

Makaleler (Tema)

HAREKET-İMGE VE ZAMAN-İMGE KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE *TORİNO ATI*'NİN AYAK İZLERİ¹

Kübra Yüzüncüyl*

Berkay Buluş**

Öz

Bu çalışmada Bela Tarr filmografisinde yer alan *Torino Atı* (*The Turin Horse*, 2011) filmi, Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge kavramları ışığında incelenmektedir. Bu çalışmanın yaslandığı iddiaya göre Tarr'ın kullandığı sinemasal dil, Deleuze'ün sinema anlayışıyla paralellik göstermektedir. Deleuze'e göre sinema dünyayla kurulan bağın yaratıcı bir keşfidir. Tarr bu bağlamda, *Torino Atı* filmi çekerek yarım kalan bir hikâyeyi yaratıcı bir şekilde sonlandırmıştır. Tarr'ın ve Deleuze'ün düşüncesinde hareket kavramı, merkezi bir rol oynamaktadır. Çalışma bu ortaklığı anlamlandırma çabası içindedir. Bu amaç doğrultusunda filmin sinematografik öğeleri, Deleuze'ün geliştirdiği hareket-imge ve zaman-imge kavramları çerçevesinde değerlendirilmektedir. Bununla birlikte yönetmenin sinema diline dair çeşitli tartışmalar yapılmaktadır. Söz konusu tartışmalar görsel öğelerle desteklenmektedir. Başka bir deyişle, filmde kullanılan sinematografik öğeler üzerinden Deleuzeyen bir okuma yapılmaktadır. Bu okuma süreci aynı zamanda içinde *Torino Atı* filmi politik kılan kurucu öğeleri irdeleme çabasını da kapsamaktadır.

Anahtar Terimler

Bela Tarr, Sinema, *Torino Atı*, Deleuze, Zaman imge, hareket imge.

¹ Doç. Dr. Özlem Oğuzhan'a çalışmaya verdiği destekten dolayı teşekkürlerimizi sunarız.

* Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Medya ve Kültürel Çalışmalar Yüksek Lisans öğrencisi, kubrayuzuncuyil@gmail.com

** Hacettepe Üniversitesi, İletişim Bilimleri Yüksek Lisans öğrencisi, brkay.yasba@gmail.com

Makalenin Geliş Tarihi: 11/10/2016. Makalenin Kabul Tarihi: 05/12/2016.

THE FOOTPRINTS OF *THE TURIN HORSE* WITHIN THE FRAMEWORK OF THE CONCEPTS OF MOVEMENT-IMAGE AND TIME-IMAGE

Abstract

This study aims to analyze *The Turin Horse* (2011) which is one of the pieces of Bela Tarr filmography, in the light of movement image and time image concepts of Deleuze. According to the claim that this study relies on, the cinematographic language of Bela Tarr have parallels with Deleuzian sense of cinema. In Deleuzian point of view, cinema is the creative exploration of the world. In this vain, Tarr completed a half finished story creatively by making the film of *The Turin Horse*. The term of movement, plays a central role both in the perception of Tarr and Deleuze. This study attempts to understand this similarity. In accordance with this purpose, the cinematographic elements of the film are examined within the framework of movement image and time image concepts which Deleuze developed. Cinematographic elements of the film are evaluated due to time image and movement image concepts. Moreover, there are several discussions related to cinematographic language of the director. The discussions are visually enriched. In other words, cinematographic elements are expounded in Deleuzian terms. In this process, the political side of the film is also discussed. The study also includes the effort of examination related to elements which make the film political.

Key Terms

Bela Tarr, cinema, *The Turin Horse*, Deleuze, the time image, the movement image.

Giriş

Bu çalışma Macar yönetmen Bela Tarr tarafından çekilen *Torino Atı* (*The Turin Horse*, 2011) filmine Deleuzeyen bir bakış yöneltmektedir. Çalışmanın giriş bölümünde Deleuze'ün sinema anlayışına değinilecek, ardından Deleuze'ün sinemaya bakışıyla *Torino Atı* filmi arasında kurulan ilişki gösterilmeye çalışacaktır. Bu ilişkinin kendisinin politik bir anlam taşıdığı iddia edilmektedir. Çalışmanın devamında Deleuze'ün hareket-imege ve zaman-imege kavramları açıklanmaya çalışılacak ve *Torino Atı*'nın sinematografik öğeleri söz konusu kavramlar ışığında incelenecektir.

