

BRESSON SİNEMASINDA ZAMAN-İMGE'NİN ÇOCUĞU: MOUCHETTE

Betül Hande Doğan *

Özet

İkinci Dünya Savaşı, toplumların somut değişimler geçirmesinin yanı sıra düşünce dünyasında da köklü değişimler yaratmıştır. Genel ayrımının savaş öncesi ve sonrası olacak şekilde tasarlandığı Deleuze felsefesindeki hareket-imge ve zaman-imge kavramları; klasik anlatının temsil bulduğu hareket-imge ve modernist anlatının temsil bulduğu zaman-imge ile ilişkilendirilmektedir. Sinemada modernist anlatının yegâne temsilleri arasında çocuk karakterler önemli bir konuma sahiptir. Bu çalışma, çocuk karakterlerin Bresson filmleri arasında yer alan Mouchette (1967) filmi örneğinde nasıl konumlandırıldığını incelemeyi amaçlaması bakımından önemlidir. Bresson, kendine has derinlikli sinema dili dolayısıyla eserlerini ana akım sinemadan ayırmıştır. Bu kendine içkin üslubu içerisinde Mouchette filminin başkarakterleri kız çocuk Mouchette, Deleuze'un başlangıcını çocukla özdeşleştirdiği zaman-imge kavramları doğrultusunda incelenmiştir. Mouchette'in toplumdaki ve kendinden soyutlanmış yaşantısı içerisindeki film; zaman, mekân, öykü gibi kavramlar temelinde ele alınmış, Bresson filmografisinde çocuğun zaman-imge içerisinde temsilinin, içerik analizi yapılmıştır. Analiz neticesinde filmin zaman algısının parçacıklı yapısı ve karakter bütünlüğünün içerik noktasındaki uyumsuzluğu Mouchette'in çocukluğunun konumunu gösterdiği tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Deleuze, Bresson, Zaman-imge, Çocuk

* Sorumlu Yazar: Yüksek Lisans Öğrencisi, Necmettin Erbakan Üniversitesi doganhandee@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7122-9011

Geliş Tarihi: 20.10.2021 Kabul Tarihi: 26.10.2021 Yayın Tarihi: 24.11.2021

Atf Bilgisi / Reference Information

Doğan, H. B. (2021). *Bresson Sinemasında Zaman-İmge'nin Çocuğu: Mouchette*, Türkiye Medya Akademisi Dergisi, Cilt:1 Sayı:2, s. 9 - 38

THE CHILD OF TIME-IMAGE IN BRESSON CINEMA: MOUCHETTE

Betül Hande Doğan *

Abstract

Pre-and post Second World War period both concrete changes on societies and also created radical changes thought of the societies. The concepts of movement-image and time-image in Deleuze's philosophy, in which the general distinction is designed to be before and after the war; It is associated with the movement-image that the classical narrative is represented and the time-image that the modernist narrative finds representation. The use of child characters among the only representations of the modernist narrative in cinema is important in terms of examining how the child characters are positioned in this narrative. Bresson separated his works from mainstream cinema due to his unique cinematic language. In this inherent style, the main character of the movie Mouchette, the girl Mouchette, is examined in the time-image center where Deleuze identifies her beginning with the child. The film in Mouchette's life, which is isolated from society and himself, is handled on the basis of concepts such as time, space and story, and the representation of the child in time-image in Bresson's filmography was analyzed by content analysis. As a result of the analysis, it has been determined that the fragmented structure of the film's perception of time and the inconsistency of the character integrity at the content point show the position of Mouchette's childhood.

Keywords: Deleuze, Bresson, Time-image, Child

* Corresponding Author: Graduate Student Necmettin Erbakan University doganhandee@gmail.com ORCID ID: 0000-0001-7122-9011

GİRİŞ

Bresson sinemasında insanın varoluş potasında spiritüel üslupla ele alınışı, kuşkusuz özerkleşmiş bir kod sistemi yaratmayı gerekli kılmaktadır. Bresson'un peşinden koştuğu hakikatin sinemasal karşılığına, bu kodların ele alınarak çözümlenmesi neticesinde bir nebze erişilebilmektedir. Bu doğrultuda Bresson; parçalı ve sade kurgu sistemini, kadraj dışı ses kullanımını, az olanın özümsemiği ve hedeflendiği minimal üslubu, minimize etme gayesi ile de bağdaştırılabilecek duru oyuncu-model farkını, modern olanın içinde kıvranan bireylerin sancılarını tanımlamış, geliştirmiş ve işlemiştir. Filmlerinin bu kendine has'lığı; sinemasını klasik olan anlatı türünden ayırarak, parçacıkların bütüne hizmet etmediği ve kendi başına anlamlar yaratabildiği modernist anlatı içerisine dâhil edilmesini sağlamıştır. Klasik anlatının süregelen üretilmiş etiketleri, modernist anlatı sürecinde yapı bozumuna uğramıştır. Deleuze'un bu ayrım noktasında anlatı boyutu için geliştirdiği hareket ve zaman imgeleri, her iki sinema anlayışının farklı boyutlarını ele almaktadır. Genel hatları ile 2. Dünya Savaşı'nın öncesi ve sonrası olacak şekilde çizgileri belirlenen imgelerin hareket boyutu, savaş öncesi dilime karşılık gelmektedir. Savaş sonrası ise zaman boyutunun yeniden ele alınışı olarak ifade edilmektedir. Hareket-imge'de klasik anlatıya denk düşen an'ların doğrusal kurgulanışı, zaman-imge'nin savaş sonu insanlığın hayata dair pek çok olguyu revize etmesine paralel şekilde dizgesel akışın mümkünsüzlüğü olarak değişmesiyle ayrılmaktadır.

Zamanın ve hareketin imgeleri, anlatı tarihi içerisinde sinemada klasik/modern dönemler ile kendine pek çok noktada temsil kaynağı edinmiştir. Bu noktada Deleuze ve Bresson felsefesinin kendi içlerinde barındırdığı Kant, Marx, Bergson, Leibniz, Spinoza ya da Baudrillard gibi uçsuz bucaksız ilişki ağı içerisinde bu çalışma; Deleuze'un imgelerinin pek çok alana nüfuz etmesinin içerisinde yalnızca sinemada zaman-imge'nin ağırlık olarak ele alınışı ile ve Bresson sineması içerisinde de gerek biçim gerekse içerik noktasında incelenebilecek pek çok olgu içerisinde yalnızca çocuk temsili ile sınırlandırılmıştır. Bu sınırlandırmanın inceleme boyutu ise Deleuze'un zaman-imge formülasyonunun, eserleriyle kendisinin de modernist anlatı katmanına dâhil ettiği Bresson sineması içerisinde çocuk temsili üzerinden irdelenmeyi içermektedir.

Zaman-imge sinemasının çocuk üzerinden nasıl inşa edildiği yönetmenin filmografisinden *Mouchette* filminin nitel içerik analizi yöntemi ile gerçekleştirilmiştir.

1. BRESSON SİNEMASI

Bresson'nun sinema tarihi içerisinde yeri, kendi döneminden itibaren keskin çizgilerle oluşturulamamıştır. Bu durumu açıklaması bakımından Ulusoy'un (2001, s.218-219) ifadeleri özetlenecek olursa, Ulusoy'a göre Bresson sinemasının etkinliği ve yetkinliği noktasında ortaya çıkan fikir ayrılıklarının nedeni Yeni Dalga içerisinde iki önemli yönetmen olan Godard ve Chabrol ekseninde şekillenmektedir. Ayrıca Ulusoy, yazar-yönetmen kavramı olarak da tanımlanan auteur kavramının çıkışını Renoir ile ilişkilendirildiğini değerlendirmekle birlikte Bresson'nun da pratikte ortaya koyduğu eserlerle, yazar-yönetmen kavramını kanıtladığını ifade etmektedir. Ulusoy Bresson'nun somut etkilerinin yanı sıra Yeni Dalga üzerinde oluşturduğu manevi etki, onu diğer yönetmenlerin de kendi sinema dilini kurmaları yönünde önder ve ilham kaynağı olma gibi bir konuma da getirdiğini de ifade etmektedir. Böylece Ulusoy'a göre Bresson'un bu sinema serüveninin yoğun uğraşlar ve çatışmalarla ilerlemesinin ve bu doğrultuda da dönem içerisinde tanınırlığının az olmasının sebepleri arasında, oluşturmayı hedeflediği sinema üslubunun geleneksel kodlarla birlikte ilerlemiyor olması yer almaktadır.

Sinema literatüründe Bresson'un biçim ve içerikte kendi sinemasının yeni kodlarının zemininin felsefi temelleri Aylan, Oruç ve Deleuze'un de belirttiği üzere; Leibniz, Pascal ya da Spinoza gibi çeşitli felsefi öncülerin görüşlerine dayandırılmıştır. Böylece Bresson'un sinematografisinin üslubunda yer alan manevi zenginlik unsurları, bu filozofların düşünceleri üzerinden şekillendirildiği değerlendirilebilmektedir (Aylan, 2014, s.183; Oruç, 2014, s.99; Deleuze, 2021b, s.218). Bu doğrultuda Bresson sinemasının derinlikli yapısını oluşturan ses ve görüntünün uyum ya da uyumsuzluk içerisinde ilerleyişinin, bedenlerin özgürce hareket etmesinin kadrajlanmasında görüldüğü ifade edilebilir.

