

SİNEMA KİTAPLIĞI

GILLES DELEUZE'DE İMGE HAREKETİ OLARAK SİNEMANIN FELSEFESİ

YAZAR:ÖZCAN YILMAZ SÜTCÜ

**KİTAP EDITÖRÜ VE SANAL PLATFORM İÇİN YAYIMA HAZIRLAYAN:
ŞENOL ERDOĞAN & RENE CORBIN**

Bu eser
<http://genclikcephesi.blogspot.com>
tarafından yayınlanmaktadır.

Her neye inanırsanız inanın, tüm inanışlarda emek sömürüsü iğrenç bir şey olarak yerini almıştır. Bu eser es yayınlarının, editörü Ş.E'ye karşı yaptığı emek sömürüsünün kültürel bir öcüdür. Kitaplar kimsenin değildir!!! Hepimizin dışında!!!

©R.C&Ş.E

GILLES DELEUZE'DE İMGE HAREKETİ OLARAK SİNEMANIN FELSEFESİ

YAZAR:ÖZCAN YILMAZ SÜTCÜ

KİTAP EDITÖRÜ VE SANAL PLATFORM İÇİN YAYIMA HAZIRLAYAN:ŞENOL
ERDOĞAN & RENE CORBIN

İÇERİK:

	<u>Sayfa No</u>
GİRİŞ.....	11
BİRİNCİ BÖLÜM KAOSLA KAVGA: KAVRAM VE DUYUM.....	16
İKİNCİ BÖLÜM SİNEMANIN KISA BİR TARİHİ.....	40
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM HAREKET İMGESİ.....	51
DÖRDÜNCÜ BÖLÜM ZAMAN İMGESİ.....	106
SONUÇ.....	147
KAYNAKÇA.....	150

Giriş

“Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi” adını taşıyan bu çalışmanın amacı, sinema ve felsefe ilişkisini irdelemek, başka bir deyişle, Deleuze'ün çağımızda bizzat felsefe gibi ‘kavram yaratıcı’ olarak gördüğü ‘sinema disiplini’nin genel bir tanıtımını yapmaktır. Bu bağlamda, Deleuze'ün bir ‘sinema felsefesinin imkanı’nı ortaya koyma girişiminde bulunduğu ve temellendirdiği *The Movement Image (Hareket İmgesi)* ve *The Time Image (Zaman İmgesi)*1 kitaplarında tartışılan sinema sorunları, sinema - düşünce ilişkileri ve modern sinemanın kavram yaratıcı olarak gelişimi, Deleuze'ün kendisinden yola çıkılarak sergilenmeye çalışılacaktır.

Deleuze, sinemayı bir felsefi yaratım olarak ele alan ve bir sinema filozofu olarak anılan ilk kişidir. Bununla birlikte o, sinemayı bir estetik kuram ortaya atmak bakımından değil, kavram yaratan bir etkinlik olduğunu açığa çıkarmak bakımından ele alır. Deleuze’e göre sinema, düşünceyi sunan ve harekete geçiren bir etkinliktir. Bu etkinliğin başlı başına bir disiplin olarak ortaya çıkışı, onun düşünceyi felsefeden farklı bir tarzda sunmasıyla gerçekleşir: Sinema, düşünceyi ‘hareket ve zaman imgeleri’yle kavramlaştıran insani bir yaratımdır. Buradan hareketle, Deleuze’ün sinema felsefesinin merkezini ‘sinema - düşünce ilişkisi’nin belirlediğini söyleyebiliriz. Buna bağlı olarak şunu da söyleyebiliriz: Deleuze sinemayı, hiçbir yaratıcılığı olmayan, olayları yalnızca sunmakla yetinerek düşünmeyi engelleyen enformasyondan ve yine düşünceyi harekete geçirmekten çok, arka plana atan eğlenceden koparmaktadır.

Deleuze, sinemayı iki temel noktadan (iki imge türü) ele alır. Bu iki temel nokta, gerek sinemanın dönemlere ayrılmasında gerekse onun bugün tanımlanmasında belirleyici bir role sahiptir. ‘Film tarihi’ ya da ‘sinema tarihi’ adı altında toplanan sayısız film, bu iki imge türünün (hareket ve zaman imgesi) farklı dönemlere ait yaratımları olarak anlam kazanırlar. Deleuze’e göre, sinemanın üzerinde durulması gereken asıl yönü, onun düşünce tarihine bu iki imgeyle getirdikleridir. Bundan dolayı da Deleuze’de ‘imge’ ve ‘düşünce’ kavramları birbirine sınıksız bağlıdır; hatta zaman imgesi kavramsal bir boyuta sahiptir. Sinemanın Deleuze’ün bakış açısından yakaladığımız bir başka yönü ise felsefenin problem olarak gördüğü pek çok konunun, aynı oranda sinemanın da konusu olması ve felsefe kadar sinemanın da bunların üzerine eğilmekte olmasıdır. Bu açıdan hakikat, zaman ve hareket sinemada imge olarak varlığa gelir. ‘Kavram’ ve ‘imge’ içerik olarak aynı şeye, yani düşünceye ve düşüncenin ‘içkinlik düzlemi’yle2 olan ilişkisine göndermede bulunur. Aralarındaki fark, birincinin aklın ilkeleriyle diğerrinin ise görselliğin gücüyle çalışmasıdır.

Tüm bunlardan hareketle şu söylenebilir ki, Deleuze’ün sinema sanatına yönelik açıklamalarına geçiş yapmak, Deleuze’ün hem sanata hem de felsefeye ilişkin olarak söylediklerine bakmayı gerektirir. Genel anlamda, göstergeler ve imgelerin yarattığı bir dil dizgesi ya da yalnızca sanatın teknik olanaklarla üretilen bir biçimi olarak görülen sinema, Deleuze’e göre günümüzde imgenin hareket ve zamanla ilişkisi sonucunda kavramsal bir boyut kazanmıştır. Bu açıdan bu çalışmanın birinci bölümünde Deleuze’ün ‘kavram’ ve ‘duyum’ hakkındaki düşünceleri ortaya konulacaktır. Fakat, sinemanın kendisine yönelik düşünceleri sergilenmeyecektir. Çünkü, bu bölümün amacı, öncelikli olarak Deleuze’ün felsefe ve sanata yönelik düşüncelerini kısa ve öz bir şekilde sunmak, Deleuze’ü sinema felsefesine yönelten zemini ortaya çıkarmaktır.

Bu amaç doğrultusunda, ilk bölümde, Deleuze’ün sanat ve felsefeye yönelik düşüncelerinin kısa bir tanıtımı yapılacak ve onun ‘yaratım’ kavramıyla felsefe ve sanata nasıl bir çerçeve çizdiği sergilenmeye çalışılacaktır. İkinci bölümde ise sinemanın hangi nedenlerden, hangi gereksinimlerden ve nasıl doğduğu göz önüne alınarak Deleuze’ün onu bir kavram yaratıcı olarak ele alıncaya kadarki serüveni kısaca özetlenecektir. Ayrıca, bu bölümde imge ve kavram arasındaki ilişki ve Deleuze’ün bunların sınırını çizirken temel aldığı ölçütler sunulmaya çalışılacaktır. Üçüncü bölümde, genel anlamda, felsefedeki hareket problemine sinemanın yeni bir ufuk açmasına ve bu probleme ilişkin Bergson’un düşüncelerine değinildikten sonra, Klasik Sinema’yı3 belirleyen ‘hareket imgesi’nin genel karakteristikleri kısaca gözler önüne serilerek, sinemanın ilk dönemine yönelik bir çerçeve çizilmeye çalışılacaktır. Son olarak dördüncü bölümde, ‘İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinemadaki durum ve eylem birliğinin parçalanması’ sonucu ortaya çıkan ‘zaman imgesi’ne ‘zaman imgesi’nin taksonomisine (sınıflandırmasına) ilişkin Deleuze’ün

akıl yürütmesi ve onun bakış açısından zaman imgesinin durduğu yer, filmler ve yönetmenlerle bağlantılı olarak sunulmaya çalışılacaktır. Ayrıca, Deleuze'un sinemaya yönelik olarak ortaya koyduğu tüm belirlenimler, sinema üzerine fikirler ileri süren kuramcılarının veya yönetmenlerin düşünceleriyle birlikte ele alınacaktır.

Deleuze'un felsefesi kapalı ve zor anlaşılır bir karaktere sahiptir. Üstelik söz konusu olan sinema ise onun düşüncelerini kavramak daha da zor görünmektedir. Bunun nedeni, Deleuze'un sinemayı zaman ve hareket kavramları bağlamında ele alması, bunu ele alırken düşüncelerini filmler ve film pasajlarıyla örneklendirme yoluna gitmesi, fakat bu iki kavramın her filmde farklı işlenmiş olmasıdır. Deleuze'un sinemaya ilişkin iki kitabı hakkında belirtilmesi gereken en önemli konu, onun felsefe ile sinemayı ele alırken, birbirlerinden kopuk bu iki alanı betimsel bir tarzda uzlaştırma çabası içindeymiş gibi görünmemesi, onları sürekli paralel giden iki disiplin olarak ele almasıdır. Onun üzerinde yoğunlaştığı şey, görünüşe göre, sinemanın düşünceye yeni bir boyut kazandırıp kazandırmadığı olmaktadır. Bu durum bize, Deleuze'un düşünce perspektifini de sunar. Onun düşünsel etkinliklere bakışı, bütünüyle düşünce ve düşüncenin ortaya çıkış biçimleriyle ilgilidir. Deleuze tüm yaratım etkinliklerini düşünce imgesinin tarihsel dönüşümüyle bağlantılı olarak ele almaktadır. Deleuze'un düşüncenin hem kavram hem de imge ile ilişkisini açıklamak için içkinlik düzlemine başvurması, onun bu çabasının bir göstergesidir. Deleuze açısından düşüncenin kavramsal olarak gözden geçirilmesi ile sinema adı altında gördüğümüz tek tek film örneklerinin tarihsel olarak ele alınması arasında pek bir fark yoktur. İkisi arasındaki paralellik, düşüncenin hem felsefi olarak hem de sinemasal olarak dile getirildiğini düşündürür. Yani sinema ile felsefeyi, biraraya getiren şeyin 'düşünce' kavramının kendisi olduğu söylenebilir.

Deleuze'un *The Movement Image* ve *The Time Image* adlı kitaplarının birçok bölümünde, onun felsefe ve sinemaya yönelik düşüncelerini iç içe girmiş halde bulsak bile, bazı bölümlerinde tamamen sinemaya ait düşüncelerini de yakalama fırsatını elde ederiz. Deleuze özellikle sinema sanatını düşünsel bir etkinlik olarak temellendirmeye kalkışarak, 'yaratım', 'imge' (sinematografik kavram), 'hareket', 'zaman', 'düşünce güçsüzlüğü', 'rasyonel düşünce', 'irrasyonel düşünce', 'içkinlik düzlemi' gibi kavramları irdelerken, genel olarak sinema sanatının tarihsel gelişimine ilişkin bir kavramsal boyutu da ortaya koyar. Bu bakımdan Deleuze'un filozof kimliği kadar 'sinema filozofu' kimliğinin de ön plana çıktığı söylenebilir. Bundan dolayı, bu çalışmanın üçüncü ve dördüncü bölümlerinde, sinema filozofu kimliği her fırsatta vurgulanmaya çalışılmıştır.

Deleuze'un sinema ile ilgili daha önce adını andığımız kitaplarına bakıldığında, onun sinema sanatı konusundaki düşüncelerinin bu sanatın gelişimiyle bir paralellik sergilediği görülecektir. Deleuze'un bu kitaplarında ağırlıkta olan düşünceleri, sinema felsefesini temellendirmeye yönelik olduğundan, bu çalışmanın son iki bölümü 'sinema – düşünce' (kavram – imge) ilişkisini irdeleme ve sinemanın bütünüyle 'düşünsel bir etkinlik' olduğunu ortaya koyma çabasına ayrılmıştır. Bu açıdan üçüncü bölümde, Deleuze'un felsefede hareketin imgeye ve imgenin harekete içkinleştirilmesi probleminin sinemada somutluk kazanmasına yönelik çözümlemeleri, Bergson'un, Husserl'in ve M. Merleau-Ponty'in düşünceleriyle desteklenmeye çalışıldıktan sonra, sinemanın ilk yaratımı olan 'hareket imgesi' ve onun özellikleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Dördüncü bölümde ise, 'zaman, öncesiz- sonrasız bir biçim değildir; fakat aslında öncesiz - sonrasız *olmayan* şeyin biçimidir, değişme ve hareketin değişmeyen biçimidir' düşüncesine uygun olarak, Deleuze'un, sinemanın tarihsel gelişiminde 'hareket imgesi'nden daha yüksek bir kavramsal yaratım olarak kabul ettiği 'zaman imgesi'ne geçişi ve bu imgenin genel özellikleri incelenmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

Kaosla Kavga : Kavram ve Duyum

İnsan "...doğum eylemiyle birlikte, ön ayağını yurtsuzlaştırır, onu bir el haline getirmek üzere topraktan koparır ve sonra onu dallar ve aletler üzerinde yeni baştan yurtlandırır."4

‘Yersiz-yurtsuzlaşma’ (deferritorialisation /detritorialisation) özgürleşmektir, yeni bir varlık haline gelmektir; topraktan ayrılıp gökyüzüne uzanmaktır; dünyadan çıkmaktır. Fakat, bu çıkma kendini terk etme anlamında değil, yersiz-yurtsuzlaşma sonucunda kendini yeniden konumlandırma; kaosun bilinemezliğine ve kendisine çizgi çekme anlamındadır. Yersiz-yurtsuzlaşma, ne tamamen topraktan kopmaktır ne de tam manasıyla toprağa bağlı olmaktadır.

İnsan, bu yersiz-yurtsuzlaşma sonucunda kaosun ürkütücü, karmaşık, kavranamaz ihtişamıyla karşı karşıya kalır. İşte, insanın kaosla kavgası burada başlar. Deleuze’ün felsefesinin çerçevesini belirleyen şey, insanın kaosa karşı deneyim bütünlüğüdür. Bu bakımdan, Deleuze’ün tüm kaygısı, insanın deneyim alanına yönelik ortaya koyduğu yaratımların bir sorgulamasını yapmak ve bu alanların ‘ne’liğini yeni bir bakış açısıyla değerlendirmektir. Dolayısıyla o, yaratım alanları arasındaki özel ayrımlardan önce, onların yaratılmasına kaynaklık eden neden-sonuç ilişkisine yönelik bir sorgulamayı gerçekleştirmeye girişir.

Deleuze’e göre, insanın kaosla ilişkisinin sonucunda ‘felsefe’, ‘bilim’ ve ‘sanat’ denilen üç düşünce biçimi ortaya çıkmıştır. Bu üç düşünce biçimi, insanın kaosa karşı bir parçacık düzen elde etmek için giriştiği bir serüvendir. Böylece Deleuze, kendisinden yaklaşık iki bin beş yüz yıl önce:

"Ey tanrılar! Bana yalnız pekinliği bağışlayın! Bu pekinsizlik denizinde, üzerine uzanıp yatabilecek kadar geniş bir tahta olsa da bana yeter."5

diyen Parmenides’in Varlıkta sükuna kavuşma isteğini, insanın kaosta sükuna kavuşma isteği olarak dile getirir.

Felsefe, sanat ve bilim bu isteğin ürünü olarak insanın kaosa karşı almış olduğu tavrın farklı görünümleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Deleuze’ün felsefesi ve sanata yönelik görüşleri, tam da bu açılımın kavramsal olarak yeniden yapılandırılması şeklinde ortaya çıkar. Deleuze’e göre;

"Düşünceyi, düşüncenin üç büyük formunu, sanat, bilim ve felsefeyi tanımlayan şey, her zaman kaosla kapışmak, bir düzlem çekmek, kaosun üzerine bir düzlem çekmektir"6

Sanat, bilim ve felsefe Deleuze için otonomdur ve her biri kendi başına bir görevi üstlenmiştir. Kaosa karşı alınan bu tavırda, felsefe ‘kavram’larla, sanat ‘duyum’larla ve bilim de ‘fonksiyon’larla7 iş görür. Düşünmek, kavramlarla, fonksiyonlarla veya duyumlarla düşünmektir; yeniden yurtlanmaktır; bir düzlem çizmektir; ama sonuçta yine de düşünmektir. Bu etkinliklerin hiçbirisinin bir diğerine üstünlüğünden söz edilemez. Üçü için de geçerli olan, kendi yolları ve belirlenimleriyle kaosu alt etmektir.8 *Kant Üzerine Dört Ders*’te Deleuze, bu üç etkinliği nasıl gördüğünü çok açık bir şekilde dile getirir:

“Felsefeyi sanattan ya da bilimden farklı ele almanın bir nedeni yoktur. Aralarında farklar vardır; ama sanıldıkları düzeyde değildir.”9

Bu üç etkinlik, aynı amaçla ortaya çıktıklarından ve her birinin kavgasının kendi alanına yönelik olduğundan, ortaya çıktıkları andan beri birbirleriyle bir iletişim ve alışveriş halindedirler. Deleuze, bu

iletişimin ve alışverişin sınırları tahrip edecek şekilde olmadığını, yalnızca kavramın fonksiyon ya da duyum kavramı, fonksiyonun kavram ya da duyum fonksiyonu, duyumun da fonksiyon ya da kavram duyumu haline geldiği anların, durumların, biçimlerin, yersiz-yurtsuzlaşmaların olduğunu ve bu düşünce biçimlerinin herhangi birisinde ortaya konulan bir belirlenimin, bir başka alanda bir başka belirlenime çağrıda bulunabildiğini belirtir.¹⁰

Deleuze'ün düşünce dünyasında felsefe ve sanat, insani deneyim bütünlüğünde özerk birer alan oluşturmaktadır. Bu bütünde, sanat ve felsefe hangi karakteristiklerle tanımlanmışlardır? Bunların bütün içerisinde yeri nedir? Bunların Deleuze'ün sinema felsefesiyle ilişkisi nedir? Bu sorulara cevap verebilmek için onun felsefi etkinliğe ilişkin tanımlamalarına, başka bir deyişle kavram yaratma ve keşfetme sanatına, yani bizzat felsefe için söylediklerine dönmeliyiz. Çünkü 'sinema felsefesi' veya 'film felsefesi' diye adlandırdığımız alan Deleuze'ün felsefesinin bir uzantısıdır.

Deleuze'ün sinema felsefesine ulaşması, onun felsefi çizgisinin zorunlu bir sonucudur. Fakat, *The Movement Image* ve *The Time Image* adlı kitaplarında bu ulaşılan sonucun değil, sinema felsefesinin üzerine oturduğu ilkelerin derin bir tahlilini görürüz. Bu ilkeler, büyük ölçüde, Deleuze'ün düşünmeye yönelik insanî etkinlikler üzerine derin kavrayış gücüne ve insani etkinlikleri yeniden yapılandırma yoluna gitmesine dayanır. Bunlar da, onun sanat, bilim ve felsefe konusundaki düşüncelerini oluştururlar. Bu yüzden, bunları açıklamak, Deleuze'ün sinema felsefesini kavramak açısından büyük öneme sahiptir. Bu çalışmada, birinci derecede önem taşıyan, onun felsefe ve sanat hakkındaki düşünceleridir. Fakat, sanat ve felsefeye yönelik düşüncelerini tüm ayrıntılarıyla sergilemeye çalışmak kuşkusuz daha geniş bir çalışmanın konusu olabilecek boyuttadır. Burada, Deleuze'ün felsefe ve sanata ilişkin görüşlerine, sadece onun sinema felsefesinin daha iyi anlaşılmasına bir zemin oluşturacak kadar değinilecektir.

Deleuze'ün tüm felsefesini 'kavram ve duyum çerçevesinde gelişen bir metafizik' olarak adlandırmak mümkündür. Çünkü, Deleuze, her şeyden önce düşünce kavramının kapsamını yalnızca felsefeyi değil, sanatı da içine alacak şekilde genişleterek, düşünmeyi yeniden tanımlar. Gerek felsefeye yönelik gerekse sanata yönelik düşüncelerinde Deleuze'ün tüm çabası, insan zihninin güçlerini, eğilimlerini keşfetmek ve bu eğilimlere göre bir çerçeve çizmektir. Onun felsefe ve sanatı bu bakış açısıyla yeniden ele alması, düşünsel yaratımı farklı bir zemine taşır.