Evrenin akışı çok sayıda ve türde değişkene bağlı olmasından dolayı kaotiktir. Bu kaotik akış içindeki tüm alt sistemler düzensizliğe doğru ilerlemektedir (Sethna, 2011, s. 2). Doğayı yöneten, tüm yasalara içkin olan Entropi yasasına göre kâinat,

düzensizliğe ve minimum enerjiye doğru gitmektedir. Şeyler yıpranır, canlılar yaşlanır, sıcak olan soğur; kısacası iş yapma yeteneği olmayan enerji her geçen gün artar.² Bunun yanı sıra tarih boyunca tüm toplumlar, söz konusu mevcudiyetlerini düzenlilik ilkesi etrafında kurmuştur. Bireylerin karşılıklı uzlaşısı içinde olması, toplum sözleşmesinin kurallarına göre hareket etmesi sosyal düzenin ön koşuludur.³

Öte yandan ortak kanı, sağduyu, uzlaşısı gibi kavramlar Deleuzeyen felsefede, insanların kendilerini kaostan korumak için kullandıkları bir şemsiyeye niteliğindedir (Deleuze ve Guattari, 2015, s. 197'den aktaran Türkgeldi, 2014, s. 116). Bu şemsiye dünyayı kavramada sınırlandırıcı bir faktördür. Yaşamın ilerleyişi ancak çoğul perspektiflerden bakılarak anlamlandırılabilir (Deleuze, 2004, s. 67). Dolayısıyla yaşam üzerine düşünmek, gözün konforunu bozmak, kaosa bakmakla eş anlamlı bir uğraştır. Deleuze'e (2004) göre sinema söz konusu şemsiyeyi kapatan, insanı yeni düşünme biçimleri yaratmaya iten devrimci bir sanat dalıdır.

Gilles Deleuze'ün sinema üzerine en çok düşünen filozoflardan biri olduğu söylenebilir. Çalışmalarında sinematografik bilince yeni bir felsefe izleği olarak yaklaşır. Deleuze'e göre felsefe, bu dünyaya yaşamın içinden türettiği kavramlarla yaklaşmalıdır. Diğer bir deyişle, kavram ve yaşam, düşünce ve olay arasındaki mesafe yıkılmalıdır. Felsefenin odak noktası soyut öğeler değil, bu dünyanın somut deneyimleri olmalıdır. Ona göre felsefe ancak bir pratik haline gelerek bu dünyanın gerçekliğini dönüştürebilir. Deleuze için sinema tam da böyle bir pratiktir. Verili dünyanın statik yapısını yıkmak, doğrusal akışını kontrolden çıkarmak, yeni bir algılama biçimi yaratmak kısacası kaosa tanıklık etmek için uygun bir araçtır (Deleuze, 2004, s. 92-93). Macar Yönetmen Bela Tarr bu bağlamda, *Torino Atı'nın* ayak izlerini kamerasıyla takip ederek yarım kalan bir hikâyeyi, yaratıcı bir şekilde tamamlamıştır.

Açılış sahnesinden önceki dış sesin anlattığı üzere film, 3 Ocak 1889 yılında Torino'da Friedrich Nietzsche'nin deneyimlediği bir olaydan yola çıkılarak çekilmiştir. Nietzsche postaneden mektuplarını almak amacıyla Carlo Alberto ile birlikte altı numaralı evinden dışarı çıkar. Bu sırada ondan pek de uzak olmayan bir mesafede, iki tekerlekli bir at arabası sürücüsü inatçı bir atla uğraşmaktadır. Sürücünün tüm aceleciliğine rağmen at, hareket etmeyi reddeder. En sonunda sürücünün sabrı taşar ve atı kırbaçlamaya başlar. Nietzsche, sinirden köpüren bu adamın gaddarlığına bir nokta

² Entropi yasasını derinlemesine tartışan bir kaynak için bkz. Bejan, A. (1982). *Entropy Generation Through Heat and Fluid Flow*. New York: Wiley.

³ Toplum sözleşmesi kavramının detaylı tartışması için bir kaynak: Rousseau J.J. (2010) *The Social Contract and Discourses*. New York: E. P. Dutton & Co.

koymak ister; olayın gerçekleştiği yere giderek kollarını atın boynuna dolar ve ağlamaya başlar. Alberto, Nietzsche'yi aceleyle eve götürür. Nietzsche sonraki iki gün boyunca divanın üzerinde sessiz bir şekilde yatar. İki gün sonunda ise son sözlerini söyler: "Anne, ben bir aptalım" ("Mutter, ich bin dumm"). Bu sözlerinden sonra sessiz, uysal ve bunamış bir vaziyette annesi ve kız kardeşi ile birlikte bir 10 yıl daha yaşamıştır. Filmin dış sesi konuşmasını şöyle bitirir: "Ata gelince, bildiğimiz bir şey yok".

Tarr, *Torino Atı* filmiyle işte tam da bu ortak kanıyı yıkmaktadır. *Torino Atı*'na ne olduğunu bilmeme halinden sıyrılmıştır ve bu bilinmezliğe Deleuzeyen bir manevrayla son verir. Deleuze için sinema, var olan anlamları ortaya çıkarmaz; onları bizzat yaratır. Yönetmenin ata ne olduğunu dert edinmesi, bu derdi sinema aracılığıyla dile getirmesi Deleuzeyen anlamda devrimci bir güç taşımaktadır. *Torino Atı*'nın, üzerine kilit vurulan hikâyesi sinema aracılığıyla çözülmüş, kaosun saçaklanarak ilerleyen mevcudiyetine eklenmiştir. Bu nedenle yönetmenin, bilinmezin eşiğinde duran izleyiciyi kendi anlam dünyasına çağırması kendi başına politik bir eylemdir. *Torino Atı*'na ne olduğu sorusuna cevap arayan Tarr, Deleuzecü bir direniş göstermiştir; gözünü açıp bir bilinmeze bakmıştır ve dert edindiği meseleyi sinema aracılığıyla özgür bir deneyim haline getirmiştir. Atın fiziksel varlığını, bir imge olarak yeniden üretmiştir.

