

# SİNEMADA İMGE ARACILIĞIYLA DÜŞÜNCE ÜRETİMİ: 'BULANTI', 'KURAK GÜNLER' VE 'KURU OTLAR ÜSTÜNE' FİLMLERİ ÇERÇEVESİNDE BİR OKUMA

Ali KAYMAK\*

Gönderim Tarihi: 01.12.2025 - Kabul Tarihi: 27.03.2026

Kaymak, A. (2026). Sinemada imge aracılığıyla düşünce üretimi: 'Bulantı', 'Kurak Günler' ve 'Kuru Otlar Üstüne' filmleri çerçevesinde bir okuma. *Etkileşim*, 17, 614-646.  
<https://doi.org/10.32739/etkilesim.2026.9.17.351>

*Bu çalışma araştırma ve yayın etiğine uygun olarak gerçekleştirilmiştir.*

## Öz

Sinema, yalnızca bir anlatı biçimi ya da eğlence unsuru olarak değil aynı zamanda izleyicinin düşünsel dünyasını etkileyebilecek ve kavramsal düzeyde anlam üretimine olanak tanıyabilecek bir alan olarak değerlendirilebilir. Görsel ve işitsel unsurların bir araya gelmesiyle oluşan sinema dili, teknolojik gelişmelerle birlikte sürekli bir değişim ve dönüşüm yaşar; düşünce üretimine imkân tanıyan çok katmanlı bir yapıya dönüşür. Sinemanın bu düşünsel boyutu, zamanla felsefi tartışmaların da konusu hâline gelir; bazı düşünürler sinemayı yalnızca temsili bir araç olarak değil, felsefi düşüncenin kendine özgü bir biçimi olarak değerlendirir. Bu yaklaşım, özellikle sinemanın yapısal öğeleri aracılığıyla izleyicide düşünce üretme potansiyelini görünür kılar. Bu bağlamda, sinematografi; izleyici algısında düşünsel derinlik yaratan temel anlatı araçlarından biri olarak değerlendirilir. Kamera hareketlerinden ışık kullanımına, renk paletinden kurgu tercihlerine kadar sinematik her unsur, izleyicinin zihinsel süreçlerini harekete geçirebilecek potansiyele sahiptir. Bu bağlamda çağdaş Türk sineması, sinemanın felsefi potansiyelini imajlar üzerinden düşünmeye olanak tanıyan önemli örnekler sunmaktadır. Bu çalışmada; *Bulantı*, *Kurak Günler*, *Kuru Otlar Üstüne* gibi Türk sinemasından örnekler üzerinden bir okuma gerçekleştirilmiş; söz konusu filmlerde yer alan belirli sahneler aracılığıyla, sinematografik tercihler yoluyla izleyicinin zihninde düşünce oluşturma eyleminin nasıl gerçekleştirildiği analiz edilmeye çalışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** sinema, Türk sineması, felsefe, sinematografi, film analizi.

\* Öğretim Görevlisi Doktor, Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Mucur Meslek Yüksekokulu, Kırşehir, Türkiye.  
ali.kaymak@ahievran.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2044-2837

# THE PRODUCTION OF THOUGHT THROUGH THE CINEMATIC IMAGE: A READING OF 'NAUSEA', 'BURNING DAYS', AND 'ABOUT DRY GRASSES'

Ali KAYMAK\*

Received: 01.12.2025 - Accepted: 27.03.2026

Kaymak, A. (2026). Sinemada imge aracılığıyla düşünce üretimi: 'Bulantı', 'Kurak Günler' ve 'Kuru Otlar Üstüne' filmleri çerçevesinde bir okuma. *Etkileşim*, 17, 614-646.  
<https://doi.org/10.32739/etkilesim.2026.9.17.351>

*This study complies with research and publication ethics.*

## Abstract

Cinema can be regarded not only as a form of narration or a means of entertainment, but also as a field that can influence the viewer's intellectual world and enable meaning production at a conceptual level. The cinematic language that emerges from the combination of visual and auditory elements undergoes constant change and transformation with technological developments, turning into a multilayered structure that allows for the production of thought. This reflective dimension of cinema gradually becomes the subject of philosophical debates; some thinkers consider cinema not merely as a representational medium but as a distinctive mode of philosophical thinking. This approach makes visible, in particular, the potential of cinema to generate thought in the viewer through its structural components. In this regard, cinematography is understood as one of the principal narrative devices that creates intellectual depth within the spectator's perception. Every cinematic element-from camera movements to the use of light, from the colour palette to editing choices-has the potential to activate the viewer's mental processes. In this sense, contemporary Turkish cinema offers significant examples that invite reflection on the philosophical potential of cinema through images. In this study, a reading has been carried out through examples from Turkish cinema such as *Nausea*, *Burning Days*, and *About Dry Grasses* through specific scenes from these films, an attempt has been made to analyse how the act of generating thought in the viewer's mind is realised by means of cinematographic choices.

**Keywords:** cinema, Turkish cinema, philosophy, cinematography, film analysis.

\* Lecturer (PhD), Kırşehir Ahi Evran University, Mucur Vocational School, Kırşehir, Türkiye.  
ali.kaymak@ahievran.edu.tr, ORCID: 0000-0003-2044-2837

## Giriş

İnsanın dünyayı, benliğini ve hakikati anlama çabasının sistematik bir düşünme biçimi olarak felsefe, Antik Yunan'dan itibaren gelişen köklü bir entelektüel geleneğe sahiptir. Bu düşünsel arayış tarih boyunca resim, heykel, mimari ve tiyatro gibi farklı görsel ve estetik mecralarla çeşitli biçimlerde ilişki kurmuştur. 19. yüzyıl sonlarında sinemanın ortaya çıkışı ise, felsefi sorgulamanın hareket, süre ve görsel düzenleme temelinde işleyen özgül bir görsel dil aracılığıyla yeni bir ifade alanı kazanmasını mümkün kılar. İlk yıllarda panayırlarda ve halka açık alanlarda eğlence amacıyla gösterilen filmler, başlangıçta popüler bir seyirlik olarak konumlanırken, zamanla teknik olanakların gelişmesi, gösterim biçimlerinin çeşitlenmesi ve sinemanın farklı coğrafyalara yayılmasıyla birlikte düşünsel ve estetik bir alan olarak da ele alınmaya başlar. Bu süreçte sinema, yalnızca bir eğlence mecrası değil, aynı zamanda düşünsel potansiyeli görünür kılınan bir ifade alanı olarak değerlendirilir.

Sinema ile felsefe arasındaki ilişkinin düşünsel açıdan tartışılabilir bir zemin kazandığı nokta, çoğu zaman Gilles Deleuze'ün çalışmalarıyla özdeşleştirilir. Deleuze'ün sinemayı bir düşünme biçimi olarak ele aldığı yaklaşımı, bu iki alan arasındaki ilişkiyi felsefi çevrelerde görünür kılar ve sinemanın kavramsal bir söylem üretme kapasitesini tartışmaya açar. Deleuze'ün sinema-felsefe ilişkisine dair yaklaşımı bu alandaki en etkili örneklerden biri olarak öne çıkmakla birlikte, sinemanın düşünsel potansiyeline yönelik tartışmaların ondan çok daha önce başladığı söylenebilir. Ancak Deleuze'ün yaklaşımı, felsefe disiplininin bir düşünürün sinema üzerine özgün kavramlar üreterek bu alana yönelik sistematik bir bakış geliştirdiği ilk örnek olması bakımından önem taşır.

Gilles Deleuze tarafından sinema ile felsefe arasında kurulan derinlikli ilişki sonraki yıllarda çeşitli çağdaş kuramcılar tarafından yeniden ele alınır ve bu alanda farklı yaklaşımlar geliştirilir. Çağdaş sinema felsefesi literatürüne bakıldığında, sinema-felsefe ilişkisine dair iki temel yönelim öne çıkar. Bir yanda sinemanın kendi başına felsefe yapamayacağını, yalnızca felsefi düşünceleri temsil eden bir araç olarak işlev gördüğünü savunan isimler; diğer yanda filmleri bağımsız birer düşünce üretim alanı olarak ele alan düşünürler yer alır. Bu tartışmaların kesişim noktasında sinemanın düşünsel kapasitesinin yalnızca öykü ve diyalog düzeyinde değil, sinematografik biçim aracılığıyla da devreye girdiği kabulü bulunur.

Sinemanın düşünsel potansiyeli, yalnızca anlatılan öyküde veya diyaloglarda değil, bu öykülerin nasıl anlatıldığına dair biçimsel tercihlerde de kendini gösterir. Bu doğrultuda sinematografi; çerçeveleme, ışık, renk, kamera hareketleri, kurgu ve ses gibi unsurlarla izleyicinin algısını yönlendiren, duygusal olduğu kadar düşünsel etkiler de üreten bir yapıyı ifade eder. Belirli bir kadraj, ışık-gölge düzeni ya da sessizlik içeren bir plan, izleyicide yalnızca bir duygulanım değil, aynı zamanda düşünsel bir sorgulama süreci başlatabilir. Bu nedenle sinematografi, sinemanın düşünsel üretim kapasitesini şekillendiren başat öğelerden biri olarak değerlendirilebilir. Bu çalışmanın temel amacı, bir film-

deki sinematik imgenin izleyicinin zihninde nasıl bir düşünce süreci tetiklediğini ortaya koymaktır. Sinemanın yalnızca anlatısal değil, görsel biçimiyle de felsefi anlam üretebileceği varsayımından hareketle çalışmada sinematografik tercihler ile düşünsel anlam üretimi arasındaki ilişki incelenecektir.

### **Düşünen İmgeler: Sinema-Felsefe İlişisine Kuramsal Bir Yaklaşım**

Felsefe ve sinema ayrı disiplinler olarak tanımlansa da özellikle düşünsel düzeyde birbirleriyle kesişen alanlar oluşturur. Antik Yunan'dan bu yana varlık, yaşam, bilgi ve hakikat gibi temel sorulara yanıt arayan felsefe, tarihsel süreç boyunca siyaset, bilim ve sanat gibi farklı düşünsel alanlarla iç içe gelişir; bu alanlar modern dönemde daha belirgin adlandırmalar ve kuramsal çerçeveler kazanarak felsefenin alt disiplinleri hâlinde sistematikleşir. Sanatın düşünce üretme kapasitesinin felsefi düzeyde tartışılmaya başlanmasıyla birlikte, sinema da modern dönemde felsefenin düşünsel potansiyeliyle kesişen özgül bir estetik ve düşünsel mecra olarak öne çıkar. Görsel anlatım gücüyle izleyicinin düşünsel dünyasına seslenen sinema, bazı yönetmenlerin tercihleriyle izleyicide yalnızca duygusal değil, aynı zamanda zihinsel bir sorgulama süreci başlatan bir ifade biçimi hâline gelir. Felsefede düşünce, temel sorular etrafında kavramlar üreterek ilerlerken; sinemada kimi yönetmenler, sinematik imgeler aracılığıyla izleyiciyi hazır yanıtlarla değil, düşünmeyi zorunlu kılan durumlarla karşı karşıya bırakır. Bu bağlamda sinema, dış dünyayı temsil eden bir yansıtma alanı olmaktan ziyade imgelerin kendi düzeni içinde işlediği ve izleyicide düşünsel bir deneyim üreten özgül bir düşünme pratiği olarak değerlendirilebilir.

Sinema ile felsefe arasındaki ilişkinin tek yönlü bir aktarım olmadığı bu iki alanın birbirini karşılıklı olarak beslediği söylenebilir. Felsefe, filmlerin içerdiği düşünsel katmanları görünür kılar; filmler ise felsefi soruların yeniden düşünülmesi için yeni imkânlar sunar. Filmler, erdem, ahlâk ve gerçeklik gibi kavramların somutlaştırdığı örnekler hâline gelirken, felsefi kuramlar da filmlerin çok katmanlı yapısını anlamlandırmak için yorumlayıcı bir çerçeve sağlar (Freeland & Wartenberg, 2016, s. 7). Bu tür filmler, salt argüman örneği olmanın ötesine geçerek, tıpkı filozofik metinler gibi sistematik bir düşünme edimi çerçevesinde şekillenir ve izleyiciyi belirli kavramlar hakkında sorgulamaya davet eder. Film izleme eylemi sonrasında izleyicilerin film hakkında düşünceleri, içerik ile ilgili sorular sormaları ve bu soruların peşinden giderek estetik, epistemik ve etik değerlendirmelerde bulunmaları; felsefenin alanına girmek, felsefe yapmak anlamına gelir (Andersen, 2019a, s. 21).