Bresson, hiçbir zaman güzel olanın gölgesinde ilerlemediğini ifade ederken kapalı bir sanat ve estetik anlayışına sahip olduğunu da göstermektedir (Bresson, 2016, s.22). Bu doğrultuda tecimsel bir kaygı peşinde olmayan bir sinema kariyeri geliştirmiş ve filmlerinin sayısının azlığını da yapımcı bulamaması nedeniyle olduğunu belirterek, ana akım sinemadan gerek biçim-içerik gerekse “gişe” getirisi bazında ayrılışını belirtmiştir (Bresson, 1991, s.14).

Fransız sinema tarihine yön verici etkiye sahip iki önemli takımın Bresson ve Renoir temelinde geliştiği ifade edilmektedir. Bu temsilcilerin geliştirdikleri sinema üsluplarının belirli noktalarda taban tabana zıtlığı, iki kutbu oluşturmuştur. Temel ve genel hatları ile Renoir’ın tiyatroyu sinemaya yaklaştırma, cinsellik ekseninde görsel estetik, tesadüfe inanışı ile Bresson sinemasında tiyatronun reddi ve sinematografin tanımı, Jansenist katı bir kadercilik ve kaderciliğin yönlendirici boyutu, iki yönetmen arasında zıtlığı temsil eden bazı noktalardır (Ulusoy, 2001, s.219).

Güzelliğin sadeliği amacı güden sinema anlayışı, sadeliğin sinemada karşılığı minimalizm ile Bresson’da karşımıza çıkmaktadır. Minimalist sanat içerisine resim, heykel ya da seramik vb. sanatlar, gereksiz olandan desen tekrarı ya da geometrinin sadeleşmiş tasarımlarının geliştirilerek kullanılışı ile dâhil edilmektedir. Bresson sinemasının merkezinde dramatize (ana akım) sinemanın minimize edilme gayesi yer almaktadır (Sözen, 2009, s.80-85). İmkânlarının fazlalığının sinemasını imkânsızlaştırdığını ifade ederek film üretim süreçlerinde kendisini aşağı çeken ne varsa en aza indirgemeye çabalamıştır (Bresson, 2016, s.15). Gerçeğin en az dokunulmuş haline ulaşma arzusu, minimal sinema anlayışını geliştirerek, sinema literatürüne de geçecek hem içerik hem de biçimde yenilikler getirmesine olanak tanımıştır. Genel hatları ile biçim üzerinde Bresson dokunuşlarına bakıldığında; oyuncunun tiyatroya konumu nedeniyle reddi ve “model”in tarafsız yaratıcılığının, müziğin yönlendirici etkisinin bilincine karşın “stasis” anına indirgenmiş doğal sesin gücünün, gerçek zamanda olanın en az dokunulmuş kurgusu amacıyla sadeliğin kurgusunun ve ikonografinin görsel hazzının bedenini kesik kadrajlama ile sunumunun yer aldığı görülmektedir (Schrader, 2008, s.79-120). Tüm bu geliştirdiği yeniliklerini ise sinemanın yaşam ile ortak paydada buluşturulabilmesindeki etkilerini keşfetmeye

adayarak oluşturmuştur (Sözen, 2009, s.85). Ses ve görüntü etkileşimi boyutunda oluşturduğu tekrarlı anlatı formu da ayrıca Deleuze için kadraj-dışı kullanımının örnekleri arasında sayılmaktadır. Deleuze, bu sesin görüntüyü pekiştirme ya da olmayan görüntüyü görünür kılma halini, film içerisinde yeni bir teknik olarak değerlendirmiştir (Deleuze, 2021a, s.30). Ellerin özneleştiği kadrajlama tekniği ile eyledikleri hareket üzerinden mekânın tasvirinin yapıldığı Bresson sineması, parçalanmış anlatının parçalanmış mekân ve bedenlerinde temsil bulmaktadır (Deleuze, 2021a, s.147).

Baker'in de ifade ettiği gibi Bresson, inancın doğasını aktarmada döneminin toplumbilimcilerinden oldukça ileri bir konumdadır (Baker, 2015, s.202). Sontag (2015, s.237), sanatın aşkın olan bu sunumunun en sonsuz değere sahip olduğunu ifade ederken Bresson sinemasını işaret etmektedir. Bresson'nun sinemasının soğukluğunun nedenleri arasında ise Sontag, tinselliği aktarmadaki üslubunun anlaşılammış boyutundan da bahsetmektedir. Bresson'nun anlaşılmaz görülmesinde özellikle beklenilmeyen film sonları ve yakın plan bedenlerin kadrajda barındırdığı anlamsızlığın yer aldığı da düşünülmektedir (Keskin, 2008, s.31).

Sontag, sanatta biçimin içerikle bağımsız gelişimini analiz ederken, biçimin konu ile olan bütünleşik uyumunu Bresson üzerinden incelemektedir. İletmek istediği şey için iletme yolunu şekillendirmesi, Bresson'u mükemmelleştiren noktayı oluşturmaktadır. Brecht estetiğinden yola çıkarak Bresson'nun yarattığı izleyici-film uzaklığı, izleyicinin karakter ile bütünleşme halinin gereksizliği ile bağdaştırılmıştır. Yabancılaşma çerçevesinde klasik anlatıdan farklı olarak Bresson da izleyici ile nötr yüz ifadeleri ve çözülemeyen belirsiz hisleri olan modelleri arasına görünmez bir duvar örmektedir. Bresson filmlerinde nihai son ile film sürecinde paralel ilerleyen gerilim katmanının klasik anlatı boyutu, ters işlev göstermektedir. Filmde gelişecek olaylar çeşitli yollarla izleyiciye önceden bildirilir ki bu izleyicinin filme dair konumunun Brecht temelinde uzaklaştırılmış haline de bir örnektir. Brecht ve Bresson ortaklığına Bresson'nun oyuncu-model değişiminde de rastlanılmaktadır. Brecht için oyuna dâhil olmak yerine oyunu iletme amacıyla olması gerektiği yönünde tanımlanan oyuncu, Bresson için de içeriğin dışında kalabildiği kadarıyla kusursuza yaklaşan model olarak karşımıza çıkmaktadır (Sontag, 2015, s. 239-244).

Bresson filmlerinin temaları, kontrol altına alınmış bireylerin özgürlük halinden ve özgürlüğe kavuşma döngüsünden oluşmaktadır (Sontag, 2015, s.246). Belirli bir noktada özgür kılınan bu model karakterler Bresson sinemasında, Pipolo'nun (2010, s.21) da ifade ettiği gibi Deleuze için otonom bağımsızlık taşımaktadır. Özgürlüklerinin peşinde koşan model karakterlerin kavranamayan açığa vurulmamış duygu dünyalarının donuk yüzlerindeki temsilini Kovacs (2016, s.153), model kavramının “insandışılığı” anımsatması ile ilişkilendirmektedir. Modeller, tıpkı dönem insanların zaman-imge’de tarif edildiği ölçüde akıldan uzaklığı ile anlamlarını yitirmiş, robotlaşmışlardır.

Karakterlerin dünya üzerindeki sıkıntılarının mistisize edilişi, Bresson sinematografisinin genel içerik boyutunu oluşturmaktadır. Truffaut'nun Bresson'a özgü kadrajlama tekniğinin fotoğrafa yakın bulunuşunun etkileri ile Schrader'in, Bresson filmlerindeki karakterlerin Bizans İkonografisi'ne benzerliği noktasında getirdiği yorum bütünlük taşımaktadır. İkonografik yüz hatlarına özen göstererek seçtiği modellerini durağan ve belli bir yükseklikten kadrajlaması, sekans boyutunda fotoğrafik görseller oluşturmaktadır. Gündelik olanın estetize edilme arzusu, filmlerinde Yeni Gerçekçiliği andıran bir belgesel tarzın da oluşmasını sağlamaktadır Çağdaşlaşmanın getirdiği güvensiz, endişeli, melankolik, kendi yaşamına ve dış dünyaya yabancılaşmış insanların hissizleşmelerinin son derece donuk sunumu, sinemasının temelinde yatan amaçtır (Schrader, 2008, s.115-120; Teksoy, 2009, s.400-402).

Baker'in “*transandantal imaj*” olarak ifade ettiği şey'lerin duyumsanma boyutlarının aşkınlığı olarak Kant bakışında ele alınışı, aşkın olanın anlamını kavramak açısından önem taşımaktadır. Duyumuzun yetki alanının dışında kalan şey'ler, transandantalize edilme halini ifade etmektedir. Akılsal olanın üstündeki bu durum Bresson'un imajları ile birleştirilmiştir. Deleuze'un sinemanın modernizm sonrası kendi yerini oluşturmasında zaman-imge boyutu, irrasyonelite ve bu durumun getirisi olarak da uzamsal düzlemin geçersizliğini barındırır (Oruç, 2014, s.63). Bresson filmlerinin metafizik boyutu, Kovacs'ın (2016, s.148) terimleştirdiği gibi *metanomik minimalist* anlatının ruhsuz karakterleri ve bedenlerle parçalanmış mekânların kurgusu üzerinden zaman-imge felsefesinin kristal yapısı ile özdeşlik barındırmaktadır. Bresson filmleri içerisinde mantık dışı davranışlar sergileyen karakterler, zaman-imge'nin içerisinde

eyleyen, özellikle 2. Dünya Savaşı sonrasında yozlaşmış insanlığın temsilini oluşturan sembollerdir (Gönen, 2008, s.27-28).