Deleuze'e göre sinema filmleri, imge üreten küçük birer makinedir (Deleuze, 2001, s. 91-104). Onun için, evren bir imgeler toplamıdır ve bu imgeler sürekli olarak hareket halindedir. Sinema bilinçteki imgelerle, uzaydaki hareketleri birleştirecek güce sahiptir. Ona göre sinemada imge, hareket ve zaman mefhumları üzerinden kurulmaktadır. Bu noktadan yola çıkarak hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını geliştirmiştir.

Çalışmanın bu kısa girişinde öncelikle *Torino Atı*'nın Deleuzeyen felsefeye kurduğu dirsek temasına değinilerek filmin taşıdığı politik anlam ortaya konmuştur. Tartışma, filmin hareket-imge ve zaman-imge çerçevesinde incelenmesi üzerinden ilerleyecektir.

Torino Atı'nda Hareket-İmge

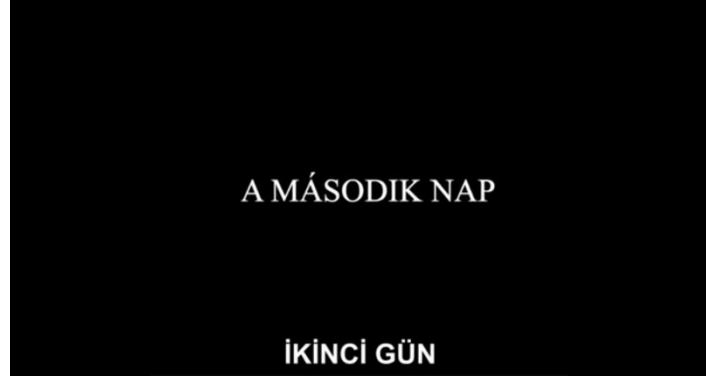
Deleuze'e göre sinema tüm doğal imgelerden daha güçlü imge çeşitliliği ve gücü sunar (2009). Bu gücün nedeni ise düşünceyi hareket biçiminde vermesidir. Hareket, imgesini kendi içinde barındırır. İzleyicide yeni duygulanımlar, yeni yaşam biçimleri tasavvuru

uyandırır. Bu nedenle yaratıcıdır. Hareket kurgu, kadraj, görsel efekt gibi tekniklerle kendine özgü imgeler yaratarak izleyicinin algısını kontrol eder (Deleuze, 2009, s. 35-62). Başka bir deyişle perdedeki imge, izleyici tarafından harekete bağlı olarak anlamlandırılır.

Deleuze'ün sinema felsefesini pratiğe döken isimlerden biridir Bela Tarr. Tarr bu dünyanın deneyimine, gündelik olana, kameranın hareketine, düşünce ve beden hareketine bakmaktadır (Rancière, 2013, s. 35-37). Ona göre gerçekliğin keşfi ancak hareketle mümkündür. Deleuze hareket-imgeyi üreten sinematografik öğeleri montaj, çerçeve, plan, kadraj, olarak sıralamaktadır (Deleuze, 2004, s. 46-83). *Torino Atı*'ndaki hareket-imge söz konusu öğeler doğrultusunda ele alınmıştır.

Deleuze'e göre hareket-imge temelde iki yolla oluşur: Bunlardan ilki kamera hareketi diğeri ise montajdır. "Montaj, uyuşumlarla, kesmelerle ve uyuşumsuzluklarla bütünü belirlemesidir" (Deleuze, 2004, s. 49). Filmde ise hareket-imge montaj yoluyla değil, kamera hareketleri ile yaratılmıştır. Buna ek olarak yönetmen açı, perspektif ve kadraj gibi unsurlardan yararlanmıştır.

Deleuze hareket-imgenin olay örgüsüne dayandığını iddia etmiştir (Deleuze, 2004, s.41). Sahneler arasındaki geçiş belli bir nedensellik çerçevesinde ilerler. *Torino Atı*'nda kullanılan görsel ve işitsel öğeler sekansları birbirine bağlayan, olay örgüsünü tamamlayan niteliktedir. Filmdeki ses kullanımı, sinemanın ilk yıllarındaki özelliklerle benzerlik gösterir. Gönen'in (2004) deyimiyle sinemanın ilk yıllarında film, sessizdir ama sözden yoksun değildir. *Torino Atı*'nda diyaloglar asgari düzeydedir. Tarr, olay örgüsünü kurarken görsel öğelere sesten daha çok yer vermiştir. Ses öğesi, görsel öğeleri destekleyici biçimde kullanılmıştır. Dış ses, seyirciye söz konusu sahneler hakkında bilgi vermektedir. Bununla birlikte sinemanın ilk yıllarında, özellikle Sovyet Sineması'nda bilgi yazıları sıklıkla kullanılmıştır. Bu yöntem de aynı şekilde *Torino Atı*'nda karşımıza çıkmaktadır. Görsel 1'de görülebileceği üzere, filmin akışı içine konulan bilgi yazıları filmin seyircide bir bütün olarak algılanmasını sağlar. Kısacası bu filmde sekanslar birbirine görsel öğelerle, bilgi yazılarıyla ve dış sesle bağlanmıştır. Hareket-imgenin olay örgüsüne dayanan yapısı bu şekilde pekiştirilmiştir.