Sinema-felsefe ilişkisinin kuramsal düzeyde derinleşmesi ve farklı düşünürlerin bu alana özgün katkılar sunmasıyla birlikte, uzun süre alanı domine eden psikanalitik ve göstergebilimsel çözümlere ek olarak, filmlerin felsefi yönlerden çözümlenmesi de araştırmalarda önem kazanır (Sinnerbrink, 2011, s. 3). Bir filmin biçimsel ve içeriksel yapısı bu ilişkiyi kurmada birbirinden ayrılmayan iki düzlemi oluşturur. Biçimsel düzeyde görüntünün nasıl sunulduğu, hangi bakış açısının benimsendiği ve anlatının hangi sinemasal araçlarla kurul-

duğu; içerik düzeyinde ise temaya yaklaşım biçimi ve düşünsel derinlik, sinema-felsefe ilişkisinin çerçevesini belirler. Filmler, görsel kompozisyon ve anlatı dizilimi aracılığıyla izleyicinin dikkatini belirli noktalara yönlendirir; bu süreçte devreye giren algısal ve bilişsel mekanizmalar, sinemanın felsefi bir deneyime dönüşmesinde kritik bir rol üstlenir.

### **Sinema-Felsefe İlişkisinin Kurucu Düşünürü: Gilles Deleuze**

Fransız düşünür Gilles Deleuze, sinema üzerine yazdığı metinler kadar farklı zamanlarda verdiği röportajlar, katıldığı konferanslarda yaptığı konuşmalar ve bu konuşmaların açtığı tartışma hatlarıyla sinema-felsefe ilişkisini kuramsal düzeyde en derinlemesine ele alan isimlerden biri olarak değerlendirilebilir. Deleuze, 1983 ve 1985 yıllarında Fransızca yayımlanan ve daha sonra pek çok dile çevrilen *Cinema I* ve *Cinema II* kitaplarında sinemayı felsefeye dışarıdan eklenen bir yorum alanı olarak değil, düşüncenin imgesel düzlemde işleyişini görünür kılan özgün bir problem alanı olarak ele alır. Bu iki kitabın ardından sinema-felsefe ilişkisine yönelik çalışmalar hız kazanır ve alan kısa sürede yeni tartışmalarla genişler. Deleuze'ün çalışmalarıyla birlikte bu ilişki, sinemaya felsefe uygulama yaklaşımının ötesine geçerek imgenin düşünceyi nasıl kurduğu ve hangi koşullarda düşünmeyi zorladığı soruları etrafında yeniden şekillenir. Deleuze, felsefeyi 'kavram yaratma' etkinliği olarak tanımlar (2001, s. 14) ve rizom, minör edebiyat, şizoanaliz, oluş, virtüel/aktüel ile hareket-imge/zaman-imge gibi kavramlar aracılığıyla farklı alanlardaki problemleri yeni bir düşünsel düzlemde ele alır. Deleuze, çalışmalarında üç temel düşünme gücü tanımlar: bilim, felsefe ve sanat. Bilim, dünyayı gözlemlenebilir durumlar üzerinden açıklamaya yönelirken felsefe, kavramlar yaratarak mevcut sorunlara ilişkin yeni düşünme biçimleri geliştirir. Bu kavramlar dünyayı temsil etmekten ziyade düşünceyi dönüştürmeye hizmet eder. Sanat ise algılar ve duygulanımlar üretir (Colebrook, 2013, s. 43). Düşünürün sanata yaklaşımı, sinemaya bakışının da kurucu zeminini oluşturur. Bu bağlamda Deleuze, sinemayı düşünmenin işleyişini görünür kılan özgül bir imge düzeni olarak ele alır. Deleuze'ün düşünceyi yalnızca felsefeye tahsis etmeyip sanat alanını da kapsayan bir düzlemde ele alması, felsefe ile sanatı iki ayrı konuma yerleştirmek yerine aynı zeminde düşünerek iki alan arasında düşünsel bir birliktelik kurmasına imkân verir (Sütçü, 2015, s. 26).

Deleuze, sinema ile felsefe arasındaki ilişkiyi alışılmış yorum modellerinin ötesinde ele alır ve bu ilişkiyi felsefeden sinemaya ve sinemadan felsefeye doğru işleyen çift yönlü bir düşünme hattı olarak yorumlar. Deleuze'e göre sinema, yalnızca gündelik davranışları görünür kılan bir temsil alanı değil, aynı zamanda insanın ruhsal yaşamını ve içsel süreçlerini imgesel düzlemde açığa çıkarabilen bir düşünme pratiğidir. Bu doğrultuda Carl Dreyer, Robert Bresson, Roberto Rossellini ve Eric Rohmer gibi yönetmenlerin filmlerinde, varoluşsal sorunların sinemasal biçimler aracılığıyla incelendiğini ve düşüncenin hareket hâline geldiğini vurgular. Sinema bu anlamda yalnızca görüntüyü değil, zihni de

harekete geçirir; zihnin hareketi olarak tanımlanabilecek manevi yaşam, filmler aracılığıyla görünür kılınır. Böylece birey, doğal bir geçişle felsefeden sinemaya, sinemadan da felsefeye yönelir. Deleuze, sinema ile felsefe arasındaki karşılaşmanın, bir disiplinin diğerini konu edinmesinden değil; bir disiplinin, diğerinin karşılaştığı problemi kendi imkânlarıyla çözmek zorunda kaldığını fark etmesinden doğduğunu savunur. Bu yaklaşım doğrultusunda Deleuze, sinema üzerine yazma nedenini açık biçimde felsefi problematığına bağlar: “Sinema hakkında yazabilirim; bu, sinema üzerine düşünme hakkına sahip olmamdan değil, felsefi problemlerin beni sinemada cevaplar aramaya yöneltmesinden kaynaklanır. Doğal olarak bu cevaplar yeni problemler de yaratabilir” (Deleuze, 2000, ss. 366-367).

Deleuze’e göre sinemayı felsefeyle yan yana getiren temel unsur, sinemanın felsefeyi temsil etmesi değil, düşüncenin kendisini imgesel bir düzenek içinde zorlayarak yeniden örgütleyebilme kapasitesidir. Bu bağlamda Deleuze, sinemayı özgül bir ‘imge tipi’ olarak kavrar ve sinema-felsefe ilişkisini imge ile kavram arasındaki karşılıklı bir etkileşim alanı olarak tanımlar. Söz konusu ilişki tek yönlü değildir. Kavram, imgeyle bir ilişki barındırdığı gibi, imge de kavramla iç içe geçer. Deleuze’e göre sinema, her zaman düşünmenin ve düşünme mekanizmalarının bir imgesini kurma eğilimindedir; bu nedenle sinemasal imge soyut bir temsil değil, düşüncenin işleyişini görünür kılan somut bir düzendir (Deleuze, 2013, s. 72). Düşünür, felsefede kavramlardan söz edilirken sinemada hareket-süre bloklarından söz edildiğini belirtir; sinema ancak bu bloklar yaratıldığı ölçüde sinema olur: “Felsefe hikayesini kavramlar aracılığıyla anlatırken, sinema hikayesini hareket-süre blokları aracılığıyla anlatır” (Deleuze, 2003, s. 21). Burada hareket-süre blokları ifadesi, sinemayı anlamı taşıyan semboller dizisi olarak değil, hareket ve süreyi belirli biçimlerde örgütleyen imgesel bir düzenleme olarak kavramaya imkân verir. Sinemanın anlatı kurması bu bakışta ikincil bir sonuç gibidir; asıl belirleyici olan, sinemanın hareket ve zamanı nasıl düzenlediği, algıyı nasıl örgütlediği ve izleyiciyi hangi koşullarda düşünmeye zorladığıdır. Deleuze’ün film çözümlerinde tekil öğeleri (renk, ışık vb.) tek tek saymaktan çok, bu öğelerin bir bağlam içinde kurduğu ilişkiler ve filmin ‘dizimsel temeli’ üzerinde durması da bu nedenle anlam kazanır (Ashton, 2006, s. 75). Bu yaklaşımda sinematografik unsurlar, ‘neye işaret ediyor?’ sorusunun taşıyıcıları olarak değil, ‘nasıl işliyor?’ sorusunun kurucu öğeleri olarak düşünülür. Böylece Deleuze’ün sinema düşüncesi, anlamı temsil eden imgelerden çok, düşünceyi üreten imgesel işlemlere yönelir.

Deleuze, sinemadaki imgesel işleyişi ilk olarak hareket-imge kavramı üzerinden ele alır. Hareket-imgeye dayalı sinema anlayışı, Deleuze’e göre duyu-sal-motor şemaya dayanan filmleri kapsar. Bu imge rejiminde zaman ve mekân, bireyin sağduyusal algı ve eylem kalıplarıyla uyumlu olacak şekilde, süreklilik ve ardışıklık içinde örgütlenir (Deleuze, 2021). Böyle bir zaman ve mekân anlayışı, gündelik yaşam içinde eyleyen bireyin alışkanlıkları, pratikleri, ihtiyaçları, arzuları, korkuları ve beklentileriyle uyum içindedir. Bu düzenli algı ve eylem örüntüleri, birey için zaman ve mekânı anlamlı kılan bir duyu-sal-motor şema

oluşturur. Bu doğrultuda klasik sinema, izleyiciye zamanı hareketin dinamik akışı içinde, hareket ile nesnel arasındaki sürekliliği esas alarak sunar. Ortaya çıkan kopukluklar ya da bozulmalar ise, duygusal-motor şemanın bütünlüğü içinde yeniden düzenlenir. Bu nedenle klasik sinemada imgeler ne kadar çarpık, çelişkili ya da kafa karıştırıcı olursa olsun, izleyicinin algısı açısından normalleştirilir ve anlamlı hâle getirilir (Bogue, 2009, s. 371). Sinemada hareket-imge, Deleuze'e göre yalnızca hareketli kamera kullanımına indirgenmez; kameranın hareketlenmesiyle planın kendi içinde dinamik bir yapı kazanması ve montaj yoluyla planlar arasında sürekliliğin kurulmasıyla birlikte işler. Kameranın hareketi, imgenin durağan bir kayda dönüşmesini engellerken montaj, sabit ya da hareketli planlar arasında nedensel ve zamansal bir bağ kurarak algının kesintisiz biçimde ilerlemesini sağlar. Bu sayede sinemasal görüntü, izleyici için süreklilik taşıyan bir hareket alanı hâline gelir (Deleuze, 2021, s. 40).

Deleuze, hareket-imge sinemasını üç temel alt imge türü üzerinden açıklar: algılanım-imge, duygulanım-imge ve eylem-imge. Düşünür, bu imge türlerini örnek filmler aracılığıyla ele alarak, sinemasal imgelerin farklı işleyiş biçimlerini görünür kılar. Deleuze'ün algılanım-imge olarak adlandırdığı kavram, tekmerkezli ve öznel bir algı düzenini ifade eder. Hareket-imge, belirli bir belirsizlik merkeziyle ilişkilendirildiğinde algılanım-imgeye dönüşür (Deleuze, 2021, s. 90). Bu bağlamda algılanım-imge, sinematik dünyanın izleyicinin konumu ve yönelimleri doğrultusunda çerçevelenmesine karşılık gelir (Bogue, 2009, s. 370). İmgeler arasındaki seçim ve eleme süreçleri, algının bu merkez etrafında örgütlenmesini sağlar. Deleuze, duygulanım-imagiyi yakın planla ilişkilendirir ve yakın planı yüz olarak tanımlar: "Yüzün yakın planı yoktur; yüzün kendisi yakın plandır, yakın plan kendiliğinden yüzdür ve her ikisi de duygudur, duygulanım-imgedir" (2021, ss. 118-119). Bu bağlamda duygulanım-imge hem hareket-imgenin bir alt türü hem de diğer imge türlerinin kesişim noktası olarak değerlendirilir. Yakın plan, imgeyi çevresindeki diğer imgelerden ayırarak ona ayrıcalıklı bir yoğunluk kazandırır. Duygulanım-imge, algılanım-imge ile eylem-imge arasında yer alır ve bu iki imge arasındaki içsel dönüşüm sürecinde ortaya çıkar (Schwab, 2000, s. 116). Hareket-imgenin üçüncü alt türü eylem-imgedir. Deleuze, eylem-imagiyi anlatı içinde karakterin bulunduğu ortam ile sergilediği davranışlar arasındaki ilişki üzerinden tanımlar. Ortam, karakter üzerinde belirli bir etki yaratır ve karakter bu etkiyle karşı karşıya gelerek belirli bir durum içine yerleşir. Eylem-imge, karakterin bu duruma verdiği tepkiyle birlikte ortamla kurduğu ilişkinin dönüşmesini ve bu dönüşüm sonucunda yeni bir durumun ortaya çıkmasını ifade eder. Eylem-imge sineması bir davranış sineması ortaya çıkarır. Karakterin sergilediği davranışlar ile var olan durum değişikliğe uğrar, bir durumdan diğerine geçiş sağlar (Deleuze, 2021, s. 183, 2021, s. 200). Klasik Hollywood anlatısının hâkim olduğu filmler, eylem-imge sinemasının en belirgin örnekleri olarak değerlendirilebilir (Mullarkey, 2009, s. 182). Deleuze'ün eylem-imge olarak tanımladığı bu anlatı yapısı, André Bazin, Noël Burch ve David Bordwell gibi sinema düşünürlerinin Hollywood sinemasına ilişkin çözümlenmelerinde betimlenen klasik anlatı modeline karşılık gelir.