Deleuze, felsefe ve sanat arasındaki ilişkinin felsefi bir bakış açısıyla sorgulanmasının kaynağını, bizzat 'kavram' ve 'duyum' arasındaki farklılığın kendisinde bulur. Onun bu iki etkinliği kavram ve duyum biçimleri açısından incelemeye alması ve çözümlemesi, bunlara yönelik mevcut düşünceleri tamamıyla farklı bir noktaya çekmiş, adeta varolan sınırların ötesine taşımıştır. Deleuze, felsefe ve sanattan her birini diğerinden farklı bir konuma yerleştirmek yerine, aynı zemine taşımış ve bir anlamda bütünlük sağlamıştır. Bu açıdan, Deleuze'ün kavram ve duyum arasında kaba bir sınır çizip bir ayırma yönelmeden ziyade, farklılığı onaylayan ama aynı zamanda, yaratıcı ve değişime açık bir temele yöneldiği söylenebilir.

Kavram, Deleuze'ün felsefi sisteminin bütünlüğünü kuran ve diğer etkinlikleri de - bizim için özellikle sanatı - açıklığa kavuşturacak olan temel başvuru kaynağıdır. Her ne kadar biz, bu iki yapıtaşını (kavram ve duyum) tek tek incelemeye çalışsak da Deleuze'ün metafiziğinde bunları birbirinden kesip ayırmamız mümkün değildir. Deleuze, *Felsefe Nedir?* adlı kitabını tamamen felsefe, sanat ve bilim gibi etkinliklerin tahliline ayırmış olsa da, onun diğer yapıtlarında bu alanlara yönelik zaman zaman dolaysız zaman zaman da dolaylı göndermeler de bulunduğunu görmekteyiz. Örneğin Ronald Bogue, Deleuze'ün *Marcel Proust ve Göstergeler* ve *Sacher – Masoch'un Sunuluşu* adlı yapıtlarının, edebiyat ve felsefe arasındaki göndermeye örnek olarak ele alınması gerektiğini ifade eder. Bogue ayrıca, onun bu iki çözümlemesinde en göze çarpan özelliğin de edebiyat ile felsefe arasındaki ilişkinin yeniden şekillendirilerek ortaya konulması olduğunu söyler.¹¹

Felsefenin amacını, "her zaman yeni kavramlar yaratmak"¹² olarak tanımlayan Deleuze, felsefi etkinliği tamamıyla kavramlar ve kavramlar arasındaki ince ayrımların belirlediği bir yaratım dünyası olarak görür. Felsefe kavram yaratmakla başlar ve kavramlarla ete kemiğe bürünür. Öte yandan, Deleuze, felsefenin doğuşundan günümüze kadarki sürecinde filozofların büyük bir çoğunluğunun, bir yaratım olan kavramın doğasını, verilmiş bir bilgi ya da bir temsil olarak görmelerini eleştirir.¹³ Kavram verilmiş

değildir, ortaya konulacaktır; yaratılmamıştır, yaratılacaktır; oluşturulmamıştır, oluşturulacaktır. Kısacası, her kavram bir yaratımla varlığa gelecektir. O, filozofun edimiyle ortaya çıkar ve sınırladığı düşünce kesitiyle kavramlar dünyasında kendinden bir konum kazanır. Bu bağlamda sadece felsefe değil, bilim ve sanat da kendi ne'liklerini varlığa getirecek olan bu kendinden konuma gereksinim duyar.

Deleuze, kavramın doğasına yönelik olarak, ilk dikkati çeken ve kendi felsefelerinde kavrama önemli bir pay veren filozoflar olarak Hegel ve Schelling'i görür. Aslına bakılırsa, Hegel ve Schelling de bu konuda bütünüyle Deleuze'ün düşüncesine cevap vermezler. Çünkü, bu filozoflar da yaratım ve bu yaratımın koşullarını göz önüne serecek bir pedagojiyle kavramı ele alacaklarına, daha çok onu saf bir öznelliğe indirgeyen evrensel bir kavram ansiklopedisi oluşturma amacı gütmüşlerdir. Deleuze'e göre kavramın üç çağı vardır: 'Ansiklopedi', 'pedagoji', 'tecimsel enformasyon'.¹⁴ Bunlardan sonuncusu, günümüzde kavramın kendisinin maruz kaldığı en kötü tavrı sergiler ve bu tavır kavramın varlığı için çok kötü bir hava estirmektedir. Bu da, kavramın doğasının ne olduğunun yeniden sorgulanmasını zorunlu kılmaktadır.

Çağın kendi tarihsel gelişimi ve yönelimiyle ilintili olarak görsel - işitsel bir hal alması ve toplumun giderek enformasyon tarafından belirlenen bir kitle haline gelmesi, kavramın yok olmasına yol açmamıştır; fakat felsefeyi, kavramı yaratmayan ama sırf onu kullanan, sosyoloji, psikanaliz, dilbilim, bilgi - işlem, pazarlama, tasarım, reklam gibi Deleuze'ün deyimiyle 'küstah ve musibet rakipler'le karşı karşıya getirmiştir. Başka bir deyişle, felsefi perspektiften yaratıcılık, enformasyonla yer değiştirmiştir. Bu küstah ve musibet rakipler felsefeyi araçlaştırmak, onun kalıcı yaratımı olan kavramı bir pazar ürünü haline getirmek eğilimindedir. Onlar açısından,

“Olaylar yalnızca sergilerdir ve kavramlar da, yalnızca satılabilecek ürünlerdir.”¹⁵

Fakat felsefenin şeyleştirilemezliği, yani daima kavram yaratma özelliği buna izin vermez. Felsefe bu yeni duruma karşı direnir. Felsefenin bu tavrı zaten onun kendinde yaratıcı olduğunu açığa çıkarmaktadır. Felsefe, ne kadar boş ve küstah rakiplerle mücadeleye girişirse girişsin, o oranda ticari ürünlerden ziyade kendisi için, Deleuze'ün deyimiyle, 'göktaş' olan kavramları yaratmak için güdülenir ve yeni maceralara atılır.¹⁶ Böylece, felsefenin temel uğraşısının her dönemde ve her koşulda kavram ve onun yaratımına yönelik çalışma olduğunu söyleyebiliriz.

Filozof yaratım ediminde bulunurken, edindiği tek tek düşünce kesitlerini sunacağı kavramlar hazırsa kullanmak; hazır değilse yaratmak zorundadır. Çünkü, yaratma ediminde bulunurken geçmiş ile gelecek arasında yer alan filozof, saf düşünce biçimini dışsallaştırarak kavram haline getirir. Bu anlamda, kavram dışsal hale gelişinden, ortaya konmasından ve filozofun özne imzasından önce, saf düşünce biçimidir ve ancak dışsallaşmayla birlikte, filozofun kendine özgü dünyasının yaratımına, üretimine maruz kalır. Saf düşünce biçimi, henüz dışsallaşmamış, dışsallaşmayı bekleyen bir içsellik işaret eder. Filozof, bu saf düşünce biçimini harekete geçirir ve dışsallaştırılmasında ona bizzat kendi etiketini yapıştırarak bir bütün (kavram) haline getirir. Bundan dolayı da kavramlar imzalıdır ve öyle de kalır. Örneğin, Aristoteles'in 'töz'ü, Descartes'in 'cogito'su, Kant'ın 'transandantal'ı, Bergson'un 'süre'si... vb.¹⁷

Deleuze, filozofu kavramlar yaratan bir mimar olarak tanımlar. Bir filozofun felsefeye getireceği yaratı ve yenilikler, onun yaşadığı zaman ile ilgili kavrayışının etrafında döner. Bu açıdan filozof, içinde bulunduğu düşünce atmosferini işlemeye başladığında, onun bakış açısı kavramın yaratımında kesin belirleyici olacaktır. O halde, Deleuze'ün üzerinde durduğu en önemli nokta, herhangi bir zamanın bilincinin neden şu veya bu filozof tarafından yaratıldığı değil de, bu zaman bilincinin filozofla kavramsal olarak felsefi bir konum kazanmasıdır. Zaman bağlamında antik bilince karşıt modern bilinci kavramsallaştıran Kant'la ilgili Deleuze'ün şu açıklaması bu konuda aydınlatıcıdır:

“Bu yeni zaman bilincinin felsefi kavramlarını yaratarak ona ifade olanağını sağlayanın neden Kant olduğu bizi ilgilendirmiyor – ya da en azından beni ilgilendirmiyor. Ama söylemek istediğim, bu zaman bilinci türünün tam da Kant’la yepyeni bir felsefi konum edindiğidir.”¹⁸

Demek ki filozof, bir kavramın yaratımında bulunduğunda, bu yeni kavramın sorunlara diğer kavramlardan farklı bir şekilde eğilmesini ister. Çünkü o, yaratıcısı olduğu kavrama, eski kavramları yeni bir düşünce düzleminden geçirerek ulaşır. Dolayısıyla filozof, hiçbir zaman eski kavramları ve düşünce düzlemini aynen bırakmadığı gibi, kavramın yeni bir ortamda birleştiricilerini, sınırlarını, ne’liğini yitirmesini ve yeni birleştiriciler kazanmasını da sağlayarak Deleuze’ün ‘vaftiz etme’ dediği görevi üstlenir. Böylece, her kavram bir diğerinden ayırt edilebilen bir çerçeveye sahip olur.¹⁹

Deleuze’e göre, eğer felsefenin bir başlangıcı varsa, bu başlangıcın da bir kavramı ve bu başlangıçtaki ilk kavramın da kendine özgü birleştiricileri vardır. Hiçbir filozof aynı kavramla işe başlamadığı gibi, en son yaratılan kavramla da yola çıkmaz. Bu yüzden, her kavramın kendine özgü bir tarihi vardır. Her kavram, kendi tarihsel yaratımına, farklı sorunların içinden ve varolan kendi düzleminden geçerek ulaşabilir. Fakat bu, her kavramın yalnızca üstlendiği sorunla ve yalnızca bu sorunun kapsamıyla sınırlı kaldığı anlamına gelmez. Çünkü, yeni yaratılan kavram, daha önce yaratılmış olan kavramlara ve düzlemlere yönelik yanıtlar ve varsayımları da içerebilir. Deleuze’ün kavram düşüncesinde, bir kavram her zaman bir başka kavramı gösterir ve bu kavramla da bir bağıntıyı zorunlu kılar. Kavram, her ne kadar özerk ve kendi başına bir yaratım olsa da çoğulluklar ortamında farklı bir oluşum kazanır. Bu noktada Deleuze, kavramın yaratım zincirinde, kavramın kendisiyle ve başka kavramlarla birlikte gerçekleşen iki yönlü yaratım özelliğinden bahseder. Birinci yön: Her kavram, yaratımını ancak sınırladığı düşünce kesitine dönerek aldığından, yaratım edimi olarak bir tamamlanmışlık ve doyuma ulaşmışlık noktasına işaret etmez. İkinci yön: Her kavram, ancak başka kavramlar doğrultusunda tanımlanabilir. Dahası, her kavram başka kavramlarla ilişkiye girmesi sonucunda yeni anlamlar ve görevler kazanabilir. Çünkü, kavramın bir diğer kavramla ilişkiye geçmesi sonucunda ortaya çıkan yeni oluşumda yüklendiği düşünce kesiti ile tekil şekilde yüklendiği düşünce kesiti farklıdır. Tekil halde farklı bir düşünceyi temsil ederken, çoğul ortamda farklılaşıyorsa, bu durum, kavramın sabit bir düşünceyi üstlenme özelliğinden uzak olduğunu gösterir. İşte bu durum, kavramın doğasında değişimi zorunlu kılar. Çünkü, her bir zaman diliminde kavram yeniden biçimlenmeye, yeni sınırlar almaya ve yeniden farklılaşmaya gereksinim duyar. Bu yüzden, kavram bir durağanlığı, sabitliği, olup bitmişliği değil, daha çok bir sürekliliği, bir değişimi ifade eder. Bunu, Deleuze şöyle dile getirir:

“İmdi, tarihlenmiş, imzalanmış ve vaftiz edilmiş de olsalar; kavramlar ölmek için kendilerine özgü bir şekilde direnirler; yine de yenilenme, değiştirilme, sıçrama yapma türünden zorlamalara maruz kalırlar.... Eğer kavramlar değişip durmasalardı, felsefeler için nasıl bir birliğin kalacağı sorulurdu.”²⁰

Bu pasajdan yola çıkarak şu sonuca varabiliriz: Felsefe sorunları, kendilerini kavramın sınırsız genişliği içinde ortaya koydukları için, zorunlu olarak bir ‘değişim’i de barındırırlar. Bundan dolayı, değişim, zamana ve varolan düşünce düzlemine bağlı olarak gelişir. Öyle ki, felsefede varolan bir kavram, bir soruna ilişkin çeşitli cevaplar üretirken, doğru cevapla karşılaşma, cevabın nasıl kabul edileceği, düşünce düzlemine göre biçim kazanır. Bu bağlamda, Deleuze, Platon’un ‘idea’, Descartes’in ‘cogito’ ve Kant’ın ‘transandantal’ kavramlarının yaratımını tarihsel düşünce düzlemlerine göre değerlendirir. Platon’un ‘idea’ kavramı, antikçağın düşünce düzlemine gereksinim duymuştur. Aynı şekilde Descartes’in ‘cogito’yu yaratması öncelikle idea’yı anlam değişikliğine uğratması, kendine özgü bir anlama büründürmesi ve her şeyden önce varolan antikçağın düşünce düzlemini tahrip edip yerine yeni bir düşünce düzlemi var etmesiyle mümkün olmuştur.²¹

Bununla birlikte, kavramlar, felsefede kenarları çakışmayan, birbirine uymayan parçalanmış

bütünlerdir. Deleuze için, bu parçalanmış bütünler bir 'puzzle' oluşturmazlar; çünkü bu bütünler bir nevi zar atımlarıyla ortaya çıkmışlardır. Her zar atımında ortaya çıkan farklı durum, her kavramın kendi içinde farklı bir geçerlilik kazanmasını sağlar. Deleuze, kavramları alçalıp yükselen sayısız dalgalara benzetir. Ona göre bu esnek durum, onların birbirine karışarak bir tümelde yok olup tekilliklerini kaybetmesine engel olur. Kavramın sahip olduğu bu kendine özgü zeminde her kavram başka kavramlara göndermede bulunabilir. Üstelik, bu gönderme, aynı dönemde yaratılan bir başka kavrama değil, onun kapsadığı düşünce kesiti zemininde yaratılan tüm kavramlara da olabilir. Çünkü, her kavramın kısmi bir çevrelemesi, komşuluk sınırları, bir başka kavramla ayırt edilebilir veya ayırt edilemez boyutları vardır.²² Şimdi, bu noktaya kadar ortaya konulanlardan hareketle şunu söyleyebiliriz: Kavram, özelliklerinden ötürü birçok birleştiriciye sahiptir.

Deleuze'ün, kavram ile beraber sık sık kullandığı, kavram ile birlikte bir bütünün ayrılmaz iki parçası olarak ifade ettiği bir diğer kavram ise 'içkinlik düzlemi'dir. İçkinlik düzleminin açıklanması, hem kavramın açıklanması hem de içinde bulunduğumuz çağda sinema sanatının yaratımını doğuran düşünce düzleminin kavranması açısından önemlidir.

Felsefe Yunanlı bir temele sahiptir ve Yunanlılar kaosu bir düzlem gibi kesen kozmik bir ortamdaki düzenin içkinliğini ilk tasarlayanlar olmuşlardır.²³ Deleuze'e göre, antikçağın filozofu, her nasılsa evren ile kendi benliği arasında bir düzlem yaratmıştır. Bu açıdan, ilk felsefenin özü, bir düzlem tasarımıyla başka bir şey değildir. Dolayısıyla, kavram - buna tüm düşünsel yaratımlar da dahil - hala varolan düzensizlik ve kargaşanın içerisinden çekip çıkarılmıştır. Yunan dünyası, düşünce için, kaosa ilişkin bir taslak oluşturarak ve onu belli bir biçimde düzenleyip sınırlayarak bir plan elde etmiştir. Bu tür bir yaratım sadece kaosu sınırlamanın değil, genel olarak düşünce eyleminin de özünü oluşturur. Bu düşünce eylemiyle filozof; rahip, din adamı ve bilgelerden ayrılarak düşünsel anlamda büyük bir dönüşüm gerçekleştirmiştir. Felsefe öncesi bilgiler daima 'aşkın olan'a göndermede bulunarak bir düzen elde etmişlerdi. Oysa filozof, bir 'içkinlik düzlemi' inşa etmiştir. O halde, dönüşümün gerçekleştiği nokta, bir despot veya tanrı tarafından, daima dışardan ve zorla kabul ettirilen aşkın düzenin yerine filozof tarafından içkinlik düzleminin getirilmesidir.²⁴

Kavram ile içkinlik düzlemini, Deleuze'ün metinlerinde, birbirinden ayırmak mümkün değildir. Çünkü, Deleuze için içkinlik düzlemi, kavramı sarmalayan, tamamlayan, onu hazır hale getiren ve kavramın yaratımı için zemin hazırlayan sonsuz devinimler alanı olan düşünce ufkudur. Filozof için bilinebilir tek gerçeklik felsefi deneyimde kavram yaratmak olsa da, bu gerçekliğin kendisini ortaya koyması birdenbire gerçekleşen bir süreç değildir. Düşünce kesitlerinin kavramla dile gelmesi içkinlik düzleminin sağladığı sonsuz devinim potansiyeliyle gerçekleşir. İçkinlik düzlemi bir bakıma elek görevi gören, kaosu bir kesitidir.²⁵

Deleuze için felsefi deneyim alanında kavram, bir iskelet ya da bel kemiği olmasına karşılık, içkinlik düzlemi bu yapıyı sarmalayan nefestir. Kavram, bize yalnızca olayların çeşitliliğini sunarken, içkinlik düzlemi kavramların bütünlüğünü, sürekliliğini, birbirine bağlılığını veren zemini sunar. İçkinlik düzlemi saf düşünce biçiminin kavrama bürünmesi için sonsuz bir devinim sunarken, kavram da bu sonsuz devinimi parça parça işgal eder ve doldurur.²⁶ Peki, birbirine bu kadar bağlı olan kavram ile içkinlik düzlemi nerede ayrılırlar? Deleuze bunu şöyle cevaplar:

"İçkinlik düzlemi düşünülmüş ya da düşünülebilir bir kavram değil, ama düşüncenin imgesidir; düşünmenin, düşüncüyü kullanmanın, düşünce içinde yol almanın ne anlama geldiğine ilişkin olarak düşüncenin kendine verdiği bir imgedir."²⁷

Deleuze, içkinlik düzlemini felsefe öncesi bir oluşum, gizil bir düzlem olarak görür ve bu düzlemde henüz kavramlar söz konusu değildir. Bunu, daha açık hale getirmek için de, bazı kavramların yaratım sürecini gözden geçirir. Descartes'ın cogito'dan önce varsayılmış *gizil* bir anlayışa, aynı şekilde Heidegger'in de Varlık'a ulaşmasından önce yardıma çağırdığı *pre-ontolojik* anlayışa sahip olduğunu vurgular. Felsefe öncesi varsayılan bu düzlem ya da durum Deleuze için, önceden varolan bir şey değil, aksine felsefenin dışında varolmayan ve kavramın doğuşunu haber veren ön koşullar bütününden başka bir

şey değildir. Düşünce imgesi olan içkinlik düzlemi,

“bir düşünce yöntemi değildir (bununla birlikte, her yöntem yine de kavramların formülasyonu ile ilgili olsa da ve bir düşünce imgesini gerektirse de). O, ne beynin fonksiyonunun bilimsel bir ifadesini ne de bilinç teorisini önerir; ne de o, tarihsel olarak belli bir anda düşünme biçimlerinin araçlarının ve amaçlarının kültürel bir tasarımı anlamında bir imgedir.”²⁸

Böylece, felsefede kavram yaratımının şu üç süreçten geçtiğini söyleyebiliriz: Kavram öncesi düşünce ufku, kavramların yaratılmasını sağlayan içkinlik düzlemi ve içkinlik düzleminden hareketle kavramın yaratımı. Kavram ve içkinlik düzlemi arasındaki bu karşılıklı ilişki de göstermektedir ki düzlem ve kavram birbirlerinden ayrı düşünülemezler. Çünkü, felsefe bir kavramsallaştırma etkinliğidir ve bu kavramsallaştırma etkinliği, kavramın bizzat içkinlik düzleminden çekip çıkarılmasını gerektirir. Kavramlar olaylardır; ama içkinlik düzlemi onların ufkudur, onların deposudur, onları içinde barındıran potansiyeldir.²⁹

Deleuze için, içkinlik düzlemi bir ‘...e göre’ dir ve “içkinlikliğin bir şey ‘e göre’ olarak her yorumlanışında, düzlemle kavram birbirine karıştırılır; öyle ki kavram aşkın bir tümel, düzlem de kavram içindeki bir yüklem haline gelir.”³⁰

Bu durumda, Deleuze, hiç kimseye ait olmayan ‘Yunan Düzlemi’nin tarihsel ve kültürel koşulların etkisiyle farklı şekiller aldığını vurgulayarak, kimi zaman ortaçağda olduğu gibi dinsel bir otoriteye, kimi zaman da Descartes, Kant ve Husserl gibi filozofların etkisiyle bilince hapsolan felsefenin, dönem dönem farklı şekillere bürünmesini, aydınlığa kavuşturmuş olmaktadır.