Deleuze'un hiçsizleşmiş mekânlar üzerine temellendirdiği zaman-imge felsefesi, Bresson filmlerinin mekân kurgusu boyutunda incelendiğinde mekânların aleladeligi, arka planda yalnızca somut varlığı ile filmin her yerde ve hiçbir yerde geçmesinde görülmektedir. Taşra Papazı'nın Günlüğü filminde papazın yaşadığı taşra yalnızca mekânın yeniliğini ifade etmek için vardır. Boulogne Ormanı Kadınları filminde Boulogne Ormanı ya da şehir, karakterlerin koşuşturdukları ama soyut düzeyde bağlanamadıkları mekânlardır. Jeanne D'arc ise herhangi bir kilisede sorgulanmaktadır. İç dünyalarının mekânlarına sığamayan ya da uyuşmayan Bresson modelleri, filmin dış dünya mekânlarında adımlamaktadırlar. Mekânın Bresson'a özgü ses-görüntü dengesi üzerinden kurulmasına karşılık Deleuze, bu stilin mekân ve duygu bütünleşmesi noktasındaki kusursuzluğunu da ifade etmektedir (Deleuze, 2021a, s.148).

Düşünme eyleminin görünür ve dahi hissedilir kılınması, zaman-imge sinemasının başat noktalarından birisi olarak görülmektedir. Ana akım sinemanın ürünü filmlerin kolay sindirilir, tüketilir pozisyonuna karşılık Deleuze, zaman-imge'de düşüncenin egemenliğini sunmaktadır.

2. DELEUZE, ZAMAN-İMGE ve ÇOCUK

Çalışma kapsamında incelenecek *Mouchette* filminin zaman-imge boyutu, Deleuze'un ağırlık olarak zaman-imge felsefesini merkeze alarak inceleneceğinden dolayı bu başlık altında zaman-imge felsefesinin sinema ile olan ilişkisi boyutu özetlenmeye çalışılacaktır.

Formüle edilebilecek yöntemli bir felsefi haritasının olmadığı ifade edilen Fransız filozof Gilles Deleuze, modernizm ya da yapısalcılığın ötesini içeren çok katmanlı bir nüfuz alanı oluşturmuştur. Bu tek yönlü ele alınamayacak felsefi mekanizma içerisinde kavramsallaşmanın önemini de tasarladığı hareket ve zaman-imge üzerinden iletmektedir (Erkan, 2019, s.2629).

Her ne kadar sinemanın tarih sahnesine çıktığı dönemden itibaren potansiyel gücünü idrak edememiş olsa da Bergson, Deleuze'un terminolojisinde önemli yerde

durmaktadır (Flaxman ve Yılmaz, 2013, s.174). Bu noktada Deleuze ve fikirlerinin oluşmasında oldukça etkili bir noktada yer alan Bergson, deneyimlenen zaman ile mekânın paralel ilerleyen olgular olması nedeniyle belirli bir zaman dilimi içerisinde belirli bir mekânda gerçekleşen herhangi bir hareketin salt olarak mekân üzerinden analiz edilemeyeceğini ifade etmektedir (Aras, 2017, s.113). Bergson'un (2007) deneyim kavramının zaman ve mekân bütünlüğünün sezgi yoluyla çözümlenebileceği fikrinden yola çıkarak oluşturduğu "süre" imgesi, dışsal akan zamanın insan belleğinde sürdürülebilir ya da parçalanabilen zaman kavramından farklıdır. Zamanın sezgisel dönüşümünün içsel algılanma katmanlarına evrilmesi, Deleuze'un zaman-imgesi ile belirli noktada kesişmektedir.

Oldukça geniş bir çerçeve çizimi ile zaman-imge'nin zaman kavramını Deleuze, Kant öncesi ve sonrası olacak şekilde temellendirerek ele almaktadır. Kant'ın a priori boyutuyla zamanın uzam ve uzay bazında algılanışın ötesinde barındırdığı biçimlerini, art arda zamanlar olarak ele alırken; Kant'ın devamında Bergson'nun iç zamanımız olarak adlandırdığı ve ardışıklık barındıran zamanının yanı sıra dış zaman olarak ifade edilen parçacıklı zamanın yapısını işaret etmektedir. Zaman-imgenin bu çok katmanlı yapısı film alıcısının zihninde katmanlara ayrılarak çoğalmaktadır (Yüzüncüyıl ve Buluş, 2016, s.475; Baker, 2015, s.306). Zaman-imge'nin yarattığı bu konumda ise zaman, pragmatik bir boyut taşımamaktadır (İşler, 2020, s.480).

Bir atın çoklu fotoğraflarının hareket hissini gözdeki yanılsaması, sinemanın en temeldeki hareket algısının başlangıcı olarak değerlendirilebilir niteliktedir. Ancak hareketin saf sunumunun Bergson felsefesi ile bütünleşen bu yapısı, özellikle Sovyet montajının gelişmesi ile farklı bir noktaya taşınmıştır (Türkgeldi, 2015, s.119). Sovyet kurgusunun sıçramalı anlatı keşfinin kinetik kurgu sistemi ile Griffith'in dramatik anlatının yapısal kurgu tekniğinin keşfi; uygulama şekillerindeki farklılıklara rağmen harekete indirgenmiş zamanları temsil etmeleri noktasında dolaylı aktarım imajı oluşturmaktadırlar. Yaratılan iki anın bağlanması hali eş mesafeli tek boyutluluk içermektedir (Sütçü, 2015, s.82-83). Bu benzerlik noktaları ise her iki kurgu tekniğinin de ana akım sinemanın hareket-imge içerisinde yer almasını göstermektedir (Gönen, 2008, s.26-27).

Deleuze'un felsefesinin merkezinde yer alan "olma"nın sürekliliği, zamanda "şu an"ın mekânla ilişkisinin ortaya koyması açısından önemlidir (Erdönmez, 2014, s.3). Kurgu aşamasında gerçekliğe bakılmaksızın birbirinden bağımsız iki olayın, mekânın ve karakterlerin birleştirilebiliyor oluşu ise hareket-imağın temel fonksiyonunu oluşturmaktadır (Baker, 2011, s.31-32). Fiil-imeğnin insana içkin süre'yi ifade etmedeki yetersizliği ise dış zaman akışının kavranmasına yönelik yeni bir imge tanımlamasını doğurmuştur (Aras, 2017, s.115). Deleuze zamanın ayrışarak aktığı iki yön için, şu anın akışı ve dünün korunması ayırımından söz etmektedir. Şu anın potansiyel akışı ile tüketilmesi, gelip geçiciliğini ifade etmektedir. 'Vitürel' imge ise deneyimlenmiş zamanın en ufak parçasına karşılık gelmektedir. Bölünmüş zaman imgesi, modernist anlatı çerçevesindeki zaman algısının evrimini örneklemektedir (Deleuze, 2016, s.16-17).

Hareket-imeğ ve zaman-imeğnin kronolojik haritasının çiziminde 2. Dünya Savaşı en başat role sahiptir. Bu zaman diliminin somut görüngülerinin ardında gelişen insanlığın zihin-bellek-zaman katmanında düşünsel zemininin kırılma hali, eyleyen insanın eylem'e ve kendine bakışını değiştirmiştir. Bu döneme kadar eyleyen insanın "hareket"i, ana akım sinemanın "hareket"i ile paralel ilerlemiştir. Filmin karakteri olarak insan ya da hayatın öznesi olarak insan, eylemlerinin etkinliğini; savaş sonunda yaşanan yeni düzen içerisinde 'eyleyen' pozisyonundan 'izleyen' konumuna geçerek gerçekleştirmiştir. Savaşın yıkıntıları içerisinde gerek mekânsal gerekse zihinsel gezintiler arasında süzülen insan, zaman kavramının içeriğini, değerini, yönünü kavrayamaz hale gelmiştir. Zamanın dokunulmamış dışsal gerçekliğinin temsilinin gerekliliğini vurgulayan zaman-imeğ sineması, insanın bütünlüğünün bozulduğu her alandan ayrıştırılarak temsil edilmiştir. Zaman-imeğ sinemasının parçalı kurgusu ya da rasyonalite boyutunun ötesine geçme hali, insanlığın içinde yaşadığı dönem etkileri neticesinde de yön almıştır (Gönen, 2008, s.27-29).

Modern dönem sinemasının zaman-imeğ ile açıklanıyor oluşu sinemada zaman algısının değişimi ile ilişkilendirilmektedir. Sinema düşüncesi ya da düşüncenin sineması, zaman-imeğ içerisinde süregelen tekdüze anlatı formunun ötesine geçebilme olanağı kazanmıştır (Colebrook, 2013, s.48). Zihnin 2. Dünya Savaşı sonrası bu filmsel

zaman içerisinde aktifleştirilmiş yeni konumu, doğrusal nedenlerin getirdiği doğrusal sonuçlara bağlanma halini zaman-imge sinemasında arka plana itmektedir (Oruç, 2014, s.6).

Savaş sonunda gerçekliğin yeni konumu sinema bazında da aynı dönemde iki keskin tarihi oluşturmuştur. Bu döneme Vertov'cu gelenekten Griffith'in klasik kurgusuna kadar geçen sinema 'hareket'i sınıflandırması yapılırken, kökenlerinin Kant'ın zaman algısının evrimine dek götürüldüğü, savaşın bitiminin yarattığı yeni "zaman"ın Yeni Gerçekçilik ve dahi Orson Welles itibariyle modernize edilmiş 'zaman' hareketi sınıflaması ise diğer bir kutbu oluşturmaktadır (Baker, 2015, s. 304).

Baker, sinemanın zaman-imge'ye doğru mecburi yönelişini, 2. Dünya Savaşı sonunda Avrupa ekseninde insanların hayata bakış ve hayatı algılayış yönlerinin değiştirilemez şekillenmesi ile ilişkilendirerek açıklamaktadır (Baker, 2011, s.161). Yaşanılan dehşetin insan eylemleri üzerindeki yarattığı kafa karışıklığı eş değer şekilde Aras'ın (2017, s.117) da ifade ettiği gibi film içerisinde yaratılmış karakterlerin de anlamsız eylemlerine denk düşmektedir.