Deleuze'e göre eylem-imge zaman içinde bir kriz sürecine girer ve bu kriz, yeni bir imge türünün ortaya çıkmasına yol açar. Düşünür, sinemaya Hitchcock tarafından sokulduğunu belirttiği bu yeni türü zihinsel imge olarak adlandırır. Zihinsel imge, algılanım-imge, duygulanım-imge ve eylem-imgeye eklenmekten çok, bu imgeleri yeniden çerçeveleyen ve dönüştüren bir işlev üstlenir. Alfred Hitchcock, hareket-imgeyi sınırlarına kadar zorlayarak bu imge rejimini tamamına erdirir; bunu ise izleyiciyi filmin içine, filmi de izleyicinin zihinsel süreçlerine dâhil ederek gerçekleştirir (Deleuze, 2021, ss. 256-258). Düşünüre göre zihinsel imge anlatısı eylem-imge sinemasında bir dönüşüm yaşatır fakat eylem-imgenin asıl krizi İkinci Dünya Savaşı'nın sonrasında ortaya çıkar. İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan ekonomik, siyasal ve toplumsal dönüşümler sinemayı da derinden etkiler. Amerikan rüyasının sarsılması ve anlatı biçimlerinin dönüşmesiyle birlikte Hollywood sineması bir kriz sürecine girer. Hareket-imgeye dayalı filmler üretilmeye devam etse de Deleuze'e göre sinemanın düşünsel enerjisi artık bu filmlerden çekilmiştir. Bu nedenle savaş sonrasında, düşünceyi merkeze alan yeni bir imge sinemasının ortaya çıktığı söylenebilir (Deleuze, 2021, s. 260). Deleuze, bu yeni sinema anlayışını zaman-imge kavramıyla tanımlar. Sinemanın geleceğini zaman-imge sinemasında gören düşünür, hareket-imgeye dayalı sinemayı ise kitleleri psikolojik olarak yönlendirme potansiyeli nedeniyle eleştirir (Sütçü, 2015, s. 106).

Deleuze, zaman-imge sineması ile hareket-imge sineması arasındaki farklılığı beş özellik üzerinden açıklar: "dağıtıcı durum, kasıtlı olarak zayıf bağlantılar, gezinti-biçim, klişelerin bilincine varış, komplonun ifşası". Zaman-imge rejiminde karakterler arasındaki etkileşim zayıflar; ardışık ve nedensel eylemler yerini birbirinden kopuk durumlara bırakır. Anlatıyı bir arada tutan evrensel çizgi kırılır, süreklilikler gevşer ve olaylar çoğu zaman rastlantısallık üzerinden ilerler. Bu dönüşümle birlikte duyu-motor eylemin yerini amaçsız gezinti hâli alır; karakterler, hareket-imgenin nitelikli mekânlarının aksine, sıradan ya da terk edilmiş alanlarda yönsüz biçimde dolaşır. Bağlantısız bu evrende anlatıyı bir arada tutan unsur ise gündelik klişelerdir. Son olarak anlatı, özellikle kara filmlerde görüldüğü üzere, komplo mantığı etrafında kurulabilir. Deleuze bu duruma örnek olarak *The Godfather* (1972) filmini verir (2021, ss. 261-264). Duyu-motor şemanın çöküşüyle birlikte hareket ile zaman arasındaki ilişki tersine döner. Hareket-imgeye dayalı klasik sinemada zaman harekete tabi iken, zaman-imgenin temsil ettiği modern sinemada hareket zamana bağlı olarak işler. Bu durum, anlatıda düzensiz ve kopuk hareketlerin ortaya çıkmasına yol açar; izleyici artık hareket-imgelerden çok, zamanın farklı biçimlerini deneyimler (Bogue, 2009, s. 372). Zaman-imge filmlerinde ayrıcalıklı mekân sunumları, pasif karakterler, içsellığe yönelen anlatılar ve travmatik psikik durumlar belirginleşir; zamanın doğrusal olmayan biçimde ele alınmasıyla imgeler arasında nedensel bağları zayıf anlatılar kurulur (Herzogenrath, 2017, s. 164). Zaman-imge çerçevesinde şekillenen sinema örneklerinde imgeler, klasik anlatının neden-sonuç zincirine bağlı kalmaksızın dolaysız ve askıda bir biçimde sunulur. Eylemle sabitlenmeyen bu imgesel yapı, seyirciyi pasif bir anlam izleyicisi olmaktan çıkararak

düşünsel bir konumlanmaya zorlar. Nedensel anlatının çözülmesiyle birlikte imge, açıklayıcı bir araç olmaktan ziyade yorumlanmayı talep eden bir yoğunluk alanına dönüşür. Böylece düşünce, anlatının yönlendirdiği bir sonuç değil, imgenin açtığı boşlukta kurulan bir süreç hâlini alır. Deleuze, zaman-imge çerçevesinde ortaya çıkan düşünsel yoğunlaşmayı kristal-imge kavramıyla açıklar. Kristal-imge, zaman-imgelerin belli bir yoğunluk düzeyinde, aktüel ile virtüelin birbirine dolandığı hatta bir ayırt edilemezlik noktasında değiş tokuş edildiği bir imge düzenini tarif eder. Deleuze'ün kristal tartışmasında temel mesele, imgenin şimdiyi temsil etmesi ya da geçmişi anlatması değildir; şimdinin geçen-şimdi olarak aktüel bir imge halinde belirmesi ile geçmişin korunan-geçmiş olarak virtüel bir imge halinde eşzamanlı işlemesidir (Deleuze, 2021b, s. 103). Kristal-ingenin kavramsal gücü, film çözümlemesinde doğrudan işletilebilir olmasından gelir; çünkü kristal, bir sembol değil, belirli bir imgesel düzenlemenin mantığıdır. Kristal-imge, modern sinemada duyum-devimsel şemanın çözülmesiyle ortaya çıkan salt optik/sessel durumların, zamanla kurduğu ilişkinin en yoğun biçimlerinden biri olarak düşünülebilir. Eyleme bağlanmayan, bağlantısız ya da boşaltılmış mekânların içinde, imge artık 'ne olacak?' sorusunu iletirmek yerine, zamanın kendi işleyişini görünür kılar.

Sonuç olarak Deleuze'ün sinemaya bakışı, sinemayı felsefi içeriklerin temsil edildiği bir alan olarak değil, imge rejimleri aracılığıyla düşüncenin kendisini kuran bir pratik olarak ele alır. "Sinema bir imge tipidir" vurgusu ve sinemanın düşünmenin imgesini kurma arzusuna dair saptaması (Deleuze, 2013, s. 72), sinema-felsefe ilişkisinin temsile değil, düşüncenin üretimine dayandığını gösterir.

### **Sinema-Felsefe İlişkisi Üzerine Farklı Yaklaşımlar**

1980 sonrasında sinema-felsefe ilişkisinin akademik alanda görünürlük kazanmasında hem kuramsal hem de teknolojik gelişmeler etkili olmuştur. Bu süreçte özellikle filmlerin DVD, Blu-Ray ve dijital platformlar aracılığıyla tekrar tekrar izlenebilir, durdurulabilir ve sekanslara ayrılabilir hale gelmesi, araştırmacıların film metni üzerinde derinlemesine bir analiz yürütmesine olanak tanır. Deleuze'ün ortaya koyduğu kavramsal çerçeve, sinemanın felsefi düşüncenin üretim alanı olarak ele alınabileceğini göstererek birçok araştırmacıya yeni bir tartışma zemini sunar. Bu dönemde sinema, yalnızca estetik bir anlatı biçimi değil, aynı zamanda felsefi çözümleme için bir düşünme alanı olarak değerlendirilmeye başlar.

Sinema-felsefe ilişkisine dair yaklaşımlar iki ana doğrultuda şekillenir: Birincisi, sinemayı yalnızca felsefi fikirleri aktaran bir araç olarak gören film felsefesi yaklaşımı; ikincisi ise filmlerin kendi başlarına felsefi düşünce üretebileceğini savunan felsefe olarak film yaklaşımıdır. Film felsefesi yaklaşımını benimseyen araştırmacılar, sinemanın bazı felsefi soruları filmler aracılığıyla gündeme getirebileceğini, ancak filmlerin tek başına felsefi düşünce üretmeyeceğini savunur. Bu anlayış, aynı zamanda klasik film kuramlarında tartışılan

temel meseleleri yeniden ele alır ve sinemanın felsefeyle ilişkisini daha çok temsil düzeyinde değerlendirir. Bu yaklaşımın temelinde film imajları, filmlerin teknolojik boyutu, filmin estetik ve ontolojik yönleri, filmin sanat olarak kabul edilip edilmemesi gibi çeşitli konular yer alır (Öztürk, 2018, s. 35). Bu yaklaşımı benimseyen düşünürler sinema ile felsefe arasında zayıf bir ilişki bulunduğunu, filmin felsefi kapasitesinin sınırlı olduğunu ve var olan felsefi argümanları anlatı yoluyla aktardığını ileri sürer.

Felsefe akademisyeni olarak sinema üzerine çeşitli metinler üreten Tom McClelland, film ortamı ile felsefe disiplininin iki temel düzlemde kesiştiğini öne sürer. İlk olarak McClelland, film felsefesini filmin doğasına ilişkin sorular soran bir alt disiplin olarak değerlendirir; izleyicinin bir filmi izlerken hangi bilişsel ve duygusal süreçlerden geçtiği gibi sorular aracılığıyla soyut meseleleri araştırır. İkinci olarak ise filmlerin belirli felsefi sorunları ele alarak felsefi tartışmalara katkı sunabileceğini savunur (2011, s. 11). Düşünürü göre felsefe ile sinema arasında belirgin bir kesişim olsa da sinema düşünsel açıdan henüz felsefenin gücüne ulaşmış değildir. Sinemanın kendine özgü bir dünyası ve ifade alanı olsa bile, bu dünya düşünce üretimi bakımından belirli sınırlamalara sahiptir. Bu nedenle McClelland sinemayı, düşünsel derinlik açısından felsefenin gerisinde konumlandırır. Film felsefesi yaklaşımının bir diğer düşünürü Paisley Livingston, felsefenin sinemadan çeşitli biçimlerde yararlanabileceğini kabul etmekle birlikte, filmlerin bağımsız, yenilikçi ve sinemaya özgü bir tarzda felsefe yapabileceği yönündeki iddiaları sorunlu bulur. Livingston'a göre hiçbir film, felsefi sorunları anlamak veya bu sorunlar üzerine düşünmek için gerekli olan kavramsal yapıyı, argüman üretimini ve iddia ortaya koyma kapasitesini tam anlamıyla gerçekleştiremez; bu nedenle filmler, felsefi bir edimi fiilen yerine getiremez (2008, ss. 590-592). Felsefe olarak film yaklaşımını cesur bir iddia olarak değerlendiren düşünür, sinemanın felsefi kavrayışı geliştirmede ancak mütevazı bir role sahip olduğunu vurgular. Bu çerçevede filmlerin, felsefi konulara dair ilgi çekici örnekler sunabileceğini; özellikle izleyicinin ilgili meseleye ilişkin yeterli arka plan bilgisine sahip olduğu durumlarda, belirli felsefi tezlerin açıklanması ve keşfedilmesi için önemli bir mecra işlevi görebileceğini belirtir (2006, s. 11). Felsefe profesörü olarak araştırmalarını yürüten Nathan Andersen, filmlerin izleyicileri çeşitli sorgulamalara yönlendirdiğini ve bu sorgulamaların felsefenin alanına karşılık geldiğini vurgular. Bu doğrultuda, izleyicinin film üzerine gerçekleştirdiği etik, estetik ve epistemik değerlendirmeleri doğrudan felsefi düşünceye giriş olarak yorumlar (2019a, s. 21). Andersen, film felsefesi yaklaşımını savunan diğer düşünürler gibi, filmin kendi başına felsefe yapma kapasitesine sahip olmadığını; film-felsefe ilişkisinde filmin rolünün izleyiciyi felsefi düşünceye sevk eden anlatılar üretmek olduğunu ileri sürer. Andersen'e göre film felsefesi araştırmaları, filmlerin hikâyesi ve yapısında açık ya da örtük biçimde beliren öğeleri esas alan, yorumlayıcı ve analitik açıklamalara dayanan titiz bir film eleştirisi niteliği taşır (2019b, s. 5).

Film felsefesi yaklaşımının bir diğer savunucusu olan Murray Smith ise filmleri felsefi fikirleri yeniden dolaşıma sokan yapılar olarak görür ve bu tür

örnekleri “konserve felsefe” olarak adlandırır. Smith, ilgili filmlerde kendisini asıl ilgilendiren kısmın filmin sanatsal yetenekleri kullanması olduğunu belirtir (2016, s. 186). Film felsefesi düşünürleri, genel olarak filmlerin anlatı unsurları aracılığıyla izleyicileri yalnızca belirli düşüncelere ve sorgulamalara yönlendirebileceğini savunur. Bu doğrultuda film felsefesi yaklaşımı, sinemayı felsefi düşüncenin üretildiği bir alan olarak değil, düşüncenin izleyiciye aktarıldığı bir iletişim mecrası olarak konumlandırır.

Buna karşılık ‘felsefe olarak film’ anlayışı, sinemanın yalnızca felsefi düşünceleri temsil eden pasif bir araç olmadığını; sinematografik araçlar yoluyla özgün düşünce üreten özerk bir mecra olduğunu savunur (Öztürk, 2018, s. 35). Bu yaklaşımı benimseyen düşünürler, filmleri önceden var olan düşünceleri görselleştiren illüstrasyonlar olarak değil, eylem hâlinde felsefe olarak kavramsallaştırır. Bu yaklaşımın en güçlü savunucularından biri olan Stephen Mulhall, filmleri felsefi görüşlerin basit birer yansıması olarak görmenin ötesine geçerek, onları eylem halindeki felsefe (‘philosophy in action’) olarak tanımlar. Mulhall’a göre, *Alien* serisi gibi yapımlar, insan kimliği ve bedensellik gibi felsefi problemleri, tıpkı filozofların yaptığı gibi ciddi ve sistematik bir şekilde düşünmektedir, bu nedenle filmler felsefenin hammadde değil, bizzat felsefi alıştırmalardır (Mulhall, 2008, s. 4). Aaron Smuts, bir filmin felsefe yapabilmesi için sinemaya özgü araçlarla düşünsel katkı üretmesi (sanatsal ölçüt) ve yalnızca bilinen bir görüşü örneklemek yerine yeni bir fikir ortaya koyması (epistemik ölçüt) gerektiğini belirtir. Düşünür filmlerin yalnızca sinemanın sahip olduğu araçlarla felsefe yapmasının diğer ortamlar tarafından yanına yaklaşılamayacak derecede felsefi katkı içerdiğini savunur. (Smuts, 2009, s. 410).

Sinema-felsefe ilişkisini çağdaş felsefenin en dinamik alanlarından biri olarak değerlendiren Wartenberg, filmlerin felsefi fikirlere geleneksel yazılı metinlerde eksik kalan bir canlılık kazandırdığını belirtir (2007, s. 4). Sinemanın düşünce üretebilme kapasitesine vurgu yapan Wartenberg, filmler aracılığıyla felsefe yapmanın mümkün olduğunu savunur. Wartenberg, sinema-felsefe ilişkisine dair görüşlerini ‘felsefe olarak film’ yaklaşımı çerçevesinde filmler üzerinden temellendirir. İncelediği filmlerde ortaya konulan düşünceleri felsefenin çeşitli kavramlarıyla birlikte değerlendirir. Ona göre filmler, çoğunlukla felsefi düşüncelerin örneğini sunar; bazı filmler ise mevcut felsefi fikirleri sorgulayan, onlara karşıt bir tutum geliştiren anlatılar içerir. Bu bakımdan Wartenberg’in sinematik felsefe olarak tanımladığı filmleri, yalnızca felsefi düşünceleri gösteren değil, aynı zamanda bizzat felsefe üretebilen yapılar olarak değerlendirmek mümkündür.

Bu tartışmada sinemanın biçimsel ve teknik boyutuna odaklanarak özgün bir ontoloji geliştiren Daniel Frampton, “Filmozofi” kavramıyla sinema-felsefe ilişkisine radikal bir boyut ekler. Filmozofi, filmi bir düşünme alanı olarak ele alarak filmin varlığı ve biçimsel özelliklerini birlikte kapsayan bir kuramsal yaklaşım sunar. Bir düşünce sistemi olarak filmozofi, film-varlık bağlamında deneyimlenen imajların ve işitsel unsurların ardındaki yaratıcı edimi film-zihin

kavramıyla açıklar. Filmin biçimsel bileşenlerini ise film-düşünme kavramı üzerinden tanımlar (Frampton, 2013). Film-zihin, anlatının ve imgelerin arkasındaki yönlendirici güçtür; kadraj, odak, ses, kurgu ve renk gibi unsurlar film-zihnin düşünme eylemlerinin dışavurumudur. Bu çerçevede film, dışarıdan felsefi kavramların uygulanacağı pasif bir nesne değil, kendi gerçekliğini ve düşüncesini üreten etkin bir özne olarak değerlendirilir. Frampton'ın film-düşünme kavramı, sinematografik her tercihin izleyicinin algısını ve düşüncesini şekillendiren bir düşünce edimi olduğunu vurgular.

Bu teorik çerçeve, filmlerin içerik ve biçimsel unsurlarının ayrılmaz bir bütün olduğunu gösterir. Özellikle Frampton'ın işaret ettiği film-düşünme eylemi, yönetmenin teknik tercihlerinin salt estetik birer dokunuş değil, anlamı inşa eden ve yönlendiren zihinsel süreçler olduğunu ortaya koyar. Bir filmin felsefi potansiyelini çözümlenmek, yalnızca hikâyeye değil, o hikâyeyi kuran görsel dile odaklanmayı gerektirir. Sinematografi, görüntüleme işlevinin ötesine geçerek düşünceyi, duygulanımı ve sözel olmayan iletişimi görselleştiren temel bir araç hâline gelir. Dolayısıyla sinemanın nasıl düşündüğünü ve izleyicide felsefi bir anlamı nasıl inşa ettiğini kavrayabilmek için sinematografik unsurların (aydınlatma, kamera, kurgu ve ses) işleyişini merkeze almak önem taşır.

### **Sinematografik Unsurların Anlam Yaratımındaki Rolü**

Sinema, doğası gereği içerik ve biçimin, başka bir ifadeyle anlatı ve sinematografinin diyalektik birlüğinden oluşur. Bir film projesi oluşturulurken öncelikle karakterlerin içinde var olacağı görsel bir dünya tasarlanır ve bu dünya, izleyicinin hikâyeyi nasıl algılayacağını belirleyen temel çerçeveyi oluşturur (Brown, 2011, s. 2). Sinematik anlatı evreninin inşasında gerçeklik etkisinin sağlanması, sinematografik unsurların tutarlı ve bilinçli kullanımına bağlıdır. Yönetmen, belirli bir zaman-mekân düzleminde karakterlerin deneyimledikleri olayları aktarırken, sinemanın teknik ve estetik normlarıyla uyumlu bir görsel dil kurmak zorundadır. Ele alınan olay gerçek yaşantılara dayansa dahi, bu deneyim ham hâliyle sinemaya aktarılmaz; sinematografik anlatım mantığı çerçevesinde yeniden kurgulanır ve estetik bir forma dönüştürülür. Bu bağlamda kusursuz bir gerçeklik izlenimi, görüntü, diyalog, oyunculuk ve kurgu gibi bileşenlerin uyumuna dayanır (Adanır, 2017, ss. 126-127).

Yönetmen, filmin açılış sahnesiyle birlikte izleyiciyi inşa ettiği anlatı evrenine davet eder ve izleyicinin bu kurmaca gerçekliğe inanmasını hedefler. Bu süreçte tercih edilen sinematografik unsurlar, izleyicinin film dünyasıyla kurduğu ilişkiyi belirleyen kritik faktörlerdir. Çalışmanın bu bölümünde sinematografik unsurların kullanımı ile anlamın nasıl şekillendirildiği ele alınmakta; aydınlatma ve renk tasarımı, kamera kullanımı, kurgu ve ses gibi temel bileşenlerin filmin düşünsel dünyasına sunduğu katkılar tartışılmaktadır.

Sinematik anlatımın görsel inşasında ele alınması gereken ilk bileşenlerden biri aydınlatmadır. Aydınlatma, en temel düzeyde mekânın ve nesnelerin görü-

nürlüğünü sağlayan teknik bir gereklilik olarak işlev görür; bu kullanımda ışık, güneş, ay ya da yapay kaynaklar üzerinden doğal bir yayılım izlenimi vererek öyküdeki zaman ve mekânın inandırıcı bir biçimde yansıtılmasını mümkün kılar. Ancak aydınlatmanın sinemada anlamı dönüştüren asıl gücü, ikinci kullanım biçiminde ortaya çıkar: yönetmen ışığı, sahnenin atmosferini güçlendiren, karakterin psikolojisini imleyen ya da anlatının gerilimini artıran estetik bir araç olarak kullanır (Mükerrem, 2012, s. 44). Bir görüntünün izleyici üzerindeki etkisinin büyük bölümü, ışığın yönlendirilme biçiminden kaynaklanır. Kadraj içinde oluşturulan aydınlık ve karanlık bölgeler kompozisyonun anlamını belirler; yoğun ve parlak ışık önemli jestleri vurgularken, gölge ayrıntıları gizleyebilir, belirsizlik ve gerilim hissi yaratabilir (Bordwell & Thompson, 2011, s. 131).

Blain Brown, ışığı görüntü yönetmeninin 'cephaneliğindeki en güçlü araçlardan biri' olarak tanımlar ve ışık denetiminin üretim sürecinde en fazla zaman alan işlerden olduğunu belirtir (2011, s. 8). Işığın sinemadaki önemi, izleyicinin duygularına doğrudan temas edebilme gücünden kaynaklanır. Bu nedenle ışık, öyküye ek anlam katmayı sağlayan temel bir sinematografik unsur olarak değerlendirilir. Sözen de yönetmenin ancak anlamlı imgeler oluşturabildiği ölçüde sanatçı niteliği kazandığını vurgular ve bu anlam üretiminde ışık tasarımına özel bir rol atfeder (2013, s. 152).

Aydınlatma kadar renk de sinematografinin anlam üretiminde belirleyici bir unsurdur. Renk; atmosfer kurma, izleyicide belirli duygular uyandırma ve hikâyeyi güçlendirme gibi işlevler üstlenir. Sinematografide renk yalnızca kostüm ve dekorun tonlarıyla sınırlı değildir; filme hâkim genel renk paletini ve çekim sonrası aşamada yapılan dijital renk düzenlemelerini de kapsar. Yönetmen renk tasarımı aracılığıyla senaryoda yer alan duyguları biçimlendirir, yoğunlaştırır ve izleyicinin anlatının dünyasına yönelik duygusal tepkilerini yönlendirir (Lancaster, 2019, s. 76). Örneğin *Matrix* (1999) filminde simülasyon evrenine hâkim olan yeşil tonlar, anlatının 'yapay dünya'sını görsel düzeyde kodlar; teknoloji, simülasyon ve yapay zekâ gibi kavramlar bu renk üzerinden imlenir. Böylece renk, anlatının tematik yapısına ek bir anlam katmanı olarak işlev görür.

Aydınlatma ve renkte açığa çıkan bu anlam kurucu işlev, filmin görsel dünyasının yalnızca estetik bir tercihler toplamı olmadığını; anlatının düşünsel yapısını biçimlendiren bir unsur olduğunu gösterir. Işığın yönlendirdiği algı ve rengin kurduğu duygusal ton, imgenin izleyicide nasıl bir düşünce süreci yaratacağını doğrudan etkiler. Ancak sinematografiyi bütüncül kılan öğeler yalnızca ışık ve renk değildir; kameranin konumlanması, hareketi ve çerçeveleme stratejileri de imgenin düşünce üretme potansiyelini belirleyen temel bileşenler arasındadır.

Sinemada kamera kullanımı, çekim ölçekleri, çekim açıları ve kamera hareketleri üzerinden biçimlenir. Kameranin sahneye göre konumu, konuyu gördüğü açı ve kullanılan objektif, izleyicinin sahneyi algılama biçimini belirler. Uzak çekim, filmin geçtiği mekânı ve genel atmosferi tanıtmaya işlevi görürken, genel çekimde mekânın içindeki karakterler ve nesnelere netleşir; boy, bel, göğüs ve yakın çekimler ise karakterin beden dili ve duygulanımını farklı yoğunluklarda

izleyiciye aktarır. Ayrıntı çekim, anlatı açısından kritik öneme sahip nesne ya da beden parçasını vurgulayarak imgeye kavramsal bir ağırlık yükler.

Kamera açıları da çerçeveye anlam katan önemli bir unsurdur. Üst açı, karakterin güçsüzlüğünü ve savunmasızlığını vurgularken; alt açı, karakteri daha güçlü ve baskın gösterir. Eğik açı ('dutch angle') ise çerçevenin dengesini bozarak sahneye tuhaflık, gerilim ya da gerçeklik duygusunun kırıldığı bir atmosfer kazandırır (Mascelli, 2007, ss. 41-50). Kamera hareketleri olan 'pan', 'tilt', 'dolly' ise izleyiciyi sahnenin içine çeker, dramatik yoğunluğu artırır ya da mekânsal bağlamı görünür kılar. Pan hareketi sahnedeki unsurlar arasında yatay bir ilişki kurarken, tilt dikey ekseninde bilgi ve vurgu üretir; ileri dolly hareketi dramatik yoğunluğu yükseltir, geri dolly ise mekânı genişleterek anlatının bağlamını açar.

Kurgu, farklı zaman ve mekânlarda çekilmiş görüntülerin anlamlı bir bütün hâline gelmesini sağlayan temel aşamadır. Mascelli (2007, s. 153) kurguyu, ham elmasın kesilip parlatılarak değerli bir forma dönüştürülmesine benzetir. Sinemanın erken dönemlerinde fiziksel film şeritleri kesilip yapıştırılarak yapılan kurgu, dijital teknolojilerle birlikte bilgisayar ortamında gerçekleştirilen esnek ve deneysel bir sürece dönüşür. Monaco'nun (2002, s. 207-208) işaret ettiği 'editing/cutting' ve 'montage' ayrımı, Amerikan ve Avrupa sinemasının kurguyu nasıl kavradığına dair ipuçları verir; ilki fazlalıkları budama, ikincisi ise inşa etme eylemini çağırıştırır. Günümüzde kurgu, sahnelerin seçimi, renk düzenlemeleri, müzik ve efekt yerleşimleri ve diyalog zamanlaması gibi çok sayıda değişkeni içerir; aynı ham görüntülerden yapılacak iki farklı kurgu, iki farklı film ortaya çıkarabilecek ölçüde belirleyici bir işleve sahiptir.

İşitsel yapı da sinematografik anlam üretiminde görsel imge kadar belirleyici bir rol oynar. Teknik açıdan ses kanalı diyalog, müzik ve efekt olmak üzere üç temel unsurdan oluşur. Diyalog, görüntünün tek başına aktaramadığı bilgileri ve karakterlerin duygu-düşüncelerini görünür kılar; senaryo yazım sürecinde kullanılan dilin karakterlerin sosyo-kültürel yapısıyla uyumlu olması filmin gerçeklik etkisini güçlendirir (Çipe, 2011, s. 113). Müzik, sahnenin duygusal tonunu belirlerken, efektler mekânsal ve atmosferik bilgiyi derinleştirir. Çekim sonrası süreçte yapılan yeniden seslendirme (dublaj) ve ses tasarımı, yönetmene her repliğin duygusal yoğunluğunu kontrol etme imkânı sunar. Gelişen ses teknolojileri, en kısık düzeydeki ortam seslerinin bile berrak biçimde duyulmasını mümkün kılar; bu durum ses tasarımını filmin anlam dünyasını belirleyen başlıca unsurlardan biri hâline getirir.

Sinematografik öğelerin teknik işleyişi ve estetik konumlanması ortaya konulduğunda, bu unsurların imge-düşünce ilişkisi bağlamında nasıl kavranabileceği sorusu Deleuze'ün sinema anlayışı çerçevesinde yeniden ele alınmayı gerektirir. Deleuze'ün sinema kuramı, doğrudan sinematografik tekniklerin ayrıntılı bir çözümlemesini hedeflemez; ancak onun hareket-imge ve zaman-imge ayrımı, sinematografinin düşünceyle kurduğu ilişkiyi açıklamak bakımından güçlü bir kavramsal çerçeve sunar. Bu bağlamda sinematografi, yalnızca estetik bir

düzenleme pratiği ya da görsel kompozisyon meselesi olarak değil, imgenin düşünce üretme kapasitesini maddi düzlemde kuran bir yapı olarak değerlendirilir. Kamera konumlanması, kadrajın sınırları, alan derinliği, ışığın dağılımı, hareketin sürekliliği ya da kesintiye uğraması gibi unsurlar, anlatının görsel örgütlenmesini belirlemekle kalmaz, aynı zamanda düşüncenin hangi koşullarda akacağına, nerede yoğunlaşacağına ve hangi anlarda duraksayarak askıya alınacağına dair bir rejim oluşturur. Bu nedenle sinematografi, temsil edilen içerikten bağımsız olarak, düşüncenin biçimlenme sürecine doğrudan müdahil olan bir kurucu unsur niteliği taşır. Hareket-imege bağlamında sinematografi, eylem merkezli bir dünya kurarak öznenin çevresiyle kurduğu nedensel ve yönelimli ilişkiyi görünür kılar; kadrajın açıklığı, mekânın sürekliliği ve kamera hareketinin motivasyonu, rasyonel bir algı düzeni üretir. Buna karşılık zaman-imege bağlamında sinematografi, eylem zincirinin kırıldığı, boşlukların belirginleştiği ve sürekliliğin çözüldüğü bir görsel alan inşa eder; durağan planlar, bekleme anları ve kadraj içindeki boşluklar aracılığıyla düşüncenin zorlandığı bir deneyim alanı açılır. Bu noktada sinematografi, yalnızca dramatik yapıyı destekleyen bir teknik araç olmaktan çıkar; düşüncenin tıkanma, tereddüt ve belirsizlik anlarını görünür kılan ontolojik bir yüzeye dönüşür. Dolayısıyla Deleuze'ün imge kuramını ışığında sinematografi, sinemanın felsefeyle kurduğu ilişkinin estetik değil kurucu düzleminde konumlanır; imge, görüneni aktarmaktan öte, düşüncenin mekânsal ve zamansal inşasını gerçekleştiren bir düşünme biçimi olarak işler.

## Yöntem

Örnek filmler üzerinden sinemada düşüncenin imgesel düzlemde nasıl kurulduğunu inceleyen bu çalışmada yöntem olarak sinematografik analiz yaklaşımı benimsenmekte; bu analiz aracılığıyla sinematografik unsurların anlamın oluşum koşullarını nasıl görünür kıldığı araştırılmaktadır. Sinematografik analiz, bir filmdeki mizansen, kompozisyon, ışık, renk, kamera ve mekânsal düzen gibi öğelerin yalnızca estetik tercihler olmadığını; imgenin düşünce üretme kapasitesini maddi olarak yapılandırıldığını varsayar. Bordwell ve Thompson'a göre (2016) sinemada anlam yalnızca anlatı ve diyaloglar üzerinden değil, 'görsel stil' aracılığıyla da kurulur. Ancak bu çalışma, görsel stilin işlevini temsilden ziyade düşüncenin imgesel örgütlenmesi bağlamında ele alır. Bu doğrultuda sinematografik öğeler, film metninin yapısal bileşenleri olmanın ötesinde, izleyicinin algısal yönelimini belirleyen ve düşünceyi belirli bir imge rejimi içinde konumlandıran kurucu unsurlar olarak değerlendirilir (Bordwell, 1997). John Gibbs (2002) mizansen film çözümlemelerinde başlı başına bir yorumlama alanı olarak tanımlar. Bu çalışma ise mizansen, anlatının düşünsel boyutlarını görünür kılan bir düzenek olarak kavrar. Böylece sinematografik öğeler, anlamı temsil eden araçlar değil, düşüncenin mekânsal ve zamansal koşullarını inşa eden imgesel yapılar olarak ele alınmaktadır.

Çalışmanın felsefi arka planını Deleuze'ün sinema anlayışı oluşturur. Deleuze, sinemayı dışsal bir anlamı temsil eden imgeler bütünü olarak değil, düşün-

cenin doğrudan imgesel düzlemde kurulduğu bir alan olarak kavramsallaştırır. Bu nedenle Deleuze'ün sinema anlayışında imge, bir kavramın ya da düşünce- nin doğrudan göstergesi olarak işlev görmekten ziyade düşüncenin duyulur hâlde ortaya çıktığı bir deneyim alanı olarak ele alınır. Çalışma, filmlerdeki im- geleri sembolik ya da temsili anlamları üzerinden okumaktan ziyade sinema- tografik düzenlemelerin izleyicide nasıl bir düşünme süreci ürettiğini tartış- mayı amaçlar. Analizde ele alınan sahnelerde, imgelerin neyi temsil ettiğinden bağımsız olarak, imgesel yapıların işleyişi ve izleyicide ortaya çıkan düşünsel deneyimler ele alınır.

Araştırmanın amacına yönelik olarak aşağıdaki sorular temel alınmıştır:

1. Filmdeki sinematografik unsurlar (mizansen, kompozisyon, ışık, renk, kamera hareketi ve mekânsal düzen) hangi biçimlerde anlam üretimine katkı sunmaktadır?
2. Sinematografik unsurların ortaklaşa oluşturduğu görsel bütünlük, filmdeki tematik ya da felsefi meselelerle nasıl bir ilişki kurmaktadır?
3. Filmdeki görüntü düzeni, anlatıdan bağımsız olarak "kendi başına bir düşünce üretme" işlevini hangi durumlarda üstlenmektedir?

Çalışmanın analiz kısmında ele alınan filmler, amaçlı örnekleme yöntemiyle seçilmiştir. Yıldırım ve Şimşek'e göre (2013), amaçlı örnekleme nitel araştırma- larla araştırmacıya üzerinde çalışılan olguyu en iyi yansıtabilecek birimleri bi- linçli biçimde seçme olanağı sağlar. Patton (2002) ise amaçlı örnekleme, araş- tırmanın amacını en iyi temsil eden ve çalışmanın içeriğine en uygun örnekleri seçerek derinlemesine analiz yapmaya imkân tanıyan bir strateji olarak tanımlar. Bu yaklaşımda temel amaç, belirli bir bağlamda anlam üretimini destekle- yecek yoğun ve ayrıntılı veri elde etmektir. Bu doğrultuda analiz bölümünde, çalışmanın amacına uygun olduğu değerlendirilen *Bulantı* (2015), *Kurak Günler* (2022) ve *Kuru Otlar Üstüne* (2023) filmleri incelenmiştir.

## Analiz ve Bulgular

### 'Bulantı' filminde görsel imgeyle düşünce oluşumu

*Bulantı* (2015) filminde yönetmen evliliğinde sorunlar yaşayan *Ahmet* ka- rakterine odaklanır. Yaşanılan sorunlar nedeniyle eşi, çocuğunu da alarak bir süre ailesinin yanına gitmek için evden ayrılır. Eşi ve çocuğu evden ayrılan *Ah- met* sevgilisi *Aslı* ile birlikteyken eşi ve çocuğunun kazada öldükleri haberini alır. Bu kayıp sonrası *Ahmet* hayata kaldığı yerden devam ediyor gibi görünür fakat bir süre sonra kendini beklenmedik olaylar içinde bulur.

Görsel 1. Ahmet ve Elif karakterlerinin görüntüsü (Demirkubuz, 2015)



Filmin açılış sahnesinde iki karakter aynı kadraj içinde konumlandırılır; ancak kadrajı ortadan bölen cam yüzey, mekânsal sürekliliği kesintiye uğratan bir optik eşik işlevi görür. Karakterler zıt yönlerde dönük biçimde yerleştirilmiş, aralarında bir bakış hattı ya da eylem ilişkisi kurulmamıştır. Bu düzenleme, klasik duyuşal-motor şemanın işlemlerini engeller; imge, eyleme yönelen bir hareket zinciri üretmek yerine saf bir optik durum kurar. Böylece sahne, karakterler arasında bir ilişkiyi temsil etmekten çok, ilişkinin askıya alınışını görünür kılar ve filmi daha başlangıçta zaman-imej rejimine yaklaştırır.

Filmin ilerleyen anlarında Ahmet dışarı çıktığı bir akşam eski öğrencisi Özge ile karşılaşır ve ikili bir süre sonra Özge'nin evine giderek burada yakınlaşırlar. Bir süre sonra Özge'nin erkek arkadaşı Selçuk eve gelir. Bu anlarda bir odaya saklanan Ahmet kapı arkasından olanı biteni sessizce izler.

Görsel 2. Ahmet ve Özge karakterlerinin yaklaşması (Demirkubuz, 2015)



Sahne, iki figürü kapı eşiğinde sıkışmış bir mekânsal düzen içinde konumlandırır. Kadrajın daraltılmış alanı ve yakın plan tercihleri, bedenler arasındaki mesafeyi ortadan kaldırırken aynı zamanda kaçış imkânını askıya alır. Ancak bu fiziksel temas, klasik hareket-imej mantığında olduğu gibi bir eylem-sonuç zinciri üretmez. Özge'nin telefondaki konuşmayı sürdürmesi, duyuşal-motor sürekliliği kesintiye uğratar; algı ve eylem aynı eksende birleşmez, iki ayrı yönelimsellik aynı anda var olur. Böylece sahne, saf bir optik-işitsel durum üretir ve

ilişkiyi dramatik bir çatışma olarak değil, askıda kalmış bir güç konfigürasyonu olarak imgesel düzeyde kurar.

Görsel 3. Ahmet'in Selçuk'tan saklanması (Demirkubuz, 2015)



*Selçuk*'un eve gelişiyle sahne, mekânsal bir karşılaşmayı dramatize etmekten ziyade iki ayrı optik düzlemi karşı karşıya getirir. Kamera *Ahmet*'i sırtından konumlandırır; böylece yüz ifadesi ya da psikolojik tepki değil, bir bakış pozisyonu kurulur. Camlı kapının ardında bulanık silüetler olarak beliren figürler, eylem üretmeyen ancak tehdit potansiyeli taşıyan saf bir optik durum yaratır. Duyusal-motor şema burada askıya alınır; *Ahmet* ne dışarı müdahale edebilir ne de sahne bir nedensel çözülmeye ilerler. İmge, bir çatışmayı temsil etmek yerine, askıya alınmış bir karşılaşma üretir. Frampton'un film-varlık yaklaşımı çerçevesinde bu sahne, yalnızca karakterin konumunu değiştirmez; film, bakışın yönünü yeniden düşünür. Önceki sahnelerde alanı organize eden figür, burada kapalı bir eşik önünde sabitletir. Film, merkezdeki figürü güç pozisyonunda sabitlemek yerine, onu optik bir kuşatma içine alır.

Filmin sonlarına doğru *Ahmet*, kaybettiği eşi ve kızına duyduğu özlemi geçmişte çekilmiş videoları izleyerek gidermeye çalışır. Televizyonda mutlu anlara ait görüntüler akarken elektrikler kesilir ve ekran bir anda kararır. Cep telefonunun ışığıyla yolunu bulmaya çalışan Ahmet, evde mum aramaya başlar. Bu arayış sırasında yönetmen, ses-imaj kullanımını öne çıkararak Ahmet'in karanlıkta etrafa çarptığı eşyaların sesini izleyiciye iletir. Görselliğin kesintiye uğradığı bu anlarda ses ögesi, anlatının yönünü belirleyen temel unsur hâline gelir. *Ahmet* karanlıkla çevriliyken kapı çalar; kapıcı *Neriman* ona bir mum getirir. Böylece *Ahmet*'in "dünyası", *Neriman*'ın getirdiği mumun ışığıyla yeniden aydınlanır.

Görsel 4. Ahmet'e mum getiren Neriman'ın görüntüsü (Demirkubuz, 2015)



Elektrik kesintisiyle birlikte görsel alanın karanlığa gömülmesi ve mum ışığının kadrajın tek optik merkezi hâline gelmesi, sahneyi anlatısal ilerlemeden çok görsel bir yoğunluk anına dönüştürür. Derinliğin silinmesi ve figürün ışık içinde belirginleşmesi, hareket-imgenin mekânı organize eden yapısını zayıflatır; sahne bir eylem zinciri üretmek yerine askıya alınmış bir optik durum kurar. *Neriman*'ın getirdiği mumla *Ahmet*'in mumunun yakılması, sembolik bir anlam aktarımından ziyade iki figürü aynı görsel rejimde birleştiren bir ışık sürekliliği oluşturur. Deleuze'ün zaman-imge kavramı çerçevesinde bu yoğunlaşma, izleyiciyi nedensel çözüm beklentisinden uzaklaştırarak ışık ile karanlık arasındaki gerilim üzerine düşünmeye yöneltir. Frampton açısından ise film, tam da bu görsel düzenleme aracılığıyla düşünür. Böylece sahne, bir içsel dönüşümü temsil etmekten çok, görünürlük ve belirsizlik arasındaki eşiği izleyici için düşünsel bir problem hâline getirir.

Görsel 5. Mum karşısında oturan Ahmet'in görüntüsü (Demirkubuz, 2015)



Mum ışığının önünde oturan *Ahmet*'in arkasında duvara düşen dev gölge, sahnede bir sembol üretmekten çok optik bir ölçek kayması yaratır. Küçük ve sınırlı bir beden ile onu aşan, mekânı kaplayan bir gölge aynı kadraj içinde çakışır; figür iki farklı yoğunlukta görünür hâle gelir. Bu çiftlenme, hareket-imgenin karakter merkezli nedensel yapısını zayıflatır ve izleyiciyi psikolojik bir

açıklamaya yöneltmek yerine görsel karşıtlığın kendisi üzerine düşünmeye zorlar. Deleuze'ün zaman-imge kavramı açısından bu durum, eylemin ilerlemesinden çok askıda kalmış bir optik yoğunluk anı üretir. Frampton'un film-varlık yaklaşımı çerçevesinde ise film, ışık ve gölge arasındaki orantısızlık aracılığıyla düşünür. Böylece sahne, bir suçluluk ya da içsel hesaplaşmayı temsil etmekten ziyade beden ile izi, varlık ile izdüşüm arasındaki gerilimi izleyici için düşünsel bir problem hâline getirir.

Görsel 6. Neriman'ın ayaklarına kapanan Ahmet'in görüntüsü (Demirkubuz, 2015)



Filmin son bölümünde bodrum kattaki mum ışıklı sahne, anlatısal bir çözümmeden çok görsel bir yeniden düzenleme anı üretir. Tek ışık kaynağının sınırlı alanı içinde iki figür aynı optik yoğunlukta konumlanırken, *Ahmet*'in gövdesinin yere doğru eğilmesi kadrajın dikey dengesini kırar ve merkez ile üstünlük arasındaki ilişkiyi çözer. Yüzünün gölgede kalması, karakteri psikolojik olarak açıklamak yerine görünürlüğü azaltarak onu eylemden çok bir beden-iz hâline getirir. Deleuze'ün zaman-imge çerçevesinde bu an, nedensel ilerlemenin değil askıya alınmış bir karşılaşmanın yoğunluğunu üretir; Frampton açısından ise film, bu mekânsal ve ışık düzeni aracılığıyla düşünür. Böylece sahne, bir arınma temsili sunmaktan ziyade güç ve kırılma arasındaki ilişkiyi izleyici için düşünsel bir eşik hâline getirir.

### 'Kurak Günler' filminde görsel imgeyle düşünce oluşumu

*Kurak Günler* (2022) filmi, *Yanıklar* isimli kasabaya atanan genç savcı *Emre*'nin göreve başlamasıyla birlikte içine çekildiği toplumsal ve siyasal yapıyı merkezine alır. Kasaba uzun süredir ciddi bir su kıtlığı ve kuraklıkla mücadele etmektedir. Yeraltı sularının bilinçsizce tüketilmesi sonucunda oluşan obruklar hem gündelik yaşamı tehdit eder hem de bölgedeki ekolojik çöküşün görünür bir işaretine dönüşür. Konu ile ilgili devam eden mahkeme sürecinde *Emre*'nin kararlı duruşu onu kasabanın iç içe geçmiş güç ilişkileriyle karşı karşıya bırakır.

Görsel 7. Kurak Günler filminin açılış görüntüsü (Alper, 2022)



Jenerik sonrası gelen ilk imge, karakterleri anlatının merkezine yerleştirmek yerine onları kadrajın üst sınırına yaslanan iki küçük figür hâlinde konumlandırır. Kadrajın büyük bölümünü dolduran devasa obruk ise görsel alanın asıl ağırlık noktasını oluşturur. Bu ölçek tersliği, hareket-imgenin insan merkezli nedensel yapısını daha başlangıçta zayıflatır ve izleyiciyi karakter psikolojisine değil, boşluğun kendisine bakmaya zorlar. Deleuze'ün zaman-imge kavramı çerçevesinde bu uzak ve yüksek konumlanış, eylemden çok mekânsal bir durum üretir; imge bir olayın temsilini sunmaz, insan ile çevre arasındaki orantısızlığı düşünsel bir problem hâline getirir. Böylece obruğun boşluğu, yalnızca ekolojik bir veri olarak değil, izleyicide insan ölçeğinin kırılmasına dair bir düşünce uyandıran optik bir yoğunluk alanı olarak işlev görür.

Görsel 8. Anlatı mekânına dair görüntü (Alper, 2022)



Filmin giriş bölümünde art arda gelen geniş planlar, coğrafyayı tanıtmakla kalmaz; kadrajın büyük kısmını kaplayan çıplak tepeler ve ince bir çizgi gibi uzanan yol aracılığıyla insan ölçeğini görsel olarak küçültür. Bu kompozisyon, hareket-imgenin özne merkezli ilerleyişini daha baştan zayıflatır; kadraj, bir eylemin sahnesi olmaktan çok mekânsal bir durumun kendisine dönüşür. De-

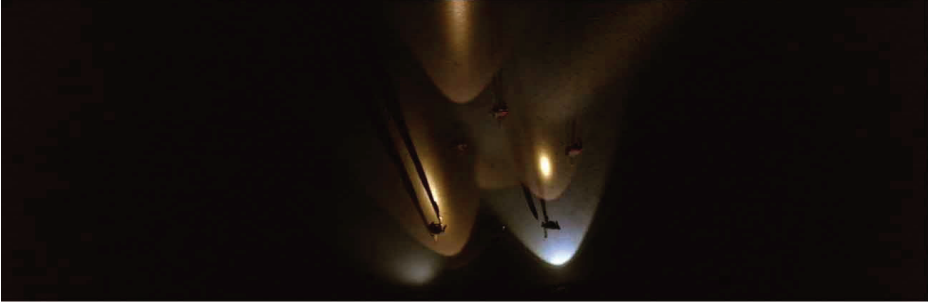
leuze'ün zaman-imge kavramı çerçevesinde bu geniş ve seyrek düzenleme, izleyiciyi dramatik bir gelişmeye değil, boşluğun sürekliliği üzerine düşünmeye yönelir. Yolun ufka doğru kayboluşu, ilerlemenin garantisini sunmaz; aksine yönelim ile belirsizlik arasındaki gerilimi görünür kılar. Böylece sahne, kuraklığı temsil eden bir tema kurmaktan ziyade insan ile coğrafya arasındaki orantısızlığı ve bu orantısızlığın yarattığı kırılma hissi düşünsel bir problem hâline getirir.

*Görsel 9. Savcının aracının önünü kesen kalabalığın görüntüsü (Alper, 2022)*



Filmin ilerleyen bölümünde savcı *Emre* ile gazeteci *Murat*'ın kasabaya girişleri sırasında kalabalık tarafından araçlarının çevrelenmesi, temsilden çok bir imgesel yoğunluk üretir. Üst açıdan kurulan kadraj, bireysel öznellikleri sikkileştirir ve kalabalığı tek tek bedenlerden oluşan bir topluluk olmaktan çıkararak homojen bir kuvvet alanına dönüştürür. Bu sahne, Deleuze'ün duygulanım-imge kavramı çerçevesinde okunabilir. Eylemin henüz gerçekleşmediği, fakat potansiyel olarak yoğunlaştığı bu anlarda hareket askıya alınır ve sahne bir gerilim yüzeyine dönüşür. Kalabalığın sessiz yaklaşımı, aracın etrafında dalaran çember ve karakterlerin hareket alanının kısıtlanması, nedensel bir açıklamadan çok bir kuşatma duygusu üretir. Tehdit fiili bir saldırıya dönüşmez, ancak imge saf bir basınç ve etkilenme alanı kurar. Bu bağlamda kalabalık, su krizinin temsilden ziyade toplumsal tıkanmanın yoğunlaşmış bir imgesi gibi işler. Savcının sembolik iktidarı bu kuvvet alanı içinde askıya alınır; sahne bir olayın temsilden ziyade izleyiciyi doğrudan bir etkilenme alanına yerleştiren yoğun bir duygulanım-imge üretir.

Görsel 10-11. Emre ile Murat'ın peşine düşen kalabalığın görüntüsü (Alper, 2022)



Filmin son bölümündeki kovalamaca sahnesi, klasik bir kaçış sekansından ziyade hareket-imgenin sınırına dayanarak duygulanımın yoğunlaştığı bir imgesel alan üretir. Bu sahnede fener ışıkları yalnızca karanlığı yaran aydınlatma unsurları değildir; imge içinde hareket eden saf kuvvet çizgilerine dönüşür. Üst açıdan görülen ışık huzmeleri zeminde izler bırakırken, sahne artık bir kovalamaca anlatısından çıkar ve bir 'yoğunluk haritası'na dönüşür. Bu noktada eylemden çok, eylemin potansiyeli görünürdür; şiddet henüz tamamlanmamıştır fakat imge, onun olasılığını titreşim hâlinde taşır. Deleuzecü anlamda bu, nedensel zincirin ilerlediği bir aksiyon değil; zamanın gerildiği ve durumun kristalize olduğu bir an üretir.

Görsel 11-12. Filmin final sahnesine ait görüntüler (Alper, 2022)



Filmin final sahnesinde kalabalığın obruğun kenarında durması, klasik kovalamaca dinamiğinin ani bir askıya alınışıyla sonuçlanır. Hareket kesintiye uğrar; eylem bir sınırla karşılaşır. Obruğun iki yakasında karşı karşıya duran figürler arasında kurulan mesafe, yalnızca mekânsal değil, ontolojik bir ayrım üretir. Işık huzmeleri *Emre* ve *Murat*'ı görünür kılarırken, kalabalık yüzlerini ve bedenlerini yitirir; geriye yalnızca karanlığı yaran ışık izleri kalır. Bu noktada kitle, bireylerden oluşan bir topluluk olmaktan çıkar; öznesiz bir kuvvet akışına dönüşür. İmge, temsili bir toplumsal eleştiriden çok, öznel bütünlüğün çözülüşünü ve kolektif bir enerjinin anonimleşmesini maddileştirir. Obruk ise burada alegorik bir 'çürüme simgesi'nden ziyade zamanın ve varlığın kırıldığı bir boşluk yüzeyi olarak işler. Deleuzecü anlamda bu boşluk, anlatının nedensel akışını askıya alan ve imgeyi bir durumun kristalleşmesine dönüştüren bir eşik üretir. Filmin obrukla başlayıp yine obrukta sona ermesi, dairesel bir anlatı yapısından çok, aynı imgesel boşluğun farklı yoğunluklarda tekrar belirmesini gösterir. Obruk, temsil ettiği bir anlamdan çok bir eksilme ve çözülme deneyimini doğrudan görünür kılar. Yeraltında suyun çekilmesiyle oluşan fiziksel boşluk, imgesel düzlemde öznenin ve toplumsal düzenin içten içe dağılmasına paralel bir yoğunluk üretir.

### 'Kuru Otlar Üstüne' filminde görsel imgeyle düşünce oluşumu

Film, Doğu Anadolu'nun ücra bir beldesinde zorunlu hizmetini sürdüren

öğretmen *Samet*'in, bulunduğu yerden kaçıp İstanbul'a tayin olma arzusunun merkezine alır. Yönetmen, *Samet*'in kişisel sıkışmışlığını anlatırken bir yandan öğrencisini taciz ettiği iddiası etrafında şekillenen etik tartışmayı, diğer yandan *Samet-Nuray-Kenan* karakterleri arasında gelişen duygusal ve ideolojik gerilimleri ele alır. Ceylan, filmde genel olarak bencillik, kıskançlık, toplumsal meseleler, ideolojik tartışmalar gibi kavramları tartışır.

Görsel 13-14. Filmin açılış sahnesinden görüntüler (Ceylan, 2023)



Film, sabit kamera ve uzun plan tercihleriyle açılarak izleyiciyi dramatik bir hareketten çok süre deneyimine maruz bırakır. Geniş bir beyazlık içinde bir süre boş kalan kadraj, anlatıyı olaydan değil durumdan başlatır. Dolmuşun çerçeveye girişi ve *Samet*'in ağır adımlarla ilerleyişi, eylemi başlatan bir dramatik jestten ziyade mekânın içinde beliren bir varoluş hattı olarak görünür. Karla kaplı yüzey yalnızca bir doğa tasviri değildir; karakterin hareketini yavaşlatan ve onu çevreleyen bir yoğunluk alanı üretir. Bu bağlamda açılış, Deleuze'ün zaman-imge kavramıyla ilişkilendirilebilir: hareket nedensel bir ilerleme değil, süre içinde ağırlaşan bir hâl olarak kurulur. Frampton'un 'film-düşünür' yaklaşımı bu sahneyi farklı bir düzlemde tamamlar. Frampton'a göre film yalnızca düşünceyi temsil etmez; kendisi düşünür. Bu açılıшта kadrajın boş kalma süresi, dolmuşun gecikmeli girişi ve karakterin mekânla birlikte görünür oluşu, yönetmenin karakter hakkında bir bilgi vermesinden çok, filmin düşüncesini kurma biçimidir. Deleuzecü anlamda imge süreyi maddileştirirken, Framptoncu anlamda film bu süre aracılığıyla düşünür. Sabit kamera burada estetik bir tercih olmaktan çıkar; hareketi değil durumu önceler. Mekân karakterin arka planı

değildir; onunla düşünen bir yüzeydir. Beyazlık, dramatik bir sembol değil; görünülüğün sınırlarını zorlayan bir imgesel eşiktir. Böylece açılış sahnesi bir yolculuğun başlangıcını temsil etmekten ziyade düşüncenin ağır ağır kristalleştiği bir süre alanı kurar.

Görsel 15. *Samet ve öğrencisi Sevim'in samimi halleri (Ceylan, 2023)*



Koridorda geçen bu sahne, anlatısal bir gelişmeden çok, bir durumun yoğunlaşması olarak belirir. *Samet* ile *Sevim*'in yan yana yürüyüşü, bedenlerin birbirine değme biçimi ve kameranın onları sabit bir mesafeden izlemesi, dramatik bir açıklamadan ziyade askıda kalmış bir gerilim üretir. Deleuze'ün zaman-imge kavramı çerçevesinde burada hareket, nedensel bir ilerleme değil, etik bir belirsizliğin süre içinde ağırlaşmasıdır. İkilinin aydınlık bölgeye yönelmek yerine karanlıkta kalması, sembolik bir giz anlatmaktan çok, görünülüğün sınırlarını problematize eden bir imgesel tercih olarak işler. Işık ve gölge karşıtlığı, iyi-kötü ikiliği kurmaz; tersine öznenin konumunun bulanıklaştığı bir alan üretir. Film burada karakterlerin iç dünyasını açıklamaz; onların arasındaki mesafeyi, temasın süresini ve bakışların tedirginliğini kadrajın içinde düşünür. *Samet*'in etrafı kolaçan eden bakışları ile *Sevim*'le kurduğu yakınlık arasındaki gerilim, psikolojik bir bilgi değil; filmin kendi düşüncesinin hareketidir. Film, bu sahnede bir yargı üretmez; bir eşik kurar.

Görsel 16-17. Arama anında Sevim ve Samet'in görüntüsü (Ceylan, 2023)



Okul müdürü ve öğretmenin sınıfa girerek öğrencilerin çantalarını aradığı sahnede, dramatik eylemden çok bir durumun gerilimi ön plana çıkar. Öğrencilerin tahtaya dizilmesiyle kurulan simetrik düzen, bireysel farklılıkları askıya alan bir görünürlük rejimi üretir. Kamera, özellikle *Sevim* ve *Samet*'in yüzlerinde yoğunlaşarak sahnenin dramatik bilgisini değil, aralarındaki askıda kalmış durumu görünür kılar. Deleuze'ün duygulanım-imge kavramı çerçevesinde burada belirleyici olan, eylemin sonucu değil, eylem öncesi gerilim yoğunluğudur. Kısa bir bakış, hemen ardından gelen tedirgin bir yüz ifadesi, neden-sonuç ilişkisine ihtiyaç duymadan bir basınç alanı kurar. *Sevim*'in yumuşak ışıkla çerçevenin merkezine yerleştirilmesi, onu anlatının odağına taşımaktan çok görünürlüğün kırılma noktası olarak bir eşik üretir. *Samet*'in yüzündeki donukluk ise psikolojik bir çözümleme sunmaz; öznenin konumunun sarsıldığını gösteren bir imgesel titreşim hâlini alır. Bu noktada film, karakterlerin iç dünyasını temsil etmek yerine, aralarındaki mesafenin ve bakışların süresini düşünür. Frampton'un ifadesiyle film burada bir durum hakkında konuşmaz; o durumu kadrajın içinde düşünür. Deleuze açısından ise sahne, eylemi durdurarak duygulanımı yoğunlaştırır.

Görsel 18. *Samet'in set ortamındaki görüntüsü (Ceylan, 2023)*

Filmde ilerleyen anlarda, *Samet* ile *Nuray* evde baş başa yemek yediği esnada çeşitli konular üzerine konuşup, fikirleri söylerler. Zaman zaman gerilen bu sohbetin sonrasında ikili yakınlaşmaya başlar. İkili arasındaki bu duygu yoğunluğu tam yükselmişken yönetmen anlatıda bir kırılma yaratır. *Samet* banyonun ışığını söndürmek için kapıyı açtığı sırada açtığı kapı set ortamına açılır. Anlatının bütün gerçeklik iddiası bir anda askıya alınır ve izleyici, *Samet* ile kurmaca evrenden dışarıya, stüdyo mekânının çıplaklığına adım atar. Brechtçi yabancılaştırma etkisinin en belirgin görüldüğü bu sahnede, yönetmen izleyici ile anlatı arasına bir set çeker; hikâyenin bir temsil olduğunu, tüm yoğunluğuna rağmen anlatılanların bir kurgu olduğunu vurgular. *Samet* set ortamında yürürken, diğer yandan set çalışanları *Samet*'i görmezden gelerek işlerini yapmaya devam eder. Karakterin bu fark edilmeyen halleri, onun karakter olarak yalnızlığını ve kendi iç dünyasında kapalı kalmışlığını metaforik düzeyde pekiştirir. Set ortamının bu hareketli hâli, anlatıda *Samet* ve *Nuray* arasında yaşanan yakınlaşmaya bir karşıtlık meydana getirir. Bu görüntülerin devamında, yönetmen ekrana set ortamının boş görüntüsünü getirir ve izleyici bir süre bu boş görüntü ile karşı karşıya kalır. Bu anlar yönetmenin izleyiciye bilinçli bir ölü zaman bıraktığı anlardan biridir; anlatının kurmaca doğasını düşünme fırsatı sunan, imge ile yaşantı arasındaki mesafeyi belirginleştiren bir duraktır.

Görsel 19. *Sevim'in kameraya bakışı (Ceylan, 2023)*

Filmin sonlarına doğru *Samet*, *Kenan* ve *Nuray*'la birlikte bölgedeki tarihi yapıları gezerken artık mevsimin değiştiği görülür; uzun süren kış yerini bahara bırakmış, filmin başlığının ima ettiği kuru otlar yeniden görünür hâle gelmiştir. Anlatı boyunca baskın olan kış mevsimi hem *Samet*'in sıkışmışlığını hem de hikâyenin dramatik ağırlığını görsel düzeyde pekiştirir. Baharın gelişi ise *Samet*'in film boyunca kurduğu gitme arzusunun gerçekleşme eşliğine geldiğini imler. Üçlü gezintinin bir noktasında *Samet* kadrajdan ayrılır, kamera onun peşine düşer ve *Kenan* ile *Nuray*'ı kendi hâllerine bırakır. Böylece hikâyenin merkezinde yer alan *Samet*'in iç sesine kulak açılır. *Samet*'in yürüyüşüne eşlik eden bu iç ses, zaman-mekân düzleminde bilinçli bir kırılma yaratır. *Samet*'in konuşması sürerken kesme yapılır ve kamera birden *Sevim*'i karlar altında, ağır çekimde izleyiciye gösterir. Bu görüntü, anlatı içinde zamansal bir sıçrama etkisi yaratarak *Samet*'in zihinsel dünyasına açılan bir pencereye dönüşür. Ağır çekimin kullanımı, *Sevim*'in baş hareketlerini ve rüzgârda savrulan saçlarını belirginleştirir; böylece sahnenin dramatik yoğunluğu sinematografik olarak inşa edilir. Frampton'a göre (2013, s. 196) bir sahnenin ağır çekim gösterimi ile olaylar ve eylemler baskın bir şekilde izleyiciye sunulur; bu anlarda zaman film-zihin tarafından adeta uzatılır ve geciktirilir. Bu kullanım, *Samet*'in *Sevim*'e dair düşüncelerinin hem derinliğini hem de çözülmemiş duygusal yükünü görünür kılar.

## Sonuç

Bu çalışmada, sinemanın bir görsel sanat olarak sinematografik unsurlar yoluyla izleyicinin düşünme süreçlerini harekete geçirme kapasitesi incelenmiştir. Sinematografi temelli gerçekleştirilen analizde diyaloglar bilinçli olarak dışarıda bırakılarak, incelenen filmlerde yönetmenin imgeler üzerinden nasıl anlam kurduğu ve bu imgeler aracılığıyla izleyicinin anlatıya düşünsel düzeyde nasıl dâhil edildiği tartışıldı. Deleuze'ün sinemayı hareket-imge ve zaman-imge ayrımı üzerinden düşündüğü kavramsal çerçeve ile Frampton'ın film-düşünme ve

film-zihin kavramları, incelenen üç filmdeki imajların düşünce üretme kiplerini anlamak için temel bir zemin sağlar. Bu bağlamda *Bulantı*, *Kurak Günler* ve *Kuru Otlar Üstüne* filmlerine odaklanan sinematografik analiz, çağdaş Türk sinemasında görsel imgenin felsefi bir soruşturma aracına dönüşebildiğini somut olarak ortaya koyar.

Araştırmamanın ilk sorusu, sinematografik unsurların anlam üretimine hangi biçimlerde katkı sunduğunu sorgular. Elde edilen bulgular; ışık, renk, kadraj, kamera hareketi, mekân örgütlenmesi ve ses kullanımının, anlatının tematik yönünü yalnızca destekleyen teknik ayrıntılar değil, başlı başına düşünce üreten öğeler olduğunu gösterir. *Bulantı* filminde elektriklerin kesilmesiyle görsel alanın neredeyse tamamen kapanması ve anlatının bir süre yalnızca ses üzerinden ilerlemesi, izleyicinin algısal deneyimini görsel sürekliliğe dayalı bir düzenden, işitsel yoğunluk üzerinden işleyen farklı bir düşünsel duruma taşır. Ardından gelen mum sahnesinde, zayıf ışık kaynağının yarattığı yüksek kontrast, *Ahmet*'in yüzü ile duvardaki dev gölge arasındaki ölçek farkını vurgular; böylece karakterin bastırıldığı suçluluk, görsel bir argüman şeklinde bedenlenir. *Kurak Günler*'de geniş açılı açılış planları, obruğun büyüklüğünü ve coğrafyanın boşluğunu öne çıkarırken, üst açıyla çekilen kalabalık sahneleri savcı *Emre*'nin hem fiziksel hem de etik düzeyde sıkışmışlığını somutlaştırır. *Kuru Otlar Üstüne*'de koridor sahnesinde ışık-gölge karşıtlığı, *Samet* ile *Sevim*'in karanlıkta kalmayı tercih eden bedenlerini öğretmen-öğrenci ilişkisinin sınırlarını aşan bir yakınlığın imgesi hâline getirir; ağır çekim *Sevim* planı ise zamansal yoğunlaştırma yoluyla *Samet*'in çözümlenmemiş duygusal yükünü görünür kılar. Tüm bu örnekler, sinematografik tercihler ile felsefi kavramlar (suçluluk, utanç, çürüme, etik belirsizlik, arzunun yönü vb.) arasında doğrudan bir bağın kurulabildiğini ortaya koyar. İkinci araştırma sorusu, sinematografik bütünlüğün filmlerdeki tematik ve felsefi meselelerle kurduğu ilişkiyi sorgular. Bulgular, her üç filmde de anlatı düzlemi ile görsel biçim arasında tutarlı ve bilinçli bir örtüşme olduğunu gösterir. *Bulantı*'da karanlık iç mekânlar, dar kadrarlar ve gölge kullanımının yoğunluğu, *Ahmet* karakterinin içe kapanmışlığını ve narsistik dünyasını pekiştirir. Filmin sonunda *Neriman*'ın elindeki mumla karanlıktan çıkışı, yalnızca dramatik bir kırılma değil, sınıfsal ve etik bir yüzleşmenin görsel metaforudur. *Kurak Günler*'de obruk imgesi, kurak topraklar ve gece karanlığını yaran fener ışıkları hem ekolojik hem de siyasal çöküşü sembolize eden bir görsel ağ kurar. Seçim sonrası linç sahnelerinde kalabalığın bedenlerinin silinip yalnızca ışık huzmelerine indirgenmesi, kitlenin özne niteliğini yitirerek anonim bir şiddet aygıtına dönüşmesini imler; böylece film, iktidar, hukuk ve toplumsal adalet kavramlarını, sinematografik düzeyde tartışmaya açar. *Kuru Otlar Üstüne* filminde uzun kış mevsimi, *Samet*'in varoluşsal sıkışmışlığıyla paralel bir fon işlevi görür; baharla birlikte ortaya çıkan kuru otlar, karakterin gitme arzusunun eşiğinde beliren geçici bir çözülmeye işaret eder. Set kapısının aniden açılarak seyirciyi stüdyo mekânının çıplaklığıyla karşı karşıya bırakması ise Brechtçi bir yabancılaştırma etkisi yaratır. Böylece film, temsilin doğasını, sinemanın gerçeklik iddiasını ve izleyicinin konumunu doğrudan tartışan öz-

düşünümsel bir yapıya kavuşur. Üçüncü araştırma sorusu, görüntü düzeninin anlatıdan bağımsız olarak hangi durumlarda kendi başına düşünce ürettiğini belirlemeye odaklanır. Analiz, bazı sahnelerde imgenin, öyküsel bağlamdan kısmen koparak tek başına felsefi bir önerme niteliği kazandığını ortaya koyar. *Bulantı*'daki mum karşısında oturma sahnesi, diyalogsuz ilerleyen, zamanı asıya alan yapısıyla, suçluluk ve yüzleşme kavramlarına dair neredeyse sessiz bir tez ortaya koyar. *Kurak Günler*'in finalinde obruğun iki yakasında konumlanan savcı-gazeteci ikilisi ile yalnızca ışık lekelerine dönüşmüş kalabalık karşı karşıya gelir; bu kadraj, siyasal düzen, adaletin kırılabilirliği ve çoğunluğun tahakkümü gibi kavramları sözsüz biçimde tartışan bir düşünce imgesine dönüşür. *Kuru Otlar Üstüne*'de ağır çekim *Sevim* planı, anlatının kronolojisini askıya alarak izleyiciyi *Same*'in zihinsel uzamına taşır. Burada imge, Deleuze'ün zaman-imege anlayışıyla uyumlu biçimde, yalnızca geçmiş bir anı hatırlatmakla kalmaz, karakterin çözülmemiş etik konumunu sürekli duyulur kılan bir düşünsel düğüm işlevi görür. Bu tür sahneler, Frampton'ın film-düşünme kavramıyla uyumlu biçimde, filmin kendi başına, geleneksel felsefi söyleme ihtiyaç duymadan düşünce üretebildiğini gösterir.

Elde edilen bulgular, sinema-felsefe ilişkisinin 'film felsefesi' ve 'felsefe olarak film' yaklaşımlarını karşı karşıya getiren tartışmalara somut katkı sunar. İncelenen örnekler, filmlerin yalnızca hazır felsefi kavramları temsil eden illüstrasyonlar olmadığını; ışık, kadraj, hareket ve ses gibi sinemaya özgü araçlar üzerinden özgün felsefi sorunlar ortaya koyabildiğini gösterir. Bu anlamda *Bulantı*, *Kurak Günler* ve *Kuru Otlar Üstüne*; suçluluk, yüzleşme, ekolojik ve siyasal çürüme, etik sorumluluk, benlik ve ötekiyle ilişki gibi temaları yalnızca anlatı düzeyinde güncellemekle kalmaz, aynı zamanda bu temaları sinematografik stratejiler aracılığıyla tartışmaya açan örnekler olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak bu çalışma, sinemanın yalnızca hikâye anlatan bir eğlence mecrası değil, imge aracılığıyla düşünen ve düşündüren bir sanat olduğunu ortaya koyar. *Bulantı*, *Kurak Günler* ve *Kuru Otlar Üstüne* filmlerindeki sinematografik tercihler, izleyiciyi yalnızca duygusal olarak etkilemekle kalmaz; suçluluk, adalet, etik sorumluluk, arzunun yönü ve temsilin doğası gibi felsefi kavramlar üzerine düşünmeye davet eder. İmgeler, bu filmlerde yalnızca "görülen şeyler" değil, aynı zamanda "düşünülen ve düşündürülen şeyler" olarak var olur. Sinema ile felsefe arasındaki ilişkinin bu imgesel düzeyde kavranması hem sinema çalışmalarına hem de felsefi araştırmalara, düşüncenin görsel formlarla nasıl çözümlenebileceğine dair verimli bir tartışma zemini sunar.

## Kaynakça

- Adanır, O. (2017). *İşitsel ve görsel anlam üretimi*. Eylül Sanat Yayıncılık.
- Alper, E. (Yön.) (2022). *Kurak Günler* [Sinema Filmi].
- Andersen, N. (2019a). *Gölge felsefe: Platon'un mağarası ve sinema* (N. Kurunç, Çev.) Ayrıntı Yayınları.

- Andersen, N. (2019b). *Film, philosophy and reality: Ancient greece to godard*. Routledge.
- Ashton, D. (2006). *Using deleuze: The cinema books, film studies and effect*. UMI Dissertation Publishing.
- Bogue, R. (2009). Gilles Deleuze. P. Livingston & C. Plantinga (Der.), *The Routledge Companion to Philosophy and Film* içinde (ss. 368-377). Routledge.
- Bordwell, D. (1997). *On the History of Film Style*. Harvard University Press.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2011). *Film sanatı: Bir giriş* (E. Yılmaz, & E. S. Onat, Çev.) De Ki Basım Yayım.
- Bordwell, D., & Thompson, K. (2016). *Film art: An introduction*. McGraw-Hill.
- Brown, B. (2011). *Sinematografi: kuram ve uygulama* (S. Taylaner, Çev.) Hil Yayın.
- Ceylan, N. B. (Yön.) (2023). *Kuru Otlar Üstüne* [Sinema Filmi].
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze* (C. Soydemir, Çev.) Doğu Batı Yayınları.
- Çipe, K. (2011). *Diyalog ve sinema*. Anadolu Bil Meslek Yüksekokulu Dergisi, 22, 111-117.
- Deleuze, G. (2000). The brain is the screen: An interview with gilles deleuze. G. Flaxman (Ed.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema* içinde (ss. 365-375). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2003). İki konferans: Yaratma eylemi nedir? - Müzikal zaman (U. Baker, Çev.) Norgunk Yayıncılık
- (2013). *Müzakereler* (İ. Uysal, Çev.) Norgunk Yayıncılık
- (2021). *Sinema I: Hareket- imge* (S. Özdemir, Çev.) Norgunk Yayıncılık.
- (2021b). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.) Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2001). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz, Çev.) Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Demirkubuz Z. (Yön.) (2015). *Bulantı* [Sinema Filmi].
- Frampton, D. (2013). *Filmozofi: Sinemayı yepyeni bir tarzda anlamak için manifesto* (C. Soydemir, Çev.) Metis Yayınları.
- Freeland, C., & Wartenberg, T. (2016). *Philosophy and film*. Routledge.
- Gibbs, J. (2002). *Mise-en-scène: Film style and interpretation*. Wallflower Press.
- Herzogenrath, B. (2017). Strange topologies, deleuze takes a ride down david lynch's lost highway. B. Herzogenrath (Ed.), *Film as philosophy* içinde (ss. 161-179). University of Minnesota Press.
- Lancaster, K. (2019). *Basic cinematography*. Routledge.
- Livingston, P. (2006). *Theses on cinema as philosophy*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 64(1), 11-18.
- Livingston, P. (2008). *Recent work on cinema as philosophy*. Philosophy Compass,

3(4), 590-603.

- Mascelli, J. V. (2007). *Sinemanın 5 temel ögesi* (H. Gür, Çev.) İmge Kitabevi.
- McClelland, T. (2011). The philosophy of film and film as philosophy. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 11-35.
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayıncılık.
- Mulhall, S. (2008). *On film*. Routledge.
- Mullarkey, J. (2009). *Refractions of reality: Philosophy and the moving image*. Palgrave Macmillan.
- Mükerrem, Z. (2012). *Sinematografi üzerine düşünceler: Kuram ve uygulamalar*. Ayrıntı Yayınları.
- Özçınar, M. (2021). *Deleuze ve sinema*. Cem Yayınevi.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş, film- yapımı felsefe*. Ütopya Yayınevi.
- Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods*. Sage.
- Schwab, M. (2000). Escape from the image: Deleuze's image-ontology. G. Flaxman (Ed.), *The brain is the screen: Deleuze and the philosophy of cinema* içinde (ss. 109-141). University of Minnesota Press.
- Sinnerbrink, R. (2011). *New philosophies of film: Thinking images*. Continuum.
- Smith, M. (2016). Film, philosophy, and the varieties of artistic value. K. Thomson-Jones (Ed.), *Current controversies in philosophy of film* içinde (ss. 182-203). Routledge.
- Smuts, A. (2009). Film as philosophy: In defense of a bold thesis. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(4), 409-420.
- Sözen, M. (2013). Sinemada anlam yaratan bir öge olarak ışık tasarımı ve örnek çözümlenmeler. *Selçuk İletişim*, 152-168.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de imge hareketi olarak sinemanın felsefesi*. Sentez Yayıncılık.
- Wartenberg, T. E. (2007). *Thinking on screen: Film as philosophy*. Routledge.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2013). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.

**Etik kurul onayı:** Etik kurul onayına ihtiyaç bulunmamaktadır.

**Çıkar çatışması:** Çıkar çatışması bulunmamaktadır.

**Finansal destek:** Finansal destek bulunmamaktadır.

**Ethics committee approval:** There is no need for ethics committee approval.

**Conflict of interest:** There are no conflicts of interest to declare.

**Financial support:** No funding was received for this study.