Şimdi, bu çalışma açısından önem teşkil eden sanatın yaratım ögesi olan ‘duyum’a geçebiliriz. Kavramdan hareketle sanatı açıklamak ve tam tersi olarak duyumdan hareketle de felsefeyi açıklamak, içinde tehlikeler barındırır. Bu nedenle, gerek filozoflar gerek sanatçılar belli sınırları koruyarak incelemelerde bulunmuşlardır. Sanatın, kavramdan daha muğlak, kavram gibi belirgin bir kimliği olmayan ve sınırsız genişleme olanağı olan ‘duyum’u için bir taslak çizmek mümkün müdür? Kavram ile duyumun karşılıklı konumları nedir?

Felsefe Nedir? adlı kitabında Deleuze, kavram ile duyum arasında bir bağıntı kurar. Deleuze’ün bu kitabında ele alınan kavram ve duyum arasındaki bağıntı üçüncü bir kavrama yol açar. Bu kavram da ‘fikir’ (idea) dir. Fikir, kavram ile duyumun birbiriyle bağıntısıdır. Kavram ile duyum arasındaki bu bağıntı her iki yaratımın birbirinden bağımsız ve dışsal olmadığını ortaya koyar. Gerçi ilk bakışta, kavram ve duyum birbirine karşıt ve birbirini dışarıda bırakan iki farklı alanın öğeleriymiş gibi görünmektedir; fakat Deleuze, insanın zihinsel yaratımlarının tümünü (felsefe, sanat, bilim vb.) özü bakımından farklıymış gibi ele almaya bütünüyle karşıdır. Çünkü, özü bakımından aynı olan kavram ile duyum, fikrin farklı biçimlerde dışa vurulmasıyla birbirinden ayrılırlar. Bu açıdan, tüm yaratımlar fikir ile ilgilidir. Dolayısıyla, herhangi bir etkinlikte fikrin olması,

“...genel olarak bir fikre sahip olmak değildir - bir fikir her zaman ‘adanmış’tır; şu ya da bu alana adanmış... Bir fikir bazen resimde, bazen romanda, bazen felsefede, bazen bilimde olabilir... Ve farklı alanlara adanmış fikirler hiç de aynı değildirler.”³¹

Sanatın insanın zihinsel yaratımları içerisindeki yerini ve tinsel bir biçim olarak ortaya çıkışını irdelemeye çalışırken Deleuze, sanatın insanın zihinsel yaratımları içerisinde zorunlu bir biçim olarak ortaya çıktığını vurgular. Bundan dolayı da felsefi etkinliğin kavramsal olarak açıklığa kavuşması için öncelikle sanatın yaratımı olan ‘duyum’un bilinmesinin gerekli olduğunu ve öte yandan düşünce biçimlerinin daha iyi anlaşılması için bu kavramın tahlilinin gerekli olduğunu belirtir. Çünkü, düşüncenin sanattaki duysal görünüşü ve sanat aracılığıyla meydana çıkan duysal bilgi, insanın özünde mevcut olan tinsellik aracılığıyla kaosu alt etme ihtiyacından başka bir şey değildir. Bu da, Deleuze’ün sanatı en az

felsefe kadar zorunlu bir etkinlik olarak gördüğünü gösterir. Ona göre sanat, sadece hoş giden bir etkinlik olmanın ötesinde, felsefeyle beraber insanın bu dünyada yer edinmesini sağlayan insanın zihinsel bir yaratımdır. Deleuze, metinlerinde sık sık sanatın da bir düşünce dile getirdiğini ancak sanattaki bu düşünsel boyutun felsefedeki gibi rasyonel olarak anlaşılmaması gerektiğini vurgular. Çünkü, düşüncenin bir de rasyonel olmayan yani ‘irrasyonel’ yönü vardır. Dolayısıyla sanat, düşüncenin ‘irrasyonel’ yönünün kendini ortaya koyma ihtiyacından doğmuştur. Bundan dolayı da sanat olmaksızın düşünceye ilişkin kavrayış eksik kalacaktır. Oysa felsefe, düşünceyi bir bütünsellik içinde kavramak durumundadır. Bu bakımdan, kendi yaratımı bağlamında, sanat nasıl ki düşünceyi tamamlayan bir öge veya onun parçası olmak zorundaysa, aynı şekilde bir bütünsellik içinde düşünce yaratımını kendine konu edinen felsefe de kendi adına bir bütünsellik yakalamak istiyorsa, sanatla beraber çalışmak zorundadır. Bunu Rodowick şöyle dile getirir:

“Sanat nasıl ki algılar ve etkiler yaratıyorsa felsefe de kavramlar yaratır. Her ikisi de içkinlik düzleminden çıkar.”³²

Deleuze, nasıl felsefeyi özgün bir biçime büründürerek çözümleme yoluna gittiyse, aynı yolla sanatı da açıklama yoluna gider. O, adeta sanatın felsefeyle beraber düzlem yaratma çabasını görmezden gelen tüm sanatsal ve felsefi anlayışlara meydan okur. Ayrıca bu iki disiplini, insanın “kaostan korunmak için bir parçacık düzen”³³ elde etme isteğinde birleştirerek aynı konumda ele alır.

Deleuze’ün felsefe ve sanatla ilgili olarak yaratıma yaptığı özel vurgu, tek başına bu vurgu bile, onun bu etkinliklerdeki yaratıma, dolayısıyla, bu iki düşünce biçiminin üstlendiği göreve verdiği önemi anlamamız için yeterlidir. Bu görüşten hareketle Deleuze, felsefi uğraşıda çeşitli biçimler çerçevesinde kendini ortaya koyan şeyin kavramlar olduğunu ve felsefenin tüm uğraşısının bir kavram yaratma süreci olarak tanımlanması gerektiğini; sanatsal uğraşıda farklı biçimler çerçevesinde kendini ortaya koyan şeyin duyum olduğunu ve sanatın tüm uğraşısının bir duyum yaratma süreci olarak tanımlanması gerektiğini vurgular. Fakat, bu iki etkinliğin, ortak olarak ele alınmasını sağlayan bir bağ her zaman olmuştur ve olacaktır. Bu bağ da yaratımdır.

Her iki disiplinin temellendirilmesinde Deleuze’ün ‘özne – nesne’ ilişkisinin yerine ‘özne – kaos’ ilişkisini koyma çabasında olduğunu görürüz. Bu yeni ilişkide o, sanatı sanat olması bakımından değil; felsefe ve bilimle beraber kaosa kavga eden bir etkinlik olması bakımından ele alarak, onu çok özel bir ne’liğe büründürmektedir. Bu zemin üzerinde sanat artık, görüyü ve duyumu veren kaostan bir kompozisyonu durumundadır. Sanat, kaotik ortamda insanın varoluşsal pratiğini dışı vurma imkanı verdiği zamandan beri felsefe ile yakın ilişkide olmuştur ve insan ile kaos arasındaki ‘bağı’ yorumladığı, imlediği ve duyumsadığı sürece de yakın olmaya devam edecektir. Çünkü, sanat da bu kaotik ortamda bir düzlem sunar; fakat bu düzlem, kavramsal değil duyusaldır. Dolayısıyla sanat, kendi sınırı ve içeriğini oluşturan ‘insan – kaos’ ilişkisine felsefenin ele aldığı şekilde eğilmez. Bu ilişki sanatta ‘duyusal tasarıma elverişli bir dünya’ ‘estetik figür’, ‘duyum’ noktalarında seyrederken, felsefede ‘kavramsal tasarıma elverişli bir dünya’, ‘kavramsal kişilikler’, ‘kavram’ şeklinde seyreder.³⁴

Bu belirlenimlerden yola çıkarak, Deleuze’ün sanat ve felsefeye nasıl bir misyon yüklediğine bakmamız gerekir. Çünkü hem sanat hem de felsefe, Deleuze için düşünce edimini ortaya koymada bir bütünün ayrılmaz iki parçasıdır. Öte yandan, her ikisi de aynı çabanın zorunlu bir sonucudur. Nasıl ki felsefe, kavramlarıyla kaosa meydan okuyorsa, sanat da, duyumlarıyla aynı görevi üstlenir. Fakat, bu üstlenmeyi kendi yöntemi ve evrene bakışı bağlamında gerçekleştirir. Nitekim, Deleuze’ün esin kaynaklarından olan Hegel de bu farkı *Estetik* adlı kitabının girişinde şöyle dile getirir:

“Sanat, her türden uyuklayan duygularımızı, eğilimlerimizi ve tutkularımızı uyandırıp canlandıracak, yüreği dolduracak, eğitilmiş olsun ya da olmasın, insanı, [i] insan göğsünü derinliklerinde ve çok çeşitli olanakları ve yönlerinde hareket ettirebilecek ve kımıdatabilecek şeyler aracılığıyla, en derin ve gizli kuytuluklarında insan yüreğinin taşıyabileceği, deneyimleyebileceği ve üretebileceği duyguların bütün

diziliminden geçmeye; [ii] tinin kendi düşünmesi içersinde ve idea içersinde özsel ve yüksek ne varsa, bunları - soylu, öncesiz sonrasız ve hakiki olanın görkemliliğini - duyguya ve seyre kendi hazzı için kazandırmaya; [iii] ayrıca talihsiz ve suflî olanı, kötü ve suç olanı anlaşılabilir kılmaya, insanları hoşluk ve mutluluk verici olan şeyle olduğu kadar dehşet verici ve şiddetle sarsıcı olan şeyle de yakından tanıştırmaya; ve [iiii] son olarak hayal gücünü aylak hayal gücü oyunları içerisine salıvermeye ve duyusal olarak büyüleyici görümlerin ve duyguların ayartıcı büyüüne daldırmaya zorlayacaktır.”³⁵

Hegel'in de belirttiği gibi, doğuşundan günümüze kadar sanat, her zaman insanın tinsel özünü, yani kalbinin derinliklerinde gizli kalanı, saf biçimde yalnızca duyumda ifade etmiştir. İnsan ile sanat ilişkisinde benzersiz olan şey, insan ve sanat yapıtı arasındaki büyülü ilişkinin tamamıyla tinsel olmasıdır ve bu tinsel ilişkinin kaynağını da duyum oluşturur. Deleuze için, duyum kendisini bir estetik figürde ortaya koyar. Bir başka deyişle Deleuze sanatı, algılar evreninin sonsuzluğuna duyumlar yoluyla bir sınır çizme uğraşısı olarak görür. Sanat ortaya çıkışından beri, kaynağını tinde bulmuş ve tini, duyumlar aracılığıyla dışa vurmuştur.

Deleuze, felsefe ile sanat arasında kurduğu ilişkinin aynısını sanatçı ile filozof arasında da kurar. Sanatçı da tıpkı filozof gibi bir yaratıcıdır, bir mucittir; fakat filozof dünyayı kavramlarla değiştirme amacı güden bir yaratıcıyken, sanatçı dünyayı duyumlarla değiştirme amacı güden bir yaratıcıdır. Deleuze de Nietzsche gibi, sanatçının ve özellikle filozofun, bulunduğu çağda bir rastlantı olduğunu, onun ortaya çıktığı yerde hiç atlamayan doğanın, birdenbire ileriye doğru sıçradığını ve bu sıçramanın ‘neşe’nin sıçraması olduğunu düşünmektedir.³⁶

Deleuze kavramın varoluşunun ancak diğer kavramlarla ilişkisinde kazandığı işlev ve anlamla mümkün olduğunu belirtirken; duyuma ilişkin düşüncelerinde tam tersini savunmaktadır. Sanatsal yaratım olan duyum, kavramdan farklı olarak diğer unsurlarla ilişkisi ile değil; ancak tek başına ayakta kalabilme özelliği ile varolabilmektedir. Sanatın bu ayakta kalma özelliği yaratılmış duyumun kendi içerisindeki gizli eylemiyle ilişkilidir. Bu gizli eylemin gerçekleşmesini sağlayan şey, sanatçı tarafından yaratılan ‘duyumun dili’dir. Çünkü, sanatın bütün türleri farklı malzemelerle yola çıksalar da sanat yapıtının varması gereken nokta ‘duyum anıt’larıdır. Sanatçı ister renk ister ses ister taş ister sözcük kullansın; ancak sanat yapıtını duyum diline sokabildiği an, onu ‘otonom’ bir duruma kavuşturur. Örneğin, yazarın sözcük kullanması bir duyum dilinin oluşması için yeterli değildir. Çünkü, yazar kullandığı sözcükleri duyuma dönüştüren, günlük dili ‘kekemeleştiren’, ‘titreten’, ‘bağırtan’ hatta ‘sözcüklerle beste yapan’ kişidir. Bir duyum dilini oluşturan şey, sözcüklerin bu şekilde kullanımıdır.³⁷

Böylece, hem duyum diline sahip olan hem de sanatçının izini taşıyan duyum nesnesi, kendi üzerine döner; kendi gizli eylemini algı ve duygudan uzaklaştırarak otonom bir konum kazanır. Bu durumu, Deleuze şöyle belirtir:

“Sanat yapıtı bir duyum varlığından başka bir şey değildir; kendi kendisinde varolur.”³⁸

Sanat yapıtı, duyuma ya da duyum anıtına ulaştığında, sanatçının gücünden fışkırır ve bu fışkırmadan sonra artık ona bağlı değildir. Böylece sanatçının algıları ve duygularından türeyen yapıt, zamanla onun dışına taşıp otonom bir konumda kendi başına ayakta kalır. Bütün sanat türlerinin varoldukları zamanla ilintili olduklarını söylemek mümkündür. Çünkü, sanat da insanın diğer zihinsel yaratımları gibi tarih içinde belli bir zamanın düşüncelerini, isteklerini, gereksinimlerini, umutlarını yansıtır. Ama, sanat bir döneme özgü tini dışa vurmakla kalmaz; aynı zamanda onu geleceğe de taşır ve bunu otonomluğuyla yapar.³⁹

Duyum anıtı seviyesine ulaşan sanat yapıtı, kendine özgü gizemi ile yalnızca kendi kendisine borçlu bir duyum kitlesi halini alır. Bu duyum kitlesine ulaşma, geçmiş olayları bugüne getirmekle değil, bizzat bizi, o olayların içine götürmekle ve bu şekilde bizzat sanat yapıtının içeriği haline getirmekle mümkündür.

Deleuze, bunu mevcut duyumlarla gerçekleşen 'haline geliş'ler olarak adlandırır. Fakat, bu 'haline geliş'ler her sanat dalında, daha doğrusu her sanat yapıtında kendine özgü bir şekilde karşımıza çıkar. Böylece her duyum, bir 'haline gelme' durumunu kendi içinde barındırır. Bu konuda, Deleuze, özellikle edebiyat dünyasından örneklerle düşüncesini güçlendirme yoluna gitmiştir. Örneğin romanda, Melville'in okyanus algılamaları, V. Woolf'un kent algılamaları, Tolstoy ve Çehov'un bozkır algılamaları ve daha birçokları. Deleuze'e göre bu türden algılamaların her birinde farklı bir dönüşüme uğramaktayızdır. Örneğin, denizle ilgili, Moby Dick'te Ahab'ın algılamaları, Ahab'ı 'balina haline' getirirken, resimde Van Gogh'un ayçiçeği algılamaları da Van Gogh'u 'ayçiçeği haline' getirmiştir. Bu örneklerde de görüldüğü gibi, duyum, insanın kendinden çıkarak sanat eseri haline gelmesine olanak sağlar. Başka bir ifadeyle, sanatçı, yapıtını oluşturan görü ve duyumları bize vererek bizim onlar haline gelmemizi sağlar. Dolayısıyla, artık söz konusu olan, sanatçının gizemli ve bir belirlenime sahip olmayan duygularıyla 'haline geliş'ler yaratarak her zaman yeni değişimlere ulaşan bir yaratıcı olduğudur. Çünkü, sanatçı, her 'haline geliş'te insanın farklı bir biçime geçişini sağlamakla kalmaz; aynı zamanda insanı bu anıtlı birlikte 'haline geliş'e ortak eder. O halde, 'haline geliş'in, sanat yapıtı ile izleyici arasındaki sınırların ortadan kalktığı ve izleyicinin sanat yapıtı haline geldiği bir durum olduğunu söyleyebiliriz.⁴⁰

Felsefe ve sanat arasındaki farklılığın felsefe tarihi boyunca ortaya çıkan durumuna bir kez daha göz attığımızda, varolan manzarada hemen dikkatimizi çeken şey, bu farklılığın sanat ve felsefenin kaosa eğilme biçimlerinden kaynaklanmakta olduğudur. Diyebiliriz ki, felsefe ve sanat arasındaki farklılaşmanın nedeni, her ikisinin de kaosa karşı attığı ilk adımın ve bilinemeze karşı duydukları hayretin sonucunda elde ettikleri konum ve düzlemdir. Felsefe bu konumlamayı eleştirel ve rasyonel bir şekilde, sanat ise görü ve duyuma dayalı bir şekilde yapar. Deleuze bu iki alanın sınırlarını çizmekten ziyade, felsefe ve sanatı, düşüncenin farklı bir biçimde şekillenen, görünüşe bürünen yaratımları olarak ele alır. Çünkü, sanat tamamen düşünceden kopuk bir disiplin değildir. Bundan ötürü, sanat adı altında toplanan binlerce tikel örnek, felsefi etkinliğin üstlendiği gibi bize tümellikler verebilir. Buna göre şunu söyleyebiliriz: Sanat, kavramsallaştırma etkinliği olan felsefenin yanında düşüncünün duysal görünümüne bürünmesidir. Dolayısıyla, kavram ve duyum birbirine sıkı sıkıya bağlıdır. Çünkü, düşüncenin irrasyonel bir şekilde duysal görünümüne büründüğü yer duyum, düşüncenin rasyonel bir biçimde şekillendiği yer ise kavramdır. Bu durumda, kavram ve duyum içerik bakımından aynı şeye, yani düşünceye göndermede bulunurlar. Böylece, Deleuze'un felsefi sistemini tamamlayan bu iki etkinliği, tutarlı bir şekilde sisteminin ayrılmaz parçası yapan, onları farklı bir çerçevede geliştiren ve sorumluluk yükleyen şeyin 'düşünce' olduğunu söyleyebiliriz. Bu yönüyle düşünce, 'rasyonalite'yi ve 'irrasyonalite'yi aynı anda bünyesinde barındırır. Bütün bu belirtilenlerin zorunlu bir sonucu olarak, kavram ve duyum kendi şekillenmelerinin dayanağını düşüncede bulmakla birlikte, onların asıl varoluşunu sağlayan şey insanın kaosa karşı almış olduğu tavidir. Anlaşılacağı gibi, düşüncenin edimi çok çeşitlidir. Felsefenin dışında resim, müzik, şiir, sinema, edebiyat, tiyatro gibi çeşitli sanat dalları da farklı yaratım tarzlarında kendilerini gerçekleştiren birer düşünce biçimidirler.