Görsel 1 - Bilgi yazısı.

Deleuze'e göre plan, sahnenin öğeleri arasında açığa çıkan hareketi belirleyen unsurdur. Parçalar arasındaki bağı ve bütünün duygulanımını ifade eder (Deleuze, 2004, s. 32). Planının bir yüzü, parçaları arasındaki değişimleri aktardığı kümeye⁴, öbür yüzü ise değişimine ya da en azından içinde bir değişikliği ifade ettiği bütüne dönüktür. Başka bir deyişle plan, kümenin kadrajı ile bütünün montajı arasındaki aracıdır. Filmsel anlatının inşasında günlerin art arda sıralanması, bir bütünlük montajı olarak okunabilmektedir.

Öte yandan parça ve kümenin bizzat ilişki içine girmesi, görelî boyutlarını değiş tokuş etmeleri hareket-imege üretmektedir. Filmsel anlatıda aralara yakın plan çekimler konması bir ayrıntının büyütülmesini sağlar. Bununla birlikte, kümenin minyatürleşmesini, sahnenin küçültülmesini de beraberinde getirir. Yakın planda karakterlerin, parçası oldukları sahneyi, onu tecrübe ediş biçimleri gösterilir. Böylelikle nesnel küme, ona eşit, hatta onu aşan bir öznellik donatır. Tarr bu bağlamda, hem yakın planı hem uzak planı kullanmıştır. Tercih ettiği sinema dilini, detay imgelerle desteklenmektedir. Örneğin Görsel 2'de ve 3'te olduğu gibi yakın plan çekimlerine yer vererek, karakterlerin sosyo-ekonomik durumları hakkında bilgi vermektedir. Baba ve kızın tek yiyecekleri olan patates, yakın plan çekimlerle izleyicide duygulanım-imege⁵

⁴ Deleuze'ün bahsettiği küme kavramı, plan-sekans olarak açıklanabilir. Hareketli görüntülerin bir plandan diğerine geçmesi plan-sekans değişimi olarak okumak mümkündür. Deleuze'e göre çerçevelenmiş küme içinde kişiler konum değiştirirler. Bunun yanı sıra söz konusu olan kameranın hareketli olduğu bir plansa kamera bir kümeden diğerine gidebilir ve kümeler kendi konularını değiştirebilir. "Bir yanda, kümenin kesitleri gibi, bir kümenin her biri kendi içinde hareketsiz olan parçalarının karşılıklı konumlarını değiştirir; diğer yanda, hareketin kendisi, değişimini ifade ettiği bir bütünün hareketli kesitidir." (Deleuze, 2004, s.25-30)

⁵ Duygulanım-imege Deleuze'ün yakın plan tanımlama şeklidir. Deleuze yakın planın filmin bütününe duygulanımsal bir okuma kazandırdığını belirtmiştir. Duygulanım-imege aynı anda hem bir imge tipi hem de bütün imgelerin bir bileşenidir. Deleuze Duygulanım-imege'yi üç başlık altında incelemektedir. "İkon: Peirce tarafından, içsel özellikler (benzerlik) yoluyla nesnesine gönderen bir göstergeyi adlandırmak için kullanılır. Burada bir yüzün ya da yüz denginin ifade ettiği duyguyu tanımlamak için kullanılmıştır. Qualisign [Nitel gösterge] ya da Potisign: Peirce

yaratmaktadır. Bu anlamda, patatesin dâhil olduğu küme, söz konusu sahnenin değişken parçası olmaktadır.



Görsel 2 ve Görsel 3 - Detay plan çekimleri.

Deleuze için kadraj, imgenin içinde bulunan her şeydir (Deleuze, 2004, s.25). Kişilerin, aksesuarların, dekorların, kısacası imgenin tüm unsurlarının kapalı bir sistem içinde belirlenmesidir. Çerçeve ise kadrajın mekânsal kompozisyonudur. İmgenin kütle ve çizgilerinin dengesini kuran öğedir (Deleuze, 2004, s. 38). Tarr, filmde anlatmak istediği durumlar için güçlü mekânsal kompozisyonlar oluşturmuştur. Bunun için kamerayı fiziksel uzamla ilişkili hale getirmiştir. İzleyici, kameranın söz konusu bedenlerle ve uzamla arasındaki mesafeyi fark etmektedir. Hareket, Tarr filmleri için merkezi önemdedir (Buslowska, 2009, s. 112).

Torino Atı'nda Tarr'ın fiziksel uzamla kurduğu ilişki aynı izlekte devam eder. Tarr, bu filmde "çerçeve içinde çerçeve" yöntemini sıklıkla kullanmıştır. Bu sahnelerde seyirci, mekânsal kodlar üzerinden filme dâhil edilmek istenmiştir. Söz konusu sahnelerde izleyici, oyuncunun öznel bakış açısından bakabilmektedir. Nitekim filmde, karakterlerin gözünden, yaşanan hayata dair bilgiler verilmekte, izleyicinin karakterlerle kuracağı özdeşleşmenin yolu açılmaktadır. Kısacası kurulan bu kadraj, güçlü bir hareket-imege yaratmaktadır.

tarafından, gösterge olan bir niteliği ifade etmek için kullanılır. Burada herhangi mekânda ifade edildiği (ya da sergilendiği) haliyle duyguyu ifade etmek için kullanılmıştır. Herhangi mekân ya boşaltılmış bir mekân, ya da parçalarının birbiriyle uyuşmaları sabit olmayan veya sabitlenmeyen bir mekândır" (Deleuze,2004, s.120-130).



Görsel 4 ve Görsel 5 - Çerçeve içinde çerçeve kullanımı.

Film boyunca karakterlerin gündelik yaşamını olumsuz etkileyen en büyük güç rüzgârdır. Tarr, yıkımın inşasını tasvir etmek için rüzgârın yıkıcı gücüne başvurmuştur. Bu yıkıcı güç anlatımı, rüzgâr ve uğultu sesiyle sağlanmaktadır. Rüzgâr sesi bulunulan ortamın kaotikliğini, başka bir deyişle sona yaklaşma halini temsil etmektedir. Köse ve Alanka (2014)'ya göre tükeniş, rüzgârın hiç dinmeyen uğultusunun yarattığı görsel burgaçların canlılığında hissedilir ve bir çaresizliğe dönüşür. Rüzgârın bir anlatı biçimi olarak inşası Görsel 6 ve 7'de görülebilir.



Görsel 6 ve Görsel 7 - Rüzgârın şiddeti.

Kısacası hareket-imge öznenin duygularına doğrudan müdahale edebilmektedir ve kendi başına bir bilinç yaratma kapasitesi taşımaktadır. Öte yandan Deleuze, sinemanın taşıdığı bu gücün, ikinci dünya savaşında faşizmin ve propagandanın kurucu mekanizmalarıyla ilişkili hale geldiğini belirtmiştir (Jones ve Fleming, 2014, s.94). Savaşın yarattığı yıkım sonucunda, hareket-imge bütünlüğünü kaybetmiştir, Deleuze'e göre dünya artık kötü çekilen bir filmidir. Hareket-imge krize girmiştir. Bu nedenle, dünyayla kurulan organik bağın üzerinde yeniden düşünülmelidir. İşte Deleuze, bu yeniden düşünüşün sonucu olarak zaman-imge kavramını yaratmıştır.

Torino Atı'nda Zaman-İmge

Zaman-imge, Deleuze için yeni bir algılama yoludur. Deleuze, Bergson'dan (2007) süre (*la durée*) ve sezgi kavramlarını ödünç alarak zaman-imge kavramını geliştirmiştir. Bu nedenle zaman-imgeden önce bu iki kavramın açıklanması gereklidir.

Bergson (2007)'a göre her deneyim, zaman ve mekân terimlerinden oluşmaktadır. Deneyimin bilgisine ulaşmak için onu zaman ve mekân koşulları ötesinde aşmak gereklidir. Bu ise ancak sezgi yoluyla mümkündür. Sezgi, Bergson için en gelişmiş felsefi yöntemdir. Ne tümüyle aşkınsal ne de tümüyle ampiriktir. Aşkınsal olan duyuşsal deneyimin ötesindedir ve deneyimin verdiği fazlasını sunmaktadır. Ampirik analiz ise deneyimin verdiği öte geçememektedir. Sezgi bu ikisini de kapsayan üçüncü bir yöntemdir. Deneyimi, deneyimin koşulları yönünde aşmaktır.

Sezgi doğrudan deneyimle ilgilenmez. Bu nedenle deneyimi kuran zamansal ve uzamsal ölçülerle ifade edilemez. Sezgi, bilincin doğrusal bir biçimde akmayan içsel zamanına yuvalanır ve o noktadan itibaren saçaklanmaya başlar. Bergson bu içsel zamanı *süre (la durée)* olarak adlandırmıştır. Gündelik hayata ait zaman uzamsaldır ve nicel yöntemlerle ölçülebilir. Süre ise öznenin içsel zamanına göre akan, duran, geri ve ileri gidebilen esnek bir bütünlüktedir. Yoğunluğu sürekli olarak değişebilir, bu nedenle niceliksel sıfatlarla ilişkilendirilemez. Süre içinde cisimler sıkışmakta, zaman genişlemektedir. Şimdi, geçmiş ve gelecek bir bütün olarak sezilmektedir. Örneğin ruhsal durumlar uzamsal değildir ve niceliksel sıfatlarla ilişkilendirilmez. Acılar, sevinçler kısacası duygulanımlar az ya da çok olamaz (Deleuze, 2007, s. 90). Duygulanım çizgisel olarak yayılmaz, her yöne doğru saçaklanır. Dışsal zaman, içsel zamanın burgacına girer, geçmiş, şimdi ve gelecek yavaşça onun rengine boyanır, bilgiye sezgi yoluyla ulaşılır.

Zaman-imge aynı şekilde, varlığın belirlenimini sinemasal bir sezgiyle anlamaktır. Varlığın kendinde halini, izleyicinin içsel zamanıyla buluşturmak. Zaman-imge, izleyicinin bilincinde kalır, uzar; izleyicinin anlam dünyasında sürekli olarak yeniden üretilir. Dünyayla kurulan bağ zaman-imge aracılığıyla yaratıcı bir keşif haline gelmektedir (Buslowska, 2009, s. 109-114). *Torino Atı'nda* zaman-imge, "yaklaşmakta olan son" üzerinden kurulmuştur. Tarr yarattığı imgelerle, geçmiş, şimdiyi ve geleceği apokaliptik bir biçimde sezmemizi istemiştir.

Filmin açılış sekansı, uzun bir plan-sekansıdır. Bu sekansta yönetmen, seyirciyi filme dâhil etmek çabasıdadır. Seyircinin dış ses aracılığıyla öğrendiği anlatıyı, yani ata olmuş olanı tasavvur etmesini, onunla ilişki kurmasını istemektedir. Seyirci söz

konusu plan sekansı izlerken, sahnenin uzunluğunu aşarak kendi içsel zamanında yolculuğa çıkmaktadır, at imgesini kendi belleğine yerleştirmektedir. Dolayısıyla ne tam anlamıyla ampirik ne tam anlamıyla aşkınsal bir deneyimin içinden geçmektedir. Seyirci bir anlamda atın kendinde olan halini sezmektedir. Bela Tarr, bu uzun plan sekansa atın zayıflığını, güçsüzlüğünü yaklaşan sonun habercisi olarak sunmuştur. Alt açı ve yakın plan kullanımı arka plandaki kaotik müzikle ilişkilendirilmiştir. Başka bir deyişle, görsel-işitsel öğeler iç içe geçmiş durumdadır.



Görsel 8 - Alt açı kullanımı.

Tarr, atı kırbaçlayan sürücüyü, kızıyla birlikte taş bir kulübede yaşayan ihtiyar bir adam olarak sahneye taşımaktadır. Karakterler sadece patates yiyerek ve *palinka*⁶ içerek açlıkla baş etmektedirler. Bunun yanı sıra dışarıdaki şiddetli fırtınanın, sürekli olarak esen şiddetli rüzgârın pençesinde hayatta kalma mücadelesi vermektedirler. Karakterlerin gündelik hayatta giyinmek, soyunmak, kuyudan su çekmek, patates yemek ve pencereden dışarıyı izlemek gibi birkaç rutini bulunmaktadır. Öte yandan at hareket etme ve yeme istencini kaybetmiştir. Başka bir deyişle, iş yapma yeteneğini kaybetmiştir ve enerjisini minimuma çekmiştir. Baba ve kızı, dışarıdaki apokaliptik havaya rağmen günlük rutinlerine devam etmeye çalışmaktadır. Fakat atın hareket etmeyi reddetmesi, baba ve kızın hareketlerini de sınırlandırmaktadır. Öte yandan dışarıdaki katastrofi gündelik hayatı ele geçirmektedir. Evi aydınlatan ışık solmuş,

⁶ Macar votkası.

yaşamı besleyen yenileyici ateş sönmüş, ocaktaki son köz parçası tükenmiştir. Yaklaşan sona tanıklık etmek, karakterlerin tek seçenekleridir.



Görsel 9 - Yaklaşan sonun tanığı.

Evrenin mutlak düzensizliğe doğru gidişi, fener imgesi üzerinden de kurulmuştur. Kulübedeki fener, yakıt dolu olmasına rağmen yanmamaktadır. Kızın babasına yönelttiği “bu karanlık neden” sorusu cevapsız olarak kalmıştır. Kısacası filmde yaratılan evren maksimum düzensizliğe doğru gitmektedir. Başka bir deyişle, filmin geçtiği çorak Macar ovasında Entropi artmaktadır. Seyirci, üretilen zaman-imgeler aracılığıyla kaosu sezmektedir.



Görsel 10 - “Bu karanlık neden?”

Kaos dış dünyadan kulübenin içine doğru büyüyen bir burgaç misali ilerlemektedir. Ata vurulan kırbacın belirli bir şiddeti, açısı, atın bedeni üzerinde yarattığı bir fiziksel etki vardır ve bunlar nicel olarak ölçülebilmektedir. Öte yandan kırbacın yarattığı

duygu durumu uzamsal değildir. Acının kendisi ancak içsel zamanla tecrübe edilebilir, başka bir deyişle sezilebilir. At imgesinin ilişkilendirildiği acı, taş kulübenin içine bir sel gibi yayılmaktadır.

Filmdeki üç karakter (at, baba ve kız) birbirine bağlıdır, biri olmadan diğeri yaşayamamaktadır. Öte yandan at hareketsizliğini korumaktadır. Bu ısrar karşısında baba ve kız atın yularını çözer. Bu noktada izleyici, baba ve kızın yaşamla kurduğu organik bağın zayıfladığını sezmektedir. Bu sahnede filmin dramatik etkisi yükselir. At, hareketsizlik ısrarı ile deneyimin koşulunu kendisi belirlemektedir. Atın inadında ısrarcı olması, kendi imgesini yaratmasına yardımcı olur. Gösterdiği ısrar sonucunda özgürlüğüne kavuşmuştur. Filmde, atın hareketsizlik ısrarı belli bir nedene doğrudan bağlanmamıştır. Seyirci dış ses aracılığıyla öğrendiği hikâyeden yola çıkarak bu ısrarı anlamlandırabilmektedir. Dahası, filmin bitişiyle de kesin bir cevaba ulaşamamaktadır. Dolayısıyla at imgesi filmin başından sonuna kadar, hatta sonundan sonra da seyircinin anlam dünyasında kalmaktadır. Zaman imge bu şekilde pekişmektedir.



Görsel 11 - Birbirine bağlı üç karakter.



Görsel 12 - Atın yularının çözülmesi.

Köse ve Alankya'a (2014) göre:

Film boyunca, belirsizliğin ve tekinsizliğin içinde adeta cılız bir mum ışığı gibi rüzgârda titreşen bir dünya ve bu güven telkin etmeyen dünyada, görünmekten aciz baba-kızın melankolik ruhsal bir temsiline tüm görünüşleri sergilenir (Köse ve Alanka, 2014, s. 18).

Bu görünüşlerin dramatik yoğunluğu ışığın kullanımıyla desteklenmiştir. Yalnızlık, tükeniş ve çaresizlik gibi temalarla filmdeki ışık kullanımı arasında ilişki kurmak mümkündür. Karakterler karanlıkla iç içe geçmiştir. Işığın yokluğu karakterlerin

bilincini ve hareket yeteneklerini kısıtlamaktadır. Işığın sönmesi, hareketlerin asgari düzeye çekilmesiyle ve yaşamla kurulan bağın zayıflamasıyla ilişkilendirilmiştir.



Görsel 13 - Işık kullanımı.

Bununla birlikte taş kulübenin tek penceresi, dışarıdaki katastrofiyi yansıtan bir ekran niteliğindedir. Atın hareketsizliği karşısında dış dünyayla bağlantıları kopan karakterler, olan biten hakkında bilgi alamamaktadır. Öte yandan filmin ikinci gününde, *palinkası* biten komşuları şişesini doldurmak için taş kulübenin kapısını çalar. Böylelikle karakterler dış dünyayla geçici bir bağ kurar. Komşuları, *palinka* almak için şehre inemediğini, dışarıdaki kasırganın buna neden olduğunu belirterek uzun bir monoloğa başlar. Konuşmasındaki temel kodlar *dokunmak (touch)*, *elde etmek (acquire)* ve *itibarını zedelemek (debase)* olarak öne çıkmaktadır. Ona göre insanlar dünyadaki şeylere önce dokunup, ardından sahip olmuştur. Son olarak elde ettiklerinin itibarlarını küçültmüşlerdir. Dışarıdaki rüzgâr her şeyi harap edecektir. Fakat bu yalnızca bir afet değildir. Dışarıdaki fırtına insanın var oluşunu sonlandıracak, dünyaya sahip olmak isteyen, onun itibarını düşüren insan fikrini sona erdirecektir. Dünyayı ele geçirenler, sıradan insanın göğüne, düşlerine, ruhuna, sonsuz sessizliğine bile sahip olmuştur. Dünyayı ele geçirenler önce Tanrı'nın, ardından iyi-kötü ayrımının olmadığını düşünmüşlerdir. Dışarıdaki fırtına dünyayı, onu ele geçiren insandan çekip alacaktır.

Komşu karakterinin konuşması sırasında kamera konuşan kişiye odaklanır; oldukça yavaş biçimde karaktere yaklaşarak kendi hareketini gizler ve böylece hem metnin derinliğini ön plana çıkmış hem de izleyici ağır ağır karaktere yaklaşmış olur. Komşu karakterinin uzun monoloğu geçmişi, şimdiki ve geleceği bir bütün halinde sunmaktadır. Söz konusu anlatı evrenin düzensizliğe doğru gidişini fragmanlar halinde verir. Bu monolog izleyiciden özel bir düşünme pratiği geliştirmesini talep eder.

Kısacası Tarr, yarattığı zaman-imgeyle bir mesaj verme gayesinden çok bir görme ve duyumsama biçimi yaratmak istemiştir.



Görsel 14 - Monolog.

Sonuç

Deleuze'e göre, sinemanın özü gerçekleri parçalayıp yeniden yapılandırmak, yapay anlamlar sunmak değildir. Tersine sinema, bir sanat olarak gerçekliğin evrensel niteliğini olduğu gibi yansıtmaktır. *Torino Atı* bu anlamda, yaratılan gerçekliği olduğu gibi yansıtmıştır. Filmdeki sekanslar, mekânsal-zamansal ve karakter bilgisi bakımından derinlemesine bilgi vermeyen parçalardan oluşmaktadır. Doğrudan bir mesaj vermek amacı yoktur. Seyirci yaratılan hikâyeyi sezmektedir. Bu anlatı biçimi, Deleuze'ün sinema felsefesiyle doğrudan örtüşmektedir.

Deleuze'e göre sinema bir temsil alanı değildir. Sinema düşüncüyü ortaya koymada yeni bir ifade biçimidir, zihinsel bir yaratımdır. Sinema bu nedenle içinde devrimci bir güç taşımaktadır. Tarr, tarihte bir bilinmeyen olarak kalan *Torino Atı*'na ne olduğu sorusunu, sinema aracılığıyla cevaplamıştır. Atın hissettiği acıyı bir sel gibi tüm evrene yaymış, kaosun kapılarını açmıştır. Dolayısıyla Tarr'ın bu filmi çekmesinin kendisi, politik bir anlam taşımaktadır.

Bu çalışmada filme hareket-imge ve zaman-imge kavramları ışığında Deleuzeyen bir bakış yöneltilerek filmin sinematografik öğeleri söz konusu kavramlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Filmin temel karakterleri olan baba, kız ve at sözsüz bir şekilde iletişim kurmaktadır. Karakterler arasındaki iletişimi kuran ise kameranın hareketidir. Hareket-imge bu filmde, karşıtlık montajından ya da çarpıcı montajdan ziyade

kullanılan kamera açılarıyla ve hareketiyle sağlanmıştır. Film boyunca süregelen anlam inşası kamera açılarıyla pekiştirilmektedir. Kameranın hareketi sessiz bir imge olarak karşımıza çıkmaktadır. Parçalar arasındaki etkileşim kameranın hareketi ile sağlanmaktadır.

Filmdeki karakterlerin içinde yaşadıkları uzam ve anlam dünyaları ağırlıklı olarak görsel öğelerle seyirciye sunulmaktadır. Şeylerin kendinde halleri, sürenin üzerinden akmaktadır. Karakterleri çerçeveleyen hareketsizlik sarmalı ve şiddetli kaotik hava filmin zaman-imgesini oluşturmaktadır. Filmin açılış sahnesinden önce Torino Atı'nın hikâyesini anlatan dış ses, seyirciden geçmiş, şimdiki ve geleceği bir bütün halinde sezmesini istemektedir. Yönetmenin sinematografik dili, filmi uzun plan-sekanslarla oluşturmak ve seyirciyi filme dâhil etmek üzerinden kurulmuştur. Öte yandan *Torino Atı* filminin dramatik etkisi başka bakış açılarıyla çözümlenebilir zenginliktedir. Film birçok açıdan bu çalışmanın sınırlarını aşan, farklı açılardan tartışılabilir niteliktedir.

Kaynakça

- Bejan, A. (1982). *Entropy generation through heat and fluid flow*. New York: Wiley.
- Bergson, H. (2007). *Madde ve Bellek* (I. Ergüden, Çev.) Ankara: Dost.
- Buslowska, E. (2009). Cinema as art and philosophy in Bela Tarr's creative exploration of reality, film and media studies. 1(2009). Erişim: <http://www.acta.sapientia.ro/actafilm/C1/film1-8.pdf> Erişim Tarihi: 10 Kasım 2016
- Deleuze, G. ve Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi.
- Deleuze, G. (2004). *Cinema 1: The movement-image* (H. Tomlinson ve B. Habberjam, Çev.) Londra: Continuum.
- Deleuze, G. (2004). *Sinema I: Hareket imge* (Soner Özdemir, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2005). *Bergsonculuk* (H. Yücefer, Çev.) İstanbul: Otonom.
- Deleuze, G. (2010). *Cinema 2: The time image* (H. Tomlinson and R. Galeta, Çev.) USA: Minnesota.

Gönen, M. (2004). *Paradoksal sanat sinema*, İstanbul: Es.

Jones D.M.ve Fleming, D.H. (2014). Deleuze and Chinese Cinemas, *Journal of Chinese Cinemas*, 8:2, 93-98. Erişim: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/>

Köse, H. ve Alanka, Ö. (2014). Tekdüze yaşamın metafizik şiddeti: Torino Atı, Galatasaray Üniversitesi İleti-ş-im Dergisi, 20: 9-31. Erişim: <http://iletisimdergisi.gsu.edu.tr/article/view/5000071672>, Erişim Tarihi: 11 Kasım 2016

Rancière, J. (2013). *Béla Tarr, The Time After* (Beranek E. Çev.). Minneapolis: Univocal.

Rousseau, J.J. (2010). *Social Contract & Discourses* New York: E. P. Dutton & Co. Erişim: <http://www.bartleby.com/168/>

Sethna, J. (2011). *Entropy, order parameters, and complexity*. Oxford: Clarendon Press.

Türkgeldi, S. K. (2015). Hareket-imge ve zaman-imge kavramları doğrultusunda “21 Gram” a bir bakış, Akdeniz İletişim Dergisi, 115-131. Erişim: <https://www.academia.edu/20836576>, Erişim Tarihi: 12 Kasım 2016