Hareket-imge'nin yarattığı his, olan zamanın içerisindeki olan hareketin yinelenmesi halidir. Bu tekrarlanma içerisinde Deleuze, zaman-imge'nin kendi içinde barındırdığı hareketin bağının tersine çevrilmesini, akışın yapı bozumu olarak değerlendirmiştir. Zamanın bu noktadaki doğrudan sunumu sinemanın anlam boyutunu oluşturmaktadır (Deleuze, 2021b, s.53-54). Anlamın yaratılmasında hareket-imge'nin edilgin, pasifize edilmiş izleyicisinin, filmin tüm noktalarına düşünsel dahiliyeti ise zaman-imge ile gerçekleşmektedir. Modernist anlatının filmle ilişkisi, özdeşleşim kurma çabası dışında izleyici zihninde düşünülerek içselleştirme ile kendini göstermektedir (Oruç, 2014, s.23).

Zaman-imge'nin en net örneklerinin verildiği dönemi ise Deleuze, Yeni Gerçekçilik olarak işaret etmektedir. Gerçekliğin salt, dokunulmamış sunumunun kusursuzluğu ve bu gerçekçi temanın film yapım aşamalarını kapsayacak şekilde geliştiriliyor oluşu, bu akım dâhilindeki filmleri klasik anlatı/hareket-imge'den ayırtıyor oluşuna bir örnek niteliğindedir (Deleuze, 2021b, s.9-11). Hareketin

imgeler arası kurduğu düzlemsel bağın aksine kendiliği içerisinde bağımsız varlığını öncülleyen zaman içerisindeki imgeler, dokunulmamışın temsili ile Deleuze'a göre Yeni Gerçekçiliğin sokağa fırlamış kamerasında başlangıç göstermektedir (Baker, 2011, s.270). Bu noktada insanların savaş sonu dönemde bellek karmaşası ya da zihin bulanıklığı yaşadığı, zamanın sorgulandığı, anıların anlam değiştirdiği ortamın, zaman-ime dilinden en bilinen ve net temsilleri arasında Alain Resnais'nin Geçen Yıl Marienbad'da (1961) ya da Hiroşima Sevgilim (1959) gibi filmleri yer almaktadır. Hareketin düşünsel boyutu ve yıkıntıların zihinde kovulma içgüdüleri temelinde bu filmler, belleğin savaş sonu insan üzerindeki etkisini de ortaya koyar niteliktedir. Doğan'ın (2020, s.445) da ifade ettiği gibi bilindik mekânlar sinemada yeni deneyimlenen zaman içerisinde ortadan kaldırılarak yeniden inşa edilmiştir. Karakterler, bu mekânlar içerisinde zamanın yeni akışında savrulan karakterlerdir.

Deleuze, hareket-ime'nin başarısız imajlarını, ana akım anlatıdaki hayatın algılanış ve temsil edilmişindeki gerçekçiliğin azalışı ile ilişkilendirmektedir. Hareket'in zaman'dan bağımsızlaşarak anlamsızlaşması, her iki imgenin ayrımını oluşturmaktadır. Deleuze, hareketin film içerisindeki zamana indirgenerek sunumunun aksine zamanın doğrusallığının aktarılışını geçerli kılmaktadır (Baker, 2015, s. 303-304).

Görme durumundan düşünme durumuna sinemada geçiş, başarılı bir atılım olarak değerlendirilmemiştir. Zaman-ime'nin kesintili kurgusu ve düzlemsel sıralamasının yokluğu, video-belgesel karışımı bir imaj oluşmasıyla ilişkilendirilmiştir (Baker, 2011, s. 24-38). Mimetik anlatının duyumsama ve kavrama amacı taşıyan yapısal kurgu tekniği ile zihinsel anlayış süreçlerinin devrede olduğu doğrusal zaman imajı, hareket-ime'nin de içerisinde yer alan bir imaj türüdür. Fakat zamanın etki-tepki boyutunda akılsal bütünlük barındıran bu imajı, modern anlatının dağınık zamanı ile aynı pozisyonda değildir. Aleladelik barındıran eylemler, insanlığın çöküşünü resmeden 2. Dünya Savaşı sonrası dönemde insanın kendine olan inancını kaybetmesi neticesinde gerçekleşmektedir. Hareket-imaj'ın kurgulanmış zamanı, zaman-imaj'ın potansiyel gerçekliğine evrilmiştir (Gönen, 2008, s.25-28). Modernist anlatının anlamsız karakterleri bu bağlamda anlamsız eylemlerini bağdaşksız anlar içerisinde eylemektedirler. Thwaites'in de belirttiği gibi modern anlatıda zaman-imgenin

görüntüleri arasındaki hiyerarşik akış yönünün ve mantık boyutunun yokluğu bu anlamsızlığı pekiştirmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası şu an, dün ve yarın gibi zamansal düzlemin kavramları, anlamını yitirmiştir. Net çizgilerle ayrılabilen zamanlar yerini homojenik bir karışıma bırakmıştır. Organik ve kristal tanımlaması ışığında ortadaki fark, organik kurgunun bağlantısal süreklilik içermesi ve kristalleşen zamanın karıştırılmış parçalarıdır. Deleuze, iki imgenin ayrımını ayrıca “hakiki” olanın sunumu üzerinden de ele almaktadır. Hareket-imge yaratmaya çalıştığı hakikati, us sınırları çerçevesine sıkıştırarak ve klasik düşünme evrenine bağımlı olacak şekilde ele alarak gerçekleştirirken, hakiki olanın kalıplaşarak irdelenişindeki çıkmazı temel alan zaman-imge, kristal bir dinamizm ve sürekli bir devinim barındırmaktadır (Sütçü, 2015, s.58-69).

Zaman imge'nin kendi zamanını yaratımı, sinema üzerinden yaşanan zamanın denkliği ile görünür kılınmaktadır (Serttek, 2013, s.47-48). Sinemanın düşüncesi, zaman-imge'nin mümkün olanın görüntülere dökülebilmesi oranında başarılı kılınabilmiştir. Görme eyleminin kamera ile insan ortaklığında bütünleşmesi zaman-imge'de meydana gelmektedir (Colebrook, 2013, s.41-44).

Modernist anlatının doğrultusunda zaman-imge'nin başlangıcı Yeni Gerçekçilik içerisinde çocuğun öncelikli aktarım aracı olarak kullanılmasından önce, çocuğun sinema içerisindeki yer alışını film tarihinin başlangıç sayfalarına dek götürülmektedir (Gürkan, 2018, s.93). İlk dönem filmleri olarak ayırım yapılabilecek bu filmlerde çocuklar seyirlik konumunda temsil edilmiştir (Düzcan, 2017, s.404). Avrupa Sineması bazında çocuğun seyirlik durumundan tanıklık boyutuna geçişinin ele alındığı filmler, ilerleyen süreçlerde üretilmeye başlanmıştır (Uçan, 2019, s. 50). Bu döneme denk düşen 2. Dünya Savaşı yılları ve sonrasında sinemanın çocukları, savaş sonrası dönemde babalarının suçlarının mecburi paydaşı olarak trajik bir yer edinmişlerdir. Yeni Gerçekçilik içerisinde anlatılacak olanın dışarıda olduğu gibi sunulması arzusu, aktarıcının da doğal olması ihtiyacını doğurmaktadır (Düzcan, 2017, s. 405-407). Bu sözü edilen çocukluğun doğal, ölçümsüz tarafı Yeni Gerçekçi yönetmenler için cazip bir seçenek oluşturmuştur. Savaşın kıyasında enselerinde ölümü hissederek normalinden

daha hızlı büyüyen ya da aksine hızla küçülen çocuklar, yetişkinlerin yönettiği hayat oyununda figüranlık yapmaktadırlar. Bu hayat yolundaki figüranlığın sinemada başrole evrilmesi ise öncelikli olarak De Sica'nın çocuklarla iç içe geçmiş sinemasında karşımıza çıkmaktadır (Gürkan, 2018, s. 94). De Sica'ya ek olarak Rossellini, sinemasında çocuğun yaşam savaşının belgesel gerçekliği de andıran Almanya Yıl Sıfır (1948) filminin sunumu ile örnek verilen bir diğer önemli yönetmendir.

Baker, Deleuze'un zaman-imge'nin çocuk ile bağlantısını ortaya koyarken, her iki kavramın da birbirinden bağımsız ele alınamayacağını da ifade etmektedir. Çocuk kavramının edilgenlik ve seyirlik anlamı barındırması, çocuğu zaman-imge'nin temsil boyutunda başvurulan önemli ifade aracı haline getirmektedir. Hareketin düşünsel izleneye evrildiği yeni zamanın yeni imgeleri içerisinde çocuk, yaşanan anın aktarımında saflığı, tarafsızlığı ve pasifliği nedeniyle zaman'ın imgeleri ile bütünleşmiştir (Oruç, 2014, s.134).

Yeni olan yaşamın gerçekliğinin görünür kılınması, yaşamın yeni zaman algısı üzerinde inşa edilmiştir. Yeni Gerçekçilik'te, dolayısıyla zaman-imge'de, görsel anlatı formunun film süreçleri içerisinde yeni yerini arıyor ve anlamlandırıyor oluşu, hareket-imge'den ayrılışını işaret etmektedir. Her şeyin tüm çıplaklığı ile gözler önünde yaşanmış olmasına rağmen yüzleşmeye çekinilen gerçekliğin sadelik içerisinde usulca kabul edilişi ve film izleme süreçlerinde izleyicinin algılarını aktifleştirmesi noktasındaki devrimi ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği, Deleuze için tüm bu güçlü yanlarının dışında, dönem içerisinde Fransız ya da Alman sinemacılarının sessizliğinin aksine bağıyor oluşu nedeniyle de zaman-imge'nin miladı olarak görülmektedir (Baker, 2015, s.303-304).

Deleuze, sinemayı zaman ve hareket üzerinden imgelere dönemsel olarak ayırırken her iki dönem için de farklı yönetmen örnekleme yapmaktadır. Bunlar arasında Bresson'nun eserleri ise ilk dönem ve orta-son dönem olarak ayrıştırılabilecek anlatı tarzlarındaki farklılığı nedeniyle Deleuze için her iki imge türünü de temsil eden bir konumda yer aldığı ifade edilmektedir. Gönen (2008, s.40-42) ise her iki imgenin diyalektik birliğinin sinemayı oluşturduğunu belirtmektedir. Zaman ya da hareket

imgenin düşünce boyutu barındırması iki imgenin kesişim boyutunu da göstermektedir (Sütçü, 2015, s.46).

3. YÖNTEM

Bu çalışmada Bresson sinemasının genel anlatısı ile Deleuze felsefesinin kavramlarından zaman-imge kavramı literatür kısmında ağırlıklı olacak şekilde aktarılmış; ilgili literatüre temellendirilerek Bresson filmlerinden *Mouchette* filminin barındırdığı zaman-imge kodları, çocuk temsili üzerinden içerik analizi yapılarak incelenmiştir.

Nitel içerik analizi yöntemlerinden betimleyici içerik analizi yöntemi, bir metnin bağlaşım kurularak alt katmanında yer alan anlamları ortaya çıkarmada metnin yoruma açıklığının sağladığı aktiflik nedeniyle metni aşkın anlamların üretilebilmesi özelliğini taşıması nedeniyle çalışmanın tercih edilen yöntemi olmuştur. Her ne kadar ilk dönemlerde bir teknik olarak kabul görse de içerik analizi yöntemi bağdaştırılarak ortaya konulan bulgular doğrultusunda günümüzde bir yöntem olarak kabul edilmektedir (Yüksel, 2019, s.139-140).

Çalışmanın zeminini oluşturan Bresson ve Deleuze'un oldukça köklü, birikimli ve derinlikli temellere sahip olmaları nedeniyle doğru bir sınırlandırma ile makale kapsamında incelenmeye çalışılmıştır. Bu doğrultuda Deleuze felsefesinin kavramlarından zaman-imge sınırı çizilerek kavramın haritası sinema temelindeki etkileşimi üzerinden aktarılmaya çalışılmıştır. Bresson sinematografisi ise modernist anlatı formülasyonu içerisinde zaman-imge kavramı odağında çerçevelenmiştir. Yönetmenin filmografisi içerisinde ise çalışmanın incelemeyi hedeflediği çocuk temsiline saptanması nedeniyle "*Mouchette*" filmi ile sınırlandırılma yapılmıştır.

4.1. Mouchette Film Künyesi ve Konusu



Şekil 1: Mouchette Film Afışı

Yönetmen: Robert Bresson

Yazan: Robert Bresson

Oyuncular: Nadine Nortier, Paul Hebert, Jean-Claude Guilbert

Yıl: 1967

Süre: 78 Dakika

Filmin Konusu:

Film, yaşanan dönemin yozlaşmış insanların sessiz hayatlarına karakterler üzerinden odaklanmaktadır. Kendi içerisinde birbirine yabancılaşmış insanların olduğu bir kasabada yoksulluğun pençesinde ve alkolik bir babanın duyarsızlığı içerisinde yaşamaya çalışan Mouchette, tüm bu şartlar altında ağır hasta olan annesine ve kundaktaki kardeşine de bakmaktadır. Mouchette, yaşadığı hayatın sunduklarına, sessizlikle tepki göstermektedir. Annesine olan sevgisi ve babasına olan öfkesi arasında savrulmaktadır. Bir gün kaçak bir avcı olan Arsene ile karşılaşır. Mouchette'in Arsene üzerinden kendini ve arzularını tanıma isteği duymasının yanı sıra Arsene ise cinayet işlediği şüphesi barındıran başka bir alkolik karakterdir. Mouchette ve Arsene'nin ikili ilişki kurma çabalarının ardından Mouchette'in annesi ölür. Film Mouchette'in hayata dair artan yalnızlığını, hissizleşmiş bedenini defalarca ölüme sürüklemesi ile

sonlanmaktadır. Filmin anlatı katmanı, bütünlüklü bir olay örgüsü içermesinden çok yaşanan çağın bireyler üzerinden temsiline odaklanan “durum”lardan oluşmaktadır. Bu doğrultuda filmin olay örgüsünün akışı, parçalı ve hızı yavaştır.

4. MOUCHETTE FİLM ANALİZİ

Film, temelde yoksulluk içerisinde yaşam mücadelesi veren bir ailede yaşayan Mouchette isimli çocuk karakterin, insanlarla ve kendisi ile yaşadığı ilişki dünyasını incelemektedir. Fakat bu basit ifadelerle oluşturulan film içeriği, melodramatik klasik anlatı formunda değil modernist anlatının Bresson’a özgü stili ile görselleştirilmiş ve aktarılmıştır.

Filmin başlangıcında annenin film içerisindeki kendi karakterini izleyiciye karşılıklı mesafede aktarıyor ve öleceğinin bilgisini filmin başlangıcında izleyiciye aktarıyor oluşu klasik anlatının akış süreçlerinin ters yönde geliştirildiğini göstermektedir. İzleyicinin filmin sonuna dair edindiği bu bilgi, Bresson’a özgü bir nitelik taşımasının dışında modernist anlatının başı ve sonunun iç içe geçmiş yapısına bir örnek niteliğindedir. Anne, filmin şimdi’si içerisinde gelecek zaman’dan haber vermektedir.



Şekil 2: Mouchette’in ev içi yaşamının eller üzerinden sunumu

Evin fiili annesi konumundaki Mouchette, kardeşine ve annesine bakmaktadır. Ebeveynlerinin yarattıkları yıkıntıları izleyen çocuk imgesi üzerinden incelendiğinde film boyunca sessizliğini bozmayıp yaşananları gözleriyle takip ederek kaydeden bir kayıt cihazını anımsatmasında ya da kendine dahi ait olmayan hiçsizliği ile robotlaşmasının gösterilmesinde çocuk olmanın boyutunu aktarmaktadır. Ev işleriyle ilgilenirken robotlaşmış hızlı ve hissiz hareketleri ve bu hareketlerin kadrajda yalnızca

ellerin sunumu ile parçalanmış bedenler noktasında Mouchette, tam olarak bir Bresson modeli örneğidir.



Şekil 3: Mouchette ve tepkisizliği

Filmin devam eden ilk dakikalarında Mouchette'in babasının eve gelip, robotlaşmış hareketler ile direkt yatarak şapkasını çıkarıp araba direksiyonu gibi çevirip boşlukta döndürme sahnesi, mantıksal olanın dışında gelişen bir anlatı formu örneği niteliğindedir. Eylemin anlamsızlığının pekiştirildiği ve film gidişatında herhangi bir anda bağdaşım kurulmaksızın yapılan bu garip hareket, Mouchette tarafından sessizlik ve tepkisizlik ile karşılanmaktadır. Babanın bu ilgisiz tavırları doğrultusunda savaş sonu dönemin aile yapısındaki parçalanmışlığı da ayrıca görülebilir niteliktedir. Mouchette, film içerisindeki diğer çoğu mekân ve karakterlerle ilişki içerisinde de olduğu gibi babasının eve gelişi ile görünmez hale gelmiştir. Baba Mouchette'nin varlığından bihaberdir.



Şekil 4: Mouchette'in okul içerisinde yaşlıları arasında sunumu

Çocukluğun mekânlarından okul içerisindeki sahnelerde yaşantısının ağırlığını ve çocuk olduğunu unutuşunun temsili doğrultusunda Mouchette, Bresson karakterlerine özgü nitelikte soğuk, hissiz ve pasiftir. Arkadaşlarının koroda şarkı söyleyişine, yani bir bakıma an'daki harekete eşlik etmemesi ile akışın ritimsel boyutunun reddini temsil etmektedir. Derse geç girişi, aile yükümlülüklerinin omuzundaki ağırlığının

çocukluğunun önüne geçişine bir örnek niteliğindedir. Okul içerisindeki zaman kavramı, Mouchette için evde geçirdiği zaman dilimi ile eş hızda ilerlememektedir. Okul, Mouchette için bir çocuğun yaşlıları ile iletişiminin pekiştirilebileceği bir mekândan çok uyumsuzluğun ve dışlanmışlığın gösterisinin peşini bırakmadığı bir zorunluluk evrenine dönüşmektedir. Okuldan eve geldiğinde direkt annesinin yanına giderek onu öpmesi ve devamında hemen ev işlerine geçişi, kendini aile içerisinde konumlandığı yeri de göstermektedir. Ütü ya da yemek yaparken ısıklık geliyor oluşu ise durumundan ironik boyutta memnuniyet içerisinde olduğunu ve okula kıyasla kendini daha rahat hissettiğini göstermektedir. Eylemin zaman üzerindeki anlamsızlığının yer yer pekiştirildiği sahneler arasında; Mouchette'in kiliseye girmeden önce ayaklarını sertçe yere vurup çamura batması ya da babasının arkasından koşarak ona vurmasına hiçbir tepki göstermeyerek yaşanmamış gibi davranışı yer almaktadır.