Deleuze, *Diyaloglar* adlı kitabının '*İngiliz Amerikan Edebiyatının Üstünlüğünden*' bölümünde, D. H. Lawrence'ın "gitmek, gitmek, kaçıp kurtulmak... uçuğu geçmek, başka bir hayata girmek..."⁴¹ şeklindeki ifadesi ile yaratım edimi arasında bir bağıntı kurar. Kaçıp gitmek, kurtulmak, başka bir hayata geçmek kuşkusuz yazarın ilham kaynağıdır. Deleuze, bu kaçışla basit bir ayrılmayı ya da bu dünyayı kısa bir müddet terk etmeyi kastetmez. O, bu kaçışla eylemleri terk etmeyi değil; tersine eylemlerin çoğalmasını kasteder. Kaçmak çizgi çizmektir; yeni bir yaşam için 'kartograf'⁴² (zihin haritası) çizmektir.

Bu kaçışla yazar, kendine bir mekan, bir düzlem elde eder, ama bu yeni hareket alanı tamamıyla yersiz-yurtsuzlaşmanın kendisi de olabilir. Deleuze, bu çizgi çizmeyi ne yerinden olma ne de seyahat etme anlamında görür. Bu kaçış bir kopmadır; fakat kendisine yeniden dönme anlamında bir kopuş değil, aksine yeni bir kartograf ya da resmetme için yola çıkmadır. Kaçış çizgisi, yaşamdan bir kaçış olarak düşünülmemelidir. Çünkü kaçış çizgisiyle oluşan kopuş, yaşamı yeniden yaratmak veya şekillendirmek için yaratıcının bir silah elde etme arayışıdır. Bu noktadan hareketle artık Deleuze için, tüm yaratım edimlerinin temelinde çizgi çizmenin yer aldığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla resim yapmak, beste yapmak, film çekmek, roman yazmak, şiir yazmak gibi tüm etkinlikleri gerçekleştirmek bir çizgi çizme sorunudur.

Bundan ötürü, bu etkinlikler arasında katı sınırlar söz konusu değildir. Bu etkinlikleri bütünsel kılan, hepsinin aynı alinyazısına sahip olması; yani hepsinin sınır çizmek gibi bir ortak ilkeyi paylaşmasıdır.

Deleuze'ün çizgi çizmekle kastettiği şey, insanın tinsel yaratımda bulunmasıdır. Bu yaratımın yalnızca bir alana (örneğin felsefe) özgü olması gerekmez. Çünkü insan birçok yöne sahiptir. Bu açıdan çizgi çizmek, insanın bu farklı yönüne uygun olarak gündelik yaşamı terk edip varlığını dile getirebileceği bir düzlem elde etmesidir. Zaten başından beri insanın zihinsel yaratımlarının her biri, yoğunlaştığı insani yönün kavramlarının tarihini yazmış ve kendi konumlarını, insani bütünlüğü verebilen düşünme edimiyle girdikleri diyalog aracılığıyla belirlemişlerdir. Onların çalışmaları kuşkusuz farklı farklı sonuçlansa da; hepsi düşünsel edime kattıkları pay sayesinde kurulan bir yaratım eksenini üzerinde dizilir ve bu eksen üzerinde ufuk açarlar.

Nerede bir çizgi çizme başarısı ortaya çıkarsa, orada felsefenin ortaya çıktığı söylenebilir. Bu, felsefenin birçok yaratımı içine aldığı veya tüm yaratımlar için vazgeçilmez ve kaçınılmaz bir etkinlik olduğu anlamına gelmez. Aksine felsefe bu dile getirilen durumun tam tersi bir etkinliktir:

“Felsefe her seferinde doğar veya yazar, müzisyen ve ressam tarafından üretilir. Her seferinde melodik bir çizgiyi, sesi veya çizilen salt bir çizgiyi, rengi, yazılı çizgiyi, eklemelenmiş sesi beraberinde götürmektedir.... Filozofların daima başka şeyleri oldu, başka bir şeyden doğdular.”⁴³

Bu pasajdan hareketle, filozofların pek çok yüze sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzler tarihsel olarak varolan yaşamsal sorunlar ve tinsel açılımlarla bağlantılıdır. Filozofun kavram yaratırken, yerleşiklik ile yersiz - yurtsuzlaşma, yer tutma ile kaçış çizgisi, yaşam ile ölüm arasında mekik dokumasının nedeni, sadece basit bir merak değildir. Filozof,

“ölümden geri dönmüş olduğuna inanan kişidir ve ölüme tam bir bilinçlilikle dönen kişidir.”⁴⁴

Bu çıplak imge, bize felsefenin yaratım gücünü sunar. Felsefe her vakit farklı yaratım biçimlerine sahip olmuştur. Bu yaratım biçimi, filozofun kaçış çizgisini çizmesi ve kartograf özelliğini ortaya koymasıyla gerçekleşir. Bu kartograf özelliği, felsefenin her zaman yeni ufuklar, bağlantılar ve başlangıçlar peşinde koşan üretken bir kavram yaratımı olduğunu ve düşünce güçlerinde keşfedilmeyene ilişkin haritalar ortaya koyma potansiyeline sahip olduğunu gözler önüne serer. Dolayısıyla felsefe, temelde yaratıcı ve çevreleyici olarak ortaya çıkarken, filozof da kendi felsefi imgesini kavramsal bir çerçevede var eden bir yaratıcı olarak ortaya çıkar. Örneğin Platon'da karşılaştığımız ‘idealar dünyası’ ile bunların bu dünyadaki kopyaları arasındaki ayrım, Kant'daki ‘numen’ ve ‘fenomen’ arasındaki ayrım felsefenin kartografik ve filozofun düşünce ufuklarından geçip yaşama dönme özelliğini açığa çıkartır.

Deleuze'ün anladığı anlamda felsefi etkinlik, filozofun herhangi bir şey hakkındaki düşüncesini açığa vurduğu bir etkinlik ve dolayısıyla sınırları belirlenmiş bir alana kurallar yükleyerek, varolanı bilmeye yönelik bir çaba değildir. O, bu noktada daha ziyade Spinoza'nın felsefe karşısındaki tutumunu paylaşır. Her iki filozof için de felsefenin görevi, şeylerin bilgisini bize sunmaktan çok düşünce güçlerimizin bilgisini vermektir. Dolayısıyla, felsefenin görevi herhangi bir şeyi bilinir kılmak değil; fakat sahip olduğumuz ‘düşünce güçlerinin bir kartografisi’ni çizip onları bilinir kılmaktır. Başka bir şekilde dile getirirsek, felsefe bilgi verici olmaktan ziyade yaratıcı, çerçeveleyici olmaktan ziyade harita çizici olmalı ve özdeşliklerden ziyade yeni düşünceler, yeni hayat biçimleri ve olanaklarını sunmalıdır. Deleuze, şöyle der:

“Düşüncenin kendi doğumundan başka bir işleve sahip olmadığını, daima kendisinin doğumunun gizemli bir tekrarı olduğunu... imgenin nesne olarak düşüncenin işlevine sahip olduğunu ve.... düşüncenin işlevinin aynı zamanda bizi imgelere geri getiren gerçek bir özne olduğunu söyleyebiliriz.”⁴⁵

Deleuze için, sinema da bir bütün olarak düşünce imgesinin dönüşümüne ve bir yenilik olarak düşüncenin kendisini farklı bir şekilde ortaya koyuşuna hizmet eder. Bu açıdan düşünce imgesini oluşturan yaratım etkinliklerinin bütünsel olarak ele alınması tek tek ele alınmasından daha önemlidir. Çünkü sinema gibi bir sanat, varlığını ve anlamını bu bütün içerisinde kazanır ve bundan dolayı, düşünce imgesinin bütünsel olarak ortaya konulmasında temel bir görev üstlenebilir.

Bu söylenenlerden yola çıkarak sinemanın, düşünce imgesinin yapı taşlarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan, sinema imgelerinden (hareket ve zaman imgesi) yoksun bir düşünce imgesi ve sinemasız bir düşünce eksik olacaktır; bundan dolayı da sinema hiçbir etkinliğin uzantısı olarak ele alınamayacağı gibi hiçbir yaratım biçiminin kapsamına da alınamaz. Eğer sinema, başka bir zihinsel yaratımın kapsamına alınabilseydi, günümüzde insanın zihinsel yaratımları bütünlüğünde bir eksikliğe yol açmazdı ve o zaman da sinemanın, düşünce güçlerine yönelik bir etkinlik olması beklenemezdi. Oysa Deleuze için, sinemasız düşünce eksiktir. Çünkü sinema, düşünce imgesinin dönüşümü sonucunda varlığa gelen bir etkinliktir. Deleuze'ün bu yaklaşımı, sinema ve sinematografik imge dışında hiçbir şeye indirgenemeyen bir düşünce biçiminin olduğunu açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Bu ise, sinemanın zorunlu olarak kendine özgü bir yaratımı gerçekleştirdiğini, onun otonom olduğunu ve imge çağında, düşünce imgesinin dönüşümünü sunan kendinde bir amaç haline geldiğini gösterir.

Şimdi sinema sanatı, kendine özgü bir anlatım tarzıyla düşünce imgesinin modern çağdaki biçimini dile getirebilecek bir yaratım olduğu için, o aynı zamanda felsefeyle birebir ilişkide olan ve felsefi sistemin bütünlüğünü oluşturan bir öğedir.

"Felsefeci sinemayla yan yana çalışır, sinemanın imgelerinin ve göstergelerinin bir sınıflandırmasını meydana getirir. Fakat, bunları yeni amaçlar doğrultusunda yeniden düzenler. Sinemayı özel bir ilgi konusu yapan şey, resimde olduğu gibi, onun kavram kurmaya yeni boyutlar kazandırmasıdır."46

Buradan anlaşılacağı gibi, Deleuze sinema üzerine alışlageldik anlamda bir düşünme girişiminde bulunmamıştır. Onun tasarısı, özünde felsefi bir tasarıdır. Fakat bu tasarı sinema ile felsefe arasında zoraki bir ilişki kurma şeklinde anlaşılmamalıdır. Çünkü ona göre iki disiplinin birbiriyle ilişkiye girmesi, birinin diğerinin üzerinde düşünmesi şeklinde olmaz. İki disiplini ilişkiye sokan şey, birinin diğerinin de çözümlemek zorunda olduğu bir problemi kendi olanakları çerçevesinde çözümlemeye girişmesidir. Bunu Deleuze şöyle açıklar:

"Değişik zaman dilimlerinde değişik koşul ve ortamlarda ortaya çıkan benzer problemlerin farklı bilim dallarını, resmi, müziği, felsefeyi, edebiyatı ve sinemayı epey sarstığını düşünebiliriz. Bunlar değişik sahalarda meydana gelen benzer sarsıntılardır. Eleştiri ancak karşılaştırmalı yapıldığı zaman varolabilir (ve sinema kritiği bir geto'ya girermişçesine salt sinema üstüne kapandığı zaman kötü olur); çünkü her alanın eserleri kendiliğinden öz karşılaştırılabilir (outo-comparante) niteliktedir. Godard "Passion" (Çile)'de resim ile uğraşırken, "Prénom Carmen" (Adı: Carmen)'de müzik ile uğraşır ve seriyel bir sinema yapar. Aynı zamanda, René Thom'un matematiksel düşüncesine yanıt veren bir **catastrophe** sinemasının da yapımcısıdır. Başının ve sonunun başka bir sanat dalına ait olmadığı bir eser yoktur. Ben sinema üstüne yazabilirim, bu benim sinema üstünde düşünme hakkına sahip olduğumdan kaynaklanmaz, ne zaman ki karşılaştığım felsefi problemler beni çözümleri sinemada aramaya yöneltir, işte bu nedenle yazarım, doğaldır ki bu yazdıklarım da ortaya yeni problemler çıkartmaya adaydır."47

Bu açıklamasıyla Deleuze'ün sinemayı, düşüncenin kendisindeki krizleri kendi yoluyla çözümlemeye girişen bir etkinlik ve 'düşünce'yi bütünleyen bir yaratım ögesi olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Bu bağlamda, sinemanın mantıksal ve tutarlı bir şekilde 'düşünce' kavramının içinde yer almasını ve düşünce

serüveninin bir parçası olmasını sağlayan şeyin ne olduğunu sorabiliriz. Deleuze'e göre sinema kendi varlığını kamera, çekim, montaj (kurgu) gibi teknik öğelerde bulmakla birlikte, onun düşüncenin kendisiyle ilişkisini gerçekleştiren şey, bir yaratım olan 'imge'dir. Buna göre, sinema tamamıyla felsefi bir etkinliğin parçası olmaktan çok, tarihsel bir biçimde ortaya çıkan düşünce imgesini dile getiren bir yaratım etkinliğidir.

Deleuze, çalışmalarında yeni bir sinema teorisi ortaya koyma girişiminde bulunmadığı gibi, imge üstüne dilbilimsel ve estetik bir tartışmaya da girişmez; fakat imge ve kavramla ilgili olarak bir felsefi yaratım girişiminde bulunur. Ona göre felsefe, kavramın kaderiyle paralel giden bir yaratım olduğu için ve kavramın kaderi de düşünce imgesinin dönüşümüyle bağlantılı olduğu için, kavramın kaderi zorunlu olarak imgeyle bağlantılıdır. Dolayısıyla Deleuze'ün öngördüğü sinema felsefesi, ne sinema üzerine bir düşünme ne de filmin kendisine ilişkin bir düşünmedir. O, daha çok sinema tarihinde yaratılmış olan kavramlarla (sinematografik imgeler) ilgili bir yaratımdır. Bu açıdan sinema ve felsefe ortak bir kaderi paylaşır: Kavram yaratma pratiği. Sinematografik imgeler, tarihsel olarak ortaya konulan düşünme edimine ulaşmamız açısından anahtar kavramlar olacaktır. Sinemanın ortaya koyduğu bu yaratım, hem görsel - işitsel kültürümüzün tarihsel olarak ortaya çıkışından hem de felsefenin kendisinden bütünüyle kopuk olarak ele alınamaz. Çünkü bu yaratımın, yani sinemanın tarihselliğinde soluk alan felsefe, ancak sinemanın sağladığı kavramlarla, yöneldiği zamanı ve tarihi kavrayabilir. Çünkü 'sinema felsefesi' ya da 'film felsefesi' adı altında irdeleyeceğimiz tarihsel ve toplumsal yaratım, bu döneme özgü olarak düşünce imgesinin aktüel varlığıdır. Rodowick'in de belirttiği gibi, sinemanın kavramlarını tanımlama yalnızca bir etkinliği sınıflandırmak ve belirlemek değildir. Çünkü sinema, hem görsel - işitsel kültürümüzün tarihsel olarak ortaya çıkışını, gelişimini hem de bu kültürün düşünce imgesi içerisindeki düşünme kaderimizi anlamak ve belirlemek için temeldir.⁴⁸ Başka bir deyişle kavram ve imge, düşüncenin tarih sahnesinde gerçekliğini bulmaya yöneldiği veya bulduğu birer biçim oldukları için imge ve kavramın kaderi birbirleriyle bağlantılıdır. Bu yüzden, bizim için görsel - işitsel bir ortamda sinema ve felsefenin gerçekleştirdiği yaratımı ortaya koymak, çağımızın düşüncesini de ortaya koymada bir temel oluşturur.

İKİNCİ BÖLÜM

Sinemanın kısa bir tarihi

Deleuze'ü, bir sinema felsefesi yapma noktasına getiren şey neydi? Niçin film veya sinema felsefesi? İnsanın zihinsel yaratımları bütününde bir sinema felsefesini hazırlayan neydi? Bu sorulara cevap vermenin ilk yolu olarak tarihsel dönemlerin, bu dönemlerin damgasını taşıyan zaman dilimleri arasındaki çatışmaların, uzlaşmaların ve ayrılma noktalarının üzerinden geçmek gerekir. Ayrıca her dönemin beraberinde getirdiği yaratım olanaklarını göz önünde bulundurmak ve böylece o çağların yaratım etkinliklerine yönelik genel karakteristik özelliklerini sergilemek, cevaba ulaşmamız için gerekli diğer unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Her dönem, kendine özgü atmosferinde kendi tininin yaratımına kaynaklık eder. Her çağın ya da tarihsel ortamın bu tinini dışsallaştırması, o döneme özgü söylemi ortaya koyar. Her söylemin kendine özgü tinsel atmosferin içinde dile gelmesi, o döneme özgü düşünüm ve yaratım koşullarına bağlıdır. Eğer böyle olmasaydı felsefenin filizlenip geliştiği dönem olarak antikçağı veya dinsel düşüncenin kendi söylemini yarattığı dönem olarak ortaçağı açıklamakta zorlanırdık. Bu dönemlerin tarihsel koşullarının, yaşam biçimlerinin ve tinlerinin farklı olması onların birbirinden farklı olarak ele alınmasını gerektirir. Bir çağın tinsel atmosferine ve düşünsel ortamına bakıldığında, diğer çağlarla benzer yönleri sahip olduğu görülebileceği gibi, o çağı 'o çağ' yapan kendine özgü koşullara ve yaratım dünyasına sahip olduğu da görülecektir. Bu açıdan yaşadığımız çağa ilişkin bir kavrayış, daha önceki çağ ve düşünce dünyasına da eğilmeyi gerektirir. Söz konusu edilen yirminci yüzyılı diğer yüzyıllardan ayıran nedir? Başka bir deyişle, daha önceki çağlarda olmayıp da bu çağda olan nedir? Bu çağda felsefe ve sanat için yeni olan nedir?

Özellikle günümüzde düşün adamlarının içinde yaşadığımız çağ hakkındaki farklı düşünceleri, bu çağın tümel bir kavram altına yerleştirilemeyeceğini gözler önüne sermektedir. Bununla birlikte, D.N. Rodowick: "Kültürümüz baskın bir şekilde görsel - işitsel bir kültür haline gelmiştir"⁴⁹, diyerek yapılacak analizde göz önünde bulundurulması gereken önemli bir noktaya dikkat çekmiştir.

Bu tarihsel süreçte, felsefeyi ve insanın diğer tüm zihinsel yaratımlarını farklı bir biçimde yapılandıran temel çizgi, bu çağın sinemasal ve görsel - işitsel bir çağ olmasıdır. Görsel - işitsel bir kültüre geçişin kaynağını, iletişim araçlarının ortaya çıkışına ve gelişimine bağlayabiliriz. Radyo ile başlayan serüven bizi 'imgesel' bir dünyayla karşı karşıya getirmiştir. İşte, sinema sanatı da bu gelişmenin bir sonucudur. Görsel - işitsel çağın oluşumunda sinema sanatı bir yaratım etkinliği olarak bir düşünce serüveni ortaya çıkarmıştır. Bundan dolayı, Deleuze sinema tarihini tıpkı felsefe tarihiymiş gibi ele alır. Deleuze açısından bugünkü düşünsel yaratımın belki de en güçlü alanı olan sinema, teknolojinin düşünce üzerindeki etkisinin en iyi örneği olarak ele alınabilir. Bu konuda, Andrey Tarkovski Deleuze'le aynı görüştedir. Tarkovski, sinemanın ortaya çıkışından önce de günlük yaşamda beliren ve teknolojik bir yenilikten bağımsız olan tek bir sanat türüne dahi rastlanamayacağını söyler.⁵⁰ Her tinsel yaratım insanın tarihsel bir yanını kavramaya yönelik olarak belirir. Bu açıdan sinema, Tarkovski için, insanın gerçeği daha geniş bir çerçevede kavrama ihtiyacına karşılık verme ve yirminci yüzyılın tinini dışlaştırma aracı olarak varlığa gelmiştir. Sinema felsefesi de teknolojik devrimin yaratıcısı olan yeniçağın ürünüdür ve bu çağın söylemini dile getirir.

Birinci bölümde değindiğimiz gibi, Deleuze'de, kavram ve duyum çok önemli bir perspektifle karşımıza çıkmıştı. Bir başka önemli kavram da 'içkinlik düzlemi' idi. Çünkü Deleuze'e göre kavram ile duyum, varolan düşünce düzleminin değişmesi ölçüsünde kendisini açımlayan ve dolayısıyla tarihsel olarak yinelenen bütünlüklerdi. Bu yüzden Deleuze, insanın zihinsel yaratımlarının (felsefe, sanat, bilim) değişimini düşünce düzleminin değişimine bağlar. Yeni ve farklı sanatlar veya düşünce araçları, düşünce düzleminin değişimi sürecinde, farklılaşan düzlemin ürünü olarak karşımıza çıkarlar. Bu durumda düşünce düzlemini yeniden yapılandıran etkinliklere, düşünce biçimlerine yeni araçlar katılmak durumundadır. Deleuze için sinema sanatı ve diğer sanatlar (soyut resim vb.), günümüzde değişen düşünce düzlemini açıklamakta ve dışsallaştırmakta yetersiz kalan etkinliklerin yardımına yetiştirilmiştir. Nitekim, Jean Baudrillard sinemanın bu işlevini şöyle ifade eder: "İçinde bulunduğumuz bu çağ kendini yalnızca kameranın gözünden akan yansımalar aracılığıyla tanımakta, bir bakıma sinema ve televizyon çağın gerçekliğini oluşturmaktadır."⁵¹ Bu açıdan sinemanın ortaya çıkışı, bir bakıma bir rastlantıdan ziyade bir zorunluluktur. İnsan etkinliğinin yeniçağdaki ürünü olan sinema, kökenini insan düşüncesinin

dönüşümünde, yani içkinlik düzleminin tarihsel olarak kendisini farklı tarzda sunumunda bulduğundan, onu insanın diğer zihinsel yaratımlarından (özellikle, felsefe ve sanatın bilinen dallarından) ayırmak gerekir. Tarkovski, sinemanın ortaya çıkışını Deleuze'den çok önce şöyle ortaya koymuştur:

“Bütün diğer sanatlar gibi sinemanın da kendine özgü bir şiirsel anlamı, kendine özgü bir önceden belirlenmişliği, (predestination), kendine özgü bir yazgısı vardır. Sinema, hayatın özgül bir parçasını, dünyanın henüz kavranamamış bir boyutunu, diğer sanatlar tarafından da ifade edilememiş bir boyutunu yansıtmak üzere doğmuştur. Daha önce de söylemiştik: Yeni bir sanatın doğması her zaman düşünsel zorunluluğun bir sonucudur ve bu niteliğiyle günümüzde karşı karşıya kaldığımız bizi derinden etkileyen sorunların altının çizilmesinde özel bir rol oynar.”⁵²

Sinema sanatının, yeniçağın çatışma ve sorunlarını dile getirmede diğer sanatlardan daha ileri gittiğini söyleyebiliriz. Çünkü bu yüzyılda önemli bir rol oynayan teknoloji, insanlığın yeni bir serüvenin ve farklılaşmanın içine girmesine, başka bir deyişle insanın tüm zihinsel yaratımlarının bu yeni atmosfere maruz kalmasına neden olmuştur. Ne var ki, bu dönemde insanlar bir yandan yoğun bir fikir etkinliği yaşarlarken, bir yandan da tekniğin getirmiş olduğu daha kolay bir yaşamın nimetlerinden faydalanmaktadırlar. Ancak tarihte eşine rastlanmadık bu çalkantılı atmosferde felsefeden sanata, edebiyattan müziğe bir dizi alanın alt üst olduğunu görürüz. Umut ve umutsuzluğu içinde barındıran bu çalkantılı yeni hayat insanları sarhoş etmiştir. İnsanlar umutsuzca ve korkuyla bu yeni duruma dair sözcükler seçmeye çalışırken geniş çapta yaşamsal bir dizi problem ve tartışma da ortaya çıkmıştır. Bu koşullar altında, felsefe doğa bilimlerinin coşkulu özgürlük naralarının gölgesinden çekilip otonom bir alanda çağı anlamaya çalışırken, kimi sanat dalları da yeni biçim arayışlarına girmiştir. İşte sinema da Deleuze'ün belirttiği gibi, yirminci yüzyılın kendine özgü düşünce atmosferinin dışı vurulmasında insanın zihinsel yaratımlarının imdadına yetişmiştir.⁵³

Bu açıdan, sinemanın gelişimini iki olgu bağlamında değerlendirmek mümkündür: Tekniğin doğurduğu yeni sanatsal yaratım ve bu yaratıma ulaşıncaya kadar insanın bilinçsel dönüşümüyle ortaya çıkan algısal değişim. Bunların ilki, sinemanın teknik bir yaratım olarak mekanik yapısıyla ilişkilidir. Fotoğrafın tarihsel gelişimi, devrim kazanması, projektörlerin devreye girmesi, kameranın bir güç olarak bu sanatta imgelerin yaratımı için görev alması gibi. İkincisi ise sinemanın bir görsel - işitsel yaratım olarak ortaya çıkışında insanın zihinsel olarak uğradığı dönüşümdür. Bu iki olguya sinemanın daha iyi anlaşılması için kısaca değinilecektir.

Öncelikle üzerinde duracağımız noktalar şunlardır: Resim ve fotoğrafın evriminden, hareketli imgelerin söylenine giden süreç ve sonrasında görsel - işitsel bir dünyada teknik ile sanat ilişkisinden doğan yaratım.

Aslında bir sanat eserinin yaratılması veya kopya edilmesinde her zaman teknik cihazlar kullanılmıştır ve bu durum tarihsel olarak insanın elindeki teknik olanaklarla sınırlı kalmıştır. Fakat yeniçağ, teknik yaratım alanında geçmiş çağlardan farklı bir misyonu üstlendiği ve tekniğe dayalı bazı sanatların yaratımına ev sahipliği yaptığı için ayrı bir yere sahiptir. Yeniçağın getirdiklerinden önce de insanlar bir yapıtın benzerini oluşturma yoluna başvurmuşlardır. Bu kopyalama işlemini ise bir başka insan gerçekleştirmiştir. Fakat yeniçağın beraberinde getirdiği teknikle, sanatın yaratımında eşi benzeri olmayan bir yenilik ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar tartışmalı olsa da bu yenilik, sanat yapıtının kopya edilmesinde insanın öznel bakışının ve çabasının dışarıda kalmasıdır. Başka bir deyişle, insanın arada olmadığı, yalnızca teknikle istenilen sonucun elde edildiği bir yeniden yaratım durumu ortaya çıkmıştır.

Bununla birlikte, sinema sanatının birdenbire tekniğin gelişimiyle ortaya çıktığını söylemek yanılgıya düşmek olur; çünkü her sanat gibi sinema da belli bir varlık anlayışını barındırır. Bu bağlamda sinema sanatı, düşüncenin belli bir tarihsel dönemde varlığı kavrama ya da yorumlama tarzı olarak ortaya çıkmıştır. Bu noktaya yoğunlaşarak sinemanın günümüzdeki varlığını anlayabiliriz.

Büyük sinema kuramcısı André Bazin, sinemanın kökenine inmek için plastik sanatlara bakmamız gerektiğini ve plastik sanatların kökeni hakkında yapılacak bir psikanalizde ise resim ve heykeli bulacağımızı belirtir. André Bazin'e göre, bu iki sanatın kaynağında ise mumyalama bulunmaktadır.

Mısırlıların ölümden sonra varlıklarını maddi bakımdan sürdürme istekleri bu iki sanatın ortaya çıkmasında temel rol oynamıştır. Bazin bunu şöyle dile getirir:

“Tümüyle ölüme karşı yöneltilen Mısır dini, ölümü geride bırakmayı vücudun maddi bakımından sürekliliğine bağlamaktaydı. Ölüm, zamanın zaferinden başka bir şey değildir. Varlığın maddi görünüşlerini yapma bir şekilde saptamak, varlığı süre ırmağından çekip almaktır, yaşama kavuşturmadır.”⁵⁴

İnsanın maddi hayatının ve teknik dünyasının kısa sürede gelişmesi ve bu tekniğin ona yeni olanaklar sunması, insanın ölüme meydan okumasının da farklı bir biçime bürünmesine neden olur. İşte bu süreçle Bazin, XIV Louis'in kendini mumyalatma yerine, Lebrun tarafından portresinin yapılmasıyla yetinmesi noktasına dikkat çeker. Bu yeni durumla, mumyalamadaki gibi bizzat modelin fiziksel bedeninin saklanması yerini model ve bu modeli çağrıştıran portre almıştır. Daha sonra model ve portre özdeşliğine dayanan inanç ortadan kalkmış, bunun yerini modeli çağrıştıran portre ve portrenin şimdiki zaman diliminde otonom bir imge dünyasındaki varlığı almıştır.

Bazin'e göre, bu tarihsel değişim sürecinde resmin ve fotoğrafın sinemadaki konumlanması, geçen yüzyılın sonlarına doğru fotoğrafla birlikte resimdeki sarsıntıyı gözler önüne sermektedir. Ona göre, resimdeki ‘perspektif’ bizi fotoğrafa götüren yol olmuştur. Çünkü ilk kez perspektifle birlikte üç boyutlu bir tasarım ortaya koymak mümkün olmuştur. Başka bir deyişle, nesneleri çıplak gözün onları gördüğü şekilde tabloda konumlandırmak mümkündür. Ama yine de,

“resim aslında bizi yanılsamaya götürmeğe çabılıyor ve bu yanılsama da sanata yetiyordu; oysa fotoğraf ile sinema gerçeklik tutkusunu doğrudan doğruya özünde ve kesinlikle karşılayan buluşlardı”⁵⁵

Bu gerçeklik tutkusunu karşılamada öncelik fotoğrafıdır. Fotoğrafın resme göre yeniliği, dış dünyayı nesnel bir açıdan sunabilme özelliğine sahip olmasıdır. Fotoğrafla birlikte, insanın yaratıcı bakışından süzülerek ortaya çıkan öznellik tamamen devre dışı kalmış oluyordu. Fotoğrafta, fotoğrafçı sadece sunmayı düşündüğü nesne ya da olayın seçimini, çerçevesini ve nasıl sunulacağını belirlemede devreye girmektedir.⁵⁶ Bu noktada, fotoğraf bütünüyle doğal olanla bizi karşı karşıya getirmektedir. Bu doğallık hiçbir sanatta benzeri olmayan bir inanma gücüyle bizi sarmaktadır. Böylece, insanoğlunun mummylamayla başlattığı varlığı koruma projesi fotoğrafla neredeyse tamamlanmış gibidir.

Fotoğraf tarih sahnesine, yeniçağın getirdiği teknik yaratımın bir ürünü olarak çıkar. Fotoğrafla birlikte sanat ve tekniğe dayalı başka sanatların da ortaya çıkışı, sanatsal yaratım dünyasında bir değişim rüzgarının esmesine neden olmuştur. Sanatta artık çoğaltılmak istenen bir yapının benzerini elle yapmaya gerek kalmamıştır. Çünkü fotoğrafla aynı görüntüden istenildiği kadar çoğaltılabilmekte; üstelik bu çoğaltım bir mercek ve bir gözle sağlanabilmektedir.

Böylece sanat yapıtı Walter Benjamin’in de belirttiği gibi, ‘eşsiz varoluş’ durumundan sıyrılmıştır. Bu döneme kadar her sanat yapıtı eşsiz ve sadece kendi koşullarının, kendi zaman diliminin yarattığı bir ürünken, artık bu yeni yaratımla birlikte sanat yapıtının biricikliği yerini benzer olan kopyalara bırakmıştır. Bu yeni dönemde, fotoğrafın payı küçümsenemez. Ve bu durumu Benjamin şöyle ifade eder:

“Hepsinden önce, bir fotoğraf ya da bir fotoğraf kaydı formunda olsun, teknik yeniden üretim orijinalin izleyiciyle buluşmasını mümkün kılar.”⁵⁷

W. Benjamine göre, sanatta artık kişilerin bir orijinal ve orijinalden elle üretilen kopyalarla değil, mekanik olarak üretilen benzer kopyalarla (adeta sayısız orijinalle) karşı karşıya kalması söz konusudur. Yani mekanik yeniden üretim çağında tehlikeye giren şey, sanat yapıtının ‘eşsiz varoluşu’dur. Daha öncesinde, bir sanat yapıtının algılanması ve anlam çerçevesi, o yapıtın zamansallığı ve geleneksel çevresi tarafından oluşturuluyorken, yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş nesneyi gelenek alanından koparmıştır. Yeniden üretim tekniği, birçok çoğaltım gerçekleştirerek eşsiz bir varoluşun yerine kopyalar çokluğunu koymuştur. Böylece, sanat yapıtının yeniden üretilmiş biçimiyle elde edilmesi, üretilen kopyayı etkin kılmıştır. Yeniden üretilmiş olan ürün, gerçek sanat eseriyle temas etmeyebilir; ama yine de gerçek sanat eserinin varoluş niteliğinde bir değer kaybına sebep olur. Başka bir deyişle yeniden üretim, sanatın otantikliğine müdahale etmiş olur.⁵⁸

Bu yeni durumla birlikte sanat yapıtları farklı düzlemlerde algılanır ve değerlendirilir. Benjamin’e göre artık sanat yapıtını ‘kült değeri’ ve ‘sergilenme değeri’ gibi birbirinden farklı olan iki temel kutupla ele almak kaçınılmazdır. Sanatsal üretimin bir kült içinde hizmet etmek olan tören nesneleriyle başladığını söylemek mümkündür. Sanatın kült değerinde önemli olan, sanat yapıtının sergilenmesi değil, ‘varoluşu’dur. Taş dönemi insanının mağara duvarına çizdiği geyik resmi, bir büyü aracıydı. Bu resmin, resim olarak değer kazanması büyüden sıyrılmasıyla olmuştur. Aynı şekilde, bir ayın başlangıçta bir senfoni kadar büyülmüş olsa bile, ayının senfoni olabilmesi, ayın olmayı aştığı anda ortaya çıkmıştır. Bir sanat yapıtının teknik yeniden üretimle kopyalarının artması, ‘kült’ ve ‘sergilenme’ değeri arasında kopukluğa neden olur. Mekanik yeniden üretim çağında sanatın ‘sergilenme değeri’nin önem kazanmasından dolayı, sanat yapıtı yeni işlevlere sahip bir yaratım haline gelmiştir. Günümüzde fotoğrafın bu yeni işlevdeki rolü yadsınamaz. Fotoğrafta, sergilenme değerinin her bakımdan kült değerine baskın geldiğini söylemek mümkündür.⁵⁹

Fotoğraf sanatıyla birlikte geleneksel bağlam yerini bağımsız bir imge bağlamına bırakır. Dolayısıyla teknik yaratımla sanatta ortaya çıkan seri üretim ve kopyalama, sanat yapıtını düşünsel açıdan içinde varlığa geldiği dünyadan koparır ve meydana çıktığı yerdeki zaman ve uzamdan sıyrır.

Fotoğraf sanatının modele nesnel biçimde bakması ve hiçbir ayrı yaratım sürecine gerek olmaksızın sırf teknik imkanlarla çoğaltılabilme özelliğine sahip olması belirli problemleri de beraberinde getirmişti. Zira fotoğrafta ifade edilmek istenen, bir anda dondurulmakta ve sadece donukluğuyla varolmaktaydı. Bu donukluk, Bergsoncu bir ifadeyle, doğadaki kesintisiz harekete karşılık zekamızın koyduğu bir sabit algılama durumuna karşılık gelmekteydi. Bu durumu Bergson şöyle dile getirir:

“Zamanın anları ve devingenliklerin konumları sadece, müdrikemizin hareketin ve sürenin sürekliliği üzerinden çekmiş olduğu birtakım enstantane fotoğraflardan ibarettir.”⁶⁰

Evren bir devingenlikler alanıdır ve bu devingenliklerde bir kesinti bir parçalanma söz konusu değildir. Bergson’un terimleriyle ifade edersek, ‘süre’nin özü sonsuz bir akıştır, gerçek olan bize görünen enstantane fotoğraflar ya da kesik kesik algı durumları değil, sonsuz akış ve değişimin kendisidir. Bu akış, bu değişim bölünemezdir ve bu özelliğini de sürenin kendisinden alır. Dolayısıyla Bergson’a göre, zekamız evrendeki bu sonsuz ve kesintisiz akışı enstantane fotoğraflar olarak kavramaktadır. Fakat zeka bununla da yetinmemekte, devingenliği enstantane fotoğraflar olarak algılamakla kalmamakta, aynı zamanda devingenin kendisini de talep etmektedir. Yani zeka ‘gerçek’i parçalı bölümler olarak değil, ancak bir bütün halinde kavrayabilmektedir. İşte bu Bergsoncu zeka yorumu bize hem fotoğraf sanatını hem de sinema sanatını insan zihninin doğal eğilimi bağlamında temellendirme olanağını vermektedir. Şöyle ki, fotoğraf sanatı zekanın çevremizdeki devingenliği enstantane fotoğraflar şeklinde kavrama eğilimiyle bağlantılıdır. Fotoğraf dış dünyayı parçalı ve enstantane bir şekilde donuk ve olduğu gibi sunmaktadır. Bu olduğu gibi sunma, insanda tamamen nesnel ve çıplak bir bakış açısını da beraberinde getirmiş olduğundan gerçekliği bir yönüyle yakalama şansını verebilmekle birlikte, gerçekliğin tümünü yakalama şansını verememektedir. Sinema sanatı ise zekanın devingenliği enstantane fotoğraflar olarak algılamakla kalmayıp, aynı zamanda devingenin kendisini de talep etmesiyle ilintilidir; yani ‘gerçek’in parçalı bölümler olarak değil, ancak bir bütün halinde kavranabilmesi ile.⁶¹ Bergson fotoğraf ve sinema sanatının ortaya çıkışını zihninin bu doğal eğilimine dayandırırken, Bergson’la çağdaş sayılabilecek olan Walter Benjamin bu iki sanatın ortaya çıkışını tarihsel koşulların insani duyu algısını dönüşüme uğratmasına dayandırır. Şöyle demektedir Benjamin:

“Tarihin uzun dönemleri boyunca, insani duyu algısının tarzı insanlığın bütün varoluş tarzıyla birlikte değişir. İnsani duyu algısının örgütlenme tarzı, onun gerçekleşme ortamı, yalnızca doğa tarafından değil, ama tarihsel koşullar tarafından belirlenir. Beşinci yüzyıl, büyük nüfus değişiklikleriyle birlikte, geç Roma sanat endüstrisinin doğumunu ve Viyana Tekvini’ni gördü ve orada yalnızca antikiteninkinden farklı bir sanat değil, ama aynı zamanda yeni bir algı türü de geliştirdi.”⁶²

İnsanın hem kendi varoluşunu hem de çevresini algılama tarzı her çağda farklı bir yapıya sahiptir. Bunun nedeni de insanın deneyim alanlarının bir önceki çağdan farklı olmasıdır. Bu bağlamda Benjamine göre, çağımızda insanın varoluş ve algılama biçiminin değişime uğramasının en temel nedenlerinden biri tekniktir. Örneğin, teknikle birlikte günümüzde reklamcılık, medya, enformasyon ve iletişim alanları hayatımızın özsel birer alanı haline gelmiştir.

Sanat hemen her dönemde, yeni bir algıyla ortaya çıkar. Çünkü algısal değişim belirttiğimiz gibi insanın tarihsel koşullarının farklılaşmasının bir ürünüdür. Örneğin modern romanın mimarları olan Marcel Proust, Franz Kafka ve James Joyce’un yazma tarzı, artık on dokuzuncu yüzyıldaki büyük romanlarda tanık olunan yazma tarzı ile aynı değildir. Kafka, Proust ve Joyce her ne kadar yapıtlarını, daha önceki roman anlayışının buyurduğu gibi ruhsal çözümlemelerle doldurup taşırsalar da bu yapıtlardaki ruhsal örgü yerini bir çeşit modern mitolojiye bırakır. Bu yeni yazma tarzı, yeni bir algının daha öncekiyle yer değiştirdiğini gösterir. Deleuze’e göre Kafka’nın roman tarzında,

“özne yoktur, yalnızca kolektif sözcelem düzenlemeleri vardır – ve edebiyat, bu düzenlemeleri, henüz dışarıda verili olmadıkları ve yalnızca gelecekteki şeytani güçler ya da oluşturulacak devrimci güçler olarak varoldukları koşullarda dile getirir. Kafka’nın münzeviliği onu, bugün tarihin içine işlemiş olan her şeye açmıştır. *K* harfi, artık ne bir anlatıcıyı ne de bir kişiyi gösterir; bir bireyin, münzeviliği için kendilerine bağlı olması ölçüsünde, makinesel olan bir düzenlemeyi ve kolektif faili gösterir...”⁶³

Modernizmin sonucunda ortaya çıkan algı ve yaşam tarzı, geçmişin tüm düzenini eşi görülmedik bir biçimde dönüşüme uğrattığından özellikle Proust, Kafka ve Joyce’un yapıtları modern bir toplumun taslağını sunmakla kalmaz, aynı zamanda modern insanın bütün tinselliğini, eğilimlerini, içgüdülerini, akılsallık ve akıl dışılıklarını da sunar. Örneğin Joyce, *Ulysses*’i modern kentin günlük motiflerinden damıtarak, bizi tam anlamıyla modern dünyanın mitolojisiyle karşı karşıya bırakmıştır. Dolayısıyla sinemanın estetik çerçevesi ve etki alanı yirminci yüzyılda ortaya çıkan bütünsel değişimle belirlenebilir. Bu dönemde, insanın toplumsal olaylara katılma oranının görülmedik derecede yükselmesi, sanayi, bilim ve diğer pek çok hayati öğenin insanı sürekli bir biçimde çabaya ve yoğunluğa sürüklemesi insanın kendisinden pek çok şeyi feda etmesine neden olur. Yani, her şeyden önce modern yaşam insandan zamanını çalmaktadır. Bunun sonucu olarak insan yaşamı, uzmanlaşmanın beraberinde getirdiği tekdüzelik ve tek yanlı bilgi edinmeye teslim olur. Kısacası, insanların hayat çizgilerinin standartlaşması ve insanlar arası ilişkinin zayıflaması bireylerin algısını da mekanik ve standart bir hale getirir. Yirminci yüzyıl romanı da kendini bu değişime göre ayarlayarak bu dönem insanının içinde bulunduğu düşünsel ve manevi boşluğu gidermeye çalışır. İşte sinema sanatı insana Proustçu anlamda, *yitirilen zamanını* verebilecek bir etkinlik olarak imdada yetişir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Hareket imgesi

Düşüncenin anlatımı sinemanın temel sorunudur.

Alexandre Astruc

Deleuze'e göre, sinema hakkında ilk kez fikirler ileri sürerek ilk sinema çalışmalarını yapanlar, bir endüstriyel sanat olarak sinema sanatının otomatik hareketi (kendinde hareketi) gerçekleştirmesi üzerinde yoğunlaşmışlardır. Çünkü ilk kez kendi kendisine hareket eden bir imgeyi, sinema sanatı ortaya koymuştur. Sinemayla birlikte, imge artık sadece hayal gücünün figüratif, soyut ve kuralsız bir yaratımı olmaktan çıkmıştır. Bu bağlamda imge yeni bir yapı kazanmıştır. İmgenin bu yeni durumu, onun felsefi olarak nasıl bir göndermede bulunduğuna yönelik bir açıklamayı da gerektirmiştir. Deleuze, imgenin sinematografik özünü yakalamanın peşinde olduğu için sinematografik imgeyi, resim imgesi ve fotoğraf imgesinden ayırmıştır. Kendi başlarına hareketsiz bir özellik sergileyen resim imgesinde ve fotoğraf imgesinde hareketi gerçekleştirmek zihnin kendisine düşmekteydi ve bu bağlamda, imgenin kendi başına bir bağımsızlığı değil, zihnin kurgusuna bağımlılığı söz konusuydu. Hareket, sinemayla birlikte otomatik hale geldiğinde, imge bütünüyle sanatsal bir öze kavuşmuştur.

“Sinematografik imgenin kendisi hareketi yaptığı için, diğer sanatların talep etmede (ya da söylemekte) sınırlandığı şeyi yaptığı için, sinematografik imge, diğer sanatlarda özsel olan şeyi bir araya getirir; onu miras olarak alır, o sanki çeşitli imgelerin kullanımı için yönler sağlar, yalnızca imkan olan şeyi potansiyel hale dönüştürür.”⁶⁴

Deleuze, bu açıklamasıyla dış dünyayı doğrudan doğruya veren sinema sanatında temel rolün harekete

düşüğünü ortaya koymakta ve diğer sanatlarda imge, hareketsiz bir konumda olduğundan bu sanatların aslında sinematografik imgeye ulaşmayı nihai bir amaç olarak gördüklerini ima etmektedir.

Sinema, otomatik hareketi sunmakla diğer sanatlardan (özellikle fotoğraf ve resimden) farklı bir anlatıma ulaşmıştır. Otomatik hareket bizde 'tinsel bir otomat'⁶⁵ (spiritual automat) ve bu tinsel otomat da yeni bir düşünsel perspektife yol açmıştır. Tinsel otomat felsefede olduğu gibi düşüncelerin birbirinden mantıksal olarak çıkarsanmasına değil, düşüncelerin hareket imgesi aracılığıyla bir ilişkiye girmesine işaret eder. İşte sinemanın özgünlüğünü de bu bağlamda ele almak gerekir.

Deleuze'un de sıkça dile getirdiği gibi, felsefenin oturduğu yer, kavram ile kavramın kaderi ise ve felsefenin kendisi de betimsel ve bilgi verici olmaktan çok düşünce fenomeniyle bağlantılı ise, ayrıca sinematografik imgeler de kavramın kendisinden çıktığı içkinlik düzleminden ortaya çıkan yaratım edimleri ise, felsefe ile sinema yan yana çalışmak zorundadır. O halde, artık bu iki etkinliğin ortak ve farklı noktalarını ortaya koymaya geçebiliriz.

Deleuze, kavramı doğası gereği enformasyondan yoksun; fakat bir enformasyon bombardımanına tutulmuş bir yaratım olarak görür. Bu enformasyon çağında, Deleuze'un, kavramı, sinemanın kaderine neden bağladığını anlamak zor değildir. Ona göre, sinema da felsefe gibi bir enformasyon aracı değildir. Sinemadaki zaman imgesinin örnekleri, felsefede yaratılan kavramlar kadar nadirdir. Bu durum, sinemanın ve felsefenin sürekli paralel giden iki etkinlik olduğunun işaretidir. Düşünsel boyutu bakımından sinema da felsefe kadar büyük bir uğraşının içindedir. Felsefe ve sinema çağımızda düşüncenin şekleşmesine karşı beraber savaşan iki etkinliktir.⁶⁶ Bununla birlikte, bu iki etkinlik arasında bir başka ortak nokta daha vardır: İçkinlik düzleminin sunduğu saf düşünceyi yoğurmada ve yeniden düzenlemede hem filozofun hem de yönetmenin sahip olduğu eşsiz özgürlük. Felsefe ve sinemayı paralel etkinlikler yapan, bu ortak noktalar. Bu ortak noktalara karşın, felsefe ile sinema arasında temelde uzlaşmaz bir ayrılık da vardır: Felsefe kavramsal bir ifade tarzına sahipken, sinema görsel - işitsel bir ifade tarzına sahiptir. Felsefe, kavramları içkinlik düzleminden mantıksal (endüktif, dedüktif) olarak çıkarırken, sinema böyle bir yöntemle başvurmaz. O, bunu görselliğin gücüyle başarır. Başka bir deyişle sinema dolaysız bir araçtır ve bu özelliğinden dolayı da bizi doğrudan doğruya düşüncenin kendisiyle karşı karşıya getirir.

Bu iki etkinliğin çakışması ise birinin bir diğeri üzerine düşünmesiyle değil, bu etkinliklerden bir tanesinin diğeri de çözümlemek zorunda olduğu bir problemi, kendi imkanları çerçevesinde çözümleme girişiminde bulunmasıyla ortaya çıkar.⁶⁷ Zaten, Deleuze'un bir filozof olarak sinemaya yönelmesinin nedeni, felsefe tarihinde her zaman geçerliliğini koruyan bir problemin aynı zamanda sinemanın da problemi olmasıdır. Bu problemi Deleuze, şöyle dile getirir:

"Bilinçte yalnızca imgeler bulunur, bu imgeler nitelikseldir ve yer kaplamaz. Uzayda ise yalnızca hareketler bulunur, bunlar da nicelikseldir ve yer kaplar. Fakat, bir düzenden bir diğere geçmek nasıl mümkün olmaktadır."⁶⁸

Deleuze, hareketi 'sanal bir imge olmaktan', imgeyi de 'mümkün hareket olmaktan çıkarmanın' formülünü aramaktadır. İşte bu noktada, materyalizm ve idealizm gibi iki büyük felsefi akımın devreye girmesi zorunlu bir hal almıştır. Çünkü materyalizm, bilinci ve bilinç olaylarını madde ve maddi hareketlerle, idealizm ise evreni bilinçteki imgelerle açıklama yoluna giden felsefi akımlardır. Ayrıca, hem materyalizm hem idealizm için görmek bilmektir. Fakat, materyalizm varolanı doğanın yasasıyla açıklama yoluna giderken, idealizm varolanı düşüncenin yasasına bağlı olarak açıklama yoluna gider. Dolayısıyla, her ikisi de bilgiyi algı yoluyla hem dış dünyadan hem de zamandan ayırıp soyutlamalar yaparak kurar. Deleuze'e göre, felsefe tarihindeki bu sorunu yani imge ile hareketi birbirine içkin kılma görevini, aynı dönemde iki filozof üstlenmiştir: Henri Bergson ve Edmund Husserl. Husserl, 'her bilinç bir şeyin bilincidir' derken; Bergson, 'her bilinç bir şeydir' diyordu. Bu iki filozofun da amacı, hareket ve imge arasındaki çatlağı ortadan kaldırmaktı. Bunun da gerçekleşmesi, ancak hareketi imgenin içine imgeyi de dışsal dünyanın içine koymakla mümkün olabilirdi. Yani, materyalizm ve idealizm karşılaşmasını başka bir deyişle, imge ve hareket ya da bilinç - şey ikiliğinin ortadan kaldırılmasına yönelik çabayı, Husserl ve

Bergson aynı dönemde ele alarak, bu zorluğun üstesinden gelmeye çalışmışlardır. Ve Deleuze, bu iki filozofla çağdaş olan sinema sanatını göz önünde bulundurarak şu soruyu sorar:

“Tam da bu anda, gelişmekte olan ve hareket imgesi hakkında kendi kanıtını meydana getiren sinemayı dikkate almamak mümkün müydü?”⁶⁹

Bergson, bilinci maddi dünyanın içinde bir öge olarak düşünmekle onu bağımsız değil, maddeyle özdeş olarak görür. Bu yüzden Bergson felsefesi, bütünüyle bilinç, madde ve zaman arasındaki devamlılığı ortaya koyma üzerinde yapılır. Buna karşın Husserl, bilinçten hareket ederek içten dış dünyaya doğru bir anlayışla, hem bilinci hem de dış dünyayı anlamının mümkün olamayacağını düşünür. Bu nedenle Husserl felsefesini geliştirirken bilinci belirleyen dış dünyadan bilince doğru ilerleyen bir tutum benimser. Daha doğrusu, Husserl bilgiyi kuramsal düzeyde açıklamadan, onun temel belirleyicisi olan dış dünyayı açıklamak ister. Başka bir ifadeyle, Husserl’in felsefesi ‘fenomenleri olduğu gibi ortaya koyma’ isteğinin bir sonucudur.

Husserl, fenomen ve fenomenoloji kavramlarıyla neyi vurgulamak istiyordu? Fenomenoloji fenomenlerin bilimidir; fakat fenomenlerle, fizik, kimya, biyoloji ya da diğer tüm bilimlerin ilgilendiği gibi ilgilenmez. Fenomenolojinin ele aldığı fenomenler ‘öz’ fenomenlerdir ve bu anlama bürünmesiyle ‘fenomen’ bir olay bilgisi olmaktan çıkıp bir ‘öz’ bilgisi haline gelir. Husserl’e gelinceye kadar fenomen kavramı, olaylar, zaman ve mekan içinde olup bitenler için kullanılırdı. Husserl’in ifade ettiği öz fenomenler, real bir karakter taşımayan fenomenlerdir. Öz fenomenlerin özelliği, refleksiyonlu bir tavra, yani fenomenolojik bir tavra dayanmasıdır.⁷⁰ Fenomenolojik açıdan, tüm sorunlar bu özlerin bilgisine gelip dayanmaktadır (algının, hayalin, istemenin, duygunun özü gibi). Fenomenoloji, özleri varoluşun temeline yerleştiren bir felsefedir. Çünkü, fenomenoloji olgulardan yola çıkılmadan, insanın ve dünyanın bütünüyle kavranılmasının mümkün olmadığını ileri sürer.⁷¹ Böylece fenomenoloji, insana varoluşsal bir zemin kazandırarak, algılayan öznenin dünyada bir yer edinmesini ve dünyaya açılmasını sağlar. Dolayısıyla Husserl, ‘her bilinç bir şeyin bilincidir’ formülünü dile getirerek, algısal alanı bilincin işlevi olarak ortaya koyar. Başka bir deyişle, dış algı olmadan iç algının mümkün olamayacağını ve bilincin, dünyanın fenomenleriyle bağlantısı nedeniyle bir önceliğinin olduğunu ileri sürer. Bu tarz bir açıklamayı Kantçı anlamda algısal yönelimden ayıran şey, dünyanın zihinsel bir sentez ya da nesneyle özdeşleşmesinden önce dünyanın ‘zaten orada’ olan bir şey olarak görülmesidir. M. Merleau-Ponty:

“Fenomenoloji ‘sağın bilim’ olmak isteyen bir felsefenin tutkusu olmakla birlikte aynı zamanda da ‘yaşanılmış’ uzamın, zamanın ve dünyanın bir özetidir (compte rendu).”⁷²

açıklamasıyla, fenomenolojinin, yöneldiği alanla örtüşmek isteyen bir araştırma alanı olduğunu dile getirir. Fakat, Merleau-Ponty’e göre, fenomenoloji bunu bilim gibi soyutlamalarla değil de doğrudan doğruya yaşamın kendisine yönelerek yapar ve bundan ötürü de bilimsel yöntemi aşar. Fenomenolojide söz konusu olan, bilimsel tarzda çözümleme ya da açıklama değil, betimlemedir ve bu da bilimin yadsınması demektir. Olan biteni betimlemek, yani bütünüyle kesin bir nesnellik çerçevesinde dile getirmek; ifade edileni parçalamadan bütünsel olarak aktarabilmek, bilimsel tarzdaki gibi soyutlama yapmak demek değil, yaşamı özüyle doğrudan doğruya kavrayıp aktarmaktır. Bunun daha açık olarak kavranılması için Merleau-Ponty, insan ile dünya arasındaki ayrılığa dikkati çeker. İnsan ile dünya arasındaki uzaklık, hep aynı kalan bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Merleau-Ponty, dünyayı çözümleme ve açıklama yöntemleriyle aydınlatmaya çalışıp, onu yalnızca duyularla sınırlayan tüm felsefelerle meydan okunması gerektiği görüşündedir. Çünkü ona göre, ‘dünya zaten oradadır.’ Bundan ötürü de, dünyayı duyumlardan ve bu duyumların insana verdiği nesne görünümünden yeniden oluşturmak yapay olacaktır. Bu yüzden, hem insan hem de dünya, çözümlemeyi bekleyen iki öğedir. Descartes ve Kant gibi filozoflar, algılamının temeline ilkin insanın varlığını koyarak dünya - özne ya da dünya - bilinç ayırımına gitmişler ve insanın kendisi olmadan dünyanın olamayacağı sonucuna

varmışlardır. Ancak ilişkiye girilen bir dünya olmazsa, bilincin beraberinde getirdiği ilişki edimi de hiçbir şey ifade etmez. Husserl'in fenomenolojik yaklaşımı, öznenin kurucu etkinliğini sergilemek yerine, 'şeylerin kendilerine dönülmesi' gerektiğini ifade etmiştir.⁷³ Dolayısıyla Merleau-Ponty'e göre, Husserl bu zeminde anlaşılmalıdır.

Artık şunu söyleyebiliriz: Dünya yapay bir kurgu ya da yaratıma değil, doğal alanın betimlenmesine dayalı bir gerçekliktir. Bu gerçekliği elde etmenin yolu algıdır; fakat bu fenomenolojik algıda, kişisel izlenimlerin devreye girmesi söz konusu değildir. Çünkü fenomenolojik yöntem gereğince, dünyanın nesnel olarak kavranılmasının ön koşulu, öncelikle onun bilinçle 'düşümlenerek' insanın karşısına çıkmasıdır. Böylece, dünya 'indirgenme'yle (reduction) anlaşılabilir bir konuma gelir. Bu durumda, M. Merleau-Ponty algıyı şöyle tanımlar:

"Algı, dünyanın bilimi değildir; hatta bir edim, kesin durumun bir dayanağı da değildir; o, üzerinde bütün edimlerin birbirine bağlandığı ve onlar tarafından varsayılan temeldir. Dünya, kuruluşunun yasasını kendimde tanıdığım bir nesne değil, tüm düşüncelerimin ve açık algılarımın alanı ve doğal ortamıdır."⁷⁴

Bu algı, bizi şeylerin kendilerine döndürerek, her türlü bilinç donanımının şeylere yüklediği tüm tanımlamalardan arınmış bir dünyayla veya yaşamla karşı karşıya bırakır. Fenomenoloji, bu karşı karşıya kalmayı bilimsel yöntemlerle değil, betimlemeyle gerçekleştirir.

Fenomenolojinin imge ile hareketi içkin kılma çabasından sonra, şimdi bu konuda Deleuze açısından çok büyük öneme sahip olan Bergson'un düşüncelerine geçebiliriz.

Sinema ile felsefe ilişkisinin temeli, sinemanın bir düşünce imgesini sunabilmesidir. Dolayısıyla sinemanın sunduğu düşünce imgesinde, imge ile hareket kesişmektedir. Bu açıdan, Deleuze'un sinema üzerine kitapları, sinema hakkındaki bir çok düşünceyi ters yüz etmesinin yanı sıra, felsefenin en sevilen düalizmlerinden bazılarını da (Özne - nesne, iç - dış, akıl - doğa, imge - hareket) ters yüz etmektedir. Her ne kadar, Rodowick'in dediği gibi Deleuze, felsefi kariyerini Spinoza, Leibniz, Nietzsche gibi Fransız Kartezyen geleneğine meydan okumuş figürlere adanmış ise de, imge ile hareketi birbirine içkin kılmada özellikle üzerinde durduğu isim Bergson olmuştur.⁷⁵ Deleuze bu kitaplarında farklı bir Bergson okuması sunmaktadır. Deleuze, kendisinin kurmaya çalıştığı Bergson - sinema ilişkisinin zoraki bir uzlaştırma olarak görülmemesi gerektiğini sık sık hatırlatır. Çünkü Deleuze'e göre, Bergson'un *Matter and Memory* (*Madde ve Hafıza*)⁷⁶ ve *Yaratıcı Tekamül*⁷⁷ adlı kitaplarında dolaylı ya da dolaysız olarak sinemaya göndermeler vardır ve bu kitaplar sinemanın erken tarihini kapsamaktadır. Bu durum sinemanın erken döneminde, hareket imgesinin felsefenin dikkatini çekmiş olduğuna işaret etmektedir. Bergson'un *Yaratıcı Tekamül* adlı kitabının son bölümü 'sinematografik illüzyon'a ayrılmıştır ve Bergson, bu bölümde sinemayı bir mekanik yanılsama olarak görmektedir. Bununla birlikte Deleuze'e göre, *Matter and Memory* sinema açısından daha farklı bir özelliğe sahiptir; çünkü bu kitap ilk sayfadan son sayfasına kadar bir 'sinema - düşünce' kitabı olarak okunabilir. Bu kitabın, sinemanın düşünce için önemini önceden haber verdiği de söylenebilir.

Bu açıdan, Deleuze için Bergson'un farklı bir öneme sahip olmasının nedeni, Bergson'un sinemayı felsefe gündemine taşıyan imge - hareket kesişmesine yönelik önceden sergilediği çabadır. Bergson öncelikle yapılması gerekenin, bilim ile felsefe arasında bir ilişki kurmak olduğunu savunmuştur. Bergson'a göre, gerek eski bilim anlayışına göre gerekse modern bilim anlayışına göre durmadan devinen evrenin özünün kavranması mümkün değildir. Çünkü, genel olarak bilim evrene karşı mekanik ve indirgeyici bir tavra sahiptir ve bilim, evreni değişmeyen bir bütün olarak gördüğünden doğadaki değişimi dışarıda bırakmıştır. Bilim, şeylere yüzeysel yaklaşmış ve kendine dışardan modeller seçmiştir. Ayrıca bilim, bu şeylerin olanaklı kıldığı ölçümleri varolan kendi kalıplarına dökerek evrenle uzaktan uzağa bir ilişki gerçekleştirmiştir. Bu da evrenin, bilimin statik kurgusuyla ve genel bakış açısıyla kavranmasına neden olmuştur. Bilim, sürekli değişim içinde olan evrene statik bir perspektifle bakmıştır. Bergson bu düşüncesini, hem kapsamına aldığı şeylerin ayrıcalıklı anlarını (privileged - instants) kaydedip sonra onları yeterince bildiğine inanan eski bilim anlayışını hem de kapsamına aldığı şeylerin herhangi bir anını

(any- instant - whatever) dikkate alarak genellemeye ulaşan modern bilim anlayışını göz önünde bulundurarak ortaya koymuştur.⁷⁸

Şimdi, Bergson'un bu iki bilim anlayışı hakkındaki görüşlerine geçebiliriz. Bergson'a göre, gerek Platon'un 'idea'ları gerekse Aristoteles'in 'form'u varolanların ayrıcalıklı veya bariz anlarına ve genel olarak dil aracılığıyla tanımlanan anlarına karşılık gelir. Dolayısıyla bu filozoflar, varolanların çokluğunu, kendine özgü özelliklerini ve değişimini, geçmiş anların bir özetini ifade eden durumlarla anlamlandırır. Örneğin; düşme olgusu, yeterince belirlendikten sonra bütünüyle kavranılmış olarak kabul edilir. Bu durumda düşme olgusu, aşağıya doğru bir hareket, merkeze doğru bir eğilim, ait olduğu mekandan ayrılan cismin tekrar yerini bulmak için gerçekleştirdiği doğal bir hareket olarak açıklanır. Bunun için de düşme hareketinin açıklanmasında nihai bir nokta belirlenir ve bu nokta bir son olarak görülür. Dolayısıyla, Aristoteles fiziğinde, bir cismin düşüşü, 'aşağıya düşme', 'kendiliğinden yer değiştirme', 'kendi yeri', 'kendisine ait olmayan yer' gibi kavramlarla tanımlanabilir. Oysa modern bilimde, Galileo, cisimlerin düşmesinde temel alınacak ayrıcalıklı bir anın olmadığını düşünür. Çünkü Galileo'nun fizik anlayışında, bir cismin düşüşünü incelemek, düşmenin herhangi bir anını yakalamaya karşılık gelir; yani düşme olayı, düşen bir cismin herhangi bir anındaki yerini belirlemektir.⁷⁹ Bu yüzden de,

“yeni bilim, bilhassa müstakil değişken olarak zamanı almak meyl ile tarif edilmelidir.”⁸⁰

Böylece artık şunu söyleyebiliriz: Modern bilim, hareketi, ayrıcalıklı anlarla değil, herhangi bir anla açıklar. Böylece, matematiksel bir kesinlikle kurulan bu düşme yasası, evrenin her köşesinde, yerle bağlantılı bütün kütleler için bir geçerliliğe sahip olmaktadır. Başka bir deyişle bu yasa, cisimlerin kendine özgü niteliklerinin, zamanın, mekânın ve son olarak da onları gözlemleyen kişilerin durumlarının göz ardı edilmesiyle geçerlilik kazanmaktadır. Bilim, evrenin kavranılmasını, böyle basit bir indirgemeye dayandırmış olmaktadır. Bu şekilde modern bilim, evrenin en küçük atomunu parçalayarak adeta bir temel yapı bloğunun nasıl oluştuğunu, nasıl birleştiğini ortaya koyan bir faaliyete dönüştürülmüştür.⁸¹

Bergson, modern bilimin bu indirgeyici yaklaşımına karşı, evrenin özünün akıp gitmek ve parçalanmadan istikrarlı bir şekilde sürmek olduğuna işaret eder. Modern bilim, mekanik ve indirgeyici bir yaklaşıma sahip olduğundan dış dünyayı statik olarak ele alır. Bu nedenle o, hem evrenin değişimini hem de insanın bu değişen evrene yönelik değişen algısını devre dışı bırakır. Bergson, evrenin özünün akıp gitmek ve parçalanmadan istikrarlı bir şekilde sürmek olduğunu açıklamak için 'süre' kavramına başvurur. Evrenin ve insanın varlığı bütünsel olarak her vakit bir değişimi içeriyorsa, o zaman, modern bilimin evren açıklamasının yalnızca evrenin soyutlanmış sabitlerini dile getirmekten ibaret olduğu söylenebilir. Bu noktada Rodowick, modern bilimin evrenle ilgili devre dışı bıraktığı hususları şöyle dile getirmektedir:

“Tahmin edilemez değişim, yeninin önceden görülmemiş görünüşü, gözlemci ve doğanın karşılıklı etkileşimi ya da heterojen bir devamlılık olarak değişim, bilimin bu idealinden dışlanmıştır.”⁸²

Modern bilimin bu anlayışına karşılık, Bergson için hem doğa hem de insan sürekli değişim halindedir. Bergson, süreyi temellendirmede öncelikle, insanın sürekli bir durumdan bir duruma geçmesinden hareket eder. Yaşam, evren, duyular, dilekler, duygular, imgeler her vakit farklı bir renge bürünmektedir. O halde, insan durmayan bir değişimin içindedir. Bu değişim de ilk bakışta bir durumdan bir başka duruma geçiş gibi görünmekte ve zaten insan zihni de bu değişimi böyle görmekten hoşlanmaktadır. Bu açıdan, insan kesintisiz olarak bir ruh halinden bir başka ruh haline geçiyorsa, modern bilimin algıladığı gibi, sınırları belirli bir değişimden bahsetmek mümkün değildir. Çünkü, insan aynı nesneye belli bir müddet yoğunlaştığında bile belli bir zaman diliminden sonra, algısının ilk algıdan daha farklı bir hal aldığını fark eder. Bergsoncu anlamda, bu durmadan devam eden değişimi görmemek, insan algısının enstantane fotoğraflar çekme eğilimine boyun eğmektir. Oysa, durmadan değişiyoruz; insanın tüm halleri de zaten 'değişim'den başka bir şey değildir. Bir durumdan bir başka duruma geçiş, aralıksız bir süreçle gerçekleştiği için, bunu art arda gelen durumlar olarak ayırmak mümkün değildir. Çünkü, süre bir

senfoninin akışına benzer. Senfonideki tatlı akışı ara sıra kesen seslerin bulunması dikkatimizin bu seslere yönelmesini sağlayabilir; fakat bu sesler senfoninin bütünlüğünde düşünülür. Öte yandan, bu sesler tekil konumdayken bize senfoninin kendisini veremezler.⁸³

Bergsoncu bakış açısından, zihnimiz evreni, enstantane fotoğraf karelerinin bir birleşimi olarak algıladığı için, süredeki değişim ve sürenin kendisi bizde yapay olarak konumlanmaktadır. Bu sebepten dolayı da şekilsiz, parçalanamaz olan süre, değişmez olarak görülen bir ‘Ben’in üzerine psikolojik hallerin dizilmesi olarak tasarlanmıştır. Oysa ki, sürede böyle bir duraksamadan ya da ‘Ben’in değişmez olarak görülmesinden bahsedilemez. Çünkü, “değişmeyen bir ben akmadığı gibi, yerine diğer bir hal geçmeyerek kendi kendisinin aynı kalan psikolojik bir halde akış da olmaz.”⁸⁴ Eğer ‘Ben’, sabit, değişmez bir şekilde tasarlanırsa, o zaman sürenin kendisinden de bahsedilemez; çünkü “süre, geleceği kemiren ve ilerledikçe büyüyen geçmişin daimi bir ilerlemesidir.”⁸⁵

Artık Bergson’un sinema hakkındaki görüşlerine geçebiliriz. Bergson *Yaratıcı Tekamül* adlı kitabının son bölümünde ele aldığı ‘sinematografik modeli’ mekanik bir yanılsama olarak mahkum eder. Çünkü sinema gerçekten, imgelerle ve bu imgelere hareket ve zamanın eklenmesiyle çalışır. Bergson sinemaya yönelik düşüncesini bu kitabın son bölümünde şöyle dile getirir:

“Farz edelim ki bir ekran üzerine bir alayın geçişi gibi canlı bir sahne aksettirilmek istensin. Bu, iki tarzda yapılır: birinci tarzda askerleri ayrı ayrı gösteren resimler kesilerek her birine yürüme hareketleri verilir. Müsterek bir insan yürüyüşü olmakla beraber bunların her birine hususi yürüyüşler verilerek hepsi ekranın üzerine aksettirilir. Netice, çok emek sarf edildiği halde, oldukça aşağı olur; çünkü hayatın yumuşaklık ve çeşitliliğini asla ifade etmez. Şimdi bir de ikinci bir tarz var ki hem çok kolay hem de çok daha canlıdır. Bunun için evvela geçen alayın bir sıra enstantane resimleri çekilir. Sonra da bütün bu resimler birbirlerinin yerine pek çabuk geçecek gibi ekrana aksettirilir. Sinematografin yaptığı da budur. Alayı hareketsiz bir durumda gösteren bu bir sürü enstantane fotoğraflar sayesinde geçen alayın hareketi vakıa yeniden yapılmış olursa da iş yalnız fotoğraflara kalırsa bunlara ne kadar baksak alayın canlandığını göremeyiz. Çünkü enstantaneler ne kadar çok olursa olsun bunların hareketsizliğiyle hiçbir zaman bir hareket yapılamaz. Resimlerin canlanmaları için bir yerde mutlaka bir hareket vardır ki sinema makinesinden gelmektedir. Filhakika sinema şeridinin açılmasıyla sahnenin muhtelif fotoğraflarını birbiri ardından sıra ile ekrana getirmek suretiyle bu sahnenin her aktörüne hareketleri yeniden kazandırılır. Artık sinema şeridinde görünmeyen hareketin sinema makinesinden gelen hareket sayesinde ardarda gelen hareket halinde canlandığı görülür. Bu yapış, kısaca, bütün resimlere has hareketlerden *umumî olarak hareket* denebilecek gayri şahsi, soyut ve basit bir hareket çıkartmak ve resimleri sinema makinesine koyarak her özel hareketin ferdiyetini, bu anonim hareketin şahsi duruşlarla karşılaştırılması sayesinde yeniden inşa etmekten ibarettir. Sinemanın marifeti bu olduğu gibi bizim bilgimizin marifeti de budur.”⁸⁶

Bu parçada da vurgulandığı gibi, Bergson sinemayı ve algı aracılığıyla edindiğimiz bilgiyi aynı konumda görmektedir. Çünkü ona göre, nasıl ki gündelik bilgimiz bize dış dünyadaki hareketi dolaysız veremiyorsa, sinema da bize dış dünyayı olduğu gibi sunma gücüne sahip değildir. Bu açıdan Bergson’a göre, hem sinema hem de bilgimiz yapay bir oluşla gerçekliği yeniden oluşturma marifetine sahip olduğundan, bu ikisiyle realitenin bütünüyle kavranması mümkün değildir. Sinemanın bu yüzyılın başında, süreyi kavrama şansına sahip yeni bir araç olarak ortaya çıktığını ileri sürmek, Bergson açısından pek bir şey ifade etmez. Çünkü Bergson’a göre, zaten bizim dış dünyayla temasımız sinematografik bir zeminde gerçekleşmektedir. Bu açıdan nasıl ki algımız, içimizden geçen realiteyi enstantane olarak çektiği fotoğraf kareleri sonucunda varolan oluşun dışında, soyut ve tekdüze olarak bize sunuyorsa, aynı şekilde,

sinema da realiteden kestigi enstantane fotoğraf karelerini projeksiyon cihazıyla hareketlendirerek sunmaktadır. Bergson açısından sinema, yeni bir bilgi edinme tarzı olmaktan öte, bizim dış dünyayla temasımızın teknik olarak gerçekleşmesidir. Dolayısıyla, Bergson sinemanın yapmış olduğu şeyin daha önce algı, dil ve düşünce tarafından yapıldığını söylemiştir.⁸⁷ Bu durumda, sinema da algımızın bilgi mekanizması gibi bütünüyle pratik bir karaktere sahiptir. Yani, Bergson açısından sinematografik metot, biricik metottur. Sinematografik metot, bilginin akışıyla eylemlerin akışını birbirine uydurarak pratik hayata hakim olmamızı sağlar. Bilgi daima eylemler ile beraber akmalıdır. Eylemler hayatın nabızları gibi süreksiz olduğuna göre bilgi de süreksiz olacaktır. Bilme yetisi, işte bu mekanizma üzerine kurulmuştur. Bergson, dış dünyayla temasımızı bütünüyle sinematografik bir zemine indirger. Bu bakış açısıyla sinema, imgeye hareket ve zaman gibi iki tane sıfat vermiş olsa da en eski illüzyondan başka bir şey değildir. Böylece Bergson, Zenon'un paradokslarına modern bir ad verir: Sinematografik illüzyon. Sinema bize yapay bir hareket verir. Bu hareket art arda gelen anlık bölümlerin bir çizgisel dizimidir.

Deleuze, *The Movement Image* adlı eserinde sinemadaki harekete Bergson'un hareket problemlerine yönelik olarak ortaya koyduğu üç tezini göz önünde bulundurarak eğilir. Birincisi, 'hareketsiz bölümlerin hiçbir dizisi gerçek hareketi oluşturamaz'⁸⁸. Bu teze göre,

“...hareket kat edilen uzaydan (space covered) farklıdır. Kat edilen uzay geçmiştir, hareket şimdidir, kat etme edimidir. Kat edilen uzay bölünebilir, gerçekten süresiz bölünebilir; oysa ki hareket bölünemezdir.”⁸⁹

Deleuze'un bu açıklaması harekete ilişkin iki durumla karşı karşıya olduğumuzu ortaya koyar. Biri, kat edilen uzayın heterojenliği ve bölünebilirliğidir, diğeri de hareketin homojenliği ve bölünemezliğidir. Gerçek hareket, kat ettiği uzaydan ayrıdır. Çünkü, hareket homojendir ve onun yeniden oluşturulması 'an'lar ve duyumlara dayalı tek tek bölümlerin birbirine eklenmesiyle olacaktır. Bu da zaten, modern bilimin hareket anlayışına karşılık gelir. Zaman, ne kadar bölünürse bölünsün, hareketin her vakit somut bir sürede kendi niteliksel süresine sahip olması, Deleuze'ü şu formülü ortaya koymaya sürükler: 'Gerçek hareket, somut süre' ve 'hareketsiz bölümler + soyut zaman'⁹⁰ Deleuze'un, Bergson'un bu formülünü ortaya koymakla, iki noktayı aydınlatma amacı güttüğünü söyleyebiliriz. Bunlardan birincisi, varolan bilimsel bakış açısında zaman ve hareketin birbirinden bağımsız olduğu, diğeri ise Bergson'un sinematografik illüzyona bakışıyla bilime bakışının aynı olduğudur.

Bergson'un, sinema sanatının dış dünyadan elde edilen 'fotoğraflar'ın hareketli olarak sunulmasından ibaret olduğunu ileri sürmesi ve sinemadaki imge ile hareket arasındaki bağıntıya dikkat çekmesi, Deleuze'e kendi sinema felsefesini geliştirmesi için zemin hazırlar. Fakat Deleuze'e göre, sinemanın 'fotoğraflar'la, yani hareketsiz bölümlerle başlaması onun bize sadece 'fotoğraflar'lar sunduğu şeklinde anlaşılmamalıdır. Çünkü, sinemanın bize verdiği:

“...araya giren imgedir, (intermediate image) ki bu imgeye hareket eklenmez, tersine; hareket, dolaysız biçimde verilmiş olan olarak araya giren imgeye aittir.... Kısaca sinema bize kendisine hareketin eklendiği bir imge vermez. O doğrudan doğruya bize hareket imgesini verir. Sinema bize hareketli bir bölüm verir, hareketsiz bölüm + soyut hareketi değil.”⁹¹

Deleuze, bu 'araya giren imge' düşüncesini ortaya koymakla sinemanın imge ve hareketi içkinleştirdiğini göstermek ister. Böylece, Bergson'un felsefede ulaşmak istediğine sinemayla ulaşır. Fakat, burada bir noktaya dikkat etmekte fayda vardır. Sinema ortaya çıktığından beri bir hareketli imge sunmasına rağmen, Bergson sinemayı 'hatalı bir müttefik' olarak değerlendirir. Deleuze, bunu Bergson'un bir çelişkisi olarak görür.⁹² Bergson, 1896 da yayınladığı *Matter and Memory* adlı eserinin birinci bölümünde⁹³ hareket imgesinden bahsetmesine rağmen, 1907'de yayınladığı *Yaratıcı Tekamül* adlı eserinin 'sinematografik illüzyon' bölümünde bu imgeden haberdar değilmiş gibi sinemayı mahkum eder. Rodowick bunu, Bergson'un daha çok sinemanın erken dönemine ilişkin düşüncelere sahip olmasına

bağlar.*94 Başka bir deyişle Bergson, yeni doğmakta olan sanatın gücüne ilişkin çok az bilgiye sahiptir.

Bergson'un sinematografik illüzyona yönelik açıklamaları, Deleuze için bütünüyle yanlış değildir. Bergson'un: "Pratik bilgimizin mekanizması sinematografik bir mekanizmadır."*95 şeklinde dile getirdiği şey, gündelik algılamadır. Dış dünyanın kavranması her zaman sinematografik algıdan geçer. Çünkü, zihnimiz bir çok uyarıcı arasından seçtiği uyarıcıların enstantane fotoğraflarını çeker ve sonra da bütün bu fotoğrafları montajla bağlayarak gerçekliği parçalı enstantane fotoğraflardan oluşturur. Bu yüzden Bergson, sürenin kavranılmasının, hem 'doğal algı'nın hem de 'sinematografik illüzyon'un ötesinde felsefi bir gerçekliğe sahip olan 'sezgi' yoluyla sağlanacağını düşünür.

Deleuze, Bergson'un bu açıklamalarından yola çıkarak 'doğal algının gerçekleştirdiği illüzyon' ile 'sinematografik illüzyon' arasında bir ayrım ortaya koyar. Hem 'doğal algı' hem de 'sinematografik illüzyon', yanılsama (illüzyon) olmaları bakımından benzerdir. Bununla birlikte, bunlar yakından incelendiğinde, ikisi arasında çok belirgin bir farkın da söz konusu olduğu görülür. Doğal algıda illüzyon, algıyı mümkün hale getiren koşullar tarafından öznenin kendisinde oluşur. Ancak sinematografik illüzyonda imge, tüm öznelere (seyirciler) için önceden belirlenmiştir. Ayrıca doğal algıda illüzyon tek merkezden gerçekleştirilirken, sinematografik illüzyonda birden çok merkezle gerçekleştirilir.*96 Deleuze bunu şöyle dile getirir:

“Eğer sinema bir model olarak doğal öznel algıya sahip değilse, bunun nedeni, onun merkezlerinin hareketliliğinin ve çerçevelemesinin değişkenliğinin her zaman onu, yeniden, geniş, merkezsiz ve çerçevesiz alanları oluşturmaya sevk ediyor olmasıdır. Bu bakımdan sinema, hareket imgesinin ilk rejimine; evrensel değişime, bütünsel, nesnel ve dağınık algıya geri dönme eğilimindedir. Aslında her iki yönde hareket eder. Şu anki bakış açımızdan, biz şeyden ayrıştırılamayan bütünsel, nesnel algıdan, basit bir eleme ya da çıkarma yolu ile şeyden ayrıştırılabilen öznel algıya gideriz. Tam olarak ifade edersek, algı olarak adlandırılan şey, işte bu tek merkezli öznel algıdır.”*97

Demek ki, sinematografik illüzyon ile doğal algı nitelikçe farklıdır. Bununla birlikte, sinema kamera ve montaj sayesinde hareket imgesini vermesi bakımından, doğal algıdan daha üstün bir konuma sahiptir. Kamera bir merkezsizliğe kapı açarken, montaj bu merkezsizce elde edilen imgelerin düzeltilmesini sağlar.

Sinema erken dönemde doğal algıya öykünmüştür. Çünkü bu dönemde sinema, projeksiyon cihazıyla sabitlenen görüş açısını ve uzaysal ama hareketsiz olan imgeyi yansıtmaya görevini üstlenmişti. Bu durum, onun başlangıçta doğal algıya benzer olarak görülmesine neden olmuştur. Sinema, hareket halindeki kişilerin yeniden bir yaratımını olduğu gibi perdeye yansıttığı süre boyunca bir fotoğrafın yaptığından daha fazla bir şey yapmamıştır. Sınırlı bir mekanda, tiyatro oynuyorlarmış gibi oyuncuların devinimlerini kaydetmekle yetinen sinema aygıtının görevi bundan öteye geçmezdi.*98 Sinemanın bir sanat olarak doğuşu, bu sabit çekim ile sınırlı mekanın parçalanmasıyla gerçekleşmiştir. Sinema, tiyatronun sabit çekim ve sınırlı mekanını terk edip, kamerasını yaklaştırıp uzaklaştırarak imgeleri yakaladığı, başka bir deyişle, kamera ve görüş açısı özgürlüğünü ele geçirdiği anda bir sanat olarak doğmuştur.*99 Sinemanın özgürlüğe kavuşması, artık onu doğal algıya benzer olmaktan çıkarır. Bu özgürlüğüyle sinema herhangi bir merkeze veya bir referans noktasına gereksinim duymaz. O, sürekli yer değiştirir.

Bergson'un hareket, ‘bir durumdan bir sonraki duruma düzenli bir geçiştir’,*100 şeklinde dile getirdiği ikinci tezini, Deleuze, birincisine göre daha parlak ve umut verici bulur. Çünkü bu tezde, antikçağ biliminin hareket anlayışı ile modern bilimin hareket anlayışı arasında bir ayrım yapılmaktadır. Antikçağda, hareket, aşkın ‘form’lar ya da ‘idea’lara ilişkindir; bu ‘form’ ya da ‘idea’ madde akışının içindeki oluşumun kaynağıdır. Bu açıdan, bu tarzda tasarlanan hareket, bir durumdan bir sonraki duruma düzenli bir geçiştir.*101 İlk ‘form’ların birinden bir diğerine geçişi söz konusu olduğunda, buradaki oluş bizzat ‘özne’nin kendisine göndermede bulunur. Artık bu süreçle hareket, belirli duraksamalardan meydana gelmiş olacaktır ve kalan tek şey zihnin algısıdır. Oysa ki, modern bilimde aşkın bir öge söz konusu değildir. Bu bilim, daha çok, anların mekanik olarak birbiri ardına gelmesiyle işler. Bu yüzden Bergson, sinemanın işleyiş mekanizmasını kavramamız açısından büyük öneme sahip olan eski bilim ile modern bilim arasındaki ayrımı şöyle ifade etmektedir:

“Eski ilim konusunun imtiyazlı yahut bariz anlarını kaydettikten sonra onu yetecek kadar bildiğine inanır. Yeni ilim ise konusunu herhangi bir anda göz önüne alır.”*102

Eski bilim ile yeni bilim arasındaki fark, oldukça büyüktür. Fakat bu iki bilim anlayışındaki fark, nitelik farkından ziyade nicelik farkıdır. “Bu iki bilim arasındaki fark, zamanın safhalarını gözle kaydetmek yerine lahzada çeken bir fotoğrafın çok daha tam olarak yaptığı kaydetmelerden ibarettir. Şu da var ki her iki kaydedilişteki mekanizma aynı sinematografik mekanizmadır; yalnız ikincisinde elde edilen ince ölçü ve açıklık birincisinde yoktur.”*103 Sinema sanatı da zamandan soyutlanmış eşit uzunluktaki fotoğraf karelerinin montaj masasında yeniden inşa edilmesiyle işler. Sinemanın erken dönemde, sadece eşit uzunluktaki fotoğrafların birbirine eklenmesi olarak varlığa gelmesi, Bergson’un sinemayı eski ve yeni bilimin izini sürdüğü soyun son üyesi olarak görmesinin nedeni olmuştur. Çünkü eski bilim, hareketi, daha önce de belirttiğimiz gibi, ayrıcalıklı anlar arasındaki düzenli bir geçişle açıklarken, modern bilim

herhangi bir anla açıklama yoluna gitmektedir. Sinema da hareketi herhangi bir anla açıklama halkasının mekanik yaratımına karşılık gelmektedir. Bu açıdan, sinemayı varlığa getiren ilk temel özellikler, anlık görüntü, anlık görüntülerin eşit uzaklığı ve mekanik olarak bu anlık görüntülerin aktarılmasıdır. Bu durum, sinemanın, erken döneminde, “herhangi bir anın (any – instant whatever) bir işlevi olarak yani, bir süreklilik izlenimi yaratarak hareketi yeniden oluşturan bir sistem”^{*104} olarak tanımlanmış olmasının nedenidir.

Deleuze, Bergson’un ikinci tezinde iki yol arasında duraksadığını belirtir. Bu yollardan biri, ilk tezde dile getirilen sonsuz fotoğraflar ya da hareketsiz bölümlerle hareketin oluşturulması; diğeri de modern bilimsel devrimin gerektirdiği hareketin, yani içkin maddi öğelerden ya da bölümlerden hareketin oluşturulmasıdır. Bergson her iki durumda da hareketin elden kaçırıldığını düşünmekte ve bunun nedeni olarak hem antikçağ bilim anlayışında hem de modern bilim anlayışında, her şeyin ‘verilmiş’ gibi düşünülmesini görmektedir. Hareket ‘verilmiş’ bir şey olarak düşünülemez. Nitekim antikçağdaki anlayış, nasıl ki illüzyonist hareketi gerektirmişse, modern çağdaki modern anlayış da mekanik hareketi gerektirmiştir. Her iki hareket anlayışı da gerçek hareketi açıklamada yetersizdir. Bu açıdan Deleuze, hareketin herhangi bir anla bağlantılanarak, onun tekil ve dikkat çekici olan üretimini farklı gerçekleştirmenin zorunluluğuna işaret eder. Hareketin bu tarzda yeniden üretimi, yalnızca felsefe ve bilim için değil sanatlar için de gereklidir. Sinema sanatı işte bu tarz bir hareketi oluşturmakla, modern düşüncenin doğuşu ve gelişiminde kendine özgü bir rol üstlenmiştir. Çünkü sinema, Bergson’un ilk teziyle sorguladığı ‘en eski illüzyonun bir mükemmelleştirilmesi’nden ziyade, ‘gerçeğin mükemmelleştirici organı’dır. Bergson’un ikinci tezi sinema felsefesi için özenen bir birleşimin, yani ‘hareket imgesi’nin keşfini betimler. Dolayısıyla, artık sorun şudur: Sinema, mükemmelleştirilmiş illüzyon mudur, modern bilimsel düşüncenin ulaştığı son nokta mıdır; yoksa süreyi bütünüyle kapsayıp aydınlığa kavuşturacak yeni bir etkinlik midir?^{*105}

Bergson’un sinemayı, modern bilimsel düşüncenin son noktası olarak görmesinin nedeni, sinemanın erken döneminde, ayrıcalıklı anlar üzerine gelişme göstermiş olmasıdır. Bunun bir örneği, sinemanın erken dönem mimarlarından Eisenstein’in eylem ya da hareketlerden belli anları çekip sinemanın konusu haline getirmesidir. Deleuze’e göre Eisenstein, belli hareketleri ve eylemleri seçip, bunları montajda bir çatışmanın içine iterek sinemasını yaratmaktaydı. Fakat Eisenstein, ayrıcalıklı anı, aşkın bir formun senteziyle değil, harekete ait tekil ya da yalnızca dikkat çekici bir an olarak sunuyordu. Sinema, ilk ortaya çıktığında ayrıcalıklı anları kaydetmekten başka bir şey değildi. 1877 ve 1880 yıllarında Muybridge dört nala giden atların meşhur örneğini kaydederek ilk sinematografik çalışmayı gerçekleştirmişti: Atın bir, iki, üç... şeklinde zemin üzerinde attığı adımlar.^{*106} İşte, Deleuze bunlara ayrıcalıklı (privileged) anlar demektedir. Fakat, eğer bunlar ayrıcalıklı anlar ise aşkın formun gerçekleşiminin anları değil, harekete ait tekil ve dikkat çekici anlardır. Dolayısıyla Eisenstein’da ‘ayrıcalıklı an’ aslında öne çıkarılmış ‘herhangi bir an’dır:

“Eisenstein ya da başka bir yönetmenin ayrıcalıklı anları halen herhangi bir andır; bunu basitçe koyarsak, herhangi bir an sıradan veya eşsiz; alelade veya çarpıcı olabilir. Eisenstein çarpıcı anları çekip çıkarıyorsa bu, onun onlardan aşkın bir sentezi değil de hareketin bir içkin çözümlemesini elde etmesini engellemez. Çarpıcı veya eşsiz an diğerlerinin arasında herhangi bir an olarak kalır. Bu, gerçekten Eisenstein’ın başvurduğu modern diyalektik ile eski diyalektik arasındaki ayrımdır. Birincisi harekete içkin olan tekil noktaların üretimi ve karşılaştırılması iken, ikincisi bir hareketle gerçekleştirilen aşkın şekillerin düzenidir. Şimdi eşsiz anların bu üretimi (niteliksel sıçrama) aleladeliklerin birikimiyle (niceliksel süreç) başarılı, öyle ki, eşsiz olan, herhangi bir andan çıkarılıp alınır ve alelade olmayan, sıradan olmayan herhangi bir an olur.”^{*107}

Deleuze’un bu pasajdaki vurgusunda da görüldüğü gibi, Eisenstein’in ‘herhangi bir an’ı bir diğerinden ‘eşit uzaklıktaki an’dır. Bu yüzden sinemayı, hareketi herhangi bir an ile bağıntılandırarak, onu yeniden üreten bir sistem olarak tanımlayabiliriz.

Bergson'un üçüncü tezine gelince, bu tez, hareketle bağlantılı olarak bir yanılsamayı ya da süredeki değişimi ifade eder. Bu tezi, şöyle özetlemek mümkündür: Hareket, 'sürenin veya bütünü hareketli bir bölümü'dür.*108 Hareket sürede bir aktarımdır. Sürede her zaman hareket aracılığıyla bir aktarım var olduğuna göre, hareketin değişimle ilişkisi olduğunu söyleyebiliriz. Dolayısıyla, 'süre, değişimdir,' dediğimizde yanlış bir tanımlamada bulunmuş olmayacağız. Çünkü Bergson'a göre, değişim sürenin temel özelliğidir. Bergson bütündeki değişimi bir çok örnekle açıklar. Bunlardan biri su bardağındaki şekerin erimesidir. Bir su bardağına biraz şeker atılır ve bu şeker eriyinceye kadar beklenir. Şeker parçacıklarının ayrılması ve onların sudaki erime hareketi bütündeki değişimi ifade eder. Dolayısıyla, şeker içeren su, şekerli su haline gelince niteliksel bir değişime uğrar.

"Bu küçük olgu bize çok şey öğretir. Çünkü şekerin erimesi için bekleyeceğim zaman artık maddi dünyanın bütün tarihi boylu boyunca serilmiş gibi tatbik olunan matematik bir zaman olmayacaktır. Bu zaman benim sabırsızlığımla beraber vak'ı olan, bana ait bir sürenin bir parçası ile beraber geçen, istendiği kadar uzatılıp kısaltılmayan, daha doğrusu düşünülmüş olmayıp yaşanılmış olan bir zaman olduğu için artık bir nispeti değil, bir mutlakı ifade eder. Buradaki bardak, şeker ve şekerin suda erimesi süreci soyutlamalardan başka bir şey değildir; duyularımın ve müdrikemin 'Bütün'den ayırdığı bu şeyler belki de bir şuur tarzında ilerliyorlardır."*109

Böylece Bergson'un, hareketin, süredeki ya da bütündeki değişimin bir ifadesi olduğuna dair ünlü tezine varmış bulunuyoruz. Bunu, Deleuze şöyle formüleştirebilir:

$$\frac{\text{"Hareketsiz (immobile) bölümler}}{\text{Hareket}} = \frac{\text{Hareketli (mobile) bölümler}}{\text{Niteliksel değişim}}$$

olarak hareket

Sol taraf illüzyonu, sağ taraf ise gerçekliği dile getirir."*110

Demek ki, şekerli su örneğinde söz konusu olan yalnızca hareket ve hareketin bardaktaki değişimi değil, aynı zamanda erime süreci boyunca varolan zihinsel ya da tinsel gerçekliğin bütünü değişimiyle paralellik arz etmesidir. Bu bütün, modern ve eski bilimin anladığı anlamda ne 'verilmiştir' ne de 'verilebilirdir'; çünkü o, doğası gereği 'açık'tır, sürekli değişmektedir. Başka bir deyişle bütün, sürekli bir hareketlilik durumuna sahiptir.*111

Deleuze'e göre, buradaki temel konu bütünü doğasının dizilerle ilişkisidir. Diziler kapalıdır ve kapalı olduğundan dolayı da yapaydır. Diziler daima parçaların bir dizisi olduğundan bölünebilir. Oysa ki yukarıda belirtildiği gibi bütün, kapalı değil açıktır ve onun parçaları da yoktur. Bu nedenle o, doğası değişmeden yani nitelikçe değişime uğramadan bölünemez. Demek ki bütün, kapalı bir diziden farklı bir şeydir. Şekerli su örneğine geri dönersek; su, kaşık ve şekeri tümünden kapsayan su bardağı bir dizidir. Bu birliğe bütün denilemez. Çünkü su bardağı, şeker, suda şekerin erime süreci, duyularımız ve kavrayışımız tarafından bütünü bölümlere ayrılmasından başka bir şey değildir. Bütün kendi kendisini yeniden yaratan bir şeydir ve her yaratılışı parçasız ve başka bir boyuttadır; yani bütün, bir niteliksel durumu bir başka yaratıma taşımaz. Maddenin organizasyonu bir diziyi mümkün kılar; çünkü madde uzaydadır. Bu nedenle, madde, uzayın yayılımına tabidir. Buna karşılık, bütün sürededir ve bütünü içerisinde değişim devam ettiği müddetçe bütün, sürenin kendisidir.*112

Özetleyecek olursak, Bergson'un harekete ilişkin üçüncü tezinde iki hareket tarzı betimlenmektedir. Bunlardan biri, dizinin sunduğu harekettir, yani nesneler ya da parçalar arasında meydana gelen hareket, ki bu, sürenin anlık görüntüler olarak kesilip algılanmasına karşılık gelmektedir; diğeri ise bütündeki ya da süredeki değişimi ifade eden harekettir, ki bu da sürenin nesnelerde niteliksel değişim şeklinde parçalanmasına ya da bölümlendirilmesine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla son tahlilde, hareket, hem

bütünün değişimine hem de dizideki nesneler arasındaki ilişkiye yöneliktir. Bütün ya da süre, hareket vasıtasıyla bölünmekte ve tüm nesneler tekrar süre ya da bütünde birleşmektedir. Her iki durumda da değişim söz konusudur. Dizideki nesne ya da parçalar hareketsiz de olsalar, bunlar arasında hareket kurulmakta ve her şey süreye bağıntılanmaktadır. Böylece, sürenin özüne uygun olarak evren, bir oluş olarak açıklanmış olmaktadır. Süre, homojen ve bölünemezdir; buna karşılık hareket niteliksel ve değişkendir. Bu nedenle, bir dizideki nesneler konumlarını hareketle değiştirirken, bütünün ya da sürenin değişimi bu hareketin yarattığı bağıntılarla gerçekleşir. O halde, hareketteki değişim niteliksel bir değişimdir; buna karşılık, süredeki değişim nicelikselidir.

Rodowick'e göre, Deleuze için bu tez farklı bir öneme sahiptir. Çünkü, bu tez, süredeki değişime karşılık gelmektedir. Bunun anlamı da şudur: Artık sürede uzaysal olmayan bir değişim devreye girmiştir. Bu durumda, bundan böyle uzaysal bağıntı söz konusu olamayacağına göre, zamansal bağıntılardan bahsedilebilir*113 ve bu da Deleuze'ün çok değer verdiği 'zaman imge'sine kapı açmaktadır.

Şimdi, Deleuze'ün, Bergson'dan hareketle 'kesintisiz imgeler evrenine' ilişkin olarak geliştirdiği düşüncelerine geçebiliriz. Kesintisiz imgeler evreninin üç temel karakteri vardır: Birinci karakter, 'imge hareketlerinin sınırsız birliği'dir. Deleuze, Bergson'un *Matter and Memory* adlı kitabında farklı bir evren ortaya koyduğunu ve bu evrenin bütünüyle 'sinematografik' olarak adlandırabileceğini belirtir. Ona göre, bu kitapta, hareket ve imge arasında bir ikilik olmadığı (zihindeki imgeler ve dışındaki hareketler) ilan edilmektedir. Eğer böyle bir ikilik yoksa peki, ne vardır? Sadece imge hareketleri vardır. Başka bir deyişle, imge bizzat harekettir ve hareket de bizzat imgedir. O halde, deneyimin gerçek birliği bu imge hareketidir ve yalnızca bir imge hareketleri evreninden bahsedilebilir. Evren, imge hareketlerinin bir toplamıdır. İmge hareketlerinin birliği, sınırsız bir imge hareketleri evreni sunmaktadır. Peki, sınırsız imge hareketleri evreni ne demektir? Bu, esas olarak, imgenin 'eylem'de ve 'tepki'de bulunması demektir. İmge, diğer imgeler ile ilişkide bulunmasıyla tanımlanır; çünkü imge, diğer imgelerin eyleminden etkilenir ve tepki verir.*114 Peki imge nedir?

“İmge, görünen şeydir.... Felsefe her zaman ‘görünen şey fenomendir’ demiştir. Fenomen, imge, görünür olmak bakımından görünür olan şeydir. O halde, Bergson bize görünen şeyin sürekli, hareket halinde olduğunu söylemiştir.”*115

Deleuze’e göre, imge hareket edendir; bu nedenle yalnızca imge hareketleri evreni vardır. Bu evrende imge, eylemde bulunup tepki verdiği gibi, diğer imgeler de eylemde bulunup ona tepki verir. İmge yalnızca diğer imgelerle etki - tepki ilişkisi içinde olmayıp, aynı zamanda kendisine de tepki verir. Bu durumda şunu söyleyebiliriz: İmge, kendileri de bizzat imge olan kendi cihazları altında eyer ve tepkide bulunur. O halde, imge etki ve tepkinin dayanağı olmanın yanında, tüm yüzleri altında da etki ve tepkidir. Başka bir ifadeyle, imge ‘titreşim’(vibration)dir.*116

Deleuze bir imgenin, bir imge hareketine sahip oluşuna dikkat çeker. Öte yandan, her imge diğer tüm imgeler gibi bir imgedir. Bedenimiz, beynimiz tıpkı diğer imgeler gibi bir imgedir. Hiçbir imge diğerinden farklı bir özelliğe sahip değildir. Evrendeki her şey bu imge hareketlerinin birliğinden başka bir şey değildir. Her şey imge hareketidir ve birbirlerinden, farklı tipte imge hareketi olmaları bakımından ayrılırlar. Evrendeki her şey imge hareketlerinin birliğinden başka bir şey değil ise, bu sonuç olarak şu anlama gelir: ‘İmge = hareket = madde’dir.

Peki, madde ve imge özdeş olabilirler mi ya da madde ve imge hangi temelde özdeş olabilirler? Bergsoncu anlamda madde, tanımı gereği, gizil bir güce (virtuality) sahip bir şey değildir. Maddede yalnızca hareketler vardır ve yalnızca hareketler var olabilir. Bu durumda söylenebilecek şey şudur: Maddede göremediğimiz hareketler vardır ve bu nedenle, madde zaten bir imgedir. Başka bir deyişle,

"...nesne kendi içinde varolur, ve diğer taraftan, nesne algıladığımız gibi kendi içinde resme aittir (pictorial). İmgedir; fakat kendi kendine varolan bir imgedir.... Madde aynen algılandığı gibi varolur ve bir imge olarak algılandığı için, akıl ondan kendi içinde bir imge yapacaktır."*117

Bu açıklamasıyla Bergson, ikinci karakter, ‘imge = hareket = madde’ olan kesintisiz imgeler evrenin, aynı zamanda ışık çizgileri ya da ışık figürleri toplamı olduğuna da işaret eder. O halde, şu söylenebilir: İmge = hareket = ışıktır. