Saadet Işıl Aksoy) bu kişi. İlk anda aralarında bir gerilim oluşur. Bu, şehirden gelen Yusuf'un, taşradan dışarı çıkmayan ama çıkmaya çalışan Ayla'yla karşılaşmasının gerilimidir.

Yusuf'u Tire'ye getiren şeyin bir ölüm olması gibi, onun Ayla'nın kim olduğunu anlaması da bir ölüm aracılığıyla olur. Evde çiçekler vardır. Bu çiçeklerin her biri ailenin ölen üyelerini temsil eder. Yusuf çiçeklerden birini gösterip “Babam çiçek açmış,” der ve sonra başka bir çiçeği işaret edip “Bu kim?” diye sorar. Ayla onun

Rahmi Dayı olduğunu söyler. Yusuf “Rahmi Dayı öldü mü ya?” der. Ayla’nın dedesi olan bu kişi dört yıl önce ölmüştür. Yusuf’un memleketinden, taşradan ne kadar koptuğunu anlarız böylece. Çünkü hâlâ taşraya ait olmadığını düşünmektedir. Annesinin bir adak adadığını, bir koç kestirmesi gerektiğini duyduğunda “Ben öyle şeyler yapamam,” der. Fakat Ayla ısrar eder. Bu durum Yusuf’un taşrada kalış süresini uzatır.

2. 2. 3. Taşradan Kopamayış

Ertesi gün evin içinde tam bir taşra telaşı yaşanır. Ayla, bir çocuğa “Tavuk yumurtlamış mı, git bak,” der. Bu çocuk, Yusuf’un annesi Zeliha’nın mezarını sulayan, bunun karşılığında Yusuf’tan para alan çocuktur. Kim olduğu film boyunca net bir biçimde anlaşılmaz. Muhtemelen Yusuf’un çocukluğunu yansıtmaktadır. Bu çocuk yumurtayı arar ama bulamaz. Bulunamayan yumurta, filmin adından da anlaşılacağı üzere, filmin en önemli imgelerinden biridir. Çocuk, Yusuf ve Ayla birlikte kahvaltı masasına oturur. Mezarlıkta kendisine verilen parayı Yusuf’a geri verir. Aktüel olan virtüelle birleşir; mezarlık sahnesini, ölümü hatırlarız. Bu sırada süt taşar. Bu, bir ayrıcalıklı-andır. Gündelik yaşam olağan akışı içinde devam ederken, pek rastlanmayan bir durumla kesintiye uğrar. Yusuf bu sırada dışarı çıkmak için hazırlanır. Ayla onun temelli gittiğini sanıp telaşlanır. Yusuf şimdi gitmediğini söylediğinde Ayla rahatlar. İkisi arasındaki gerilimin ortadan kalkacağını, Yusuf’un bir süre daha taşrada kalacağını işaretidir bu.

Yusuf, dışarı çıkmadan önce, pencereden, evi gözetleyen motorlu bir adam görür. Çıktığında ona ters ters bakar. Kasabada yürümeye başlar ve bir sınıfın camından içerideki öğretmene bakar. Az önce ters ters baktığı adamın konumuna düşmüştür bir nevi. Ardından veraset işlemleri için bir avukatlık ofisine uğrar. Burada, telefonla konuşması gerekir, avluya çıkar. Konuşmasının ardından, avluda bir çırıkla uğraşan adamı izlemeye koyulur. Ancak bir anda epilepsi nöbeti geçirmeye başlar. Yusuf’un sık sık uykuya yenik düştüğünü hatırlarız. Çırıkla uğraşan adam Yusuf’a soğan koklatıp ayılmasını sağlar. Yusuf ayıldığında, daha tam kendinde değilken “Salayı kim verdi?” diye sorar. Filmin başındaki salaya göndermedir bu. Yusuf’un taşra karşısındaki karar

veremezliğinin, olayların belirsizliğinin, ölümünün etkisinin hâlâ devam ettiğini gösterir.

Bu sırada Ayla, sabah kendisini izleyen, Yusuf'un ters ters baktığı motorcuyla gider. Kentin tepelerinden şehri izlerler. Taşraya dair pastoral manzaralardan biridir bu. Mekân öyle küçüktür ki, yukarıdan her şey açık seçik belli olur; oturdukları evler, gittikleri yerler... Fakat bu aşinalığa rağmen, ikili arasındaki mesafe açılmaktadır. Ayla'nın üniversiteye gitmeye hazırlandığını öğreniriz. Dolayısıyla motorlu adamdan ayrılacaktır. Oradan ayrı ayrı giderler, motor başka tarafa Ayla başka tarafa.

Bunun ardından bir rüya sekansı gelir. Burada Deleuze'un sinema kuramını hatırlamakta fayda var. Deleuze zaman-imgeyi duyu-motor durumların ortaya çıkışına bağlıyordu. Duyu-motor durumlar önceden belirlenmiş eylemleri, belirli ortamlarda ifşa ederken, optik ve işitsel durumlar herhangi-mekânlarla ilişkilidir (1989, s. 5). Bu tarz durumlar, yeni imge tiplerinin birer sonucudur: öznel imgeler, çocukluk anıları, görsel rüyalar ya da fanteziler (s. 6)... Hareket-imgeyle özdeş olan duyu-motor bağları ortadan kaldırmak ve yukarıda sayılan imgelere gönderme yapmak için iki yeni kavram gereklidir: optik gösterge ve ses gösterge. Deleuze ilk kitabının "Sözlükçe" bölümünde bu kavramları şöyle tanımlar: "Duyu-motor bağları kıran, ilişkileri sınırlarından taşıran ve kendisinin artık hareket terimleriyle ifade edilmesine izin vermeyip doğrudan doğruya zamana açılan, saf görsel ve işitsel imge" (2014, s. 280). Dolayısıyla bunlar zamansallıkları tespit etmek açısından önemlidir. Bu optik ve işitsel durumlar oldukça sıradan imgelerle, gündelik hayattan çekip çıkarılmış parçalarla işler ve bu imgeler arasında birer noktalama işareti gibi işlev görür. Bu tarz imgeler zamanın değişimini göstermek açısından elzemdir. Bilhassa optik gösterge, "zamanı ve düşüncüyü algılanabilir kılar" (s. 18). İşte bu imge türlerinden biri rüyalardır. Yusuf, içine girdiği kuyudan çıkmaya çalışır. Bir türlü başaramaz, elleri kayar. Bağırır, kimse duymaz. Deleuze böylesi sekanslardan hareketle imge hakkında iki kavram yaratmıştı: virtüel ve aktüel imge. Rüya, hatırlama gibi durumlar virtüel durumlardır. Fakat virtüel olan, aktüel olandan bağımsız olarak var olamaz. Örneğin bir rüya sekansında ve onun arkasından gelen planlarda "her bir imgenin kendisinden önce geleni aktüelize ettiği ve kendisinden sonra gelen imge tarafından aktüelize edildiği, daha sonra da kendisini başlatan duruma döndüğü büyük bir çevrim" (s. 58) vardır. Tıpkı rüyadaki gibi, olaylar

ve durumlar birbirini devam ettirir ve sonunda tekrar başa dönülür. Buradaki sekansta da benzer bir şey olur. Yusuf rüya görür, uyandığında başa dönmüştür: İçeriden Kur'an okuma sesleri gelir. Annesi için Kur'an okunmaktadır. Adeta bir çevrimdir bu: Ölümle yola çıkılmış, birtakım olayların ardından yine oraya varılmıştır.

Bu olayların ardında Yusuf, İstanbul'a dönmeye karar verir. Arabasına binecekken, eski bir arkadaşını görür. İstanbul'a gidecektir ama arkadaşını onu bira içmeye ikna eder. Bu yüzden yine gidemez İstanbul'a. Eski sevgilisinin, kendisinin eski bir arkadaşıyla evlendiğini öğrenir. Ama kadın boşanmıştır ve Tire'de yaşamaktadır. Okulun önünde, geçen gün pencereden gördüğü öğretmeni görür. Böylece bir kristalizasyon daha gerçekleşir, üstelik üçlü bir kristalizasyondur bu: Hem öğretmeni pencereden gördüğü o günü, hem de arkadaşıyla az önce eski sevgilisine dair yaptığı konuşmayı anımsarız; burada karşılaştığı kadın bahsi geçen kadındır. Birlikte eve gidip otururlar. Şiirlerden konuşurlar, eski günleri anarlar. Fakat aralarındaki mesafe oldukça açılmıştır. "Tireden başka yerde yaşayamam derdin," der kadın. Yusuf ise "Ben buradan nefret ederdim," diye yanıtlar. Burada, geçmişe dair bir iz vardır. "Şu ânın içindeki geçmiş zaman (hatırlanan geçmiş, geri dönülen çocukluk evi/taşra kasabası) ister istemez bir büyüme hikâyesine açılıyor" (2012, s. 55) diye yazar Asuman Suner. Belli ki, bu büyüme hikâyesinin içinde, hatırlamak istenmeyen yanlar vardır. Eski çiftin bir daha bir araya gelemeyecekleri açığa çıkar.

O gece Ayla, "Bunlar Zehra Anne'min," diyerek bir kutu getirir. Yusuf ilgilenmez. Ayla örgü örür, Zehra'nın yarım bıraktığı kazağa devam eder. "Geçen sene gönderdiğiniz atkının renginde," der ama Yusuf atkı göndermemiştir. Annesi Zehra'nın Yusuf adına insanlara hediyeler verdiğini anlarız. O sırada elektrik sigortası atar. Bu bir ayrıcalıklı-andır. Bu ânın doğurduğu olayların önemli sonuçları olacaktır. Ayla elektriğin kesilmesini adağı yerine getirmemeye yorar. Yusuf, elektrikçi bulmaya gider. Elektrikçi, motorlu adamdır. "Siz gidin ben gelirim," der ve böylece evi bildiğini açıklar. Tamirat sırasında Yusuf ile elektrikçi arasında gerilimli konuşmalar olur. Ayla, bu gerilim kaynağıdır. Buna rağmen Yusuf, bir yakınlık kurmaya çalışır. Elektrikçinin ailesini tanımaktadır. "Baban kuyu yapardı eskiden," der. Rüyasında gördüğü kuyuyu hatırlarız. Virtüel ile aktüel yine birleşir, kristalize olur. Gece telefon çalar. Ayla açmak istemez. Yusuf açar, cevap gelmez. Bu durum, elektrikçinin aradığı varsayımını doğurur

ve varsayım sabah doğrulanır. Yusuf yola çıkmak üzere arabasını biner. Arabasının sileceklerinin kırık olduğunu fark eder. Elektrikçinin Yusuf'a kötülük etmeye çalışması, kendisini daha da üzecek şeye sebep olur: Yusuf'un kasabadan ayrılışı yine ertelenir. Bu gidemeyişler Yusuf'un tercihi olarak da görülebilir. Selen Erdoğan, "Semih Kaplanoğlu'nun Yumurta'sı da, gitmeye niyetli kişinin bir eve sığamamasının hikayesi olmanın ötesinde, kaçmanın zaferindense kalmanın sıkıntısının ve hatta bu sıkıntının tercih edilebilirliğinin öyküsü haline geliyor," (2007, s. 87) diye yazar. Film, bu açıdan bakıldığında, tek bir uzun gün gibidir; bir türlü bitmek bilmeyen, gece olsa bile devam eden, ertesi güne kavuşamayan bir gün.

Bu bitmeyen günde, Zehra'nın adağını yerine getirmek için Yusuf ve Ayla birlikte yola çıkarlar. Kıvrıla kıvrıla giden yolda seyahat ederler. Mekân da, tıpkı zamanın kıvrıla kıvrıla bir sona kavuşamaması gibidir. Ayla bu yolculuk sırasında sürekli olarak Zehra'dan bahseder. Yusuf'u ziyarete gelmediği için suçlar, onu geçmişiyile yüzleştirir, geçmişini bugüne getirir. Bir köyde mola verdiklerinde ise geçmişten ya da şimdiden çok, gelecek ağır basmaya başlar. Buradaki kadınlar ikisini evli zanneder. Bu durum Yusuf ve Ayla'nın geleceğine dair bir ipucudur. Adak adanacak yere vardıklarında geç kaldıklarını öğrenirler. Yarın tekrar gelmeleri gerekmektedir. Taşradaki o bitmeyen gün, biraz daha uzar.

Yakındaki bir kasaba olan Gölcük'e gitmeye karar verirler. Filmin başındaki sahne gibi, sislerin arasında yolculuk yaparlar. Gölün kenarına geldiklerinde de sisle karşılaşır.

Gamze Hakverdi, gölün etrafındaki sisten yola çıkarak şöyle bir yorumda bulunur:

Yusuf ve Ayla, izleyicinin de duyumsadığı ve her an anlatıda somutlaşmasını beklediği, tarifi güç bir duygusal durumun içine düşerler. Kuşkusuz ki yaptıkları yolculuk onları yakınlaştırmıştır ama yine de ilişkilerini tanımlamakta ya da bu ilişki içinde bir yere yerleşmekte güçlük çekerler. İlişkileri ne yolculuk öncesinde olduğu gibi *mesafelidir*, ne de içinde rahat edebilecekleri kadar *yakındır*. İlişkileri hiçbir tanıma karşılık gelmez. Tam anlamıyla belirsizdir (2012, s. 60).

Bu durumun taşradaki zamanla da bir ilişkisi vardır. Zamansal ve mekânsal durgunluk ilişkinin akışını da yavaşlatmıştır. Geceyi geçirmek için bir otele yerleşirler. Otelde düğün vardır. İkisi düğünü izlerler. Yan yana değillerdir hâlâ. Uzaktan, yüz yüze bakarlar. Sessiz bir evlilik teklifi gibidir bu durum.

Ertesi sabah adak adanır, koç kesilir. Kan Yusuf'un alnına sürülür. Yusuf arabada kanı temizler. Ayla'ya, annesinin niçin adak adadığını sorar. Ayla cevap vermez. Muhtemelen oğlunun evlenmesi için adamıştır bu adağı. Eve dönmek üzere yola koyulurlar. Yusuf, Ayla'yı eve bırakır ve kasabadan ayrılır.

İstanbul'a dönüş yolunda arabayı kenara çeker ve uyuyakalır. Böylece bir rüya sekansı başlar. Bir tarlada yürümektedir. Hava kararmak üzeredir. Tarlada hayvanlar otlar. Rüya içinde gerçekleşen bir hatırlamadır bu; az önce kurban gelir akla. Yusuf'un arkasından bir köpek üzerine atlar. Baygınlık ile uyku arasında bir halde geceyi orada, tarlanın ortasında geçirir. Nerede olduğunu anlayamaz. Köpek başında beklemektedir. Düğündekine benzer müzik sesleri belli belirsiz duyulur. Yusuf ağlar. Sanki o âna kadar içinde biriktirmiştir geçmişi. "Bir otlakta onu esir alan köpek karşısındaki çaresizliği, hayatın ve ölümün işleyişi karşısında hissettiği çaresizlik aslında ve bu duygu onu belki de ilk defa annesinin ölümüne ağlatıyor. Ağlamayla gelen özgürleşme sonrasında da yolunu sezgileriyle buluyor," (2007) diye yorumlar Burcu Aykar Şirin bu sahneyi. Sabah olduğunda tarlada tek başına yatmaktadır. Hayvanların melemeleri, boyunlarındaki çanların sesi gelir. Yusuf kalkar, tıpkı annesi gibi ağaçlara doğru yürür. Ayla o sırada Zehra'nın evine girer. İçeride Yusuf vardır. Ayla elinde tuttuğu yumurtayı Yusuf'a verir. Filmin başında bulunamayan yumurtayı bulmuştur. Birlikte kahvaltı yaparlar. Çember kapanmıştır. Charlotte Garson, "Gündelik hayata ait iki rastlantıyla ortaya çıkan bu konu-nesne (bulunan ya da hayal edilen ve sonra ezilen bir kuş yumurtası ve avluda gelmesi beklenen tavuk yumurtası), burada, ölümün ötesinden, anneyle olan üstü örtülmüş ama korunmuş bir bağın, sahneye konulma programı ve teyidi olarak iş görmekte," (2008) diye yazar. Annesiyle olan bu bağa yeni bir halka eklenmiştir, artık Ayla'yla da arasında bir bağ vardır.

2. 2. 4. Sonuç

Yumurta, taşraya dair bir zaman ve mekân rejimini özgün bir biçimde yaratması bakımında önemli bir film. Bunu da şehir ve taşra imgeleri arasına kesin bir duvar örerek, ikisini oldukça farklılaştırarak yapıyor.

Kaplanoglu, bütün kişilerin acelesi olduğu şehir taşkınlığından oldukça uzak, kırsal ritimdeki olayları yakalamaya çalışıyor. Bu küçük sahneleme oyununda, yönetmen, hem planları kesme ritminde, hem de kadrajlarda, kırsal kesim ve şehir arasındaki ikilem üzerinde oynuyor. İstanbul'daki ender planlar merkezci, her tarafından çivilenmiş gibi duran, ufuksuz, süreleri bakımından oldukça kısa. Sanki Yusuf karakteri dar dükkânı içindeki kadrajda hapsedilmiş, debelenir gibi. Buna karşılık, kırsal kesimdeki planlar zamanda uzuyor, tamamen merkezkaç kuvveti etkisinde gibi yayılıyor, asıl payı gökyüzüne ve en tatlı ufuklardan birine uzanan geniş açıklıklara veriyor. Yusuf karakteri de bu sahnelenmenin etkisi altına girer, yavaş yavaş şehir yaşamına hükmeden, yanıltıcı gereklilikleri terkederek, yaşamaya zaman ayırarak, kırsal kesim hayatına geçiş yapar (Tison, 2008).

Aynı karakterin yaşamı iki mekân arasında bir tercih yapma zorunluluğuyla bir süre kesintiye uğruyor adeta. Taşradaki imgeler, başta önyargılı olduğu taşra yönünde karar vermesini sağlıyor. Yusuf'un yavaş aktığını hissettiği zaman, geçmişinden bulduğu izler bu tercihte etkili oluyor. Burada, taşra Yusuf için bir bunaltı, sıkıntı mekânı olarak konumlanmıyor. Aksine, büyükşehirin keşmekeşinden buraya geldiğinde, bir rahatlama hissediyor. Gençken nefret ettiği bu kasaba artık daha yaşanabilir bir yermiş gibi gelmeye başlıyor karaktere. Bu bakımdan, giriş bölümünde de vurguladığım üzere, taşra hakkında yapılan çalışmaların taşrayı bir bunaltı mekânı olarak görme eğilimine karşı çıkıyor film. Yusuf karakteri için, bir berber koltuğunda uyuyabileceği kadar yavaş akan zaman bir sıkıntıdan ziyade bir arınma duygusu veriyor. Bu zaman, saat tiktaklarını bile duyulabilir kılıyor. Eric Coubard, *Crossroads*'ta yazdığı yazıda, filmin zaman rejimini kısa ve öz biçimde tarif ediyor: “Zamanı durdurmak için tavsiye edilir. Yakalamanız gereken bir treniniz varsa tavsiye edilmez” (2008). Bunu yaparken Gilles Deleuze'un zaman-ime kavramını ağırlıklı olarak içine yerleştirdiği rüya, halüsinasyon gibi durumlar da kullanılıyor. Örneğin Yusuf bir epilepsi krizi geçirdiğinde kasabaya ilk geldiği an ile şimdi içinde bulunduğu ânı birbirine karıştırıyor ya da gördüğü bir rüya sonucunda kasabada kalmaya karar vererek geleceğini şekillendiriyor.

2. 3. ZEFİR: YAYLA KÖYÜNDEKİ BEKLEYİŞ

2. 3. 1. Yayla Köyünde Zaman

Belma Baş'ın 2010 yapımı filmi *Zefir*'de küçük bir köyde annesinin gelmesini ve kavuşmanın ardından da gitmemesini bekleyen bir çocuğun hikâyesi anlatılır. İlk olarak yönetmen bize mekânı tanıtır. Bu mekân kurulacak zaman rejimi hakkında ipuçları da içerir. Açılış sahnesinde çocuklar ormanda, su kıyısında çilek toplar. Bir ağacın motorlu testereyle kesilmesinin ve ağacının devrilmesinin sesi duyulur. Sonraki sahnelerde adının Zefir olduğunu öğreneceğimiz bir çocuk (Şeyma Uzunlar) “anne” diye çılgık atar. Tüm köy ürperir. Böylece filmin üzerinde inşa edildiği anne imgesi ortaya atılmış olur. Zefir, annesinin köye gelişini beklemektedir. Bekleyiş ise doğası gereği zamansallıkla ilintilidir. Bu zamansallık, oldukça öznel ve yavaş akan bir tarzdadır. Film boyunca bu yavaşlık, imgeler aracılığıyla tesis edilir. Örneğin, yavaş hareket edişiyile bilinen bir hayvan olan salyangozun uzun süreli çekimleriyle bekleyiş ve zamanın yavaş akışı vurgulanır. Elif Gizem Uğurlu, salyangozun evini sırtında taşıyışına da vurgu yapar: “Salyangoz evini, yuvasını sırtında taşıırken Zefir yuva hasreti çekmektedir. [...] Annesinin de arkasında sırt çantası vardır, salyangozu çağırıştır. Annesi evini sırtlanmıştı” (2016, s. 47). Buna benzer simgeler film boyunca kullanılır.

Güneşin doğmasının ardından, bir evin kapısı açılır. Yaşlı bir kadın içeri girip bir çocuğu uyandırır. Çocuk rüyasını anlatmaya başlar. Rüyasında annesini görmüştür ve yaşlı kadının sözlerinden anlaşıldığı üzere, bu ilk görüşü değildir. Belli ki annesi uzaktadır. Bu durum, filmin zaman rejimine yönelik önemli yönler açığa çıkarır. Hareket-imge rejiminden zaman-imge rejimine geçiş burada kullanılan imge gibi imgeler aracılığıyla olmuştur. “Öznel imgeler, çocukluk anıları, görsel rüyalar ya da fanteziler...” (1989, s. 6) der Deleuze. Hareket-imgeyle özdeş olan duyu-motor bağları ortadan kaldırmak ve yukarıda belirtilen imgelere gönderme yapmak için iki kavram vardır: optik gösterge ve ses gösterge. *Zefir*'in tam bu noktasında, yani ilk andan itibaren Deleuze'ün örnek olarak saydığı imge türlerinin tümü kullanılır. Öncelikle bu film, geleceğe yönelik bir çocukluk anısıdır. Ana karakter Zefir'in dünyası, rüyalar ya

da öznel imgeler aracılığıyla temsil edilir ve bunlar bize karakterin annesine kavuşması şeklindeki fantezisi hakkında bir ön bilgi verir. Bir rüya görür. Annesine dair bir rüyadır bu. Uyanışının ardından, kalkıp sobanın yanına gider. Bir salyangozu eline alır. Salyangoz, tıpkı kaplumbağa gibi, yavaşlığıyla ve evini sırtında taşımasıyla bilinen bir hayvandır. Bu özellikler filme dair iki önemli durumu gösterir: Burada, bu küçük köyde, hayatın olağan akışı oldukça yavaştır ve Zefir, bu yavaşlığın içinde, istemeyerek de olsa kendi evini, kendi özelliklerini bu mekâna getirmiş ve buradaki hayata bir biçimde dâhil olmuştur.

Köyde anneannesi ve dedesiyle birlikte yaşar. Dedesinin bir gün eve gelmemesi üzerine, anneannesinin isteğiyle dedesini aramaya çıkar. Ormanın içine girer. Yüksek bir yerden aşağı bakarken çoban çocuk ell salları ama o yüz vermez. Çünkü her ne kadar şu an dedesini arasa da, asıl aradığı kişi annesidir. O yol, annesinin geleceği yoldur ve oradan geçen başka birinin hiçbir önemi yoktur. Bu bir yol kronotopudur ve dolayısıyla karşılaşma mekânıdır. Zefir'in annesiyle karşılaşmayı beklediği ama devamlı olarak başkalarıyla karşılaştığı yerdir. Aynı anda iki özelliği birden barındırır. Üzerinden başkası geçerken oldukça sıradan bir mekândır ama annesi geçtiği anda ayrıcalıklı bir mekâna dönüşecektir. Aynı durum, buranın zamansallığı için de geçerlidir. Bir arkadaşı ya da dedesi geçerken herhangi-anlarla çevrenmiştir. Fakat annesinin oradan geçeceği an, bir ayrıcalıklı-an olacaktır. Zefir hep o ânı bekler. Onun geleceği, şimdiki zamanının içinde yer alır. Bu durum bekleyiş olarak da adlandırılabilir ve görüldüğü üzere oldukça karmaşık bir zamansal yapı oluşturur. Zefir, gündelik hayatın çoğunlukla sıradan eylemleri içinde, o özel ânı bekler. Bu yaşananlar çoğunlukla sıradan olsa da, yer yer filme dair temellerin oluşturulduğu anları barındırır.

2. 3. 2. Doğa, Ölü Hayvanlar ve Sis

Zefir dedesini ararken ölü bir hayvan görür. Kurtlar basmıştır hayvanı. Bu sırada dedesi çıkagelir. Zefir, “O ne dede?” der. “Onun adı söylenmez,” olur dedesinin yanıtı. Çalı çırpı getirip hayvanı gömerler. Ardından kız “Ben nereye gömüleceğim?” diye sorar. Dedesi, “Seni bilmem ama ben anneannenin yanını gömüleceğim,” der. Çocuk

annesinin nereye gömüleceğini sorunca dedesi sinirlenir. “Ben annemin yanına gömüleceğim,” diyerek ısrar eder. Bu noktada filmin önemli temalarından bir olan ölüme vurgu yapılır. İkisi birlikte yürüyerek ormana çökmüş sise karışırlar. Sis, tıpkı *Yumurta*’daki gibi, belirsizlik yaratır. İki karakter ölüm üzerine konuşup sisin içine girmiştir. Neyin ne olacağının belirsizliğidir bu. Tıpkı bekleyiş gibi, tedirgin edici bir yanı vardır ve daima geleceğe dairdir. Fakat şimdi yaşanmaktadır, şimdi yaşanıp geleceği içinde barındırmaktadır.

Film boyunca çeşitli doğa sesleri duyarız: derenin akışı, kuşların cıvıldaması, inekleri mölemesi, çan ve rüzgâr sesleri... Kavramsal çerçeve kısmında belirttiğim üzere, optik ve işitsel durumlar oldukça sıradan imgelerle, gündelik hayattan çekip çıkarılmış parçalarla işler ve bu imgeler arasında birer noktalama işareti gibi işlev görür. Köydeki gündelik hayatın sesleridir bunlar. Genellikle Zefir’in bir andan başka bir âna geçişini gösterir. Örneğin çilek toplarken ağacın devrilişinin sesi gelir ve Zefir annesini hatırlar.

Benzer bir durum, filmde kullanılan renkler açısından da geçerlidir. İç mekânlarda kahverengi tonlarda bir karanlık vardır hep. Ahşap evler içeride yanan cılız bir ateşle yarım yamalak aydınlanır. Dışarı da ise yeşil bir solukluk vardır. Bir bozkır gibi genişlik hissi vermez bu izleyiciye. Aksine, çöken sisle birlikte, bu yeşilliğin içine hapsolmuş gibidir karakterler. Her iki renk de, tam da bu sebeple, birer imge haline gelir ve böylece duygulanımsal bir kıpırdanmaya yol açar. Zefir, içerideki karanlıktan bunalıp dışarıdaki yeşile çıkar. Fakat sisli, puslu bir yeşildir bu. Dolayısıyla bir tekinsizlik yaratır. Zefirin içinde daima annesine dair bir kavuşamama ya da ayrılık ânı hapsolür. Bu da, karakter için, dar bir zamansal duyumsama yaratır. Bütün günler bir önceki gibidir. Neredeyse hiçbir fark yoktur. Zefir, herhangi-anlarla çevrelenmiştir. Fakat daha önce de söylediğim gibi, ortada herhangi-anlar varsa, ayrıcalıklı-anlar da olmak zorundadır.

Bu ayrıcalıklı-anlardan en önemlisine ilginç bir biçimde ulaşılır. İlginçliği şuradadır: İlk başta bir herhangi-an olarak görülür, fakat filmin ilerleyen kısmında, sahnenin bir ayrıcalıklı-an olduğunu idrak ederiz. Zefir bir ahıra girer. İçeride bir kadın, sonradan adının Nergis olduğunu öğreneceğimiz bir ineği sağmaktadır. Zefir, ineği ne zaman dışarı çıkartacaklarını sorar. “Tutacak biri olursa salarız,” der kadın. Zefir “Ben tutarım,” diye yanıtlar. Bu konuşmanın üzerinden bir süre geçer. Bu arada, anneanne ve

dede içerde kitap okuyup bulmaca çözerken, Zefir başka bir odada müzik dinler. Ertesi gün yine annesinin geleceği yolu görebileceği kayalığa oturur. Çobanlık yapan arkadaşı gelir, birlikte fındık yerler. Ormandan balta sesi gelir. İki adam sesin nereden geldiğini sorar. Böylece yine tekinsiz bir hava yaratılır. Kötü bir şeyler olacağı hissettirilir. Yaylaya yine sis çökmüştür. Sonraki sahnede Zefir ve çoban çocuk, ineği zaptetmeye çalışır ama inek kaçar ve uçurumdan aşağı yuvarlanır. Böylece, bize ilk başta bir herhangi-an olarak gözüken, Zefir ile ineğin sahibi arasındaki konuşma ayrıcalık-âna dönüşür. Anneanne, Hüsnü'den Zefir'i çağırmasını ister. Sisten göz gözü görmüyordur. Zefir geldiğinde eli yüzü çiziktir, kıyafeti kirlenmiştir. Çoban çocuk içeri girip hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi "Nergis'i gördünüz mü?" diye sorar. Tüm köy ineği aramaya çıkar. Çocuklar suçu sise atar. Sis, ineğin uçurumdan düşüşünü de gizlemiştir.

Ardından yine bir rüya sekansı gelir. Rüyalar geçmişte yaşanan şeyleri geleceğe dair öngörülerle tam da şu anda birleştirerek ilginç bir zamansallık yaratır. Zefir rüyasında, filmin başındaki ölen hayvanı görür. Ardından bir kadın imgesi şimşek gibi çakıp kaybolur. Bu kısa iki imge, geçmişi ve geleceği temsil eder. Ölen hayvan geçmiştir ve bir an görünüp kaybolan kadın, Zefir'in annesidir, beklendiği için geleceğe dairdir. Bu iki imgeyle birlikte Zefir uyanır. Dedesi ona süt getirmiştir. Zefir başta içmek istemez, sonra içer. Anneanne gelip "Nergis ortaya çıkmazsa bakalım kimin sütünü içecek?" der. Böylece Nergis'in kayboluşuyla Zefir'in annesinin ortada olmayışı arasında, iki imgenin art arda sıralanması yoluyla bağ kurulur. Bu durum, biri kaybolmuşken diğerkinin ortaya çıkmasının yakın olduğu izlenimini uyandırır.

Fakat annesinin dönüşü, burada sezdirilen kadar erken olmayacaktır. Zefir, arkadaşıyla top oynarken bir anda çocuğu tersler. Anneannesinin yanına döner. Birlikte fasulye ayıklarlar. Bu sırada terslediği çocuk, arka planda, belli belirsiz oradan uzaklaşmaktadır. Burada alan derinliği yoktur, çocuk net bir biçimde gözükmez. Fakat buna rağmen, tek planda ikili bir zamansallık vardır: Zefir önplanda fasulye ayıklar şimdi ama arkaplandaki çocuk geçmişte kalmıştır, Zefir tarafından terslendiği için oradan uzaklaşır. Bu sırada uzaktaki patikadan bir kadın yaklaşmaktadır. Zefir onu annesi zannederek patikaya koşar ama bu, başka biridir. Kadın bir şeyler sorar, Zefir cevap vermez. Hayal kırıklığına uğramıştır. Patikadan, gelişinin aksine yavaş yavaş, eve döner.

Zefir'in annesi sandığı kadın civarda bir şeyler toplar, bitki fotoğrafları çeker. Dede, anneanne ve Zefir onu izler. Dede elinde beyaz bir sıvıyla gelmiştir. Bunun süt olduğunu düşünürüz, fakat Nergis'in sütü değildir elbette. Ancak hemen sonra bunun süt olmadığını anlarız, ayrandır bu. Nergis yoksa, süt yerine ayran içilir denmektedir. Anneanesi kadına ayran ve börek götürmesini ister Zefir'den. Ama o kabul etmez. Belli ki annesi gelmediği için o kadına kızgındır. Anneanesi kadının yanına kendisi gider, iki kadın konuşur. Zefir uzaktan onları izler. Yavaş yavaş sis çöker ve kadın oradan ayrılır.

2. 3. 3. Annenin Dönüşü

Zefir'in annesiyle ilgili göndermeler devam eder. Nergis'in sahibi ineğin yavrusuna emzikle süt içermeye çalışır. Yavru, tıpkı Zefir gibi, annesiz kalmıştır. Kadın çıkarken kapıyı kapatır, yavru karanlıkta kalır. Zefir aynı kayada oturur. Yanına ineğin sahibi Havva gelip oturur. Konuşmazlar. Akşam sis çöker, sabah çiy oluşur. Bir salyangoz yavaş yavaş ilerler. Zefir yol gözlemeye devam eder. Zaman da tıpkı salyangozun hareketi gibi ağır ağır geçmektedir. Fakat Zefir'in annesi bir anda annesi çıkagelir. Zefir heyecanla koşar, sarılırlar.

Beklenen şey gerçekleşmiştir ama kasvetli hava bir türlü dağılmaz. Anne, anneanne, dede ve Zefir; dördü birlikte ormanda yürüyüşe çıkarlar. Dede yine ortadan kaybolur. Ona seslenirler. Adam ısıklık çalarak nerede olduğunu haber verir. Kamera bu sırada yakın plana odaklanır ve bir örümcek ağı görünür olur. Örümcek ağı, oradan bir süredir bir şeylerin geçmediğini gösterir. Bu durum, annenin gelmesine rağmen değişmeyen şeyler olduğu şeklinde yorumlanabilir. Üçü orman zeminine uzanıp birbirine sarılır. Adam mantar toplayıp dönmüştür. Başka bir plana geçilir, Havva aynı kayanın üzerinde Nergis için ağlamaktadır. Aşağıdaki patikada dördü yürür bu sırada. Zefir'in annesi gelmiştir ama Nergis hâlâ yoktur.

Hep birlikte eve geçerler. Üst açıyla, mutfakta yemek yapan üç kadın görüntülenir. Kekik lazım olur ve Zefir toplamaya gider. Bu sırada odak kayar, tavanda yine bir salyangoz vardır. Zefir ise kekik toplarken ölü kertenkeleler görür, onları da gömer. İki

imgenin arka arkaya gelmesi, zaman ağır ağır aksa da ölümlerin önüne geçilemeyeceği şeklinde yorumlanabilir.

Dede ve anne ormanda yürüyüşe çıkar. Bir uçurumun kenarında sise karşı otururlar. Kadın veda etmeye geldiğini söyler. Babası sessizlikle karşılar bu durumu ve birlikte eve dönerler. Akşam Zefir'in içeceği sütü annesi getirir. Sütün tadını garip bulur Zefir. Çünkü bu Nergis'in sütü değildir ama asıl sebep sütü annesinin getirmiş olmasıdır. Annesi dönmüş de olsa, bir şeyleri hâlâ yoluna koyamamıştır Zefir. Süte önce "Kaymaklı," der, tekrar gelince "Şekeri az," der ve "Dedem gibi yapamıyorsun" diye ekler. Annesi ise "Bundan sonra deden yapar o zaman," diyerek oradan ayrılacağına dair ilk işareti verir.

2. 3. 4. Annenin Terk Edişi

Köyde bir şenlik düzenlenir, bunun için dışarıdan insanlar gelir. Şenlikte şarkılar söylenir, dans edilir. Sonra birisi gitme, terk ediş üzerine bir hikâye anlatır. Anne-kız birbirlerine bakar. Sanki Zefir olacıklardan haberdar gibidir. Anne, gideceğini birisine anlatırken Zefir duyar gibi olur. Dönüş yolunda, yağmurda ıslanırlar. Eve döndüklerinde durumu ailesiyle konuşurken Zefir bu kez gerçekten duyar. Kadın gelip çocuğuna sarılır arkadan, ağlar.

Sabah olduğunda bir kelebek camdan çıkmaya çalışır. Bu kelebek hem annenin hem de Zefir'in durumunu anlatır. Kadın gitmek istemektedir ama zorlanır, Zefir ise annesiyle gitmek ister ama buna izin verilmez. O günkü kahvaltı gergin geçer. Zefir kahvaltıya iner. Annesi onu önce pijamayla geldiği için, sonra yüzünü yıkamadığı için geri gönderir. Kahvaltıda gideceğini duygusuzca söyler Zefir'e. Kızın boğazına bir lokma takılır. Kahvaltıdan sonra salyangozlarla oynamaya devam eder. Onlar gibidir, bir yere gidemez, evi sırtındadır.

Şenliğe gelenler köyden ayrılır. Annesi, Zefir'in hep oturduğu yere çıkar. Şimşek çakması gibi bir an Zefir'i de orada görürüz. Zefir, hayali olarak bile olsa annesinin

peşinden ayrılmaz. Farklı mekânlarda olmalarına rağmen sanki aynı yerde, aynı anda gibidirler bu sahnede.

Anne, ertesi sabah uyandığında eşyalarını toplar. Odadan çıkarken odanın kapısını kapatmaya çalışır ama kapatamaz. Açıldığında Zefir'i görürüz. Uyanıktır. Annesinin kapatamadığı kapıyı kalkıp kendisi kapatır. Ay, annesi ve babasıyla vedalaşır. Babası "Zefir'le vedalaşmayacak mısınız?" diye sorar. "Odada vedalaştım," diyerek yalan söyler Ay. Annesi arkasından su döker. Bu, Anadolu'daki bir âdettir, giden kişinin çabuk geri dönmesi için arkasından su dökülür. Yavaş akan zamanın hızlı akmasını sağlama çabasıdır.

Annesinin ardından Zefir de eşyalarını toplar, dede ve anneannesine veda mektubu yazar. Yanına sık sık oynadığı büyüteç-saati ve bir tutam saçını alır. Bu saç muhtemelen annesi kesmiştir. Bu noktada, annesinin köye gelir gelmez, daha hiçbir şey konuşmamışken kızına "Saçın uzamış," demesini hatırlarız.

Zefir, yanına aldıklarıyla birlikte annesinin peşine düşer. Bir noktada ona yetişir. İkisinin zamanı eşitlenir. Annesi onu geri göndermeye çalışır ama ikna edemez. Birkaç gün önce babasıyla oturduğu uçurum kenarına oturup konuşurlar. Ormandan elektrikli testere sesi gelir, bir ağaç devrilir. Anne "Gitmem gerek," der. Zefir "Git öyleyse," diyerek annesini uçurumdan aşağı iter. Babasıyla oturduğu sırada, adamın "Çok yaklaşma," demesini hatırlarız. Bu noktalar, önce saç imgesi ve sonra düşüşte yaşananlar, kristalizasyon anlarıdır. Zefir yaptığı şeyden pişman olur, annesine seslenir. Aşağı bakar, koşa koşa aşağı iner. Annesini derenin kenarında bulur. Kadının saçları akan suda dalgalanır. Az önce Zefir'in yanına aldığı saç izleyicinin gözünde canlanır. Böylece üçlü bir kristalizasyon gerçekleşir: Annenin "Saçın uzamış," demesi, Zefir'in kesilip saklanmış saçını yanına alması ve Ay'ın akan suda dalgalanan saçları aynı anda buluşur. Zaman bölünemez, art arda gelmez bir hal alır; saça dair tüm imgeler tek bir anda toplanmıştır. Zefir, bir bez parçasını ıslatıp kadının yüzündeki kanı siler. Montunu annesinin üzerine örter, annesinin kıyafetlerini etraftan toplayıp üzerine koyar. Onu tıpkı daha önce ölü hayvanlara yaptığı gibi çalı çırpıyla kaplar, gizler. Annesinin ajandasını açar, içinde kendi fotoğraflarını görür. Annesinin yanına aldığı böreği yer. Taşlara uzanır. Bir kertenkele görür. Bir inek sesi duyar. İnek derenin karşısından kıza

bakar. Nergis'tir bu. Annesi ölmüştür ama öldüğü düşünülen Nergis, düşsel bir biçimde de olsa, oradadır. Zefir gidip ineğe sarılır ve film biter.

2. 3. 5. Sonuç

Belma Baş, seçtiği imgelerle -salyangoz, kertenkele, inek, sis, orman- ve seslerle - hayvan sesleri, rüzgâr sesi, çan sesler, akan suların sesleri- taşraya dair özgün bir film yapmıştır. Bu filmde özgün bir zaman rejimi vardır. Meryem Köse'nin de yazdığı gibi, "Belma Baş; taşra doğasının zamansallığını, bütün yavaşlığı ve güzelliğiyle, taşraya özgü durağan, samimi, doğayla iç içe yaşamı çocuk karakteriyle birlikte örerek filmine" taşır (2011). Buradaki temel kavramlardan biri bekleyiştir. Zefir önce annesini bekler. Beklemek, zamanın geçmemesi, ağır akması demektir. Salyangoz gibi imgelerle, Zefir'in bu öznel zaman kavrayışı başarılı bir biçimde aktarılır. Zaman ağır ağır da olsa geçmiştir ve Zefir'in annesi köye geri döner. Fakat bu durum Zefir'i tatmin etmez. Annesiyle sorunlar yaşar ve neticede annesinin kendisini terk edeceğini öğrenir. Bu, geleceğe dair bir durumdur. Dolayısıyla terk edişin yaşanacağı âna kadar Zefir bu belirsizliğin sıkıntısını çeker. Annesinin kendisini terk edişinde pasif bir roldeyken, onu uçurumdan aşağı iterek aktif bir role geçer. Böylece, geçmişten gelen bir sıkıntıyla şimdi yaptığı eylem bütün hayatı boyunca etkisini hissettirecek bir hal alır.

Buradaki taşra, muhtemelen daha önce oradan dışarı çıkmamış bir çocuk ile farklı yerleri dolaşan bir kadının çatışmasından doğar. Zefir aslına bakılırsa buradaki hayattan şikayetçi değildir. Nergis'in sütünü içmeyi, yemyeşil ağaçların arasında dolaşmayı sever. Sevmediği şey ise annesinin uzakta oluşudur. Zefir'in taşrasını kuran, mekânın kendisinden ziyade, annesiyle olan ilişkisinin dayattığı zamansal durumdur. Sürekli beklemek zorundadır. Bu bekleyiş umut ile sıkıntı arasında salınıp durur. Böyle bir arada kalmışlıkta, zaman doğal olarak yavaş akar. Zefirin annesinin gelmesini bekleyişi geçmiş ile şimdi arasında, annesinin gitmesini bekleyişi ise şimdi ile gelecek arasında konumlanır. Böylece, tüm bu zamanlar Deleuze'ün ortaya attığı zaman kavrayışına uyar; bunlar ayrı değildirler, bir arada bulunup Zefir tarafından öznel bir biçimde algılanırla ve bu öznel zaman, bekleyişin doğası gereği, oldukça yavaş akar.

2. 4. BİR ZAMANLAR ANADOLU'DA FİLMİNDE LABİRENT OLARAK TAŞRA VE BOZKIR²

Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da* adlı filminde yaratılan atmosfer bir labirent gibidir. Labirent, genellikle mekânsal özellikleriyle tanımlanan bir mefhumdur. Umut Tümay Arslan, bozkırı bir labirente benzeterek şöyle yazıyor: “Labirentlerin en betesinde, silindikçe oluşan bir labirentte, çöle benzer bir yerde, bozkırdayız. Birbirine benzeyen çeşmelerle, biri diğerinin aynısı tepelerin olduğu, her tepenin ardının da birbirine benzediği bir yerde” (2012, s. 193). Çöl, çeşme, tepe... Zaman, sayılan mekânların neresinde duruyor? Arslan'ın yazdıklarını biraz dönüştürerek “Birbirine benzeyen günlerle, biri diğerinin aynısı gecelerin olduğu, her gecenin ardının da birbirine benzediği bir zamanda...” dersek, bu söylediklerimizin içeriğini nasıl doldurabiliriz?

Bozkırı bir labirente benzetmek ve onu mekânsal özellikleriyle ön plana çıkarmak, onun zamansal özelliklerinin görmezden gelinmesine, ikinci plana atılmasına sebep olabilir. Bir bakıma, labirentte zaman gerçekten görünmezdir. Attığımız her adım, geçmişten bir parçayı şimdiye taşır ve şimdi, geleceğin olası bir koşulu haline gelir. Üçü birbirini takip etmez. Dönüp durduğumuz o alanda, gelecek bir anda geçmişe, geçmiş şimdiye evrilebilir. Dolayısıyla, labirentin Deleuze'ün ortaya attığı zaman-imege kavramına oldukça uyduğu söylenebilir. Labirent, mekânsal açıdan kıvrımlı olmasına rağmen aynı seviyede bir çizgiyken, zamansal açıdan çok katmanlı, çeşitli, çoğul ama bir aradadır.

2. 4. 1. Labirent Olarak Bozkır

Film, kirli bir camın ardından içerideki üç karakteri görmemizle başlar. Sonradan, birinin maktul Yaşar (Erol Erarslan), diğerinin zanlı Kenan (Fırat Tanış), üçüncüsünün

² Bu bölümün farklı bir versiyonu, 5 Mayıs 2016'da, “Türkiye Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler” adlı konferansta bildiri olarak sunulmuş ve *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler – 14* adlı kitapta yayımlanmıştır. Yazının künyesi şu şekildedir: Dümelli, N. (2018). Labirent Olarak Bozkır: Bir Zamanlar Anadolu'da Filminde Zaman İmgesi. Bayrakdar, D. (Yayına Hazırlayan). *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler – 14* (s. 15-30). İstanbul: Bağlam.

de hiçbir şeyin tam olarak farkında olmayan birisi olduğunu anlayacağımız karakterlerdir bunlar. Dışarıdan gelen bir köpek havlamasını duyduğumuzda, bu havlamanın aklımızda iyice yer etmesi için köpeğin kendisi de gösterilir. Çünkü köpek, filmin ilerleyen kısımlarında tekrar karşımıza çıkacaktır ve o anda izleyiciler bu ilk sahneyi hatırlar. Fakat filmin o ânına gelindiğinde, kirli cam artık o kadar kirli olmayacak, yaşananlar daha net görülmeye başlanacaktır.

Sonraki sekans, filmin nasıl ilerleyeceğine dair bir ipucu verir. Bozkırın ortasında üç araç; labirenti andıran, dolambaçlı bir yolda ilerleyip bir çeşme başında durur. Çözümlememiz için burada iki anahtar kelime var: bozkır ve labirent. Çünkü karakterlerimiz, adeta bir labirentte kaybolmuş gibi, uçsuz bucaksız bozkırda ceset aramaya başlayacaktır. Üstelik daha ilk girişimde, bu işin o kadar kolay olmayacağı sezdirilmiştir. Zanlı cesedi nereye gömdüklerini hatırlamak konusunda kendinden pek emin değildir ve labirentte yolculuk başlar.

Savcı Nusret (Taner Birsell), Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan), Komutan (Emre Şen), Doktor Cemal (Muhammet Uzuner), Şoför Arap (Ahmet Mümtaz Taylan)... Tüm bu kişiler, yolculuk boyunca, üstü örtülüp kabul edilen bozkır yasalarını oluşturmakta, kendileri oluşturmuş olmasa bile korumakta, devam etmesini sağlamaktadır. Taşranın o sürekli tekrar eden zamanı, ilişkilerin de gerilmesine yol açar. Aynı olayların devamlı olarak yaşanması, karakterleri, en sıradan konularda ve ilişkilerde bile bir bit yeniği aramaya sevk eder. Dolayısıyla aralarındaki hiyerarşik ve bürokratik ilişki giderek derinleşir; adeta labirentvari bir hal alır. Örneğin Komiser, Savcı tarafından sıkıştırıldığında, Zanlı'nın sözlerine başvurur, "Savcım, her yer gerçekten de birbirine benziyor," der. Aslında Zanlı'ya tüm bunlar için kızgındır, fakat onunla hemfikir olmaktan başka çaresi de yoktur. Aynı durum, ceset bulunduğunda da gerçekleşecektir. Cesedi taşımak için başta karşı çıktığı, Zanlı'nın kullandığı yöntemi tercih eder: Cesedi domuzbağıyla bağlayarak taşırlar. Gördüğünüz gibi, ilişkiler sürekli olarak farklılaşmakta, benzeşmekte ve dolayısıyla katmanlı bir hal almaktadır.

Eğer bu yolculuğu yine bir labirentte icra ediliyor gibi düşünürsek, yolculuğun bitiş noktası cesedin bulunduğu an gerçekleşecektir. Yani labirente girmiş olmalarının bir amacı vardır. Her labirent, o labirentten çıkışı, içerisinde bulunanlara amaç olarak dayatır. Amaçsız bir labirent düşünülemez. Burada bir çelişki vardır. Labirentin bir

çıkışı olduğu bilinir ama o, sanki sonsuzmuş gibi görünür, sonsuzmuş gibi tahayyül edilir. Bunun nedeni, dışarıya çıkmamızı sağlayacak yolun sürekli olarak derinleşmesidir:

Bu, aynalardaki gibi tekrar eden bir benzeşim ve farklılaşım oyununu açan anlatının altındaki biçimsel derinliktir. ... Dışarıya açılan yol boş bir labirentimsi yapıya doğru derinleşir; boştur, çünkü kendini orada kaybetmiştir. Bu duruma dil de eklendiğinde, aynı şeylerin aynı olmadığı, burada olmadığı ve başka şeylerin başka yerlerde olduğu görülür. Ve bu oyun tekrar tekrar başlar (Foucault, 1986, 26-27).

Buradan hareketle labirentin ikinci kurucu ögesini tespit ederiz: tekrar eden bir benzeşim ve farklılaşım oyunu. Mekânda ve zamanda yer değiştirdikçe (ilerledikçe demek doğru olmayacaktır) bu mekân, zaman ve onların içindeki kişiler benzeştikleri anda farklılaşmaya (ki bu, labirentten çıkış umududur) ve farklılaştıkları ânda benzeşmeye (ki bu da labirenti labirent yapan şeydir) yazgılıdır. “En esrarengiz anda, tüm yollar tıkanıldığında ve kişi kaybolma noktasına geldiğinde ya da mutlak başlangıçta, kişi herhangi bir şeyin eşiğindeyken, labirent bir kez daha aynı şeyi sunar. Son bilmece, merkezdeki tuzak; bu, ardında aynısından bulunan bir aynadır” (Foucault, 1986, s. 95-96). Buradaki eşik metaforu, labirent için ayrı bir önem teşkil eder. Çünkü eşikte olma hissi labirentin içinde bulunduğumuz süre boyunca kurtulamayacağımız bir histir. Bu noktada zaman ve mekânı birleştirmek için Bahtin’e başvurabiliriz. Yukarıda da değindiğim üzere, kronotopları sınıflandırır Bahtin. Değindiği ilk tür, karşılaşma kronotopudur. Bu kronotopla zamansallığın ağır bastığını belirtir ve karşılaşma, doğası gereği, yol kronotopuyla ilintilidir. Çünkü karşılaşmalar genellikle yolda gerçekleşir. Burada da mekân daha ağır basmaktadır. Zaman mekânla birleşir ve yolu şekillendirir. Fakat bozkır labirentini düşündüğümüzde, yol kronotopu ne kadar baskınsa karşılaşma kronotopu o kadar dışarıdadır. Burada karşılaşma, pek sık rastlanılan bir durum değildir. Olsa olsa birlikte hareket etme vardır. Böyle bir birliktelikte, çıkış toplu olarak aranır. Dolayısıyla eşiğin üzerine toplu olarak çıkılır, eşik birlikte aşılmaya çalışılır. Eşik kronotopu, yol kronotopuyla iç içedir. Gündelik dildeki eşik eğretilmesi burada da geçerlidir. Yani bu kronotoplar, dönüm noktalarını ve kırılma anlarını gösterir. Dolayısıyla buradaki zaman bir süreden çok, bir ândır (Bahtin, 2001, s. 315-334). İşte yol ile eşiğin ayrıldığı nokta burasıdır. Yol, doğası gereği bir süre içermek zorundayken; eşik, doğası gereği yalnızca bir ândır.

Film boyunca, labirent olarak bozkır şeklinde adlandırdığım zaman-mekân birlikteliğinde iki tür eşik tespit ediliyor: Zamanın ağır bastığı labirent eşiği ve mekânın ağır bastığı labirent eşiği. İlk eşik farazi bir “kapının ardı” sunuyor. Burada sırlar ağır basıyor ve genellikle Savcı’nın, karısına dair konuşmalarında görünür oluyor. İkinci eşik ise cinayetle ilintili olanları kapsıyor; fakat farklı tezahürleri var. Örneğin; eşikler - çeşme başları- birer birer aşılaraq cesede ulaşılmaya çalışılıyor ya da cesedin orada olduğu varsayılan bir mekâna gelindiğinde yol, bir eşik olarak kabul ediliyor ve yolun alt tarafına veya üst tarafına doğru hareket ediliyor. Bu eşiklerden ilki, doğrudan bir labirent imgesi sunmaması, içsel özelliklere odaklanması bakımından daha soyut bir düzeyde konumlanıyor. İkincisi ise daha gözle görülür, daha somut bir düzeyde. Ancak bu ikisi asla birbirinden ayrılmıyor. Aynı anda ve mekânda bir arada bulunuyorlar.

2. 4. 2. Bozkırın Ayrıcalıklı-Anları

Bu noktada, Deleuze’ün ayrıcalıklı-an kavramına dönebiliriz: Bu durumun ilk örneği, Doktor tuvaletini yaparken gerçekleşen şimşek çakması ve karakterin hemen yanındaki kabartmanın belirginleşerek karakteri korkutmasıdır. Ulus Baker’in sözlerini, yani her ayrıcalıklı-ânın aslında bir herhangi-an olduğunu (Baker, 2013, s. 145) hatırlarsak, bu anları çözümlememiz daha kolay olacaktır. Doktor, biraz da korkuya kapılarak, hızlıca geri döner ve Arap’a, gördüğü kabartmayı anlatır. Arap ise Doktor’u önemsemez, “Kabartma? He, vardır. Bizim buralarda çok olur,” diye kestirip atar. Bir karakterin ayrıcalıklı-an olarak gördüğü şey, diğeri için bir herhangi-andır. Üstelik, Arap’ın tavrından sonra, bu an, Doktor için de bir herhangi-âna dönüşür. Böylece diyalog başka bir tarafa kaymaya başlar. Arap’ın silahlar üzerine yaptığı konuşmayla, muhtemelen geçmişte yaşadığı bir olayla şimdinin cinayeti arasında bir bağ kurulur. Bu aynı zamanda andan süreye geçiştir: Ayrıcalıklı-anların ve herhangi-anların dönüşümünden sonra, geçmişin şimdiye yansıdığı bir süre ortaya çıkmıştır. “Gerektiğinde sen de acımayacaksın, çakacaksın alının ortasına,” der Arap. Bu, Arap’ın geçmiştir belli ki; çünkü ağlamaklı bir ses tonuyla konuşmaktadır, gözü yaşarmıştır. Arkadan yapılan çekimle, adeta geçmişin etkisinin hâlâ var olduğu, bizi takip ettiği vurgulanmaktadır. Bununla birlikte, aynı sahnede şimdi ve gelecek de gösterilmektedir. Bozkır, Arap’ın

önünde uzanmakta, otlar rüzgârla savrulmaktadır. Ardından, arkadan yapılan aynı çekim bu kez Doktor üzerinden gerçekleşir. Doktor, zamansal bir aradalık konusunda Arap'tan daha somuttur: Yüzyıllardır süren yağmurdan bahseder. Öznel zaman kavrayışı ve geleceğe bakış, bu sözlerden çıkarıldığı biçimde, süre odaklıdır. Diyalog devam eder ve gelecekte anlatılacak olan geçmiş konusuna gelir. İlk olarak Foucault'nun yazdıklarına bakalım:

Onun hakkında kurulan bir sürü iletişim yüzünden kalbura çevrilen ve halen süren bu geçmiş, şüphesiz ki tüm efsanelerin fisıltısıdır; aynı eşsiz söz öbeğiyle açılır ve kapanır: sıklıkla tekrarlanan, “bir zamanlar”. ... “Bir zamanlar” şimdiyi ve şeylerin erişilemez merkezini açığa çıkarır. Şimdi, geçip gitmeyecektir; çünkü biraz uzağa ve geçmişe yakın bir konumuna yerleşir (Foucault, 1986, s. 78).

Arap'ın söyledikleri, bu durumu yankılıyor gibidir: ““Bir zamanlar Anadolu'da...’ dersin,” der Doktor’a. Şimdinin gelecekte nasıl aktarılacağını, nasıl devam edeceğini anlatmaktadır. Bu sırada kamera, ağır ağır savrulan otlara döner. Zaman çok yavaş akmaktadır. Kamera yükselir: Bozkır (bir nevi gelecek) önümüzde uzanmaktadır. O anda, bir tren perdeyi keser, geçip gider. Komiser, zanlı, kazma-kürek görünür olurlar. Şimdiye dönmüşüzdür. Bu karakterlerin perdede belirmesiyle tekrar cinayete odaklanırsınız.

2. 4. 3. Taşranın Karakterleri

Ceset arayışı sürerken, karakterler bir yandan da kendi içlerine eğilmektedir. Burada, ilk olarak karakterler arasında bir ayrım yapabiliriz. İki tür karakter vardır filmde: bozkırda-taşrada doğup büyüyenler ve oraya dışarıdan gelenler. Sır paylaşma konusunda bu karakterler, aynı gruptan olanlara açılmaya daha meyilli gözükmektedirler. Bu diyaloglarda, bir yerde gizlenip kalmış, ilk olarak esas anlatıya dâhil görünmeyen ama pandoranın kutusu açıldıkça temel meselemiz haline gelen gerçekler gün yüzüne çıkar.

Ortaya çıkarma (*detection*) süreci kaçınılmaz olarak insani bir gizeme, anlatının ayrıntıları ve ifşaları ötesinde bir yerlerde pusuda bekleyen gizil bir sır odaklanır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde anlatıya dökülmemiş çok şey vardır; filmin değişen, parça parça temaları ante rem (şeyden önce) gerçekleşmiş olayların tekrar belirmesi etrafında gelişir (Diken, Gilloch, Hammond, 2018, s. 140).

Örneğin Savcı ve Doktor diyalogları bu şekilde gerçekleşir. İlk diyalogda, doktor üzerinden evlilik konusuna girilir. Fakat bu durum Savcı'nın kendine yönelmesine sebep olur. Rüzgârın savurduğu ağaçlar, Savcı'yı geçmişe götürmüştür. Doktor, Savcı'nın anlattığı olayı değer ve kadının ölüm nedenini sorar. Komiserin, kazma-kürekle birlikte dönüşü bu konuşmanın son bulmasına neden olur ve şimdiye, cinayete döneriz tekrar.

Tüm bu ceset arama seremonisi ve cesedin bulunmasından sonra gerçekleştirilen işlemler yoğun bir bürokrasi içerir. Bürokratik mevzuatın yanı sıra, bu duruma neden olan şey, karakterlerin iç çekişmeleridir. Örneğin komutan, bir mücavir alan hesabı içine girmiştir. Amacı, olayın komiserden alınıp kendisine verilmesidir. Yahut şoförler arası çekişmeler; hangi köye hangi yoldan gidileceği vs. bir labirent inşa eder, inşa edilmiş labirenti iyice karmaşıktırır. Ceset torbasının unutulması konusunda adliye memurları birbirleriyle tartışır, birbirlerini suçlar. Bu tarz çekişmeler birer taşra ve taşralılık özelliği olarak belirir. Taşra ise bozkırla iç içe geçmiş bir kavram, bir mekândır. Oluşan çemberde -taşralı karakterlerin çekişmesi, mekân olarak bozkır- bir labirent ortaya çıkar.

Bu iki tip karakterin ayrıldığı diğer nokta gitmek ve varamamak eylemleri/durumlarıdır. Taşralı/bozkırlı karakterler bu eylemi çok dar bir mekânda gerçekleştirir. Çünkü taşradan kopuş onlar için pek mümkün değildir. Bozkıra dışarıdan gelen karakterler ise daha geniş bir alanda hareket ederler. Muhtemelen oraya Anadolu'nun başka bir yerinden gelmiş ve oradan Anadolu'nun başka bir yerine gideceklerdir. Fakat bu gidişlerden hangisinin niteliksel açıdan karakterler üzerinde daha etkili olduğu kesin değildir. Çünkü “‘gitmek’ eyleminde her zaman bir ‘bölünme’ yer alır” (Jean-Luc Nancy, 2012, s. 18). Deleuze'e göre bölünen şey doğasını değiştirir. Doğası değişen şey ise artık farklı kavranışlara açıktır. Dolayısıyla taşralının “gitmek”i ile şehirlinin “gitmek”i arasında mekâna bağlı bir büyüklük-küçüklük ilişkisi yoktur. Çünkü “[...] gitmek [...] sadece ayrıldığımız yer ile gittiğimiz yer arasındaki bölünme değil[dir], bizzat biz de bölünürüz, parçalara ayrılırız” (s. 19). Belki de iki karakter türünün ortaklaştığı yer burasıdır: Biri dar, diğeri geniş bir alanda gider ama ikisi de gider; ikisi de bölünür. Taşralı adeta bir bitki gibidir. Kökü topraktır ama dikey bir gidiş içerisindeyler. Şehirli ise avare çalı gibidir. Nereden savrulduğu, nereye savrulacağı

belirsizdir. Bürokrasi gereği, kendini bir anda başka bir mekânda bulabilir. Fakat zamansal açıdan bir kopuş gerçekleşmez asla. Geçmişleri de onlarla birlikte gelir, şimdinin içerisinde yer alır. Gidenden bir parça orada kalır, ki bu orada kalanların zamanını şekillendirir ve giden, bir parçayı da kendisiyle birlikte götürür, ki bu da o kişinin zamanını oluşturur. Sonuç olarak, “daima gidildiği kesindir ama varıldığı kesin değildir” (s. 28-29).

2. 4. 4. Bozkırın Aydınlanması

İşte bu gidip de varamamalardan biri de köyde verilen moladır. Bu mola vesilesiyle, tüm karakterler bir araya gelir. Bu mekân, film için önemli bir eşiğin geçildiği yerdir. Geçiş fiili, doğası gereği, bir süre içermek zorundadır. Fakat burada, akış öylesine yavaştır ki, sanki bir an gibidir. Muhtarın kızının çayı getirişiyle zaman iyice yavaşlar. Elektriğin kesik olduğu bir vakitte, kızın saçtığı aydınlık, karakterlerin yüzlerinde görünür olur. Herkese tek tek çay servis etmektedir kız. Ulus Baker’den yaptığım alıntıda ayrıcalıklı-anların herhangi-anlarla çevrelenmiş olduğunu okumuştuk. Ancak burada ayrıcalıklı-anlar birbiri ardına gelir: bir ayrıcalıklı-an silsilesi. Bu durum, cesedi bulma yolundaki eşiğin aşılabileceğinin göstergesi olarak okunabilir. Zamanın en keskin biçimde kristalize olduğu sekanstır burası. Geçmiş, yani cinayet; şimdi, yani kadın imgesi aracılığıyla gerçekleşen hatırlama, çözülme; ve gelecek, yani zanlının cinayeti niçin işlediğini itiraf edecek olması tek bir sekansta bir araya gelmiştir. Bu durum, Zanlı’nın Maktul’ün hayalini görmesiyle tamamen somutlaşır. Doktor’un, boşandığı eşini hatırlaması ve Savcı’nın, ölen eşini hatırlaması ise nispeten soyut zaman-imgeleridir. Çünkü ilk örnekte, izleyici filmin başındaki sahneyi, daha önce gördüğü bir sahneyi hatırlar; ancak ikinci örnekte, ne Doktor’un ne de Savcı’nın eşi daha önce görülmüştür. Yalnızca konuşmalar üzerinden geçmişe dair bir gönderme vardır. Eşik aşıp karakterler kapıdan dışarıya çıktıklarında dilleri açılır, o âna kadar anlattıkları şeyleri daha da derinleştirmeye başlarlar. Olaylar yavaş yavaş netleşmektedir. Hem cinayete dair bilgilerimiz, hem de örneğin savcının ölen eşine dair bilgilerimizi artmıştır. Savcı ile doktor malum konu üzerine tekrar konuşmaya başladığından -bu kez Komiser’in yerine- Muhtar araya girer. Fakat hemen ardından gelen sahnede komiser

kapıyı açar, eşiği geçer ve haberi verir: Zanlı bazı itiraflarda bulunmuştur. İçeride yaptığı bu itiraf, dışarıda zamanın hızlı akmasına sebep olur. Açığa çıkan olaylarla birlikte hava da aydınlanmıştır. Bozkırı ilk kez bu kadar net olarak görürüz. Dolayısıyla çıkış yolu bulmak kolaylaşmıştır.

Cesedin gömülü olduğu düşünülen mekâna geldiğimizde, cesedin gerçekten de orada olduğunu tarlada, cesedin başında yatan bir köpek yoluyla anlarız. Zaman yine kristalize olmuştur. Filmin başına dönüp Maktul ile Zanlı'nın birlikte rakı içtiği sırada dışarıda bir köpeğin havladığı sahneyi hatırlarız. Cinayet görünür olmuştur. Ceset bulunur ve topraktan çıkartılır.

Cesedin bulunmasıyla kasabaya dönülür. Karakterler gündelik hayatlarına dönmeye başlamıştır. Fakat bu hayat, eskisi gibi değildir artık. Geçmişi ve şimdiki sorgulayarak gelecek kaygısına düşerler. Bir başka deyişle, bir labirentten diğerine geçilmiştir. Bu seferki labirent, karakterlerin içlerine dönmesiyle oluşması bakımından, çok daha çetrefillidir. Örneğin Doktor, odasına girer girmez fotoğraflara bakmaya başlar. Geçmişte yaşadığı şeyleri düşünür. Ardından dışarı çıkıp kasabada dolaşır. Duyduğu taşra dedikoduları bile zaman-mekânsal bir çok katmanlılık oluşturmaktadır. Bir kasabalı “Dün akşam Yaşar’ı Kırşehir’de görmüşler,” der örneğin.

Otopsiye geçildiğinde, Savcı ve Doktor arasındaki sır verip almaya dayanan gergin ilişki devam eder. Savcı, “Doktor ‘Otopsiye gerek vardır,’ dedi,” diyerek duraksar. Doktor, bu cümleyi daha önce de Savcı’nın eşi için kurmuştur. Savcı o ânı hatırlayarak dalgınlaşır, doktora gülümser, Yazman’ın gelişini fark etmez ve son olarak, odadan çıkar.

Otopsiye devam eder Doktor. Muhtemelen sigara içmek konusunda Zanlı’ya yapılan muameleden rahatsız olmuştur, bunu hatırlar ve Maktul’ü diri diri gömülmüş olma ihtimalini görmezden gelir. Otopsiye yardımcı olan kişi bir an duraksar. Devam eden sahnede bunun bir ihtimal değil, gerçeklik olduğu Doktor’un da kana bulanmasıyla gösterilmeye çalışılır.

Dışarıda ise gündelik hayatın olağan akışı sürmektedir. Yaşar’ın oğlu, babasının ölümünden dolayı üzüntü içerisindeyken, çocukların okul bahçesinin dışına kaçırıldığı topu tekrar onlara gönderir...

2. 4. 5. Sonuç

Taşra ve bozkır kavramlarının birbirine ne ölçüde yakın olduklarını belirlemek zor görünüyor. Fakat bu ikisinin kapsadığı alanlarda birbirine yakın ilerleyen, dahası kesişen ve hatta birleşen çizgiler var. Öncelikle her ikisi de mekânsallığın ağır bastığı kavramlar olarak görülüyor. Bilhassa taşra, en azından çoğu tanımda, merkezle ilişkisi bakımından değerlendirilir. Merkezde konumlanan taşralar olsa da, taşranın mekânı periferi olarak kabul edilir. Bir dışarlıklılık oluş vardır burada. “Taşrayı kuran şey kendisi değildir, kendisi dışındaki bir çekim gücüyle, hadi anlatım kolaylığı olsun diye söyleyelim, merkezle ilişkisi, hatta bizatihi merkezdir” [sic.] (Çiğdem, 2005, s. 104). Sanat eserlerinde de, taşrayı işleyen sanatçıların genellikle merkezde konumlanarak taşraya baktıkları, ona bir romantizm çerçevesinden güzelleme yaparak yaklaştıkları görülür. Nuri Bilge Ceylan ise, aşık ki, bu sanatçılardan biri değil. “Ceylan’ın filmleri, geçmişte varolduğu tasarvvur edilen, masumiyet çağı ya da toplumsal çocukluk dönemi olarak idealleştirilen, masalsı bir taşraya değil, doğrudan doğruya bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona bakmaktadır” (Suner, 2006, s. 107). Söz konusu klişe eserlerde doğa bir natürmorta döner. *Bir Zamanlar Anadolu*’da filmde ise “ölü katılığı”na rastlanmıyor. Bozkır bir organizmayı andırıyor. Sürekli bir hareket ve dönüşüm var ama bu ikisi öylesine yavaş ki zaman görünmez oluyor. Bozkır taşralaşıyor, kendi içinde zamansal katmanlara ayrılıyor. Bireylerin ayrı ayrı zaman kavrayışları, bir bozkır zamanı yaratıyor. Fakat bu kolektif zaman kapalı bir yapıya sahip değil. Sürekli olarak bölünüyor. Örneğin, cesedi ararken her çeşme başında yaşanan kırılmalarla; yahut Savcı’nın Doktor’a eşini ve onun ölümünü anlatmasıyla... Bu bölünme ise farklı zaman kavranışlarını mümkün kılıyor. Mesela komiser için günler birbirine öyle benzer ki çocuğuna ilaç yazdırma konusunda bir hatırlamama durumunun içinde gidip geliyor; ya da Doktor için geçmiş hâlâ öyle canlı ki o küçük taşra odasında eski fotoğraflara bakarak yaşamına devam ediyor. Bu durum ardışıklığı, peşpeşeliği devre dışı bırakıyor. Çünkü “zaman, bir durumdur,” (Tarkovski, 2008, s. 44) ve “ben’imizin varlığına bağlı bir koşuldur” (s. 43). Dolayısıyla öznel bir kavranışla yakalanır. Nuri Bilge Ceylan zamanın bu özelliğini anılar yoluyla

ve yaşanan ânı labirente dönüştürerek, yeni katmanlar yaratarak görünür kılıyor. Tekrar etmek gerekirse; labirent olarak bozkır -ve genel anlamda labirent olarak filmler ve filmler bütünü- mekânsal açıdan kıvrımlı olmasına rağmen aynı seviyede bir çizgiyken, zamansal açıdan çok katmanlı, çeşitli, çoğul ama bir aradadır; buna rağmen, mekân ve zaman, kayboluşun birer tamamlayıcısı olarak bir aradadır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* tüm bu özellikleri barındırması bakımından zaman-imgeye yönelik tatminkâr örnekler sunmaktadır.



2. 5. BELGESEL İLE KURMACANIN İÇ İÇE GEÇİŞİ: *GELECEK UZUN SÜRER*

2. 5. 1. Hatırlama, Hafıza, Anlatı

Henri Bergson'un saf bellek dediği şey, "[...] her şeyi, geçmiş deneyimimizin her ayrıntısını saklar, ama beynin hafızası sansürlenir" (Kolakowski, 2016, s. 208). Bu, yaşanmış her şeyi kendisinde barındıran ve bizim ona içsel olduğumuz bir gerçekliği, bir dışsallığı varsayar. Önermenin ilk kısmını kabul edelim ya da etmeyelim, ikinci kısım zamana, anlatıya, inşaya dair bir şeyler söyler. Genel, değişmez bir tarihten çok, inşa edilmiş bir tarih vardır. Hafıza belirli yönleri sansürlerken, belirli yönleri açığa çıkarır. Dolayısıyla, hatırlama kısmi bir seçme işidir diyebiliriz. Fakat hatırlanan şeyin anlatıya dökülmesi kısmi değil, her şeyiyle bir seçme işidir. Farklı bir biçimde, kısaca söylersem: Hatırlanan şeyi anlatıya çevirmek öznel bir durumdur. Hatırladığımız olayları belirli bir biçimde, belirli tercihlerle aktarıp anlatıya dönüştürürüz. Dolayısıyla tarihin nesnelliğinden bahsedilemez. Olup bitmişliği şimdide farklı bir biçimde şekillendiririz. Özcan Alper ikinci filmi *Gelecek Uzun Sürer*'de (2011) böyle bir hatırlama ve dolayısıyla anlatı oluşturma çabasına girer. Bunu yaparken "[...] Madem ki hepimiz şeyleri yalnızca imgeler biçiminde kavırıyoruz, problemi imgelere bağlı olarak ve yalnızca imgelerle ortaya koymalıyız," (2015, s. 21) diyen Bergson'la uyum içindedir. Kendi kurmaca filmini belgesel olan, yahut belgesel olduğunu düşündüğümüz birtakım görüntülerle destekler. Zaten, Semra Civelek'in de yazdığı gibi, "iki ana 'tür' olarak imlenen kurmaca ve belgeselin iki ayrı kutupta olmaları savının aksine, günümüzde bu iki biçimin sınırlarının silikleştiğine ve birbirlerine yaklaştıklarına/iç içe geçtiklerine tanık olmaktayız" (2016, s. 288). Film boyunca kurmaca karakterler olan Sumru'nun (Gaye Dinçel), Ahmet'in (Durukan Ordu) yaşadıkları olaylar belgesel görüntülerle, ses kayıtlarıyla desteklenir.

Gelecek Uzun Sürer geçmiş ile gelecek, ölüm ile hayat arasında asılı durur. Tıpkı ağıtlar gibi film de bir bellek oluşturma; tahattur, unutmama, ölümlerle barışma, onlardan özür dileme eylemlerini içinde barındırır. Filmde seslerden, mekânlara, karakterlere kadar her şey belleğin bir tecessümü olarak tasarlanır ve tüm bu unsurlar belleğin yeniden tasarımına hizmet eder. Cesare Pavese'in kitabından alıntı, "Savaş bir gün biterse kendimize şu soruyu sormalıyız. Peki ya ölümleri ne

yapacağız, neden öldüler?” sorusuyla başlar film, nihayetinde ise Althusser’den alıntılanacak olursak “sessizlikten bir mezartaşı”yla (Deniz, 2011, s. 13).

Film boyunca, “Gelecek uzun sürer,” cümlesinin çağrıştırdığı şeyler, geçmişte yaşananların şimdide kayda alınması sayesinde açığa çıkar ve kristalize olur.

2. 5. 2. Kristalizasyonun Temelleri

Gelecek Uzun Sürer, örneğin ilerleyen kısımda ele alacağım *Yozgat Blues*’un aksine, pastoral imgeler ve sesler sunarak başlar. Perde karanlıktır. Doğa sesleri duyarız: kuş cıvıltıları, köpek havlamaları, inek mөlemeleri... Fakat bu sesler kesintiye uğrar. Bir helikopter sesi duymaya başlarız, ardından insan çığlıkları gelir. Hepsi bittiğinde, perdede bir at dörtmala koşmaktadır. Arka arkaya silah sesleri duyulur, at yere yığılır kalır. Bu açılış sekansı birçok kristalizasyon için temel teşkil eder. Filmin bütün hikâyesi, buradaki metaforik öğeler üzerinden şekillenir. Filmde bir yapı ölçölüp biçilerek inşa edilir. Gördüğümüz bir imge, sonraki sekanslardaki bir imgenin referansı olur. Geçmişte yaşanmış, filmin dışındaki bir gerçekliği izleyicinin hatırlaması gibi, bir de film içinde hatırlamalar, kristalizasyonlar gerçekleşir ki bunlar bu tezin konusu açısından çok daha önemlidir.

Ardından bir tren vagonuna kesilir. “Venceremos”³ söyleyen gençlerin arasından bir kadın geçer, yemekli vagona bira için bir adamın karşısına oturur. Adam, elinde Andrey Voznesenski’nin *Oza* adlı kitabını tutmaktadır. Biraz sohbet ettikten sonra bunu karşısında oturan kadına hediye eder. Uzun bir sessizlik olur. Yağmur yağmaya başlar. Yalnızca trenin ilerlerken çıkardığı sesi duyarız. Tren bir tünele girer ve perde kararır.

Perdeye tekrar bir görüntü yerleştğinde yağmur dinmiştir ve her ne kadar batıyor olsa da, güneş vardır. Az önceki kadın, vagona bu kez yalnız başına oturur. Ona kitap hediye eden ve bir mektup bırakan adamın sesinden bu mektupta yazanları dinlemeye başlarız. Adam, mektubunda Sumru’ya niçin ondan ayrıldığını açıklar. Bir daha

³ Şilili şarkıcı Victor Jara’yla tanınan ve “kazanacağız” anlamına gelen marş.

kavuşmalarının zor olduğunu, ama bunu hep umut edeceğini yazmıştır. Karanlık bir geleceğin olduğu bir günde değil, “Çoktan başlamış bir gelecek”te buluşacaklarını anlatır. Bu tanımlama (çoktan başlamış bir gelecek) ve filmin adı (gelecek uzun sürer)⁴ Deleuze’ün kavramlarına oldukça uymaktadır. Kolakowski “[...] Şimdiki zaman, deneyimimiz sayesinde gerçektir: [...] Ama hem geçmiş hem gelece farklı şekilde gerçek değildir,” (2016, s. 206) diye yazar. Sumru şimdiyi deneyimlemektedir, ama bu deneyimin bir geçmişten ve gelecekten ayrı değildir, bütünleşik bir zamana işaret eder. Devam eden bir geçmiş, geleceğe evrilen bir şimdi, çoktan başlamış bir gelecektir bu.

Sumru trenden tek başına iner. Bu tren, bir önceki sekanstaki tren midir, yoksa farklı bir tren mi, ilk başta kavrayamayız. Karakter, bir kalabalığın içine düşmüştür. Annesiyle telefonda konuşur ve geldiği yerin tehlikeli olmadığını, burada televizyonlarda yansıtıldığı gibi bombaların patlamadığını anlatır. Ardından geceyi geçirmek üzere bir arkadaşının evine gider. Burada, Sumru’nun doktora tezi yazdığını öğreniriz. Bu amaçla bölge bölge dolaşıp ağıt derlemektedir. İkisi sohbet ederken, arkadan televizyon sesi gelir. Spiker çatışmalardan, patlamalardan bahsetmektedir. Böylece filmdeki ilk kristalizasyon gerçekleşir. Spikerin sesini algılayız ve Sumru’nun az önce annesiyle yaptığı konuşmayı hatırlarız. Televizyonda söylenenlerin yalan olduğunu söylemiştir annesine ve tam da onun dediği gibi, televizyondaki spiker devamlı konuşur. Konuştuğu şey, Sumru bundan rahatsız olduğuna göre, tam da Sumru’nun karşı çıkmak için yollara düştüğü şeydir.

2. 5. 3. Kentte Yürüyüş

Sumru, kentte bir yürüyüşe çıkar, böylece kenti de kısmen görmüş oluruz. Film boyunca bu eylemi gerçekleştirecektir. Sokaklarda, damlarda yürür. Yürüyüşünün ardından bir binaya girer. Duvarda Rosa Luxemburg portresi asılıdır. Politik bir amaçla görüşme yaptığı açıktır. Burada, oraya gelen kadınlarla görüşmeler yapmak istediğini

⁴ Marksist kuramcı Louis Althusser’in aynı adlı bir otobiyografi kitabı vardır.

anlatır. Filmin ilerleyen sekanslarında bizzat bu görüşmelerin belgesel kayıtlarıyla karşılaşacağız.

Sonrasında eve döner. Tren sesi duyulur, baştaki tren yolculuğunu hatırlarız. Bu tren sesi ve sesin hatırlattıkları filmdeki *leitmotiv*lerden⁵ biridir. Ne zaman bu sesi duysak, Sumru'yla birlikte vagonda oturan, ona bir mektup veren ve ondan ayrılacağını söyleyen adamı hatırlarız. Geçmişle geleceğin ayrılmazlığıdır bu, ta o zamandan başlayan bir geleceği, geçmişiyse bir olan bir geleceği anlatır. Sumru, yatağından kalkar ve pencereleri açar. Çocukların cıvı cıvı sesi içeri dolar, fakat tekrar kasvetli bir havanın ortama hâkim olması uzun sürmez. Sumru topladığı ağıtları, kendi sesiyle tuttuğu notların kayıtlarını dinler. Bu kayıtta, “Harun gideli yedi ay oldu ve ondan hâlâ bir haber alamadım,” der. Tren sesiyle ilk yolculuğun hatırlatılmasının ardından, yine bir sesle, bir bant kaydıyla Harun'u, Sumru'yu terk eden kişiyi hatırlarız. Sesler adeta bir kristal işlevi görür. Geçmiş ve şimdi, bir arada, bu ses kristalinden yansır. Sumru masasından kalkar, eline bir kitap alır ve pencerenin kenarında okumaya başlar. Harun'un kendisine hediye ettiği *Oza*'dır bu. Dönüp durulan bu çemberde, her yol ilk olarak Harun'a çıkar, sürekli olarak o hatırlanır. Geçmişteki Harun, şimdinin içinde yer alır. Böyle bir kristalizasyon, aktüel ile virtüel'in ayırt edilemezliği sayesinde gerçekleşir. Rüya, hatırlama gibi durumlar virtüel durumlardır. Fakat bu durum aktüelin karşısında herhangi bir üstünlük ya da astlık yaratmaz. İki durum birbirinin koşuludur, ayrı ayrı var olmaları imkânsızdır. Virtüel olan hatırlama, algılama yoluyla, aktüel olan şimdiye yansır ve kristalizasyon gerçekleşir.

2. 5. 4. Sumru ve Ahmet'in Zamanı

Sumru elinde mikrofonla, ses kaydederek şehirde dolaşmaktadır. Bir film satıcısının önünden geçerken, adam Sumru'ya Fransızcaya benzeyen bir dilde bir şeyler söylemeye başlar. Sumru bir şey anlamaz ve kısa bir selamlaşmanın ardından yoluna devam eder.

⁵ Tekrarlanan ses, nakarat, ana motif.

Bu kişinin tekrar anlatıya dâhil olması çok sürmez. Film satıcısı Ahmet, bir zamanlar, faili meçhul cinayet kurbanlarının yakınlarıyla bir çalışma yapmıştır. Sumru, Ahmet’le buluşup bu kayıtları görmek ister. Ahmet durumdan hoşnut gözükmeyen ama yardımcı olacağını söyler. Sumru’nun yürüyerek katettiği şehri, Ahmet devamlı olarak bisikletiyle kateder. Böylece Sumru’yla buluşup Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi’ne giderler. Burada kayıtları dinleyip izlerler. Faili meçhuller, köy basmalar... Bunların ardından, şimdiye dönülür, Ahmet’in ve Suna’nın karşısında kadınlar oturur, yaşadıklarını anlatır.

Bir kadın gelir, duvara asılı onlarca, yüzlerce fotoğraftan kendi yakınlarına ait olanları tespit etmeye çalışır. Daha sonra kameranın karşısına oturur. Sumru’nun bilmediği bir dilde, Kürtçede, evinin askerler-polisler tarafından nasıl yakıldığını anlatır. Hayvanları da yakılmıştır. Hayvanların yanarken çıkardığı sesleri anlatır. Filmin açılışında vurulan atı hatırlarız yine. Ardından başka kadınlar gelir. Benzer hikâyeleri vardır; eşlerinin, akrabalarının nasıl kaçırılıp öldürüldüklerini anlatırlar. En sonunda birisi ağıt yakmaya başlar. Sumru oradan çıktığında, bir otobüsün içinde, şehrin caddelerinde ilerlemektedir ve kulağında bu ağıt vardır.

Eve döner. Sumru’nun her dönüşünün ardından ev karanlıktır ve kadın hep yatağındadır. Adeta geçmişte yaşanan olayların karanlığı devam edip şimdi Sumru’nun evini, içini karartmaktadır. Bu kez bir ağıt sesine uyanır ya da öyle olduğunu düşünür. Arkadan tren sesi de gelmektedir. Mikrofonuyla damlarda dolaşır, ses kaydeder. Kayda kendi sesiyle düştüğü notta bunların Diyarbakır’ın sesleri olduğunu söyler. Bu kentin sesi bir ağıttır ona göre.

Karanlık eve dönüş motifi farklı bir biçimde de karşımıza çıkar. Bu durum zamansal bir aradalığın iyi bir örneğidir. Sahnenin başında, zamansal olarak hangi noktada bulunduğu anlaşılmaz. Sumru bir evde, karanlıkta oturmaktadır. Bu bir *flashback*’tir ya da bir rüyadır. Harun’la aynı evdedir. Harun’un gözaltına alınma ihtimalinden dolayı endişelidir Sumru. Yukarıda aktardığım üzere, “Bergson iki tür ‘hatırlama’ tespit eder. *Otomatik ve alışkanlığa bağlı hatırlama...*” (Deleuze, 1989, s. 44, vurgu yazara ait). Bunlar hatırlama-imgeler aracılığıyla sağlanır. Filmlerde en görünür oldukları yer *flashback*’lerdir. “Bu tam olarak kapalı bir çevrimdir. Bizi şimdiden geçmişe ve tekrar şimdiye yönlendirir” (s. 48). Aradaki bu geçişlilik zaman algımızda bir kırılma

yaratması, parçalılığı görünmez kılma kapasitesi bakımından önemlidir. Sumru'nun geçmişine izleyiciyi götüren *flashback* sekansı biter, şimdiki eve döneriz. Sabah olmuş, güneş doğmuştur. Uyandığında yüzünde hüznün ifadesi vardır. Belli ki Harun'u görmek, hatırlamak onu etkilemiştir.

Çıkıp surların arasında dolaşır ve bir Ermeni kilisesi görür. Kapısını çalar, içeri girer. Sumru da biraz Ermenice bilmektedir. İçerideki adamla yalnızlık üzerine konuşurlar. Bir uçak sesi duyulur. Baştaki helikopter sesleri zihnimizdedir. Bunların Sumru'nun zihnindeki çağrışımları hiç de olumlu değildir. Savaşı, bombalamaları, kaçırmaları, katliamları hatırlatırlar. Hatırlama, karmaşık zamansal yapıların yalnızca bir parçasıdır. Bu yapı ise farklı sürelerin bir arada bulunmasıyla oluşur. Geçmiş, belirli ilişkiler yoluyla şimdinin içinde var olmaya devam eder. Bu da ardışıklık değil, bir aradalık sunar. Sumru devamlı olarak bu sebeple kendini kötü hissetmektedir.

2. 5. 5. İki Karakterin Yakınlığı

Sonraki günlerde Ahmet ve Sumru bir kahvede karşılaşır. Sumru, Ahmet'e bir kayıt dinletir. İkisinin ilk karşılaştığı anın ses kayıdır bu. Ahmet Fransızca konuşma taklidi yapmadan önce, yanındaki arkadaşıyla Sumru hakkında konuşmuştur. Bu durumdan biraz utanır, birlikte gülerler. İki karakter arasında bir yaklaşma başlamıştır. Ahmet eve döndüğünde tıraş olur, aynada kendi kendine konuşur. Sumru'ya hissettiği yakınlık bu sahnede açığa çıkar. Yakınları öldürülen kişilerin anlattıklarını birlikte kaydetmeye başlarlar.

Bir gün, Ahmet'in evinde buluşurlar. Ahmet hayat hikâyesini kısaca anlatır. 90'lı yıllarda, yani kayıp yakınlarının başlarına gelen olayların yoğun biçimde yaşandığı yıllarda öğrenci olmuştur. Bu sırada Sumru kitaplıkta Voznesenski'nin *Oza*'sını görür. Ahmet oradan şu dizeleri okur: “Ne korkunç, bir başına düşünmek şimdi seni? / Daha da korkunç, bir başına değilsen oysa.” Harun'un ayrılmadan önce Sumru'ya verdiği kitaptır bu. Böylece Ahmet'le Harun arasındaki zamansal ve mekânsal fark bir anda kapanır. Sumru için Harun'u hatırlamak (virtüel), Ahmet aracılığıyla ete kemiğe bürünür (aktüel) ve kristalizasyon gerçekleşir.

Bu sırada, görsel işitsel hafıza merkezindeki kayıtları tasnif etmeye devam ederler. Sumru, ölen gerillalarla ilgili bir kayıt dinler. Ardından, öldürülen insanların fotoğraflarının yer aldığı duvarın altına oturur. Az önceki röportajları hatırlarız. Artık onun da ölen kişiler gibi biri olduğu, onun da bir yakınının öldüğü iyiden iyiye sezdirilir. Arka arkaya kayıtlar dinlenir.

Ahmet de bu fotoğrafların önünde oturur. Sumru’yla yakınlığı fiziksel bir düzeyde kalmamıştır. Benzer bir geçmişe, şimdiye ve muhtemelen geleceğe sahiptirler. Fotoğrafların ardından bir at çiziminin önünde durur. En baştaki atı hatırlarız. Eve döndüğünde elinde bir bira vardır, duvardaki aile resimlerine hüzün içinde bakar. Onun da bir yakınının başına benzer olaylar geldiğini anlarız. Zaman kavramının bütün unsurları, yapbozun parçalarının bir araya gelmesi gibi birleşmiş ve perdeyi kaplamıştır.

2. 5. 6. Bozkıra Çıkış

Bir genel planla, ilk kez kenti değil bozkırı görürüz. Bu geniş boşluk, gidişin habercisi gibidir. Ovaya sis çökmüştür. Sumru buranın sesini, Ahmet ise görüntüsünü kaydederek. Bir nehrin kenarına gelirler. Hâlâ sis vardır. Sumru bir kaydı dinlemesi için Ahmet’e kulaklık uzatır. İkisi birbirine yaklaşmıştır. Birbirlerine sokulup birlikte dinlerler. Burada ağıt kaydetmeye nasıl başladığından bahseder. Yaşar Kemal’in “Keşke Anadolu’daki bütün ağıtlar kendi dillerinde kaydedilse,” cümlesinden yola çıkmıştır. Sesle ilişkisini Ahmet’e anlatır. Harun’la tanışması da böylece anlatılmış olur: “Titrek bir ses bir bildiri okuyordu,” der. O sesin peşinden gidip şimdiye kadar gelmiştir.

Sumru eve döndüğünde bilgisayarından Harun’la, titrek sesli kişiyle olan bir fotoğraflarına bakar. Pencereden dışarıyı seyreder. Helikopter, uçak sesleri gelmektedir. Belli ki bir mücadele için kendisini terk eden Harun; helikopterler, uçaklar yüzünden zor durumdadır.

İkili, görüntüler kaydetmeye devam eder. Yakınını kaybeden bir kadınla röportaj yapar. Kadın, yakınının kemiklerini istemektedir, onun için bir mezar ister. Sumru da aynı durumdadır. Kadın en sonunda “Sen kimi arıyorsun?” diye sorar. Sumru cevap

veremez. Sessizlik olur ama arkadan tren sesi duyulur. Faili meçhul fotoğraflarının olduğu duvarın önüne geçer. Fotoğraflara bakar, sonra pencereye ilerleyip perdeyi ve pencereyi açar. Orada bir tren durmaktadır. Eve döndüğünde pencereleri, perdeleri kapatır. Uçak sesi duyulur. Yatağına yatıp ağlar.

Endişesi artmıştır, artık Harun’u bulmak için oradan ayrılmak zorundadır. Çay bahçesinde, Ahmet’e kendisiyle birlikte Hakkâri’ye gelip gelemeyeceğini sorar. Ahmet “Oralar karışık, bilemedim,” der. Sonraki günlerde Sumru, Ahmet’i arayıp gideceğini söyler ve veda konuşması yapar.

Ahmet kararını değiştirir. Ortak kaderi, ortak zamanı ve mekânı olan arkadaşını yalnız bırakmamıştır. Ertesi gün yola birlikte çıkarlar. Bozkırın ortasında kıvrıla kıvrıla ilerlerler. Radyoda Hakkâri’de beş gerillanın öldürüldüğüne dair bir haber okunur. Mola verdiklerinde Ahmet “Yol hiç bitmesin istiyorum,” der. Bir yere varmaktan, bir sonuca ulaşmaktan korkmaktadır. Bir yandan da kendi hikâyesini anlatır. “Küçükken babamla hep böyle bir yolculuk etmek isterdik,” der. Sumru’nun sorusu üzerine babasının ölümünü anlatır. Böylece iki karakterin ortaklığı kesinleşmiş olur. Bu sırada sapa, taşlı bir yola girerler. Helikopter sesi duyulur. Askerler yolu keser, kimlik kontrolü yapar.

Yol üzerindeki bir köye uğrarlar. Burada, köylülerden biri yaşadıkları bir olayı anlatır. Bir komutan gelip köydeki bütün atları toplamış, sonra da kurşuna dizmiştir. İçlerinden bir at kaçıp özgürlüğüne kavuşmuştur. Baştaki atı yine, defalarca olduğu üzere hatırlarız.

Geceyi geçirdikleri odada, Ahmet hayallerini anlatır. O kadar çok “sonra” vardır ki hayallerinde, geleceğin uzun süreceği açıktır. Sabah uyandıklarında köye kar yağmıştır. Sumru bir bayırı tırmanır, Ahmet de arkasından yavaş yavaş onu takip eder. Sumru bir mezarlığa varır, bir mezarın başına oturur. Harun’un mezarıdır bu. Boynundaki fuları çıkarıp mezar taşına dolar. Ahmet uzaktan, fırtınanın içinde, onu izler. Sumru kalkar. Diğer tarafa doğru yürür. Karların içinde bir at özgürce dolaşmaktadır.

2. 5. 7. Sonuç

Gelecek Uzun Sürer, ismiyle müsemma, zaman hakkında çok şey söyleyen bir filmidir. Bunu, temel olarak, belgesel ve kurmacayı iç içe geçirerek ve bunların yanında film içi zamansal göndermeler ekleyerek yapar. İlk olarak, faili meçhul cinayet kurbanlarının yakınlarıyla yapılmış görüşmelerden oluşan belgesel görüntüler vardır. Filmin ana karakteri Sumru, ağıt derleme işine yeni bir iş daha ekleyip Ahmet’le birlikte bu görüşmeleri gerçekleştirir. Bu görüntülerde insanlar yakınlarının nasıl kaçırıldığını, öldürüldüğünü, köylerinin nasıl yakıldığını anlatır. Bu anlatılanların hem Sumru’nun yaşadıklarıyla bir bağı vardır, hem de bunlar film içi göndermelerle desteklenir. Örneğin; helikopter ve patlama sesleri, Sumru’ya onu terk edip dağa çıkan sevgilisini hatırlatır ve bir köylü, köyündeki hayvanların nasıl katledildiğini anlattığında, filmin başındaki at imgesi gelir aklımıza.

Bu iç içe geçiş, belgesel ile kurmaca arasındaki sınırı silikleştirir; neyin belgesel, neyin kurmaca olduğu anlaşılmaz. Yönetmen Özcan Alper böylece, bir nevi kendi tarih anlatısını inşa eder. Bu anlatıya göre, geçmişte birtakım zorluklar yaşanmıştır; bu zorluklar tüm belgesel katılımcılarının, Ahmet’in ve bilhassa Sumru’nun yaşadıklarıyla şimdi devam etmektedir; Ahmet’in de hayallerini anlattığı bölümde dediği gibi, “O kadar çok sonra vardır ki,” bunların bir süre daha devam edeceği, yani geleceğin uzun süreceği açıktır.

Filmde iki ayrı taşra vardır: kent olan taşra ve bozkır olan taşra. Geçmişteki olaylar, cinayetler büyük oranda bozkırda gerçekleşmiştir. Bunların kayıtları ise kentte tutulmaktadır. Sumru, peşine düştüğü seslerin ilk adımlarını kentte atar. Sabah, uyurken duyduğu bir ses, örneğin yün döven bir kadının çıkardığı ses, kenti adımlamaya sürükler ve bu başlangıçlar, geçmişe dair hikâyesi olan insanların seslerini kaydetmeye yöneltir onu. Kentte, bir görsel ve işitsel araştırma merkezinde geçmişin seslerini şimdide kaydetmektedir; bozkırda, şimdi meydana gelen sesler ise onun geleceği olacaktır. Sevgilisi Harun da tıpkı kayıtlarda anlatılan insanlar gibi ölür. Böylece, geçmiş-şimdi-gelecek birlikteliği daha da somut bir hal alır. Bu taşra coğrafyasında benzer olaylar tekrarlanıp durmaktadır.

2. 6. BOZKIRDAKİ TUHAF MEKÂN, *TEPENİN ARDI* VE *TEPENİN BU YANI*

Emin Alper'in ilk filmi *Tepenin Ardı* (2012), genellikle erkeklik ve milliyetçilik üzerinden incelenmiştir. Örneğin, Aslı Gön "Tepenin Ardı: Homososyallik, Aile ve Erkeklik" (2014) başlıklı makalesinde homososyalliğin toplumsal bir erkekliği nasıl inşa ettiğini tartışmış; Ayşegül Gündoğdu ise "Varlığın Özü: 'Tepenin Ardı'nda: Emin Alper'den Bir Varol(ama)ma Öyküsü" (2014) başlıklı makalesinde filmde yaratılan "öteki" (Yörükler) bağlamında bir okuma yapmıştır. Bense burada, tezin kapsamı dışına çıkmamak için bu konuyu kısmen dışarıda bırakıp filmin zamansal ve mekânsal özelliklerine odaklanacağım. Film, ilk bakışta, zamansal özelliklerden ziyade mekânsal özelliklerin ağır bastığı bir film olarak görülebilir. Fakat Bahtin'in zaman ile mekânın ayrılmazlığını ifade eden kronotop kavramı ışığında daha yakından baktığımızda, filmin özgün zamansal özellikler barındırdığını da tespit edebiliriz. Filmi kronolojik olarak incelemek bile, onun kronolojik olmayan zamanını açığa çıkarmak açısından faydalı olabilir. Böyle bir zaman, sıradan akışın tuhaf olaylarla sekteye uğraması ve örneğin Zafer (Berk Hakman) karakterinde oldukça belirgin olduğu üzere, zamanın yavaş aktığı şeklinde algılanması bakımından bozkır ve taşra özellikleri göstermektedir.

2. 6. 1. Bozkırın Olağan Akışındaki Olağandışılıklar

Filmin açılışında, yaşananların karakterin gözünden takip edildiği sahnede, bir fidanlığın içine girilir. Karakter, elindeki sopayla zayıf, daha yeni yeni büyüyen ağaçlara vurur, onların yapraklarını döker. Bu plan sona erdiğinde, bir evin içine geçilir. İçeride bir adam uyumaktadır. Tavukların olağandışı gıdıklamasıyla uyanır. Çiftesini kaptığı gibi dışarı çıkar, koşturmaya başlar. Yarı yolda ona bir kişi daha eklenir. Durduklarında nefes nefesedirler. Diğer adam, "Abi sansardır," der. İki kişi, bozkırın ortasında kalakalır. Filmin zamansal ve mekânsal rejimine dair ilk ipucu buradadır. Sessiz sakin, durgun bir anda ve mekânda; tuhaf, pek rastlanılmayan bir şey olmuştur.

Ne olduğu anlaşılmayan bu olay, durgunluğu kırmış ve iki karakterin hararetle koşuşturmasına sebep olmuştur. Film boyunca tekrar eden bu örüntü, filmin zaman rejimini kuran şeylerden biridir.

Bir jipin içinde, sıcaktan bitkin düşmüş birkaç adam seyahat eder. İnip az önceki eve giderler. Ev sahibi; sürüsünü, ceviz ağaçlarını anlatır. Genç olan ikisi ise otların arasında yürümeye başlar. Rüzgârın hışırtısı, sinek-böcek vızıltısı duyulur. Bu sekans bir kurucu çekim olarak görülebilir. Aileyi ve mekânı bu sayede tanırız. Az önce gelen arabadakiler dede Faik (Tamer Levent), oğlu Nusret (Reha Özcan), torunları Zafer ve Caner (Furkan Berk Kıran), Faik'in ortakçısı Mehmet'tir (Mehmet Özgür). Aynı şekilde, mekân ve dolayısıyla zamana dair özellikler de açığa çıkar. Bozkırın ortasında, tek tük ağaçların olduğu, yakınından bir dere geçen, etrafı kayalık tepelerle kaplı bir yerdir burası. Bir tek ev vardır görünürde. Bu bileşenlerden oluşan mekân, diğer mekânlardan soyutlanmış gibidir, kendine özgü bir zamansallığı vardır. Filmdeki imgeler bu durumun net bir biçimde açığa çıkmasını sağlar.

2. 6. 2. Tekinsiz Mekânlar

Caner, derenin kenarında, taşla bir kurbağa vurmaya çalışır. Zafer'le atıştır. Bunun üzerine Zafer gidip tek başına (sık sık tek başınadır) otların üzerine uzanır. Kafasını kaldırdığında, yukarıda, kayaların üzerinde, kendisine doğru bakan birini görür. Bir gölge gibi görülür bu kişi, kim olduğu anlaşılmaz. “Gölgelerle dolu ya da gölgelerle kaplı bir mekân herhangi bir mekâna dönüşür” (1989, s. 150) diye yazar Deleuze. *Tepenin Ardı* 'nda gölgelerin görüldüğü mekânlar ise, çok sık rastlanmaması ve bir anda parlaması nedeniyle herhangi bir mekân olmaktan çok, ayrıcalıklı mekânlardır. Teşkil ettiği belirsizlik aracılığıyla Deleuze'un bu konudaki fikirlerine yaklaşır. Belirsizlik virtüel bağlantılarla başka bir şeye dönüşebilecek potansiyelliklerdir. Dolayısıyla içinde, görünür olsun ya da olmasın, bir aktüelin, bir gerçeğin potansiyelini barındırır. Bu belirsiz kişi ya da kişiler tüm film boyunca belirleyici olacak, bir tekinsizlik yaratacaktır. Zafer'in uyurken duyduğu çıtırtı da bu hissi artırır. Endişelenip kalkar, etrafı inceler. Bu çekim karakterin sıkışmışlığını net biçimde gösterir. Kameranın alt

açıdan çapraz bir biçimde konumlandırılması nedeniyle, arkasındaki kayalıkla ve ileride uzanan, rüzgârda salınan kavakların arasında sıkışmış olarak görürüz Zafer’i. O an, zaman sanki akmaz. Zafer tedirginliğin, sıkıntının içinde hapsolmuş gibidir.

Bu sırada Caner, dedesinin yanına gider. “Çifteyi çıkar da atış yapalım,” der. Dede-torun atış yapmaya giderler. Caner ilk atışta isabet kaydeder, ikinci atışı ise karavana olur. Faik, “Sülü gelsin, sana ince nişancılık öğretsin, Sülü iyi nişancıdır,” der. Az sonra, Zafer’in kayaların üzerinde gördüğü çocuk olduğu izlenimini uyandıran bir kişi gelir, Sülü’dür bu (Sercan Gümüş). Yanındaki köpek, az önce kayaların üzerinde görülen köpek nedeniyle, bu izlenimin doğru olma olasılığını iyice artırır. Sülü, Caner’in nişan aldığı taraftan gelmektedir. Faik “Bekle,” der ama Caner beklemeyip ateş eder. Dede sinirlenir ve çiftelyi çocuğun elinden alır, “Gidin birlikte dolaşın,” der. Çocuklar birlikte ayrılır oradan. Caner, Sülü’nün köpeğinden korkar. Sülü ise köpeğin zararsız olduğunu, bir şey yapmayacağını ısrarla söyler. Caner, zaten korkmadığını ama köpekleri sevmediğini anlatır.

2. 6. 3. Ailenin Bir Araya Gelişi

Tüm aile, Mehmet’le birlikte, dere kenarında toplanır. Nusret, çocuklarla birlikte balık avlamaya gideceklerini söyler. Faik, “Ne yapacaksınız balığı! Akşama davar keseceğim,” der. Mehmet ise “Keşke kesmesek,” diye itiraz eder. Faik karşı çıkar, bu tartışmanın sebebi havada kalır. Diğer üçlü, balık avına gider ama elleri boş döneceklerdir.

Bu sırada, Faik ve Mehmet davarla birlikte gelir. Yukarıdaki kayalıktan kendilerine bakan birini görürler, tıpkı Zafer gibi. Mehmet koşup dürbün almaya gider ama o dürbünü getirene kadar kayalıktaki adam gitmiştir. Mehmet davarı gönülsüzce keser. Tam o anda, yukarıdan kayalar yuvarlanmaya başlar. Yine yukarıda birileri olduğunu düşünürler. Çifteyi alıp yukarı koşarlar. Kimse yoktur. Mehmet, “Abi bu mevsimde taşlar yuvarlanıyor,” der. Tıpkı ilk koşuşlarındaki gibi, yaşananlara Faik’i tatmin etmeyen bir açıklama yapmıştır. Bozkırın içindeki tek tük ağaç rüzgârda salınır. Bu

imgeler, “kayalar da yuvarlansa, kayalıktan biri de baksa, ağaçlar da kırılrsa burada kimse yok; bozkırın ortasında tek başınasınız” der gibidir.

Nusret, Zafer ve Caner balık avından dönmeye karar verir. Zafer, soyunup dereye atlar. Caner’i ıslatmaya çalışır. Caner ise az önce kurbağaya attığı gibi, abisine taş atar. Zafer vurulmuş gibi yapar, bir süre derenin üzerinde yüzükoyun yatar. Kalktığında yüzünde şaşkın bir ifade vardır. Tam karşısından, onun orada olduğunu fark etmeksizin, eli tüfekli askerler geçer. Zaman yavaşlamıştır. Zafer, kendini fark ettirmemek için, hiç kıpırdamamaya çalışır. Yüzünden sular damlar, yalnızca bu damlaların düşüş sesi duyulur. Bu imge, Zafer’in askerlikle, askerlerle bir sorun yaşamış olabileceği izlenimini uyandırır. Zafer, rüya benzeri halüsinasyonların içine girmektedir. Yukarıda da bahsettiğim üzere, zamansallığın farklı temsilleri bilhassa Avrupa sinemasında çeşitli mefhumların kullanılmasını gerekli kıldı: “amnezi, hipnoz, halüsinasyon, delilik [...] ve özellikle kabus, rüya” (Deleuze, 1989, s. 55). Bergson’a göre rüya en büyük çevrimi temsil ediyordu (s. 56) ve bu çevrim diğer her şeyi içine alıyordu. Deleuze bu noktadan hareketle ikili bir imge tahayyülü yarattı: virtüel ve aktüel imge. Rüya, hatırlama, halüsinasyon gibi durumlar virtüel durumlardır. Böyle bir sekansta ve onun arkasından gelen planlarda “her bir imgenin kendisinden önce geleni aktüelize ettiği ve kendisinden sonra gelen imge tarafından aktüelize edildiği, daha sonra da kendisini başlatan duruma döndüğü büyük bir çevrim” (1989, s. 58) vardır. Tıpkı rüyadaki gibi, olaylar ve durumlar birbirini devam ettirir ve sonunda tekrar başa dönülür. Zafer, film boyunca böyle bir çevrimin içinde hapsolmuştur. Onun zamanı, kestirilemez olandır; halüsinasyonlarla ve şimdiye dönüşlerle çok katmanlı bir hal almıştır. Perdedekilerin birer halüsinasyon mu olduğu, yoksa gerçekten o anda mı yaşandığı kestirilemez. Böylece geçmiş ile şimdi arasındaki sınır kalkar, ikisi birbirinden ayrılamaz, ayırt edilemez hale gelir.

2. 6. 4. Taşraya Dair Özellikler

Davarı kesen Mehmet, dinlenmek için Faik’in yanına gider, sigara yakar. Faik, “Aydın kaçtı olduğunu biliyor musun?” diye sorar. Mehmet’in kendisine borcu vardır.

Ödeyemeyecekse, keçilerini istemektedir. Mehmet'in az önceki gayretleri bir anda görünmez olmuştur. Yönetmen Emin Alper, bu meseleyi kendi açısından şöyle yorumlar:

Taşraya özgü ne var filmde? Mülkiyet meselesi tabi... Mülk böyle bir şiddetle ancak taşrada savunulur. Ortakçı ile mülk sahibi arasındaki biraz feodal, sınırları yer yer belirsiz maduniyet ilişkisi. Doğaya karşı haşın tavır, erkeklik sınavları, ateş başında binlerce kez tekrarlanmış sıkıcı anekdotlar, küçük kavgalar, birbirini yemeler ve tabii ikiye bölünmeler (2012).

Benim açımdan ise, mülkiyet meselesinin ya da borç alma-verme işlerinin taşrayla doğrudan bir ilişkisi yoktur. Fakat iki karakter arasındaki maduniyet ilişkisinin, biri her türlü işe yaparken diğeri sırf mülk sahibi olduğu için, görünürde söz hakkını elde etmiş olması önemlidir. Bu durum Mehmet'in de, Faik'in de ilerideki davranışlarını şekillendirecektir.

Üstelik ilk tepki için çok beklememiz gerekmez. Faik'in eylemi, Mehmet'te bir itki yaratmış ve onun da karşılık vermesine, üstelik sonuçlarını düşünerek karşılık vermesine sebep olur. Faik, ateşin başında Nusret'le otururken "Mehmet nerede?" diye sorar. Ardından Mehmet'in omuz planına geçilir. Açılış sahnesinin aynısının omuz çekimidir bu, böylece ağaçlara vuran kişinin Mehmet olduğunu anlarız. Burada, Mehmet'in davranışı bizi açılış sahnesini hatırlamaya sevk etmiştir. Geçmişte yaşandığı düşünülen bir olay aslında şu an olmaktadır. Fakat yarattığı etki tamamen değişmiştir. İlk baştaki soyutluk, artık somutlaşmıştır ve böylece karakterler arasındaki ilişkilere, zamansal ve mekânsal özelliklere dair yorumlarımız çeşitlenmeye başlar.

Nusret bu sırada eve dönmüştür. Mehmet'in eşi Meryem (Banu Fotocan) evdedir. Nusret, kadınla yakınlaşmaya çalışmaktadır. Oturup sohbet ederler. Meryem, Mehmet'in kestiği davardan pirzola hazırlamaktadır. Davarın hikâyesini anlatmaya başlar. Faik, Yörüklerle kavga edip onların davarını kaçırmıştır. Bunun sebebi ise Yörüklerin sürüsünün kendi ekili tarlasından geçmesidir. Böylece Mehmet'in niçin davarı kesmek istemediğini anlarız.

Hızla başka bir plana geçilir. Yukarıdan aşağı zikzak yaparak iner kamera: Sülü, Zafer, Faik ve Caner ayrı ayrı katmanlarda, zikzакın her bir ucunda görünür olur. En tepede Sülü vardır. Daha önce kayalıkların tepesindeki kişinin o olma ihtimali iyice artar. En tepeden neler olup bittiğini görmekte ve asla konuşarak tepki vermemektedir. Onun

hemen aşağısındaki Faik, tek başına oturmaktadır. Sanki, davarı kaçırmış olmasının pek de iyi bir şey olmadığını biliyor gibidir. Zafer ve Caner ise kendi halindedir. Her biri on beş-yirmi metrelik bir alanda konumlanmalarına rağmen, farklı mekânlarda ve farklı zamanlarda gibidirler. Bu izlenim, Zafer'in halüsinasyonundaki askerlere yapılan kesmeyle desteklenir. Askerler ormanda yürür. Bu noktada, gerçek ile hayal arasında, aktüel ile virtüel arasında bir ayırt edilemezlik vardır. Zaman tamamen kristalize olmuştur. Neyin ne olduğunu belirlemek zorlaşmış, tahminedilemezlik artmıştır. Bu sayede filme dair yorumların çeşitlenmesi de mümkün olur. Bunu bir halüsinasyon gibi görmek de mümkündür, şu an yaşanmakta olan bir şey olarak da. Dolayısıyla, buradaki zamansallığın çizgisel bir durum olduğunu iddia etmek güçleşir. Zaman ve mekân çok katmanlı bir yapı haline gelmiştir, her karakter için; dahası her yorumcu için öznel bir hal almıştır.

2. 6. 5. Ailenin Kopuşu

Tekrar ateşin başında bir araya geldiklerinde Nusret, Faik'e "Torunlarına çalıntı et mi yedireceksin?" diye sorar, sinirlenmiştir. Faik bunu Mehmet'ten bilir ama o, kendisinin söylemediğini belirtir. Bir anda gerginleşen ortam, akşam olunca rakı sofrasında yumuşar. Caner yemek sırasında yine tüfeği almak ister, Faik de izin verir. Zafer bu sırada az ileride tek başına sigara içmektedir. Faik onu yanına çağırır. Nusret "İlacını içtin mi?" diye sorar. Böylece, Zafer'in halüsinasyonlarına bir sebep yaratılmış olur. Eve doğru gider, merdivene oturup ilaç yerine sigara içer.

Bu sırada Caner elinde çiftyle dolaşır, birileriyle savaşı gibi yaparak oyun oynar. Onu gören küçük kız, Mehmet ve Meryem'in kızı Aliye (Şevval Kuş) onunla dalga geçer, "Sen de abin gibi kendi kendine mi konuşuyorsun?" der. Diğer de gidip kızın kulağını çeker. Bu sırada yukarıdan birisi taş atıp Caner'i vurur. Yine yukarıdaki "bilinmez" kişi, işe karışmıştır. Caner, bunun ardından kamp alanına döner. Ateşin başında aile, evlilik, boşanma, Zafer'in hastalığı gibi meseleler açılır. Caner'e gidip abisini araması emredilir. Mehmet de onun arkasından gider. Çocuğa rakı verir. Ateş başında yine Yörük meselesini tartışırlar. Rakı içmeye devam ederler. Sülü de onları yukarıdan izler.

Birden, ateşin başındakilerin üzerine fener tutarak birileri yaklaşır. Kamera tam karşı tarafta konumlandığında, gelenlerin asker olduğu anlaşılır. Sanki sıradan bir devriye görevindeymiş gibi davranırlar ama davarla, Yörüklerle ilgili sorular sorarlar. Bu durum, Zafer'in halüsinasyonlarının, aslında halüsinasyon olmayabileceğini düşündürür. Aktüel ile virtüel tekrar ayırt edilemez haldedir.

Ateşin başındakilerin sarhoşluğu iyice artmıştır. Caner gelip “Mehmet Amca, Meryem Teyze çağırıyor,” diye bağırır. Rakı isteğinin işaretidir bu. Mehmet isteği ikiletmez, rakı getirir. Ama Faik de ayağa kalkıp “Ben giderim,” der Mehmet gitmeden hemen önce. Eve gidip Meryem’e asılır. “Sülü’yü sana ben doğutturacaktım,” der. O içerideyken Mehmet ve Nusret’e geçilir. Fakat Mehmet, sohbetin ortasında, Faik dönmediği için şüphelenir. Ona bakmaya gider. Kapıdan Meryem ile Faik’in konuşmalarını dinler. Faik, Meryem’e “Ben ölünce oğlum buraları satar. Biraz para biriktirin de siz alın buraları. Senin kocanda kafa yok,” der. Mehmet’in ağaç fidelerini parçalamasının böyle sebepleri de olduğunu öğreniriz.

Zafer yine ormanda uyur. Yüzüne, tıpkı az önce ateş başındakilere yapıldığı gibi, fener tutulur. Bir askerdir bu, tanıştırlar. Asker “Zafer yarın intikal var. Hazır mısın?” der. İşbirliği yapmaktadırlar. Zafer, askere “İyi saklanın,” der. Asker ise yanıt olarak sürüyle geçeceklerinden bahseder. En baştaki halüsinasyon hali gibi, ağır çekime geçilmiştir. Bu noktada, Thorsten Botz-Bornstein’in *Filmler ve Rüyalar* adlı kitabında yaptığı, Eisenstein - Tarkovski karşılaştırmasına değinmek faydalı olabilir. Şöyle diyor yazar:

Tarkovski gerçekliği bir sistem içinde düzenlenebilecek bir malzemeye indirgemez. [...] Böyle bir eylemde bulunmamasını mümkün kılan şey, farklı bir sinemasal zaman kavramına sahip olmasıdır. Biçimciliğin zamanı ancak farklı çekimler arasında ilişkiler şeklinde ve bu ilişkiler kapsamında vardır: Çekimlerin kendilerinin bir iç zamanı yoktur. [...] Oysa Tarkovski için tek bir çekim bile bir zamana sahiptir (2011, s. 22).

Bu kısa alıntı, bu tezin kavramsal çerçeve bölümünde bahsedilen, Deleuze’ün hareket-imege’yle Eisenstein’ı ve zaman-imege’yle Tarkovski’yi eşleştirme düşüncesinin iyi bir özeti gibidir. Emin Alper’in halüsinasyon sekanslarında, tıpkı Tarkovski’nin rüya sekanslarındaki gibi belirgin bir içsel zaman vardır. Zafer karakteri aracılığıyla inşa edilen bu zaman rejimi, filmin tüm ritminden farklıdır. Burada, bariz bir yavaşlık vardır ve bu durum, gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınırı silikleştirir.

Caner elinde çiftyle yürür. Karşısında Sülü'nün köpeğini görür. Köpek hırlar. Caner korkar. Sülü, uzaktan “Korkma, bir şey yapmaz,” diye bağırır. Diğer “Yaparsa vururum,” der. O anda rakı içenlere döner kamera ve çiftenin patlama sesi duyulur. Yine, daha önceki patlamalarda olduğu gibi, tetiği kimin çektiği perdeye yansımaz.

Tüfeklerin patladığı sahnelere neredeyse hiç şahit olmuyoruz. Tüfek patladığı sırada kadraj her zaman uzak bir yerde. Diğer yandan tüfeği kimin patlattığını biz izleyici olarak biliyoruz ama hikâye içerisinde fail her seferinde aynı hedef üzerinden belirlenmeye ve aynı yatağa akmaya devam ediyor (Büte, 2013).

Bu hedef, karakterler açısından, hep düşman olarak anlatılan Yörüklerdir. Fakat bu noktaya gelmeden önce birkaç noktaya daha değinmek gerekir. Silah sesinin ardından Zafer de diğerlerine katılır, Caner'i aramaya giderler. Yol üzerinde rastlarlar ona. Çocuk yanlışlıkla ateş ettiğini söyler. Sülü bu sırada ormanda yürümektedir, gözü yaşarmıştır; böylece köpeğin vurulduğu kesinleşir.

2. 6. 6. Tepenin Ardındaki Düşman

Yorgan getirip, ateş yaktıkları yerde yatarlar. Çifte, tıpkı bir karakter gibi, yatanların yanındadır. Tam da Caner'e yakındır, Caner çiftenin yanında gergin gergin yatar. Nusret, diğerlerinin uyuduğunu düşünüp eve gider. Meryem'den çay ister. Sülü'yü sorar, “Eve döndü mü?” der. Sülü bazen köpeğiyle dağdaki kovuğunda yatmaktadır. Nusret tam kalkıp gidecekken Meryem'e saldırır, ona tecavüz eder. Sülü ise yine yukarıdadır, bu kez evi gözetliyordur.

Sabah ilk Zafer uyanır. Nusret orada yoktur. Ayakkabılarını hızlıca giyip gider. Nusret içeride, pantolonu yarın inmiş vaziyette uyumaktadır. Sonra da Mehmet uyanır, tuvaletini yapmaya gider. Biri Caner'in yanından çiftelyi çekip alır, kimin aldığı gösterilmez. Nusret evden çıkar, bir sigara yakar. Kamera uyuyanları çekerken silah sesi duyulur. Bağırışmalar gelir. Nusret bacağından vurulmuş, yere yığılmıştır. Sülü'nün iyi nişancı olduğunu hatırlarız. Sülü de, Zafer de ortada yoktur.

Faik evden diğer tüfeğı alır. Caner'e asıl tüfeğın nerede olduğunu sorar. Caner, ateşın orada olduğunu söyler. Faik yola koyulur, Sülü ve Zafer'i arar. Sülü'yla kırdı karşılaşır.

Birlikte Zafer'i bulmaya çalışırlar. Yolda vurulmuş köpeği görürler. Eve dönüp Caner'le Mehmet'i de çağırırlar. Caner öteki tüfeği getirmeye gider. Ama tüfeğin orada olmadığını anlarlar. Bu sırada Zafer elinde tüfikle gelir. Tüfeği dağda bulduğunu söyler. Faik tüm bunları Yörüklerin yaptığını düşünür. Yörüklerin sürüsünden geldiği varsayılan bir ses duyunca o tarafa hareketlenirler. Tıpkı tüfeğin patlayışının hiç gözükmemesi gibi, Yörükler de gözükmez: "Tepenin Ardı'nda suçlu olarak kodlanan Yörükler imgeleriyle birlikte ortaya çıkmaz. Hatta film boyunca varlıklarına dair en ufak bir görüntüyle dahi karşılaşılmaz" (İpek, 2019, s. 97). Bu görünmezliğe rağmen, savaşılmaları gereken bir gruptur.

Ekip "savaşa giderken"; Nusret, Meryem ve Aliye evde oturur ve bu sırada dört-beş el silah sesi gelir. Zafer dağdan koşarak, ağlayarak eve doğru yaklaşır. "Arkadaşlarımı vurdular, kuzuları vurdular," diye ağlar. Kuzuların vurulduğunu söyler ama muhtemelen sürüyle birlikte karşıya geçmeyi planlanan askerlerin vurulduğunu düşünmektedir. Zafer oradan ayrıлып ağlamaya devam ederken bir asker gelir. Öbür sürüyle geçeceklerini söyler. Askere "Köpeği siz mi vurdunuz?" ve "Babamı vuranları gördünüz mü?" diye sorar. Kendisinin elinde sopa tutan bir Yörük çocuğu gördüğünü söyler. O anda kamera geniş plana geçer. Arkasında diğer dört kişi durmaktadır ve ortalıkta asker filan yoktur. Halüsinasyon sekansı, genel plana geçilmesiyle sekteye uğrar. Aktüel ile virtüelin çarpıştığı bir ayrıcalıklı-andır burası. Zafer'in halüsinasyon mu gördüğü, yoksa askerlerle gerçekten mi konuştuğu, bu sahne özelinde, halüsinasyondan yana ağır basmıştır.

Caner, Sülü ve Mehmet, Faik'in "komutanlığında" bir plan yapar. Sülü sürüyü otlatmaya farklı bir yere götürür, tüfeği de yanındadır. Caner eve gönderilir. Mehmet'e kavaklara bakması söylenir, "Bana bir şey olursa onlar senindir," der Faik. Kendisi nöbet tutmaya gidecektir. Kamera sağa pan yaparak önce Mehmet'i, sonra Faik'i, sonra da Sülü'yü çeker. Karakterler farklı bir suçlu aramaktadır ama hepsinin biraz biraz suçu vardır her şeyde.

Mehmet kavakların orada, sinirli sinirli sigara içer. Sürüyü otlatan Sülü'nün yanına gider. Ona tokat atar, dün gece nerede olduğunu sorar. Çocuğun üzerine gider. Nusret'i onun vurduğunu düşünmektedir. Sülü önce "Yörükler yapmıştır," der, "Ne yörüğü!"

denince de suçu Zafer'e atmaya çalışır. Babasına da “Sen kavaklara dikkat et, başına bir gelmesin,” der, babasının kavak fidelerini parçaladığından haberdar olduğunu belli eder.

Faik ise planladıkları gibi nöbettedir. Caner'in getirdiği yemeği yer. Caner köpek olmadan ne yapacaklarını, Sülü'nün bir şey deyip demediğini sorar. Sohbet sırasında yine dört-beş el silah sesi duyulur. Faik ve Caner seslerin geldiği tarafa koşar. Sülü de onlara doğru koşmuştur. Sürüye ateş açıldığını söyler. Kuzular yerde cansız yatmaktadır. Faik ölen hayvanların tek tek boğazlarını kesmeye başlar. Üçüncüsüne geldiğinde bunun üzerinde bir kürk tutan Zafer olduğu anlaşılır. Cesedi taşıyıp üzerini örterler. Cesedin başında Faik, “Zafer'imi öldürenler işte şu tepenin ardında,” der. O tarafa doğru yürümeye başlarlar. Tepeyi tırmanırlar, bir süre sonra gözden kaybolurlar.

2. 6. 7. Sonuç

Tepenin Ardı, adından da anlaşılacağı üzeri iki mekân tahayyülü yaratır. İlki, tepenin bu yanıdır, yani Faik'e ait olan topraklardır. Tepenin ardında ise ötekiler, Yörükler vardır. İlk mekân homojen değildir. Fırat Konuşlu şöyle yazar:

Aslında ‘tepenin bu yanı’ [...] olan filmin ana mekânı, kameranın mekânsallaştırma gücüyle tek bir mekâna işaret etse de, içindeki karakterlerin her birinin ekonomik-politik-sosyolojik-psikolojik etkenlerle yeniden ürettikleri birden farklı mekânı simgelemekte ve de aslında karakterler yarattıkları bu mekânlar aracılığıyla bir iktidar mücadelesine girmektedirler (2013).

Tıpkı mekân gibi, filmde oluşturulan sinematografik zamanlar da çeşitlidir. En başta, en özgün olarak, Zafer üzerinden yaratılan zaman gelir. Halüsinasyon sekansları aracılığıyla diğer zamanlardan daha yavaş akan ve içinde her daim geçmişe dair bir gönderme taşıyan bir zamandır bu. Deleuze'un de bahsettiği üzere, halüsinasyon sekansları zaman-imgenin kurucu öğelerinden biridir. Bu anlarda geçmiş ile şimdi arasında bir ayrım bulunmaz. Örneğin, Zafer'in askerleri hayal mi ettiği, yoksa gerçekten mi gördüğü ayırt edilemez hale gelir. Bu ayırt edilemezlik kristalizasyonun temelidir. Aktüel ile virtüelin birleşiyor oluşunu bir kenara bırakalım, iki durumdan hangisinin aktüel hangisinin virtüel olduğu bile anlaşılamaz. Böylece, Deleuzeyen zaman-imgeye uygun biçimde, çok katmanlı bir zaman rejimi tesis edilir. Bununla

birlikte, filmdeki genel zaman ve mekân rejimi, taşraya dair de bir şeyler söyler. Yine Emin Alper'in kendisi şöyle diyor:

Sinemamız da geçmişte taşrada çok dolaştı. Fakat yeni sinemanın ayırteıcı tarafı, eski gerçekçi ve toplumcu bakıştan farklı olarak son derece bireysel bir mercekten taşraya bakması. Taşrayı yönetmenin kişisel deneyimiyle ilişkili bir biçimde bir “sıkıntı” coğrafyası olarak ele alması ama aynı zamanda şimdiye değin hiç yapılmadığı kadar da estetize etmesi (2012).

Fakat burada, yine farklı bir durum var. Buradaki taşra, karakterlerin bir kısmının devamlı olarak yaşadığı yerken, bir kısmı için yalnızca bir sayfiye mekânıdır. Örneğin Zafer için bir sağaltım merkezi, Caner için Faik'in çiftesini ateşleyebileceği dev bir poligondur. Nusret için, “asıl olarak ait olduğu şehirle bir karşıtlık içinde temsil bulan bir mekânıdır. Orada yaşayanların nasıl yaşadığını merak etmekte, sıkıntı verici olduğunu düşünmekte fakat buna tezat bir şekilde, anlık keyfi duygularla mest olmaktadır da” (Konuslu, 2013).

Sonuç olarak, *Tepenin Ardı* taşraya özgü olmakla birlikte farklı özellikler de taşıyan bir zaman-mekân rejimi kurar. Bunu yaparken bazı örüntüler kullanır. Örneğin sık sık kadraj-dışına dair bir bilgi verilir izleyiciye. “Kameranın alanı dışında kalan tüm eylemlerle birlikte, klasik korku öğeleri sıkı bir biçimde denetlenen psikolojik bir dramının toplumsal bir alegoriye dönüşmesini sağlıyor” (Young, 2012). Bu toplumsal alegori, merkezden ziyade periferiyle ilgilidir. Kendine, diğer merkezleri geçelim, kendi merkezinin dışından bir düşman seçmesi de bununla ilgilidir; içerideki onca gerilimi, onca üstü örtülen suça rağmen.

2. 7. YOLLAR, PASAJLAR, BİR ÇEMBER OLARAK “TAŞRA” VE YOZGAT BLUES

Yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun’un ikinci filmi *Yozgat Blues* (2013) çok kestirme bir yolla çözümlenebilir: Yozgat, Türkiye’nin taşrasıdır, hatta en belirgin taşrasıdır ve bu nedenle *Yozgat Blues* bir taşra filmidir. Fakat şimdiye kadar önerdiğim çözümleme yöntemi, böyle bir kestirme yolu, böyle bir çözümlemeyi kapsamıyor. Filmi film içinde çözümlemek, bu filmin bir taşra filmi olup olmadığını ve yarattığı zaman rejimini farklı yollardan araştırmak bu çalışma bağlamında daha doğru bir yöntem olarak görünüyor. Zaten bu filmde Yozgat, bir mekân olarak çok da büyük bir yer işgal etmiyor. Mekân pekâlâ İstanbul’un bir semti bile olabilirdi. Fakat film, böyle olsa bile, taşra filmi oluşundan bir şey kaybetmezdi. Filmin yönetmeni Coşkun bir söyleşisinde “[İstanbul’un ilçeleri olan] Ümraniye, Bağcılar’da ne görüyorsanız, Yozgat, Çorum, Kırşehir’de de aynı şeyi, aynı insanları, aynı mimariyi görüyorsunuz. ‘Niye Yozgat’ta çektiniz, Ümraniye’de de geçebilirdi’ diyorlar,” (Kural, 2013) diye bir açıklama yapıyor. Burada önemli bir nokta var: Ülke sınırları içinde merkez ve periferi olarak kabul edilen mekânlar bulunuyor. Fakat bu filmde, merkezle periferi iç içe geçmiş durumda. Örneğin Neşe’nin (Ayça Damgacı) İstanbul’daki hayatıyla Yozgat’taki hayatı arasında büyük bir fark yok. Bu iç içe geçmişliği, taşranın nasıl taşra olduğunu göstermek için kullanılan bazı mekânsal ve zamansal özellikler tespit edebiliyoruz filmde.

Bu özelliklerden en önemlisi, karakterlerin (bilhassa Yavuz’un [Ercan Kesal]) zamansal ve mekânsal bir mesafe katediyor gibi görünmelerine rağmen ve hatta böyle bir şeyi gerçekten yapıyor olsalar bile yine zamansal ve mekânsal açıdan aynı noktaya geri dönmeleridir. *Yozgat Blues*, Yavuz’un bir şeyler için çabalayıp en başa geri dönmesinin, adeta bir çember çizmesinin ya da bir çemberin içinde hareket etmesinin filmi olarak görülebilir. Diğer iki karakter de, yani Neşe ve Sabri (Tansu Biçer) bu sıkışmışlığın içinde yer alır ama içinde bulundukları çemberi biraz daha genişletme, esnetme yolunda daha başarılı adımlar atarlar.

Adım atamayan Yavuz için de, adım atabilen Neşe ve Sabri için de, filmde birtakım kronoplar vardır. Bunlardan en önemlileri yollar ve pasajlardır. Her ikisi de doğası

gereği eşikler içerir. Buralardaki eşikler aşıla aşıla bir noktaya varılır. Bazı yollardan geçilir, pasajlara varılır. Bu pasajlar akla ilk gelen anlamıyla, içinde dükkânların bulunduğu çarşılardır elbette. Fakat çağrıştırdığı şeyler çok daha farklıdır. Dilimize Fransızcadan geçen “pasaj” Latincedeki “passare”, yani “adım atmak, yürümek, geçmek” ve “passus”, yani “adım” sözcüklerinden de Fransızcaya “passage” olarak geçmiştir. Bir yerden bir yere geçiş, geçit, hareket gibi anlamlara gelir. Dolayısıyla bu durum bir süre gerektirir. Bu süre içerisinde de birtakım değişikliklerin yaşanması kaçınılmazdır. Kamera film boyunca şehirde gezinen, pasajların içinde mesafe kateden, zaman geçiren karakterleri takip eder. Bu takip ediş, filmin sinematografik zaman rejimini inşa eden birtakım yapısal özellikler taşır.

2. 7. 1. Ölüm: Bir Başlangıç ve Bir Son

Bir belediyenin açtığı müzik kursunda ders veren Yavuz, babasının ölümü üzerine, çalıştığı yerden ayrılarak Yozgat’a gitmeye karar verir. Bazı alışkanlıklarından kurtulmak istemektedir. Babasının eşyalarını dağıtır örneğin, sigarayı bırakmaya çalışır. Filmin başında koluna nikotin bandı yapıştırırken görürüz. Eskiden gelen bir durum, tek bir karede değişir, değiştirilmeye çalışılır. Filmin [...] önemli metaforu ise sigara. Her ikisi de mücadele, tutunma ve yenilginin sembolleri”dir (Hazar, 2013). Yavuz, bir şeyleri değiştirmeye karar vermiştir. Müzik kursunda ders döneminin bitmesi de tam bu zamana denk gelir.

Neşe, bir süpermarkette ürün tanıtım işi yapmaktadır. Yavuz’un ders verdiği müzik kursuna o da katılmıştır. Fakat işinden bıktığı için Yavuz’a kendisine göre bir iş olup olmadığını sorar. Süpermarkette çalıştığı bir gün, mola verdiği sırada Yavuz’u arar. Bu sırada arkada iki kadın işçi sohbet etmekte ve bir erkek işçi çalışmaktadır. Burada, Neşe’nin işinden hiç memnun olmadığı, başka bir arayış içinde olduğu sezdirilir. Plan kesilir, telefonda ne konuşulduğu gösterilmez. Ama bir sonraki sahnede yola çıkılmıştır. Bu yola çıkış değişimin habercisidir. Neşe’nin sigara teklifini reddeden Yavuz, sigarayı bıraktığını söyler. Filmin başındaki çaba (nikotin bandı) işe yaramıştır. Kısacası bir

ölüm, bazı değişikliklerin başlangıcı olmuştur: Yavuz sigarayı bırakır ve Neşe'yle birlikte İstanbul'dan Yozgat'a taşınır.

Neşe ve Yavuz'un çıktığı yol, filmdeki ilk yol kronotopudur. Bu yol hem gerçek bir yoldur, üzerinde iki karakter arabayla gider; hem de metaforik bir yoldur, yeni bir başlangıcı gösterir. Başlangıç, doğal olarak, bir şeyleri arkada bırakma çabasıdır. Fakat Neşe ve Yavuz'un Yozgat'ta yaşadıkları, bir şeyleri arkada bırakmanın, yani geçmişten kopmanın, soyut olarak düşünürsek, ilerlemeci bir zaman kavrayışının imkânsızlığını gösterir. Çünkü bu kentte, taşrada yaşananlardan sonra bazı şeyler başa saracaktır. Bu sürecin sonunda Yavuz, İstanbul'a döner. Üstelik buna yaparken bir yalana başvurur. İstanbul'dan yola çıkarken Neşe'ye babasının öldüğünü söylememiştir. Yozgat'tan İstanbul'a dönme kararı verdiğinde, yani Yavuz için çember kapandığında, bu durumu kullanır. Her türlü çabası boşa çıkmış, başa dönmüştür. Sabri'nin dükkânına uğrar. Neşe'ye "Babam ölmüş," diyerek gideceğini söyler. Filmin başındaki gerçek ölümüne geri döneriz. Yavuz Yozgat'ta, taşranın ortasında son kez yürür. Arabasını, enstrümanını ve daha birçok şeyi kaybetmiştir. Otobüsle İstanbul'a, merkeze, o akıp gitmeyen geçmişe geri döner. Fakat bu âna gelinceye dek, bazı yollardan yürünmüş, pasajlardan "geçilmiştir".

2. 7. 2. Yollar ve Pasajlar

Film boyunca karakterler yollardadır, tek başlarına ya da başkalarıyla yürür ve pasajlardan geçerler. Bilhassa filmin ilk yarısında yol kronotopu baskındır, ikinci yarısında ise pasajları görürüz daha çok. Yol bir başlangıç olarak görülecekse, pasajlar da önemli kararların verildiği, bu kararlara geçişler yapıldığı anlar, mekânlardır. Dolayısıyla başlangıçtan çok sonuca yakındırlar ama birer sonuç değildirler; sürecin, sürenin parçalarıdır.

Bahtin yol kronotopunu karşılaşma kronotopuyla birlikte ele almıştır. Yukarıda da belirtildiği üzere, karşılaşma kronotopunda zamansallık ağır basar ve karşılaşma, doğası gereği, yol kronotopuyla ilintilidir. Fakat *Yozgat Blues*'da bu formül işlemez. Çünkü buradaki yolda, eğer yolu gerçek bir yol olarak ele alacaksak, hiçbir karşılaşma

yaşanmaz. Bahtin'in tespit ettiği yol kronotopunda mekânsallık ağır basmaktadır, ama buradaki yol kronotopunda zamansallık baskındır. Çünkü mekânsal bir katediştin ziyade, zamansal özellikler göze çarpar. Sıklıkla tekrar eden yol kronotopunda karşılaşma o ölçüde dışarıdadır. Fakat her yol gibi, *Yozgat Blues*'un yollarında da eşikler vardır. Tekrar etmek gerekirse: Yol ile eşiğin ayrıldığı nokta burasıdır. Yol, bir süre içermek zorundayken; eşik, yalnızca bir ândır. Yani eşikler birer ayrıcalıklı-an olarak görülebilir. Yollara ise herhangi-anlar döşenmiştir.

2. 7. 2. 1. Sabri'nin Yürüyüşü

Yol ve Pasaj sahnelerinde, Sabri de Neşe ve Yavuz kadar önemlidir. Yavuz bir berbere gider. Burada anlatıya eklenen Sabri sadece yollarda ve pasajlarda değil, bütün film boyunca en az diğer iki karakter kadar önemli bir rol üstlenecektir. Yavuz peruk takmaktadır. Berber Sabri, Yavuz'un saçının peruk olduğunu anlar. Yavuz, peruğuna istenen şekil verildikten sonra dükkândan ayrılır ve işini bitiren Sabri ustasından izin alarak dışarı çıkar. Arkadaşına Yavuz'un saçının peruk olduğunu anlatırken Yavuz tekrar görünür. Arka planda bir konuşma yaşanır ama ne konuşulduğunu anlamayız.

Sonraki bir sekansta, Yavuz'un Sabri'ye ne söylediği anlaşılır. Yavuz, Sabri'yi kulise çağırmıştır. Böylece Sabri, Neşe'yle tanışmış olur. Sabri kulise gelmeden önce, uzun uzun bir yolda yürür. Bu yol, Sabri'nin yolculuğunun başlangıcıdır. Uzunluğuyla, karakterin önündeki süreç sezdirilir.

Fakat yürüyüşleri yalnızca Neşe'ye ulaşmak için yapmaz Sabri. Başlangıçta başkaları vardır. Ustası ve onun eşi Sabri için çöpçatanlık yapar. Bulundukları ortam gereği, sürekli olarak muhafazakâr kadınlarla tanıştırılmaktadır. Bu kadınlar, Sabri'nin kadın kuaförü olmak istemesine bile burun kıvrır. Kimileri okumuş birini aradıkları için Sabri'yi reddeder. Sabri bu sırada yalnızca erkeklerin dâhil olduğu dini bir toplantıya gider. Ustası buna sebep olmuştur. Fakat Sabri, ustasından da erkek berberliğinden kurtulmak ister; dahası, Sabri'nin asıl kurtulmak istediği şey, bu ortamdır. Buluşmalardan birinde, karşısındaki kadın namaz kılıp kılmadığını sorar. Sabri'nin yanıtı "Ara sıra kılıyorum," olur. Bunun üzerine kadın kalkar. Arkaplanda bir başka

kadınla, muhtemelen annesiyle ya da ustanın eşiyle konuştuğu görülür. Sabri yine başarısız olmuştur. Neşe ise onun için bir fırsattır. Böylece, Neşe için yürümeye başlar, sürekli olarak yürür: ustası ve onun eşiyle, yalnız başına, arkadaşlarıyla... Bu yürüyüşlerin sonunda Neşe'yle yakınlaşacaktır.

2. 7. 2. 2. Yavuz'un Yürüyüşü

Bu yakınlaşmadan sonra, sokakta sık sık yürürken gördüğümüz karakter Sabri değil, Yavuz olur. Yürüyüşlerden birinde Neşe'nin ilgisini çekmek için çarşıdan porselen tabak alır. Tabakları özenle yıkar. Ertesi gün, Neşe ve Yavuz kahvaltı ederken, Neşe değişen tabakları fark eder ve "Bu tabaklar nereden çıktı ya? Tam otel tabağı," der. Yavuz'un çabası boşa çıkmıştır.

Fakat başarısızlıklar burada başlamaz, ta en başa, geçmiş ile geleceğin ayrılmadığı, şimdide de devam eden başlangıca dönmemiz gerekir: Yavuz ve Neşe'nin Yozgat'ta ilk sahneye çıkışları geleceğe dair bir şeylerin habercisidir. Yavuz kuliste Neşe'nin taşan rujunu düzeltir. Aralarındaki cinsel gerilimin başlangıç noktasıdır burası. Bir başka işaretse, performanslarının ilgi görmemesidir. Sahneye çıktıklarında çok az alkış alırlar. Olumsuz göstergeler arka arkaya sıralanır. Sonraki sekanslardan birinde Neşe, Yavuz'un gömleğine ruj bulaştırır. İlk performanslarından önce Neşe'nin taşan rujunu hatırlarız. Geçmişte olan bir şey aslında geçmemiş gibidir. Bir aynadan tekrar yansır. Zaman-imgede çok önemli bir imge türü vardır: hatırlama-imge. Tekrar edersem, zaman-imgede belirli bir durum karşısındaki eylem değil, hatırlama önemlidir. İki durum perdede bir biçimde şimdiyle bütünleşir. Şimdiye dair olan aktüel-imge ve geçmişe dair olan virtüel-imge (örneğin hatırlama) birbirinin tamamlayıcısıdır, biri olmadan diğeri var olamaz ve ikisi ayırt edilemezdir. Gerçek ile imgesel, geçmiş ile şimdi, yani aktüel ile virtüel sinema perdesinde ayırt edilemez hale gelir. Bu, imgenin kristalize olması olarak adlandırılır. "Geçmişin tabakaları ile şimdinin noktaları" (Deleuze, 1989, s. 274) birbirine geçer. Bu durum, Deleuze'un zaman-imge anlayışının temelinde yatan şeydir. *Yozgat Blues*, görüldüğü üzere, Deleuze'un zaman-imge kavrayışına önemli örnekler sunar, ona uyumluluk gösterir. Buradaki ruj örneği, bu

kavramsallaştırmaya en çok uyan örnektir. Ruj lekesi gömlekten çıkmaz, gittikçe yayılır. Yavuz, yalnız başına gömlek bakmaya başlar. Gömleğe saplanıp kalmıştır. Bir türlü gömlek beğenmez. Diktirmeye karar verir. Kumaşçıdan da memnun kalmaz. Ama bir şekilde ikna olur. Burada beklerken, birlikte yürüyen Sabri ile Neşe'yi görür.

2. 7. 2. 3. Sabri ve Neşe'nin Yürüyüşü

Neşe ve Sabri birlikte yürür ve Sabri'nin daha önce diğer kadınlarla yaptığı gibi, bir pastaneye giderler. Bu sırada, Sabri'nin birlikte Yavuz'un peruğunu çekiştirmediği Kamil'le karşılaşır. Kamil biraz da kendini zorla davet ettirerek masaya oturur. Sabri ile Yavuz'un arasında oluşan gerilimin bir benzeri Sabri ile Kamil arasında da oluşur. Neşe ve Yavuz gazinoda şarkı söylerken dört karakteri aynı karade görürüz. Önplanda Sabri, biraz arkada Kamil, ortada Neşe ve en arkada Yavuz. Bu sıralama bile bize bir şeyler söyler. Yavuz bu yürüyüşte geride kalmaya başlamıştır, Sabri ise artık öndedir. Performansın ardından hepsi dışarıda yemek yer. Kamil iki şarkıcıyı kendi radyo programına davet eder. Tüm ilgi Neşe'nin üzerindedir. Zaman, Yavuz için adeta donmuştur. Belirli bir anda takılıp kalır.

Sabri ve Neşe, Kamil'in şiir dinletisini dinlemeye gider. Kamil devamlı olarak kendini över. Neşe'nin ilgisini çekmeye çalışmaktadır ve Neşe'ye iş teklif eder. Bu sırada Sabri (yalnız değil) Neşe'yle yürümeye devam eder. Bir pasaj daha geçilir. Burada, Sabri bir adım atmıştır, kendisi kuaförlük yapmak için bir dükkân tutmuştur ve bu dükkânı Neşe'ye gösterir. İkisi dükkânın kirli camından içeri bakmaktadır. Bu, bulanık bir geleceğe bakmak gibidir adeta.

2. 7. 2. 4. Yavuz ve Neşe'nin Yürüyüşü

Yavuz ve Neşe, Yozgat'ta ilk gecelerini geçirmek üzere otele gelirler. Burada, resepsiyon görevlisiyle yaptıkları konuşma, filmin en önemli ayrıcalıklı-anlarından

biridir. Kendilerine tek bir oda ayrıldığını öğrenirler. Üstelik başka uygun oda yoktur. İki karakter arasındaki gerilimlerin yaşanacağı mekâna giriş yapılır böylece.

İlk gerilim için fazla beklemek gerekmez. Yavuz, peruğunu çıkarıp banyoya girmiştir. Neşe'nin, peruk taktığını öğrenmesini istemez. Aceleyle peruğunu takarken, aynadan Neşe'nin yansımasını görürüz. Durumun farkına varmıştır. Böylece Yavuz, kahvaltı sırasında peruğuyla ilgili geçmişte yaşanan komik hikâyeler anlatır. Bu, filmdeki ilk kristalizasyonlardan biridir. Yavuz'un geçmişi aynadan şimdiye yansır. Neşe'ye anlattığı hikâyede peruk taktığını yeni öğrenen birisi vardır. Bu kişi Neşe'nin şu anki durumuyla aynı duruma düşmüştür.

Gazinodaki performanslarıyla ilgili olarak gazetede bir haber çıkmıştır. Sabri gazeteyi kulise getirir. Bu arada Neşe, aynanın karşısında saçlarını düzeltmeye çalışmaktadır. Ayna sayesinde her üç karakterin de yüzünü ve sırtını aynı çerçeve içinde görürüz. Her şey iç içe geçmiştir. Bu iç içe geçmişlikte bile, Yavuz yalnız kalmıştır. Ön planda, tek başına durmaktadır. Artık bir kopuş gerçekleşeceği, geçmişten süne süne gelen ipin iyice uzadığı açıktır. Yavuz'un bu durumdan rahatsız olduğu yüzünden belli olur. Duyguları sanki boşlukta salınır gibidir. Karşısından bir tepki alamadığı için, görünmez olmuştur. Yavuz, mekânsal olarak Neşe'den uzaklaşmıştır. Bu sahnede yüzüne yansıyanlar açıkça bunu gösterir.

Sabri ve Neşe'nin geleceğine dair bulanıklık çok sürmeyecektir. Yavuz ve Neşe, tanıtım için Kamil'in radyo programına katılmaya karar verirler. Radyo programı sakilliğin her türlüşünü taşır. Kamil'in arkaplanda çaldığı şarkı, konuşma biçimi vs. ikilinin yaptığı müziğe hiç mi hiç uymaz. Farklı dünyaların insanları oldukları açıktır. Programda “Ayrılık mı, aşk mı, hüznü mü?” diye tuhaf bir soruyla açılış yapılır, ikisi de verecek cevap bulamayıp zor duruma düşer. Gazeteciyle yapılan söyleşi sırasında Yozgat'a uymayan bir müzik yaptıklarını söylemiştir Yavuz. Merkezden uzaklaşmıştır, artık periferidedir ve yaptığı müzik, merkezin müziğidir. Fransızca bir şarkı'yı, “L'ete Indien”i söyleyip dururlar. Yavuz'un söyleşide söylediği şey, radyo programında doğrulanmış olur.

2. 7. 3. Taşradan Kopuş

Yavuz bir sabah uyanıp kahvaltı hazırlar, çay demler. Bu anda, Neşe ile Yavuz arasında kopuş iyice belirginleşir. Yavuz, çayı nasıl demlediğini anlatmak ister ama Neşe dinlemez. “Çıkmam lazım,” der ve Sabri’yle buluşmaya, saç ürünleri almaya gider.

Bir araya geldiklerinde Neşe devamlı olarak Yavuz’un sigara içtiğini unutup sigara teklif eder. Nikotin bandına göndermedir bu, filmin başındaki nikotin bandı yapıştırma sahnesini hatırlarız. Geçmiş ile şimdinin ardışık olmadığını, hâlâ devam eden bir şeyler olduğunu gösteren sahnelerdir bunlar. Neşe sigarasını pencere kenarında içer ama Yavuz yanına gelerek tam arkasında durur. Gerilim böyle anlarda giderek artar. Yine de bunlar birer ayrıcalıklı-an olarak görülemez, çünkü sık sık tekrarlanırlar. Ayrıcalıklı-an, herhangi-anlarla çevrelenmiş anlardır. Dolayısıyla bu anların içinde parlayan başka anlar vardır, ayrıcalıklı-anlar bunlardır. Örneğin Neşe’nin Yavuz’un peruk taktığını öğrenmesi, onun aldığı tabakları beğenmemesi, demlediği çaydan içmemesi birer ayrıcalıklı-andır. Çünkü bir an parlayarak diğer anları şekillendirir, kopuşlara ya da bir araya gelişlere sebep olur. Bir arada bulunan geçmişe, şimdiye ve geleceğe dair önemli şeyler söyler.

Bu sırada, şarkı söyledikleri gazinodan da kötü haberler gelmeye başlar. Başka bir arabesk şarkıcının programa başlayacağını öğrenir Yavuz. Mekânın sahibi, bu kişiyi kulise getirir. Yavuz da oradadır. Yeni şarkıcı aynanın önünde hazırlanırken, Yavuz ile mekân sahibinin konuşmasını duyarız. Bu sırada işveren, programa Türkçe şarkı eklenmesini, programı değiştirilmesini ister. Sonraki sahnede Yavuz, yeni şarkıcının performansını görür, duyar. Bayağı bir performanstır karşısındaki. Niye bu halde olduğunu sorgular. Neşe’nin sigarasından bir nefes çeker. Geçmişin devam etmesidir bu. Neşe’nin sigara içtiği anlar herhangi-anken, Yavuz’un sigaraya içmeye tekrar başladığı bu an bir ayrıcalıklı-andır bu yüzden.

Yine de çabalamaya devam etmektedir: Sabah olduğunda nikotin bandını tekrar yapıştırır. Pasajlarda yürür, bir kahvehanede işverenle buluşur. Programın sonlandırıldığını öğrenir. Tekrar bir pasajdan geçer, bu kez merdivenleri iniyordur. Bir geri döndür bu, yenilmişliktir. Otele döndüğünde, otel ücretinin ödenmediği öğrenir.

Hem işten olmuştur, hem otel parası ödenmemiştir. Yine bir sigara yakar. Durumu Neşe'ye çaktırmamaya çalışır. Bir çemberin içinde sıkışmıştır. Döner durur. Otele girer, otelden çıkar, yollardan yürür, geri döner, sigarayı bırakır, sigaraya başlar. Taşrayı taşra yapan da budur. Bir türlü çıkış yolunu bulamaz.

Mekân sahibiyle konuşur, para almadan şarkı söylemek üzere anlaşıp. Durumu Neşe'ye söylememesini rica eder. Bunun ardından gece sahneye çıkarlar. Sabah olduğunda Yavuz bir pasajdan daha geçer. Enstrüman alıp satan bir dükkâna girer. Kendi enstrümanını satmaktadır. Dükkân sahibinden bir sigara alır. Enstrümanını kaybederken, eski alışkanlığına kesin olarak geri döner. Satıcının düğünlerde çaldığını öğrenir. Onunla birlikte düğünlerde sahne alacaktır. Aynı şarkıyı orada da söyler. Kimse ilgi göstermemiştir yine. İnsanlar oyun havalarıyla eğlenirken, kuliste tek başına oturur. Enstrümanını satarak ve düğünde şarkı söyleyerek kazandığı parayla otel borcunun bir kısmını öder.

Masrafları karşılayabilmek için arabasını da satılığa çıkarır. Bunun için arabasını yıkatır. Bu sırada bir düğün arabası aynı yere giriş yapar. İçinden gelin ve damat çıkar. Arabaları bozulmuştur. İş Yavuz'a düşer. Onun arabası gelin arabası olur. Bu düğün, Neşe'yle Sabri'nin ilişkisine dair bir göstergedir. Gelecek, şimdinin içinde yer almıştır.

Neşe ve Sabri, bu sırada Sabri'nin açacağı dükkân için eşya bakmaya devam eder. Sabri kuaförlük sınavına girer, sınavda Neşe'nin saçını yapar. Sınav çıkışı birlikte bir pasajda yürürler. Bu pasaj geçişi, önemli bir karar verileceğinin göstergesidir. Sabri, Neşe'yi akşam yemeği için evine davet eder. Neşe burada Sabri'nin anneannesiyle tanışır. Otelden sıkıldığını, ev yemeğinin kendisine iyi geleceğini söyler.

Yavuz ise otelde tek başınadır. Tıraş olur, televizyon izler. Televizyonda kendisinin hep söylediği şarkı çalmaktadır. Yemek yer. Tek başına bir pasajdan geçer. Sabri'nin dükkânını görür, yoluna devam eder. Sonraki sahnede, Neşe ile Sabri'yi dükkânın içinde görürüz. Sabri bira almıştır. Taşra'nın dayattağı muhafazakârlığı alt etmeye çalışmaktadır böylece. Diğer buluşmaları, dini inancı hakkında kendisine yöneltilen soruları hatırlarız. Telefonundan müzik açar. Birlikte bira içerler. Neşe otele döndüğünde, Sabri'nin kendisine evlenme teklifi ettiğini ve bunu kabul ettiği söyler Yavuz'a. Yavuz şaşırır, "Çok iyi kuaför," der. Bu absürd cevap, Yavuz'un duygularını

da ele vermektedir. Ertesi gün Sabri'nin dükkânına uğrayıp Neşe'ye, babasının öldüğünü söyler. Yavuz böylece tek başına İstanbul'a, eski yaşamına döner.

2. 7. 4. Sonuç

Yozgat Blues, her ne kadar olumlu bir sonuç alınamasa da, bir şeyler için çabalamanın, mücadele etmenin filmi olarak görülebilir. Bunu gayet sarıh bir metaforla gösterir: Buraya kadar defalarca belirttiğim üzere; yollarda yürümek, pasajlardan geçmek. Filmde neredeyse hiç geniş plan yoktur. Mekânı, kenti, hatta odaları geniş açıdan, tümüyle göremeyiz. Stephen Farber, bu durumu bir olumsuzluk olarak görür. “Filmin yarattığı bir hayal kırıklığı, yakın-plan çekimlere çok fazla yüklenirken ülkenin bu bölümünün atmosferine dair çok az ipucu vermesidir,” (2013) diye yazar. Yönetmen Mahmut Fazıl Coşkun ise “Biz o pastoral fotoğraflardan kaçındık tabii,” (Kural, 2013) diyerek bunun bilinçli bir tercih olduğunu açıklığa kavuşturur. Böylece alışlagelmiş bir taşra imgesini kullanmamış, bunun yerine, taşrayı başka açılardan inşa etmiştir film. Burada “Bir taşra filminin alışılmış mekânsal özelliklerini barındırmamasına rağmen bu filme niçin bir taşra filmi diyoruz?” şeklindeki soruyu sormamız gerekir. Bu tarz imgeleri kullanmamasının yanı sıra, aslında bu filmin bir taşra kenti olan Yozgat'ta geçmesinin de bir önemi yoktur. Çünkü Yozgat bir mekân olarak filmde yer almaz. Filmin taşra filmi olmasının sebebi Yozgat'ta çekilmiş olması değildir. Bu tezin temel meselelerinden biri de budur aynı zamanda. Mekânın taşra olması, filmin taşra filmi olması için yeterli bir koşul değildir.

Bahtin, kronotoplar üzerine örnekler verirken *Madam Bovary*'ye değinir. Romanda,

Olaylar küçük bir taşra kentinde geçer. Böyle bir kent, gündelik yaşamın çevrimsel zamanına uygun düşen bir yerdir. Burada ‘sıradan’ olanın yinelenmesi dışında hiçbir olay yaşanmaz. Zaman, ilerleyen tarihsel akışından yoksundur ve dar çevrimler biçiminde geçer. [...] Alışlagelmiş, sıradan gündelik yaşamın çevrimsel zamanı işte budur (Aktaran Rifat, 2013a, s. 152).

Yozgat Blues'da, karakterlerin kente girişinden itibaren, birbirine benzeyen günler yaşanmaya başlar. Fakat bu rutinin içine en çok sıkışan karakter Yavuz olur. Neşe, yeni arkadaşlar ve uğraşlar edinirken, Yavuz yalnız kalır. İstanbul'daki yaşamıyla buradaki

arasında pek bir fark yoktur. O da diğer karakterler gibi pasajlardan geçer ama geriye gidiyor gibidir. En sonunda İstanbul'a dönmek zorunda kalır. Filmde dakikalar, filmin yarattığı zaman rejiminde günler, haftalar geçmiştir ama Yavuz başlangıç noktasına dönmüştür. Filmde sürekli olarak geçmişe yapılan vurgu (örneğin nikotin bandı ve peruk), her birinin aslında şimdide devam ettiğini göstermek içindir. Örneğin, müzik yaptıkları mekânın adı Delila'dır ve bu bize Samson ve Delilah hikâyesini çağrıştırır. Uzun ve gür saçlarıyla bilinen Samson bir yandadır, peruk takan Yavuz diğer yanda. Bu tarz çağrışımlar, göndermeler filmde ideal kristalizasyonlar yaratır. "Sinema sadece imgeler sunmakla kalmaz, onları bir dünya ile çevreler" (Deleuze, 1989, s. 68). Bu dünyada, yani filmin yarattığı dünyada aktüel ve virtüel tıpkı bir aynadan yansır gibi birbirlerini tamamlar. Bunlar birbirlerinin üzerine katlanır ve bir "birleşme/kaynaşma" [*coalescence*] (s. 68) yaşanır. Bir birleşme farklı anlamlara kapı açar. Delilah göndermesini algıladığınız örneğin ve bu bize Yavuz'un peruğunu hatırlatır. "Algı ve hatırlama, gerçek ve imgesel, fiziksel ve mental, veyahut bunların imgeleri sürekli olarak birbirini takip eder, biri bir diğerinin arkasından gelir ve bir diğerine gönderme yapar" (s. 69). Böylece bir sinematografik zaman-mekân rejimi inşa edilir. *Yozgat Blues*'da yaratılan zaman-mekân rejiminin özgünlüğünü sağlayan şey, yukarıda da örnekleriyle aktardığım üzere, yollar ve pasajlardır. Bir kentin dayattığı dairenin içinde, karakterler bu pasajlardan ilerler. Olaylar, karakterler ve en önemlisi zamanlar ve mekânlar arasında bir bağ kurar bunlar. Biz bunu süreklilik olarak kavramsallaştırabiliriz. Karakterlerle gelen bir zaman vardır, yahut karakterler böyle bir zamanın içinde yer alır ve her şey bu zamanda, mekânda gerçekleşir. Örneğin Neşe, Yavuz'un gömleğini kuru temizlemeciye götürmeye karar verir. Burada pasajlardan geçer. Gömleğin pek bir önemi yoktur aslında. Neşe başka şeyleri aşmaya çalışmaktadır. Bu çaba yalnızca Neşe'ye ait de değildir. Tüm karakterler çabalar, eşiklerden geçer, pasajların içinde hareket eder. Bu şekilde kurulan bağlar sayesinde filmin zaman-mekân rejimi kurulmuş olur.

SONUÇ

“1990 Sonrası Türkiye Sineması’nın Taşra ve Bozkır Filmlerinde Sinematografik Zamanın İnşası” başlıklı tezimde 1990 sonrasında çekilen, barındırdığı özelliklerle Yeni Türkiye Sineması’na dâhil edilen; taşrada/bozkırda geçen, dahası bu ikisi üzerine söyleyecek sözü olan filmlerin sinematografik olarak nasıl bir zaman inşa ettiklerini ağırlıklı olarak Gilles Deleuze’ün zaman-imge kavramını kullanarak incelemeye, açıklamaya çalıştım. İlk olarak, “Niçin 1990 sonrası Türkiye sineması?”, “Niçin taşra ve bozkır?” ve “Niçin sinematografik zamanın inşası?” sorularına yanıt aradım. Bu sorular aracılığıyla aşağıda tezin konusuna, örneklemine, kavramsal çerçevesine ve çerçevede yapılan çözümleme ile ulaşılan sonuçlara değineceğim.

Türkiye sineması, Yeşilçam sonrasında bir bunalıma girmiştir. Bu durum, hem sosyopolitik nedenlerden hem de sinema sektörüne özgü nedenlerden kaynaklanmıştır. Sosyopolitik nedenlerin başında 12 Eylül 1980 darbesi sayılabilir. Darbeyle birlikte kısmen özgür olan ortam da ortadan kalkmış, sansür mekanizmasıyla film yapımcıları hareket edemez hale gelmiştir. Darbeyi takip eden yıllardaki ekonomik durgunluk da yönetmenlerin önüne zorluklar çıkarmıştır. Sinema sektörü ise önceki yirmi yıldaki şaşaalı günlerinden gelen kazancı, sinemanın gelişimine harcamak yerine başka yollara girmiştir. Bunun sonucunda avantür filmlere ve seks filmlerine yönelinmiş ve bu alanda da başarısız olunmuştur. Hal böyle olunca, 80’li yıllar yetersiz bir bakiyeyle kapatılmıştır. 90’lara girdiğimizde ise küresel olarak yaşanan kimi değişimler Türkiye’yi de etkilemiştir. Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği’nin yıkılmasıyla birlikte farklı ülkeler kurulmuş ve bu ülkeler, birer ulusal sinema olarak sayılmasalar bile, kendilerine özgü bir sinema oluşturma çabasına girmiştir. Bununla birlikte, Avrupa merkezli sinema fonlarının sayısı artmıştır. Türkiyeli yönetmenler de bu fonlardan yararlanarak, 90’lı yılların ikinci yarısında özgün filmler çekmiştir. Bunların arasında *Tabutta Rövaşata*, *Masumiyet*, *Kasaba* ve *Güneşe Yolculuk* gibi filmler sayılabilir. Bu filmler ve bunlarla bağlantılı olarak ilerleyen yıllarda çekilen filmler, biçim ve üslup açısından farklılaşsalar da, bazı noktalarda birleşirler. Bu noktalardan en önemlisi,

filmlerin taşrada geçmesi, taşraya dair bir şeyler anlatması, sıradan insanları konu edinmesidir. Bahsedilen dönemde taşra çalışmaları birtakım olumsuz çağrışımları kullanıyordu: melankoli, sıkıntı, nostalji, bunaltı... Yeni Türkiye Sineması'na dâhil edilen yönetmenler ise bu kavramlar etrafında dönen filmler yapsalar bile, farklı bakış açılarıyla bu çalışmalardan ayrılmış durumdaydı. Asuman Suner'den yaptığım alıntıyı tekrar kullanmak, bu durumu netleştirecektir:

Nuri Bilge Ceylan filmlerinin eve, çocukluğa ve taşraya bakışı her şeyden önce hiçbir biçimde “nostaljik” değildir. Bu filmlerin temel ekseninde yer alan “taşra”, geçmişe ait, geçmişte kalmış, kaybolmuş, bugün artık varolmayan, o nedenle de özlemle anılan bir yer ve yaşantı biçimi olarak çıkmaz karşımıza. Tersine bu filmler evin, çocukluğun ve taşranın hiçbir zaman geride bırakılamayacağını, daima şimdiye ait meseleler olarak kalacağını imler gibidir (2006, s. 106).

Bu alıntıdaki “hiçbir zaman geride bırakılamamak” ve “şimdiye ait meseleler olarak kalmak” ifadeleri tezimin temel meselesi olan zamana, sinematografik zamana değinmektedir.

Bu meseleyi, sinema kuramında ortaya attığı kavramların 1990 sonrasında çekilmiş taşra ve bozkır filmlerini çözümlerken oldukça kullanışlı olacağını düşünerek Gilles Deleuze aracılığıyla irdelemeye çalıştım. Deleuze sinema alanına iki ciltlik eseriyle katkı yapmıştır; bu eserlerde ortaya attığı hareket-imge ve zaman-imge kavramları sinema tarihini ortadan ikiye ayırır gibidir. Hareket-imgeyle İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde, zaman-imgeyle de sonraki dönemde çekilmiş filmleri inceler. Hareket-imge duyu-motor durumlarla ilgilidir. Bu, hareketle ilgili belirli bağlar aracılığıyla inşa edilen bir rejimi niteler. Deleuze, buradaki yorumuna Bergson'un görüşlerinden hareket ederek ulaşır. İlk olarak hareketin bölünemez olduğunu ileri sürer. Bölündüğü anda artık başka bir hareket başlamış demektir. Sinema perdesindeki hareket de bundan ayrı düşünülemez. Hareket-imgede montaj önemli bir mefhumdur. Buradan hareket ederek duygulanım-imge, algılanım-imge, eylem-imge gibi montajla ilgili kavramlara ulaşır Deleuze. Bir hareketin, hareket olarak görülebilmesi onun algılanmış olması demektir. Algılanan hareketten başka bir hareket yoktur. Algılanım sayesinde mümkün hale gelen hareket, iki cisim arasındaki etki ve tepki sayesinde gerçekleşmiştir. Buradan eylem-imge kavramı türer. Şeylere katılmak ya da onlardan uzaklaşmak için kullanılan imge türüdür bu. Bir de, bu iki imge türünün arasında olup biteni açıklamaya yarayan bir kavram ortaya atılır: duygulanım-imge. Bu imge türü hareketin yeni bir nitelik

kazanmasını sağlar. Üç imge montaj sayesinde mümkün olur. İster organik Amerikan eğilimi ya da diyalektik Sovyet eğilimi, ister niceliksel Fransız eğilimi ya da dışavurumcu Alman eğilimi kullanılsın, her durumda ortaya neden-sonuç ilişkisine bağlı klasik bir anlatı çıkar.

Fakat İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte imge rejiminde bir kırılma yaşandığını düşünür Deleuze. Artık hareket-imgenin hükümlanlığı bitmiş ve zaman-imge devreye girmiştir. Bu imgeler iki farklı dönemi temsil edip bir kopuşu işaret etmektedir. Yukarıda da yazdığım gibi, hareket-imge duyu-motor durumlarla ilgilidir. Zaman-imgeyle birlikte bu durumlar ortadan kalkar ve yerine optik ve işitsel durumlar geçer. Bu ikisi öznel imgeler, çocukluk anıları, görsel rüyalar ya da fanteziler gibi imgelerde görünür olur. İmgelerden de anlaşılacağı üzere, bunların hareketle bir ilgisi yoktur, doğrudan doğruya zamana gönderme yaparlar. Fakat buradaki zamanda bir ardışıklık söz konusu değildir. Şimdi daima geçmişle ve gelecekle bir ilişki içerisindedir. Deleuze bunu iki yeni imge üzerinden gösterir: aktüel ve virtüel. Rüya, hatırlama gibi durumlar virtüel durumlardır. Aktüel ise bunların perdedeki, şimdideki halidir. Sinema söz konusu olduğunda bu ikisinin ayrı ayrı var olmaları imkânsızdır. Sürekli olarak bir birleşme yaşarlar. Bunun sonucunda aktüel ile virtüel ayırt edilemez hale gelir. Aktüel ile virtüelin, yani geçmiş ile şimdinin ayırt edilemezliği kristal-imgeyi oluşturur. Geçmiş ve gelecek sanki bir kristalin üzerine yansıyıp dört bir yana saçılıyor gibidir. Böyle bir zamanı sinemada inşa etmek için bazı sinematografik araçlar kullanılır. Alan derinliği en sık kullanılan araçtır. Bu sayede arkaplanda, tıpkı önplanda olanlar gibi, bir şeyler olmaya devam eder. Arkaplanda olanlar, bize geçmişe ve geleceğe dair bir şeyler çağırıştırır; böylece kristal-imgeyi oluşturur. Özetle, geçmiş ve şimdi, virtüel ve aktüel aynı anda perdede yer alır.

Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramlarının yanı sıra Bahtin'in kronotop kavramından faydalandım. Bahtin'e göre romanda zaman ve mekân birbirinden ayrılamaz biçimdedir. Romanda olayların geçtiği bir mekân vardır ve zaman bu mekâna adeta yapışmış gibidir. Bu birliktelik edebiyatın biçimsel açıdan kurucu ögesidir ona göre. Kavramını birtakım örneklerle zenginleştirir, kronotop örnekleri sunar. Örneğin karşılaşma kronotopundan bahseder. Kurmaca anlatıların ağırlıklı olarak karşılaşmalar aracılığıyla ilerlediğini, karşılaşmaların da genellikle yolda, yani yol kronotopunda

gerçekleştğini söyler. Bu kronotoplar ele aldığım filmlerin çözümlenmesinde de son derece elverişlidir.

Sonuç olarak; Deleuze'ün zaman-ime kavramını merkeze oturarak, ama onun tarihsel perspektifini de gözetip hareket-imeye değinerek ve mekânla, zaman ile mekânın birlikteliğiyle ilgili olarak kronotop kavramını kullanarak bir kavramsal çerçeve oluşturmaya çalıştım. Bu çerçeve ışığında Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*, Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta*, Belma Baş'ın *Zefir*, Nuri Bilge Ceylan'ın *Bir Zamanlar Anadolu'da*, Özcan Alper'in *Gelecek Uzun Sürer*, Emin Alper'in *Tepenin Ardı* ve Mahmut Fazıl Coşkun'un *Yozgat Blues* filmlerini, nasıl bir sinematografik zaman oluşturdıkları ve bunun taşrayla, bozkırla ne tür bir ilgisi olduğu bağlamında çözümlmeye çalıştım.

Masumiyet, Asuman Suner'in tarifiyle, bir "girdapsal öykü"dür. Bu metafor iki açıdan ele alınabilir: İlk olarak, tüm karakterler; Derya, Bekir ve Yusuf bir girdaba yakalanmışlardır ve bu girdaptan bir türlü çıkamazlar. Yirmi yıldır süren bir durumdur bu. Yalnızca Yusuf bu girdabın içine yeni düşmüştür. İkinci olarak ise, girdabın içinde dönüp dolaşıp aynı yere gelmekten bahsedilebilir. Bekir, yıllardır tekrarlanan olayların içerisinde yer almıştır. Onun için yıllar öncesi ile bugün arasında bir fark yoktur; bulundukları mekânlar değişmiş ama zaman hep aynı kalmıştır. Bir gün öldüğünde ise onun yerini Yusuf alır. Arada hiçbir fark yoktur. Aynı ritüel bu sefer de Yusuf üzerinden ilerler. Bekir'in geçmişi ile Yusuf'un şimdisi neredeyse aynıdır. Böylece, bir devamlılığın içinde (Bekir ölmüş, yerine Yusuf geçmiştir) zamansal olarak sabit kalış (yer değiştirme durumuna rağmen ritüelde herhangi bir değişiklik olmamıştır) gibi sinematografik açıdan ilginç bir durum yaratılmış olur.

Yumurta, tıpkı *Yozgat Blues* gibi, bir ölümle açılır. Fakat burada ölümün yaşandığı yerden bir ayrılış değil, o yere gidiş söz konusudur. Filmin açılış sekansında, bu ölüm zamansal ipuçları da verilerek aktarılıyor. Yaşlı bir kadının, sisli bir kırdan yürüyüşü gösterilir. Kadın yavaş yavaş gelip kameranın önünde durur ve bir süre sonra yönünü değiştirerek ilerler. Bu sahne geçmişi (kadının gelişi), şimdiyi (kadının kameranın önünde duruşu) ve geleceği (kadının tekrar sisin içine girişi) aynı anda gösterir. Bu zamansal bir aradalık film boyunca çeşitli imgelerle aktarılır. Annesinin ölümü üzerine memleketi Tire'ye gider Yusuf. Bir taşra kasabasıdır burası. Yusuf'un burada

yaşadıkları, onu iki mekân arasında, İstanbul ile Tire arasında bir seçim yapmaya zorlar. Taşradaki imgeler, başta önyargılı olduğu bu mekânda kalmasını sağlar. Yusuf'un yavaş aktığını hissettiği zaman, geçmişinden bulduğu izler bu tercihte etkili olur. Birtakım rüyalarla, halüsinasyonlarla, epilepsi krizleriyle şekillenir Yusuf'un buradaki zamanı. Bunların sonucunda "bütün kişilerin acelesi olduğu şehir taşkınlığından oldukça uzak, kırsal ritmdeki olayları yakalamaya çalışır" (Tison, 2008). Buna, Yusuf'un uzak akrabası olan Ayla da katkı sağlar. Geçmişe dair imgelerin gün yüzüne çıkmasını sağlayarak zamansal katmanların sayısını artırır. Filmin başında kümeste bulunamayan yumurta, filmin sonunda, Yusuf'un gitmemeye karar vermesiyle ortaya çıkar.

Zefir'in, tezde ele aldığım diğer filmlerden bir farkı vardır; film, "beklemek" üzerinedir. "Beklemek" fiili bir süre içermek zorundadır. Dolayısıyla yönetmenin kendi zamansallığını tesis etmesi için uygun bir konu vardır ortada. Bu zamansallık, oldukça öznel ve yavaş akan bir tarzdadır. Film boyunca bu yavaşlık, imgeler aracılığıyla kurulur. Örneğin, sık sık yavaşlıkla özdeşen salyangozu görürüz perdede; veyahut mekâna çöken sis adeta havada asılı kalmış zamanı temsil eder gibidir. Deleuze'un zaman-imgenin oluşumu konusunda örnek olarak verdiği durumların birçoğuna rastlanır filmde. Film, gelecekte anlatılacak bir çocukluk anısının şimdi yaşanması gibidir. *Zefir*'in dünyası ve zamansal evreni, rüyalar ve öznel imgeler aracılığıyla yansıtılır; bütün bu imgeler tek bir fanteziyi ulaşmak içindir ve bu, *Zefir*'in annesinin geri dönüşüdür. Küçük kız, film boyunca bekler; önce annesinin köye dönüşünü, ardından köyden ayrılma vaktinin gelmesini bekler. Beklemek çoğu zaman zamanın geçmemesi anlamına gelir. Bu yavaş ilerleyiş salyangoz gibi imgelerle başarılı bir biçimde aktarılır.

Bir Zamanlar Anadolu'da yirmi dört saat içinde Anadolu'da, bozkırda yapılan bir yolculuğu, bir ceset arama konvoyunun hikâyesini anlatır. Her şey bir günde olup bitse de film, bozkırın ve taşranın zamanına dair bir şeyler söyler. Temel olarak iki zamansal düzlem, yani geçmiş ve şimdi var gibi görünse de, yönetmen bunu kronolojik bir biçimde aktarmaz, ikisini bir arada kullanarak karmaşık bir yapı yaratır. Ceset arama süreci şimdiye aitken, karakterlerin hikâyeleri geçmişe aitmiş gibi durur; fakat bu ikisi daima üst üste binerek şimdiyi şekillendirir. Örneğin, Savcı Nusret eşinin ölümünü, sanki bir başkasının ölümüymüş gibi Doktor Cemal'e anlatır. Doktor, bunun şüpheli bir ölüm olduğunu, intihar olabileceğini söyler ve savcının tavırları, bahsedilen kadının

kendi eşi olduğunu ele verir. Bu durum savcı ve doktor arasında bir gerilime yol açarak, şimdiki zamanı etkiler; doktor, otopsi sırasında maktulün vücudundaki kimi kanıtları görmezden gelir. Geçmiş, şimdi ve gelecek arasındaki sınırların ortadan kalktığı, buna benzer örnekler mevcuttur filmde. Tüm bunlar, labirente benzeyen uçsuz bucaksız bir bozkırda geçer. Bozkırın, hem konumlanış açısından, hem de zamansallık açısından taşrayla çok sıkı bir bağı vardır. Taşraya has dar zamansal çevrimler, uçsuz bucaksız bir mekân olan bozkır için de geçerlidir. Mekân büyüklüğüne aldırmadan, zaman çok ağır, tekrar ede ede, geçmişten bir şeyleri sürükleyerek geçer.

Gelecek Uzun Sürer'in ilk sahnesinde pastoral bir imge ve buna eşlik eden sesler vardır. Bu imge, bir atın vurulma sahnesidir ve filmde daha sonradan iyice somutlaşacak olan bir metafordur. Katliamlar, cinayetler bu metaforla temsil edilir. Bunun yanı sıra taşraya, bozkıra özgü sesler duyulur: kuş ötüşleri, köpek havlamaları... Sumru'nun sesler üzerine çalıştığını düşündüğümüzde bu durum daha da önemli bir hal alır. Doğa seslerinin arasına helikopter sesleri, silah sesleri gibi “doğal olmayan” sesler karışır film boyunca. Bu sesler bir hatırlama aracı olarak işlev görür. Sumru bu sesler aracılığıyla hatırlar ve bunları kaydederek başkaları için de bir bellek kaydı sağlamaya çalışır. Bu çaba yalnızca seslerle sınırlı kalmaz. Ahmet'le birlikte belgesel görüntülerle uğraşır. Böylece film, yarı kurmaca yarı belgesel bir hal alır. Perdede, yaşanan katliamları anlatan faili meçhul cinayet kurbanlarının yakınlarını izleriz, dinleriz. Böylece, film dışı bir hatırlamaya da sevk edilir izleyici. Filmdeki kurmaca imgeler de, sonraki sekanslardaki bir imgenin referansı olur. Geçmişte yaşanmış, filmin dışındaki bir gerçekliği izleyicinin hatırlaması gibi, bir de film içinde hatırlamalar, kristalizasyonlar gerçekleşir. Bu sayede yönetmen çok katmanlı bir zamansal yapı oluşturur; gerçek ile kurmacanın, şimdi ile geçmişin sınırlarını ortadan kaldırır.

Tepenin Ardı, tıpkı *Bir Zamanlar Anadolu'da* gibi bir gün içinde gerçekleşen olayları anlatır. Bir yayla evindeki karakterlerin yaşamından bir kesit aktarılır. Burada iki tür karakter tespit edilir: İlki, sürekli bu evde yaşayanlardır: Mehmet, Meryem, Faik ve Sülü. İkincisi ise buraya kısa süreliğine gelmiş, burayı bir sayfiye mekânı olarak kullanan karakterlerdir: Nusret, Zafer, Caner. Bu karakterlerin hem kendi içlerindeki hem de karşılarındakilerle olan tartışmaları üzerinden ilerler film. Bunu yaparken, tepenin ardı ve tepenin bu yanı olmak üzere iki mekân yaratılır. Bu yan Faik'in

topraklarıdır, diğer yanda ise düşman olarak görülen Yörükler vardır. Bir yandan kendi iç çekişmeleri, diğer yandan filmde hiç görmediğimiz Yörüklerle olan çekişmeleri aktarılır. Bunu, taşraya özgü olmakla birlikte farklı özellikler de taşıyan bir zaman-mekân rejimi kurarak yapar. Örneğin, Zafer'in gördüğü halüsinasyonlar farklı bir zamansallık yaratmak için sıkça kullanılır. Böylece gerçek ile hayal arasında, aktüel ile virtüel arasında bir ayırt edilemezlik oluşur. Yahut farklı planlar kullanılır: Tepeden aşağı aşağı zikzak yaparak iner kamera. Karakterler ayrı ayrı katmanlarda, zikzakın her bir ucunda görünür. Her biri küçücük bir alanın içindedir ama farklı mekânlarda ve farklı zamanlarda gibidirler. Böylece, bu filmde de özgün bir zamansallık yaratılır.

Yozgat Blues ise *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin aksine birkaç haftalık bir süreyi kapsar. Adı üstünde, Yozgat'ta geçse de, kent bir mekân olarak filmde çok fazla görünür olmaz. Burada, Yozgat'ın bir taşra kenti olduğunu bilerek çözümleme yapmak anlamsızlaşır. Bunun yerine, film içinde mekânı taşra yapan öğeleri tespit etmek daha doğru bir yoldur. Zira ülkede merkez ve periferi olarak görülen yerler olsa da bu filmde ikisi bir araya geçmiş durumdadır. Yavuz'un İstanbul'dan kalkıp geldiği hayatıyla Yozgat'taki hayatı arasında pek bir fark yoktur. Bu durum Tanıl Bora'nın "Benzeştirici, aynılaştırıcı bir süreçle karşı karşıyayız. Sanki her yer şehir ve her yer taşra - veya hiçbir yer," (2005, s. 46) şeklindeki tespitini doğrular. Dolayısıyla, mekânsal olarak bir aynılaştırma olduğunu kabul edersek, filmdeki zamansal özellikler daha da önem kazanır. Bu özelliklerden en önemlisi, karakterlerin zamansal ve mekânsal bir mesafe katediyor gibi görünmelerine rağmen yine zamansal ve mekânsal açıdan aynı noktaya geri dönmeleridir. *Yozgat Blues*, bir şeyler için çabalamanın ve bunun sonucunda en başa dönmenin filmidir diyebiliriz. Yönetmen bunu metaforik olarak; karakteri yollara dökerek, onları pasajlardan geçirerek yapar. Bu iki mekân Bahtin'in kronop kavramıyla yorumlamak açısından oldukça uygundur. Filmin ilk yarısında yol, ikinci yarısında pasaj kronotopu baskındır. İlk olarak yola çıkılır, ardından pasajlarda önemli kararlar verilir. Babasının ölümü üzerine İstanbul'dan yola çıkan Yavuz, Yozgat'taki pasajlarda da aradığını bulamaz. Çabalamıştır ama geçmişi onu bir türlü bırakmamıştır; bıraktığı sigaraya tekrar başlamıştır örneğin. Üstelik zaman sanki hiç geçmemiş gibidir: Neşe'yi arayıp babasının öldüğünü söyleyerek İstanbul'a geri döner, tıpkı İstanbul'da yola çıkmak için bu durumu kullanması gibi. Buna ek olarak, filmde neredeyse hiç geniş açı kullanılmamıştır. Dolayısıyla taşraya dair pastoral imgeler yoktur bu filmde; taşra,

anlatı aracılığıyla, zamansal ve mekânsal açıdan uygun bir rejim inşa ederek yaratılmıştır.

Bu tezin temel iddiası, adı geçen filmlerin taşraya ve bozkıra dair, bir arada bulunan, öznel olarak algılanan bir zaman rejimi kurduklarıdır. Ele aldığım filmlerde hem anlatısal yöntemlerle, hem de teknik yöntemlerle taşraya, bozkıra özgü bir sinematografik zaman inşa edilmiştir. Örneğin *Masumiyet*'te iki karakteri aynı role hapsetmek gibi bir anlatısal araç; *Yumurta*'da ise uzun bir plan sekansla karakterin ölümünü temsil etmek gibi sinematografik bir yöntem kullanılmıştır. Her iki yöntemle de taşraya ve bozkıra özgü, genellikle yavaş akan, tekrar eden bir döngüden ibaret bir zaman inşa edilmiştir. Bu zaman, Deleuze'un zaman-imge kavramsallaştırmasına uygundur: Çoğu durumda ortada bir ardışıklık yoktur. Özellikle hatırlama, rüya, halüsinasyon sekanslarıyla zamanın ardışık olmadığı; geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirini takip etmediği, bu üçünün bir arada bulunduğu gösterilir. Deleuze'un bahsettiği üzere, geçmiş, belirli ilişkiler yoluyla şimdinin içinde var olmaya devam eder. Buna göre, zaman bir öznelliktir; kronolojik olmayan zaman, zamanın kendi kuruluşu içinde kavranır; ve zaman içsellikimizi inşa etmez, biz zamana içselizdir. Bu içsellik içinde, şimdi geçer, geçmiş muhafaza edilir (Deleuze, 1989, s. 82-83). Kısacası, her karakterin kendi öznel zamanı da vardır. Bu zaman, filmin genel zamanından ve diğer karakterlerin zamanından farklılaşır. Örneğin, *Tepenin Ardı*'ndaki Zafer karakterinin zamanı, gördüğü halüsinasyonlar üzerinden şekillenir ve zaman onun için diğerlerinde olduğu kadar hızlı akmaz. Tüm bu yavaş akışın taşrayla ve bozkırla bir bağlantısı vardır. Çoğu zaman öne sürüldüğü gibi taşrayı sıkılmışlıkla, bunalmışlıkla, kaçış isteğiyle özdeşleştirmek yerine; taşranın ve bozkırın zamanı üzerine de düşünmek önemlidir. Burada genellikle çevrimsel, tekrar eden bir zaman vardır. Bu zamanın, merkezdeki zamana karşı bir astlığı ya da üstlüğü yoktur. Yalnızca farklı yönleri vardır. Sonuç olarak, ele aldığım filmler bu farklı yönleri göstermiş ve her ne kadar farklı üsluplar ve biçimler kullansalar da, taşraya ve bozkıra dair bir sinematografik zaman inşa etmek konusunda ortaklaşmışlardır. Bir diğer nokta da, taşranın genellikle bir el değmemişlik, saflık mekânı olarak görülmesidir. Fakat bu durum, örneğin *Masumiyet*'te, filmin adına da ters düşecek biçimde gerçekleşir: Taşra saf, temiz bir yer değildir bu filmde. Cinayetlerle, ölümlerle, pavyonlarla, kirli otel odalarıyla birlikte, temiz/masum taşra imgesinin uzağında yer alır.

Tüm bunlar göz önüne alındığında, filmler Deleuze'ün ortaya attığı zaman-imge kavramı kullanılarak çözümlenmeye uygun bulunmuştur. Rüya, halüsinasyon ve hatırlama gibi durumlar sayesinde virtüel-imgeler ile aktüel-imgeler bir araya gelmiş ve kristal-imgeyi oluşturmuştur. Bu durum, daha açık ifadelerle, geçmiş ile şimdinin bir arada bulunuşudur. Daima çevremizdeki bir şeyi algılarız ve onu algıladığımız anda başka bir şeyi hatırlarız. Buna benzer bir biçimde, örneğin bir halüsinasyon sekansı aracılığıyla, karakterin geçmişine gidilir ve bu geçmişin aslında şimdinin içinde yer aldığı anlaşılır. Tüm bunlar, nesnel değil öznel bir zaman kavrayışının göstergeleridir. Bu öznel zaman kavrayışı, filmlerde, taşranın ve bozkırın doğasına uygun bir biçimde yavaş akan, bazen takılıp kalan ve çoğu zaman bir döngü halini alan bir biçimde gerçekleşir. Zamanın döngü halini alması ise zaman-imge, yani geçmiş-şimdi-gelecek birlikteliğinin bir tezahürüdür.

KAYNAKÇA

- Akser, M. ve Bayrakdar, D. (2014). Ten Propositions on the Possibility of a New Cinema. Akser, M. ve Bayrakdar, D. (Editör). *New Cinema, New Media: Reinventing Turkish Cinema*, (s. xi-xxii). Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Alper, E. (2012). Emin Alper ile Tepenin Ardı Üzerine Söyleşi: Milli Karakter, Paranoya, Güvensizlik. Erişim: 30 Mart 2019. *Birikim* ağ sayfası: <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/431/emin-alper-ile-tepenin-ardi-uzerine-soylesi-milli-karakter-paranoya-guvensizlik#.XKorO-szYWo>
- Argın, Ş. (2005). Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür? Bora, T. (Der.). *Taşraya Bakmak* (s. 271-296). İstanbul: İletişim.
- Arslan, U. T. (2012). Bozkırdaki Labirent: Manzaradan Lekeye. Arslan, U. T. (Der.). *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 193-217). İstanbul: Metis.
- Atam, Z. (2010). *Yeni Sinemanın' Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoglu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Atam, Z. (2011). *Yakın Plan Yeni Türkiye Sineması: Dört Kurucu Yönetmen*. İstanbul: Cadde.
- Aydoğan, D. (2012). *1990 Sonrası Türk Sineması'nda Taşra, Taşralı ve Taşracılık Olgusu*. Doktora Tezi. Ege Üniversitesi, İzmir.
- Aykar-Şirin, B. (2007). Yumurta Zamanın Geçışı, Anne Evi Ve Evrenin Gizli Planlarına Dair. Erişim: 2 Mart 2019. Kaplan Film ağ sayfası: http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_burcuaykar_total.php

- Bahtin, M. (2001). *Karnaval'dan Romana* (S. Irzık, Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Baker, U. (2015). *Beyin Ekran* (E. Berensel, Der.). İstanbul: Birikim.
- Barış, J. (2013). *2000 Sonrası Bağımsız Türkiye Sineması 'nda Kent ve Taşra Melankolisi*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Barthes, R. (2014). *Göstergebilimsel Serüven* (M. Rifat ve S. Rifat, Çev.). İstanbul: YKY.
- Bayrakdar, D. (2013). New Turkish Cinema: Interview with Professor Dr Deniz Bayrakdar. Erişim: 30 Nisan 2019. Nouvelle-Europe ağ sayfası: <http://www.nouvelle-europe.eu/node/1698>
- Bergson, H. (2005). *Creative Evolution*. New York: Cosimo Classics.
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.). Ankara: Dost.
- Birkan, T. (2005). Taşraya Bahar Hiç Gelmez mi?. Bora, T. (Der.). *Taşraya Bakmak* (s. 297-317). İstanbul: İletişim.
- Bora, T. (2005). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. Bora, T. (Der.). *Taşraya Bakmak* (s. 37-66). İstanbul: İletişim.
- Botz-Bornstein, T. (2011). *Filmler ve Rüyalar: Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick ve Wong Kar-Wai* (C. Soydemir, Çev.). İstanbul: Metis.
- Breton, E. (1999). *Masumiyet*. Erişim 23 Mart. Zeki Demirkubuz ağ sayfası: <http://www.zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=50>
- Büker, S., Akbulut, H. (2009). *Yumurta: Ruha Yolculuk*. Ankara: Dipnot.
- Büte, E. B. (2013). *Paranoyadan Sessizliğin Kötülüğüne: Tepenin Ardi'nda Paranoya ve Kötülük Üzerine*. Erişim: 31 Mart 2019. Birikim ağ sayfası: <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/446/paranoyadan-sessizligin-kotulugune-tepenin-ardi-nda-paranoya-ve-kotuluk-uzerine#.XKos4-szYWq>

- Civelek, S. (2016). 2000 Sonrası Politik Türkiye Sinemasında Kurmaca-Belgesel Etkileşimi: Gelecek Uzun Sürer Filmi Örneği. *Moment*, 3(2), 286-318.
- Coubard, E. (2008). *Yumurta*. Erişim: 14 Mart 2019. Kaplan Film ağ sayfası: http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_crossroads.php
- Çelikaslan, Ö. (2008). *Türk Sinemasında Taşra ve Çocuğun Temsili: Kasaba (1997), Masumiyet (1997), Beş Vakit (2005)*. Yüksek lisans tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Çiğdem, A. (2005). Taşra Karalaması: Küçük Bir Sosyolojik Deneme. T.Bora (Der.), *Taşraya Bakmak* (s. 101-114). İstanbul: İletişim.
- Daldal, A. (Temmuz 2010). Ulusal Sinema Kavramı ve Yeni “Türk sineması” üzerine. *Birikim*, 255, 70-79.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: Time-Image* (H. Tomlinson ve R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Felsefe Nedir?* (T. Ilgaz, Çev.). İstanbul: YKY.
- Deniz, T. (2011). *Yaralı Belleklere Ağıt: Gelecek Uzun Sürer*. *Hayal Perdesi*, 25, 10-13.
- Diken, B., Gilloch, G., Hammond, C. (2018). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (A. N. Bingöl, Çev.). İstanbul: Metis.
- Doane, M. A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Dönmez-Colin, G. (2014). *The Routledge Dictionary of Turkish Cinema*. New York: Routledge.
- Eco, U. (1976). Articulations of the Cinematic Code. B. Nichols (Der.), *Movies and Methods: An Anthology* (s. 590-605). Berkeley: University of Carolina Press.
- Erdoğan, S. (Aralık 2007). Evde Kalış, Evden Kopuş. *Altyazı*, 68, 87.

- Eren, B. N. (2008). *Nuri Bilge Ceylan Filmlerinde Taşra ve Kent Tereddüdü*. Yüksek lisans tezi. Yeditepe Üniversitesi, İstanbul.
- Farber, S. (2013). *Yozgat Blues: Istanbul Review*. Erişim: 28 Ocak 2018, *Hollywood Reporter* ağ sayfası: <https://www.hollywoodreporter.com/review/yozyat-blues-istanbul-review-439299>
- Foucault, M. (1986). *Death and the Labyrinth*. Londra: Continuum.
- Garson, Charlotte. (2008). *Yumurta*. Erişim: 12 Mart 2019. Kaplan Film ağ sayfası: http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_charlotte_garson.php
- Gökçe, Ö. (2007). *Masumiyet*. Erişim. 23 Mart 2019. Zek Demirkubuz ağ sayfası: <http://zekidemirkubuz.com/Content.aspx?ContentID=57>
- Gön, A. (2014). Tepenin Ardı: Homososyallık, Aile, Erkeklik. *Sinecine*, 5 (1), 53-74.
- Güler, N. (2012). Zeki Demirkubuz Sinemasında Toplumsal Cinsiyet. *Sinecine*, 3 (1), 29-54.
- Güleryüz, B. (2013). *Türk Sinemasında Taşranın Temsili*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Gündoğdu, A. (2014). Varlığın Özü “Tepenin Ardı”nda: Emin Alper'den Bir Varol(ama)ma Öyküsü. *Sinecine*, 5(1), 27-52.
- Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.
- Gürle, M. (2012). Masumiyet ve Kader: Oyalanmanın Estetiğine Dair. Arslan, U. (Der.). Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler (s. 31-41). İstanbul: Metis.
- Hakverdi, G. (2012). *Su, Sis ve Toprak: Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri*. Ankara: Dipnot.
- Hazar, N. (2013). *Yozgar Blues: Duru Bir Melankoli*. Erişim: 30 Haziran 2019. TSA ağ sayfası: http://arsiv.tsa.org.tr/uploads/documents/yozyat_blues_duru_bir_melankoli_4485/992.pdf

Hughes, J. (2012). *Deleuze'den Sonra Felsefe* (F. Ege, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm.

İpek, Ö. (2019). *İmgeler Arasında*. Ankara: Doruk.

Kıraç, R. (1998). Kapı Aralığından Masumiyet ve Aşk. 25.Kare, 25: 9-13.

Kolakowski, L. (2016). *Neden Hiçbir Şey Yok da Bir Şey Var?* (S. K. Angı, Çev.). İstanbul: Jaguar.

Konuşlu, F. (2013). *Tepenin Bu Yanı: Mekânsal Bağlamda Tepenin Ardı*. Erişim: 1 Nisan 2019. Altyazı ağ sayfası: <http://www.altyazi.net/yazilar/tepenin-bu-yani-mekansal-baglamda-tepenin-ardi/>

Köse, M. (2011). *Çocukluğun Katışıksız Kadir-i Mutlaklığı*. Erişim: 22 Mart 2019. Hayalperdesi ağ sayfası: <https://www.hayalperdesi.net/vizyon-kritik/69-cocuklugun-katisiksiz-kadir-i-mutlakligi.aspx>

Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Metis.

Kural, N. (2013). *Yozgat Blues taşranın bugünkü haliyle ilgili*. Erişim: 25 Ocak 2018, Milliyet ağ sayfası: <http://www.milliyet.com.tr/-yozgat-blues-tasranin-bugunku/pazar/haberdetay/29.09.2013/1769998/default.htm>

Metz, C. (2012). *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Hayalperest.

Nancy, J-L. (2012). *Gitmek/Yola Çıkış* (Murat Erşen, Çev.). İstanbul: Monokl.

Özcan, S. (2013). *Sinemada Anlam: Günümüz Türkiye Sinemasında 12 Eylül Temalı Filmlerin İncelenmesi*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Ticaret Üniversitesi, İstanbul.

Pekdemir, M. (2005). Taşranın “taşı toprağı altın”da ne vardır? T.Bora (Der.), *Taşraya Bakmak* (s. 72-99). İstanbul: İletişim.

Rancière, J. (2011). *Sinematografik Masal* (T. Ertuğrul, Çev.). İstanbul: Küre.

Rifat, M. (2013a). *Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü*. İstanbul: İş Kültür Yayınları.

- Rifat, M. (2013b). *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel düşünceler*. İstanbul: YKY.
- Selman, S. (2004). *Another Approach to Cinema: Bergson minus Deleuze*. Yüksek Lisans Tezi. Bilkent Üniversitesi, Ankara.
- Serttek, G. E. (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*. Yüksek Lisans Tezi. Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Suner, A. (2012). Yusuf'u Yanlış Anlamak: Semih Kaplanoğlu'nun *Yumurta-Süt-Bal* Üçlemesi Üzerine. Arslan, U. (Der.). *Bir Kapıdan Gireceksin: Türkiye Sineması Üzerine Denemeler* (s. 57-69). İstanbul: Metis.
- Tarkovski, A. (2008). *Mühürlenmiş Zaman* (F. Ant, Çev.). İstanbul: Agora.
- Tison, G. (2008). *Yumurta*. Erişim: 14 Mart 2019. Kaplan Film ağ sayfası: http://www.kaplanfilm.com/tr/egg_news_dvd_drama.php
- Todorov, T. (2014). *Poetikaya Giriş* (K. Şahin, Çev.). İstanbul: Metis.
- Uğurlu, E. G. (2016). Simgeler Aracılığı ile Film Anlamlandırma: *Zefir*. Serter, S. S. (Der.). *Yeni Kadrajlar: Türkiye'de Sinema* (s 39-56).
- Young, D. (2012). *Beyond the Hill (Tepenin Ardi): Berlin Film Review*. Erişim: 1 Nisan 2019. *Hollywood Reporter* ağ sayfası: <https://www.hollywoodreporter.com/review/beyond-the-hill-tepenin-ardi-berlin-289535>
- Zıraman, Z. (2014). *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasında Yönetmen Üslupları*. Doktora tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Zürcher, E. J. (2009). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi* (Y. Saner, Çev.). İstanbul: İletişim. Ankara: De Ki.

EK 1. ETİK KURUL İZİN MUAFİYETİ FORMU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÇALIŞMASI ETİK KOMİSYON MUAFİYETİ FORMU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 27/6/2019
Tez Başlığı: 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NIN TAŞRA VE BOZKIR FİLMLERİNDE SİNEMATOGRAFİK ZAMANIN İNŞASI Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmam: 1. İnsan ve hayvan üzerinde deney niteliği taşımamaktadır, 2. Biyolojik materyal (kan, idrar vb. biyolojik sıvılar ve numuneler) kullanılmasını gerektirmemektedir. 3. Beden bütünlüğüne müdahale içermemektedir. 4. Gözlemsel ve betimsel araştırma (anket, mülakat, ölçek/skala çalışmaları, dosya taramaları, veri kaynakları taraması, sistem-model geliştirme çalışmaları) niteliğinde değildir. Hacettepe Üniversitesi Etik Kurullar ve Komisyonlarının Yönergelerini inceledim ve bunlara göre tez çalışmamın yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek olmadığını; aksi durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 27.6.2019 Tarih ve İmza Adı Soyadı: Necdet Dümelli Öğrenci No: N13226489 Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Programı: İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı Statüsü: ☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Bütünleşik Doktora
<u>DANIŞMAN GÖRÜŞÜ VE ONAYI</u> Tez çalışmasının yürütülebilmesi için herhangi bir Etik Kurul/Komisyon'dan izin alınmasına gerek yoktur.  Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ Sarı Detaylı Bilgi: http://www.sosyalbilimler.hacettepe.edu.tr Telefon: 0-312-2976860 Faks: 0-3122992147 E-posta: sosyalbilimler@hacettepe.edu.tr

EK 2. TEZ ORJİNALLİK RAPORU

 HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ YÜKSEK LİSANS TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU
HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ İLETİŞİM BİLİMLERİ ANABİLİM DALI BAŞKANLIĞI'NA
Tarih: 27/6/2019
Tez Başlığı: 1990 SONRASI TÜRKİYE SİNEMASI'NIN TAŞRA VE BOZKIR FİLMLERİNDE SİNEMATOGRAFİK ZAMANIN İNŞASI Yukarıda başlığı gösterilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 142 sayfalık kısmına ilişkin, 27/6/2019 tarihinde tez danışmanım tarafından Turnitin adlı intihal tespit programından aşağıda işaretlenmiş filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı % 1'dir. Uygulanan filtrelemeler: 1- ☒ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç 2- ☐ Kaynakça hariç 3- ☒ Alıntılar hariç 4- ☐ Alıntılar dâhil 5- ☒ 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve bu Uygulama Esasları'nda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. Gereğini saygılarımla arz ederim. 27.6.2019 Tarih ve İmza Adı Soyadı: Necdet Dümelli Öğrenci No: N13226489 Anabilim Dalı: İletişim Bilimleri Anabilim Dalı Programı: İletişim Bilimleri Yüksek Lisans Programı
<u>DANIŞMAN ONAYI</u> UYGUNDUR.  Dr. Öğr. Üyesi Çağla Karabağ Sarı