Mouchette, çalıştığı kafeden aldığı parayı babasına götürüp vermektedir. Öğrenci, evlat ya da işçi olarak kendi anlamını üretememekte, kendisi adına hiçbir konumda yer alamamaktadır. Mekânlar içerisinde devinirken kendi varlığı ile bir uyumsuzluk içerisinde. Ev ortamında bir aile içerisinde çocuk olmak ve çocukluğun gerektirdiklerinden bihaber ve mahrumken; öğrenci olarak okulda ötekileştirilmiş, kendi dünyasına sıkışmış, öğrenmenin gereklerini yerine getiremeyen bir konumdadır. İşçi olarak çalıştığı kafede ise kendi emeğinin karşılığını ebeveynine teslim edişi ile araç konumunda olduğu görülmektedir.



Şekil 5: Mouchette'in iş çıkışı lunaparka gitmesi ve mutluluğu

İş çıkışında lunaparka bakarken tanımadığı bir kadının verdiği para ile jeton olarak çarpışan arabaya binmektedir. Bu durumun anlamsızlığının yanı sıra Mouchette, ilk kez yaşının gereği “oyun” evresi ile karşılaşmış ve ilk kez kendisi için istediği bir şeyi elde etmede yetersiz kalmış, kendi adımı dışında gelişen irrasyonel bir yönlendirme

ile ancak erişim sağlayabilmiştir. Yaşıtlarıyla çocuksu eğlencesine tanık olunan bu dakikalarda Mouchette, ilk defa gülümsemektedir. Dar ve tekrarlanan planlarla mekânın aktarıldığı kadrajlarda Mouchette, kendine ait bir evrenin içerisinde görülmektedir. Oyun esnasında gördüğü bir çocuk ile tanışma girişiminde bulunması ise babası tarafından engellenmiş ve Mouchette’i yanında götürmesi ile Mouchette yetişkinlerin mekânına yeniden giriş yapmıştır. Babasının ve başka kişilerin oturduğu masada sessizce oturan Mouchette; Arsene, Loisu ve Mathieu hakkındaki konuşan karakterleri kafası ile takip ederek yalnızca seyretmektedir. Oyun oynarken gördüğü, tanışmak istediği çocuğun yanına gidişinde etkin ve özne konumundaki Mouchette, yetişkinlerin içerisinde yalnızca olan bitene tanıklık eden bir konumda görülmektedir.

Okul sahnelerinin dikkat çeken kısalığının yanı sıra Mouchette, okul çıkışı arkadaşlarına taş atarak kendi sessiz çılgınlığını duyurma gayreti içerisinde. Seçim şansının olmadığı yaşantısı, diğer kızlar içerisinde ayıksılaştırılmasına sebep olmuştur. Okul önünde oturan kızların birbirleriyle oyun oynarken parfüm sıkmaları ya da okul önüne gelen motorlu erkek karakterlerin kızları alıp götürmesi Mouchette’in yaşlıları içerisinde kendi yerini hatırlaması açısından önem taşımaktadır. Okul çıkışında yağmura yakalanarak ormanda beklemesi sonucu Arsene ile karşılaşmıştır. Arsene ormanda avlanırken Mathieu ile kavga eder ve Mathieu’nun bayılması sonucu öldüğünü sanarak kaçarken ormanda Mouchette’i görür. Arsene, Mouchette’i ısınması için evine götürdüğünde bir cinayete “tanık” olduğunu düşünen Mouchette’e neden ormana gittiğine dair sorular sorulduğunda söylemesi gerekenlerin hepsini belirtmektedir. Kendisinin kukla pozisyonu tüm yetişkin karakterler tarafından film içerisinde tekrar tekrar gösterilmektedir. Arsene’nin sürekli planlar kuruyor ve planlarını Mouchette’a anlatıyor oluşu, Mouchette’in dinleyici/izleyici tasvirini Bresson’a özgü hem görsel hem de sesin kullanımı noktasında örnekler niteliktedir. Arsene, kendi zamanını ve mekânını yaratmaktadır. Cinayet işlediği şüphesiyle yakalanırsa bütün geceyi geçirdiğini belirteceği bir kulübede çeşitli deliller hazırlamaktadır. Bu histerik durum içerisinde yanında Mouchette’i de sürüklemiştir. Mouchette ise Arsene’den ayrılarak evine dönmek yerine eylemlerinin düşünsellik içermeyen tarafı ile Arsene’nin peşinden gitmektedir. Arsene, Mouchette’e “*Şimdiden çok şey biliyorsun, geri kalanını da*

anlatacağım.” diyerek çocuğa bilmenin yükünü yüklemektedir. Arsene’nin planlarına yön verici noktada yer almak isteyen Mouchette, kendi düşüncelerini iletme isteği ile Arsene’e ortak olma arzusundadır.



Şekil 6: Mouchette’in Arsene’e yardım etmesi

Bir yetişkine kendini ifade etme arzusu duyması ilk kez kendini görünür kılması anlamı da barındırmaktadır. Arsene’nin kriz geçirmesi esnasında ona yardım ederek bir yetişkin karşısında ilk defa etkin rol edinebilmiştir. Okulda koroda yaşlılarının yanında rencide edilerek zorla söyletildiği şarkıyı, bu esnada Arsene’e söyler. Filmde tebessüm ettiği ikinci an olan bu yardım etme hali, Mouchette’i mutlu kılmaktadır. Kendi varlığının farkına ve önemine varma olarak da değerlendirilebilecek bu sahne, Mouchette’nin kendi ile karşılaşma haline denk düşmektedir. Arsene ile geçirdiği dakikalarda sevginin hissedilir kılınmasını arzulamaktadır. Sevilme ihtiyacını Arsene duyduğu aşk üzerinden karşılama beklentisi içerisinde. Arsene ile birlikte olduğu dakikalar ise gösterilmemektedir. Birlikte uzandıkları sahnenin ardından Arsene, evin önünde Mouchette’i aramaktadır. Mouchette’in evden nasıl çıktığının ya da Arsene’nin onu neden geri dönüp aradığının cevabı film içerisinde yer almamaktadır. Bresson’a özgü zamanın akışındaki kesintilik, ara boşlukların izleyici zihninde doldurulması anlamı taşımaktadır. Zamanın parçalanmış ve kesintiye uğratılmış bu sunumu, klasik anlatıdan farklı olarak gösterilmeyenin kavranması için izleyici zihninin aktifleştirilmesi anlamı taşımaktadır. İzleyici, zaman-imege içerisinde puzzle parçalarını birleştirme görevi taşımaktadır.

Arsene’nin yanından kaçarak evine döndüğü andan itibaren Mouchette kendi evreninden çıkarak annelik görevine yeniden geçiş yaşamaktadır. Kundaktaki bebeği temizleyerek yemek yedirdikten sonra uyur. Uykusundan ağlayarak uyandığında

annesinin “*Neyin var?*” sorusuna karşılık “*Sana bir şey söylemek istiyorum.*” der. Kendisi ve Arsene’e olan duyguları ile ilgili ilk kez konuşacak olduğu esnada bebeğin ağlamasıyla söz yarım kalır. Mouchette, yaşam içerisindeki tüm dakikalarda bu yarım kalmışlığı hissetmektedir. Annenin aynı gecenin sabahında ölmesiyle birlikte filmin gözle görülür akış hızı ve akış içerisindeki mekânlarda eyleyen karakterlerin anlatı içerisindeki uyumsuzluğu yoğun derecede dikkat çekmektedir. Ölüm kavramının II. Dünya Savaşı sonrası dönemde içeriğinin boşaltılmış anlam boyutu, Mouchette’in ölümle karşılaşması ile karşımıza çıkmaktadır. Annesinin öldüğü sabah eve gelen babası ve kardeşinin ölüm karşısındaki soğukluğuna ek olarak Mouchette’in de ölüme bakışındaki sıradanlık, karakterlerin eylemleri üzerinde de görülmektedir. Annenin ölümü Mouchette’in anneliğini öldürmemiş, sorumluluklarının gidişatında bir değişim yaratmamıştır. Nitekim annesinin öldüğü sabah dün sabahtan yani diğer sabahlardan hiçbir fark barındırmıyormuş hissiyatı ile Mouchette’in, elinde bir şişle evden süt almaya gitmek için çıkması, gerek kendi konumunu irdelemek ve yansıtmak gerekse “ölüm” gibi II. Dünya Savaşı sonrası modernist anlatı çerçevesinde ele alınan temel kavramın çocuk üzerindeki etkisini ve temsil edilmesini incelemek açısından oldukça önemli bir noktadır. Mouchette’in evden çıkışı ile film ikinci bir epizoda geçiyor gibidir. Mouchette’in süt almaya gittiğini bilen seyirci süt aldığını film sonunda dahi görmemektedir. Amaç-eylem çıkmazında Mouchette, süt almaya giderken yol boyunca farklı ve anlamsız mekânlara filmin ilk bölümü olarak niteleyebileceğimiz mekânlara kıyasla çok hızlı giriş ve çıkışlar yaşamaktadır. Elindeki şişe ile yürürken birden kendisine kahve ikram etmek isteyen bir dükkâna kahve içmek için girer. Kahve içerken dükkân sahibinin annesi hakkında onu telkin ettiği görülmektedir. Dükkândan ayrılışının ardından tekrarlanan bir anlamsızlık ile Mathieu’nun evine gider. İzleyici olarak oraya neden gittiğinin sorgusu yaşanırken Mathieu karakteri bunu diyolağa dökerek yineler. Mouchette, Mathieu’nun evine girerek Arsene ile yaşadıklarını kendi aralarında konuştukları planın aksi şekilde gerçekleri düşünerek anlatır. Ölümün gerçeklerin görünür kılınmasındaki etkisi üzerinden Mouchette, dolaysız olanı aktararak görünür kılmıştır. Karakterlerin Mouchette’in anlattıklarından yola çıkarak hakiki olanı arama peşinde koşuşturmaları çocuğun saflığının ve gerçeğe yakınlığının irdelenmesi açısından da önemlidir.

Mathieu'nun evindeki kadın karakter Mouchette ile konuştuktan sonra annesi öldüğü için kendisine para vererek yardımcı olacağını belirtmektedir. Mathieu'nun evinden çıktıktan sonra Mouchette, yaşlı bir kadının evine gider. Evdeki kadın, Mouchette'in annesi için kefen ve Mouchette için birkaç kıyafet hazırlamaktadır. Bu esnada da ölüm üzerine didaktik bir konuşma yapar. Ölümün kutsallığının karşısında Kilise'nin ölümü değersizleştirilmesi üzerine birkaç cümle kurar. Dönem içerisinde yozlaşma mecralarının, hayatın yegâne gerçeği ölüm karşısındaki konumunun da tespit edilebileceği bu sahnenin devamında Mouchette, kadının anlattıklarından bağımsız bir şekilde birden ayakkabılarındaki çamurla halıyı kirletmeye başlar. Eylemin görsellik ya da hikâye temelindeki uyuşmazlığının bir örneği niteliğindeki bu sahnenin ardından Mouchette elindeki kıyafetler ve kefenle evden çıkar.



Şekil 7: Mouchette'in intihar sahnesi

Ölüm karşısında anlamsızlaşan her olgu gibi Mouchette'in de davranışları anlam boyutunu aşmıştır. Yolda yürürken tavşanları abluka altına almış insanların vahşice avlanmalarını tıpkı savaş dönemi ve sonrasında sessiz, edilgin ve trajik tanıklığını gerçekleştiren çocuklar gibi izlemesinin ardından intihara sürüklenmesi, filmin finalini oluşturmaktadır. Yerde yuvarladığı bedeni ölümü dahi reddeder gibi gözükmektedir. Kendi ölümü için çabalayarak birkaç kez yerde sürüklenişi görülmektedir. Bu sırada geçen bir traktöre bakışı son bir umursanma, ümit kırıntısı arzulama gibi de yorumlanabilmektedir.

Filmin finaline yaklaşırken evden süt almak için çıktığı dakikadan itibaren karşılaştığı kadın karakterler Mouchette'e yardım eli uzatmıştır. Ölümün gündeme gelişi Mouchette'i de görünür kılmıştır. Toplumun ancak ölüm karşısında birbirini hatırlayıp, merhamet göstermesi; yaşanan yozlaşmanın bu karakterler üzerinden temsilini de oluşturmaktadır. Bu dakikalarda gerçekleşen eylemlerin rasyonel düzeyde

algılanışı mimetik anlatı içerisinde çeşitli zorluklar barındırmaktadır. Klasik anlatının nihai eylem sonu gerçekleşen filmin nihai sonunun modernist anlatı çerçevesinde olmayışı, Mouchette'in hayatından bir kesitin sunulduğu ve sonunun bulunmadığı bu film için de geçerlidir.



Şekil 8: Mouchette'in bedeninin parçalanmış sunumu

Bresson'a özgü bedenlerin parçalı sunumlarının taşıdığı anlam üzerinden Mouchette'in elleri ve ayakları, film içerisinde Mouchette'in sese dökemediği ifadelerini temsil etmektedir. Mouchette'in sessizliği içerisindeki kelimeleri, elleriyle okul arkadaşlarına attığı çamur ve taşlardır. Yapmak zorunda bırakıldığı, istemediği her olay karşısında atamadığı çığlığı ise yere vura vura yürüdüğü ayaklarıdır. Sınıfa girişindeki içinde barındırdığı isteksizlik ve sıkıntı ayaklarının yere çarpa çarpa yürüdüğü sesinde kendini göstermektedir. Babası ile kiliseye gidişindeki ayaklarını yere vurarak çamura batırması diğer bir sessiz çığlığın göstergesi olarak okunabilir niteliktedir. Eylemlerin organları, barındırdıkları anlamlar üzerinden kendi imgelerini yaratmaktadır. Nitekim Bernanos'un yazdığı Mouchette romanının sözcükler üzerinden varlığı, Bresson sinemasında ise sessizliğin görüntüsel çığlığı olarak karşımıza çıkmaktadır (Gönen, 2008, s.55). Bresson, romanın sözünün dizgesel bütünlüklü yapısını bozarak kendi bölünmüş anlatısını kurmaktadır. Bresson'un kelimeleri ise kesik kadrajlı organlarıdır.

Zaman-imeye özgü durağanlaştırılmış kamera hareketleri içerisinde Bresson'a özgü belirli bir mesafeden kadrajlanması ile karakterlerin hikâyelerine tanıklık edilmektedir. Zaman-ime'nin gözü kamera ve izleyicidir. Bu filmin izleyicisi ise klasik anlatının tam zıttı şekilde filmin temeline aldığı dramatik yapıyla özdeşleşmemektedir. Annesiz kalmış bir çocuğun klasik anlatı içerisindeki yoğun duygusal aktarımı, Bresson stili çerçevesinde etkisini yitirmiştir. Tür bazında sınıflandırıldığında dram kategorisi

içerisine alınabilecek içeriğinin, film içerisindeki her anın düşünsel düzlemde sorgulanmasına yol açan üslubu, modernist anlatının zaman-imge'sini örnekler niteliktedir.

Filmde mekânların kendi an'larını yarattığı bir anlatı söz konusudur. Mouchette'in izleyici tarafından nereye ait olduğunun kavranmaya çalışıldığı film boyunca, Mouchette de izleyici ile birlikte kendi yerini aramaktadır. Evinde, kafede, okulda, Arsene'nin yanında Mouchette'in kim olduğunun bilmececi çözümlenmeye çalışılmaktadır. Böylece zaman-imge'yi hareket-imgeden ayıran nedenselliğin olmayışı hususu hem filmin karakterinin kendisini hem de izleyicinin karakteri araması noktasında filmin zaman-imge'yi temsil eden bir konumda değerlendirilmesine örnektir. Mouchette'in yetişkinlerin kararları, yönlendirmeleri ya da etiketlemeleri ile çizilen yolu üzerinden karakterlerin çözümlemesi yapılabilmektedir.

Mekândan ve zamandan soyutlanmış bir dilimde, kimin, nerede, ne zaman ve ne eylediğinin önemsizleştirildiği bu filmde Mouchette'in; anneleşmiş bir kız, sömürülmüş bir işçi, unutulmuş bir evlat, iflah olmaz bir fahişe, sorumsuz bir öğrenci, aşağılanmış bir insan olduğu ancak bir çocuk olamadığı da ayrıca ifade edilebilir.

SONUÇ

Hareketten ayrıştırılan zaman, edindiği an'dan bağımsız yeni tanımı ile 2. Dünya Savaşı sonrası dönemin insanların oluşturduğu yeni bir konum edinmiştir. Savaşın kitleler üzerindeki bedensel etkilerinin yanı sıra toplumların zihinsel süreçlerinin devrilmesi üzerindeki etkisi tarih, sosyoloji, edebiyat, politika, resim, müzik, felsefe ve daha pek çok hayata indekslenmiş alanda kendisini göstermiştir. Savaştan mağlubiyet ya da zaferle çıkmış toplumların savaşa girmeden önceki yaşantısına ait olan her şeyin savaş sonunda değişimi, Deleuze'un felsefesini temellendirmede itici güç olarak görülmüştür. Bu doğrultuda da Deleuze, yoğunluklu olarak savaş öncesi hareket ve eylemin öyküsel düzlemde birbiri ile olan uyumu noktasında hareket-imge'yi geliştirmiştir. Savaşın tahrip ettiği somut mekânlar ve insan bedenlerinin dışında soyut yok oluşların gözler önünde oluşu, insan zihninin kavramlarını yeniden ele almayı gerektirmiştir. Bu dönemde yaşadıklarını anlamlandırma çabası içerisine giren insan

dolduramayacağı bir anlam boşluğu ile karşılaşmıştır. İnsan ruhunun derinliklerindeki bu koca boşluk insan eylemlerinin zaman akışı ile bütünleşmesine engel olmaktadır. Zaman ve eylem, birbirlerine zaman zaman değerler ilerleyen iki çizgi halinde akış içerisindeyler. Bölünmüş insanın hayata bakışı da parçalara ayrılmıştır. Savaş olgusunun insan üzerindeki bu denli etkisi, Deleuze'un hareket ve zaman üzerine felsefesini şekillendirmesi açısından önemlidir. Hareket ve zaman imgenin sinema üzerinde karşılığı ise genel hatları ile hareketin eylemle ritmik uyumunu temsil eden savaş öncesi dönemde klasik anlatı içerisinde mimetik form olarak ifade edilirken; savaş sonu dönemin zaman ve mekân algısının birbirinden kopuşunu temsil eden kesintiye uğratılmış modernist anlatı içerisinde parçacıklı form olarak ifade edilmiştir.

Zaman ve hareket imge gibi Deleuze'un son derece kuvvetli felsefi temeller üzerine inşa ettiği felsefesi, çalışma kapsamı içerisinde son derece temel düzeyde ele alınmıştır. Zaman-imege ağırlığında Deleuze'un zaman-imege'nin sinemasal anlatı içerisindeki kavram karşılığının Bresson sinemasında çocuk karakter üzerinden temsili, *Mouchette* filminin analizi ile tespit edilmeye çalışılmıştır. Bresson'un auteuryen üslubunu oluşturan tinsellik ile içkin bağının inanç temelinde bir kavga ile ilerleyen genel anlatı formu, Deleuze'un da ifade ettiği gibi zaman-imege'nin en önemli temsillerinden çocuk ile kesişmesi noktasında ele alınmıştır. Yeni Gerçekçilik önderliğinde zaman-imege'nin öznesi haline alan çocuk karakterler barındırdıkları masumiyet ile yeni anlatının en uygun temsilleri haline almıştır.

Bresson için aşkın olana, minimize edilmiş sanat formu ile yaklaşmak esastır. Sinematografisinde yer verdiği modern hayatın çelişkilerine sıkışmış, soyutlanmış bireyler zaman'ın imgeleri içerisinde devinmektedirler. Bu karakterlerden *Mouchette*, zamanın bilinmeyen bir dilimi içerisinde herhangi bir an ve mekânda var olmaya çalışmaktadır. Bresson filmlerine özgü modellerin ifade barındırmayan duygular dünyaları, bu filmin karakterleri için de geçerlidir. *Mouchette*'in çile dolu yaşamına klasik anlatının gereği özdeşleşmenin yapılamıyor oluşu, film ve izleyici arasında mesafeyi her dakika görünür kılmaktadır. Filmin kurgusal boyutta hareket-imege'den ayrılışı ise nedenselliğin olmadığı amaç-eylem bütünsüzlüğü ile görülmektedir. Eylemlerin anlama büründürülme çabası filmin bazı noktalarını anlamsız kılmaktadır.

Ayakkabısını düşüren Mouchette, Arsene'e ayakkabısının yerini bilmesine rağmen hiçbir sebep olmaksızın söylememesi, film akışındaki boşlukların temsillerinden yalnızca biridir. Yetişkinlerin gözetiminde ve yaftalamasında sürüklenen Mouchette, kendi benliğini keşfedememiştir. Taşındığı anne kimliği dışında bilinçle yaptığı başka bir eylem söz konusu değildir.

Analiz neticesinde, filmin kamera hareketlerinin durağanlığı ve oyuncuların Bresson'a özgü ifadesizleştirilmeleri ile filmin aktarmaya çalıştığı 'hikaye'sinin klasik anlatıdan ayrıştırarak sunulması; zaman-imge'nin görsel kodları ile benzeşim gösterdiği belirlenmiştir. Film karakterleri ise aksiyonel kurgu tekniğinin aksine durağan kadrajlar içerisinde eyleyen karakterlerdirler. Kadraj içerisindeki devinimleri ise yer yer anlatıdan kopukluk içererek Bresson'un temellendirdiği varoluşsal çerçevede derinlikle algılanabilecek zamandan soyutlanmış, duygudan arındırılmış, yönlerinin belirsizliği ile karmaşıklık içerisine gezinmeleri ile temsil edilmiştir. Bu döngü içerisindeki çocuk ise literatür kısmında da ifade edildiği gibi zaman-imge temsili içerisinde yetişkinlerin dünyasını bir dürbün görevi görerek izlemektedir. Yetişkinlerin yeni zaman kavramı içerisinde kendi içine dönük konumu, çocuğun konumunu da değiştirmiştir. Zamanın, savaş ve yetişkin bireyler üzerindeki soyut ve somut etkisinin dolaylı taşıyıcı ve aktarıcısı olarak çocuk ve Mouchette, yetişkinlerin arasında zorunlu olarak büyütülmüştür. Mouchette; ailesinin yoksulluğunun, ilgisizliğinin ve sevgisizliğinin; toplumun merhametsizliğinin, yozlaşmasının ve ayrıştırmasının nedeni ve sonucudur.

KAYNAKÇA

- Aras, K. (2017). *Modern Sinemanın Olanağı Olarak 'Yeni Bir Dünya İmgesi'* Felsefe Dünyası, (66), 96-130.
- Aylan, T. (2014). *Görme Biçimleri ve Sinema İle Videonun Görsel-İşitsel Ortamlarının Karşılaştırmalı Olarak İncelenmesi: Robert Bresson, Jean Luc Godard ve Angela Melitopoulos Üzerinden Bir Analiz*. Yayınlanmış Doktora Tezi, Ege Üniversitesi Sos. Bil. Ens., İzmir.
- Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru* İstanbul: İletişim Yayınları
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran* İstanbul: Birikim Yayınları
- Bergson, H. L. (2007). *Madde ve Bellek* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Bresson, R. (1991). *Filmlerim Üzerine Mektup*. (Çev. Ener, C.). Nisan Kitap 10 Bresson Özel içinde, Haz. Mehmet Güreli, Uğur Eruzun, Reha Erdem, Oğuz Karabeli, İstanbul: Nisan, ss. 12-15.
- Bresson, R. (2016) *Sinematograf Üzerine Notlar* İstanbul: Küre Yayınları
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. Ankara: Doğu Batı Yayınları
- Deleuze, G. (2016). *Edimsel ve Virtüel*. (Çev: H. Yücefer). Cogito, 82, 14-17.
- Deleuze, G. (2021a). *Hareket-İmge*. (2. Baskı) İstanbul: Norgunk
- Deleuze, G. (2021b). *Zaman-İmge*. (2. Baskı) İstanbul: Norgunk
- Doğan, Y. (2016). *Alain Resnais Sinemasında Modernite Eleştirisinin Uzamsal İzleri, Zaman ve Bellekten Arta Kalan: Geçen Yıl Marienbad'da ve Hiroşima Sevgilim*. SineFilozofi, Özel Sayı (2) Mayıs 2020, 437-456.
- Düzcan, E. (2017). *Çocuk Gözüyle Anlatmak: Sinemada Çocukluğun Büyüme Serüveni*. TRT Akademi, 2 (4) , 398-417.
- Çobanlı Erdönmez, İ. (2016). *20. Yüzyılın Postmodern Düşünürü Olarak Gilles Deleuze*. Marmara Sosyal Araştırmalar Dergisi, (6).
- Erkan, Ü. (2019). *Gilles Deleuze Felsefesinde Temel Kavramlar ve Yeni Toplumsal Hareketler*. OPUS–Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi, 13(19), 2627-2652.
- Flaxman, G. ve Yılmaz G. E. (2013). *Cinema, Year Zero*. Akdeniz Üniversitesi İletişim

- Fakültesi Dergisi, (19), 172-187.
- Gönen, Metin. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul:Versus Yayınları
- Gürkan, İ. (2018). *Sinemada Geçmişin Anlatısı: İkinci Dünya Savaşı Filmlerinde Çocuk Karakterlerin Tanık Olma Deneyimleri*. Yayınlanmış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sos. Bil. Ens., İstanbul.
- İşler, B. (2016). *Derviş Zaim'in Geleneksel El Sanatları Üçlemesinin Gilles Deleuze'ün Zaman-İmgesi Kavramı Açısından Okunması*. SineFilozofi, Özel Sayı (2) Mayıs 2020, 474-493.
- Keskin, B. (2008). *Sinemada Minimalizm ve Nuri Bilge Ceylan Filmlerine Yansımaları*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bil. Ens., İzmir.
- Kovacs B. A. (2016) "*Modernizmi Seyretmek*" Ankara:Deki Basım Yayın
- Oruç, M. (2014). *Bresson Sinemasında Aşkınliğin İçkinliği* Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sos. Bil. Ens., Ankara.
- Pipolo, T. 2010. *Robert Bresson*. New York:Oxford University Press
- Schrader, P. (2008) *Kutsalın Görüntüsü: Bresson, Ozu ve Dreyer Sinemasına Bir Bakış* İstanbul:Es Yayınları
- Serttek, E. G. (2013). *Deleuze'ün Sinema Felsefesinde Zaman İmgesi*. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sos. Bil. Ens., Ankara.
- Sontag S. (2015). *Yoruma Karşı* İstanbul:Agora Kitaplığı
- Sözen, M. F. (2009). *Minimal Sinema Anlatısı ve Bunun Türk Sinemasındaki İzdüşümleri*. Akdeniz Sanat, 2(3), 79-92.
- Sütçü Yılmaz, Ö. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi* İstanbul:Sentez Yayıncılık
- Teksoy, R. (2009). *Rekin Teksoy'un Sinema Tarihi: Cilt I* İstanbul:Oğlak Yayıncılık
- Thwaites Diken, E. (2019). *The Relationship of Cinema to Philosophical Thought: Badiou and Deleuze*. Sinecine: Sinema Araştırmaları Dergisi, 8 (1), 127-142.
- Türkgeldi, S. K. (2015). *Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda "21 Gram"a Bir Bakış*. Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, (24), 114-131.
- Uçan, D. M. (2019). *Sinemada Toplumsal Yapı, Travma Ve Çocuk Etkileşimi: 'Beyaz Bant' (Michael Haneke)*, Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi,

Sos. Bil. Ens., İstanbul.

Ulusoy, N. (2014). *Bresson Dilediği Yönde Eser - Thierry Jousse Çevirisi*. Marmara İletişim Dergisi, 11(11), 217-220.

Yüksel, E. (2019), *International Euroasia Congress on Scientific Research and Recent Trends-V.*, Bakü, Hazar Üniversitesi, Azerbaycan, (Ed. G. İbrahimova ve T. Nagiyeva), cilt2, s.134-152

Yüzüncüyıl, K. ve Buluş, B. (2016). *Hareket İmge ve Zaman İmge Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri*. Moment Dergi, 3(2), 467-482.

İNTERNET KAYNAKLARI

<https://ugurfilm.co/mouchette/> (Erişim Tarihi: 10.11.2021)

<https://www.beyazperde.com/filmler/film-1655/fotolar/detay/?cmediafile=9001709687>
(Erişim Tarihi: 10.11.2021)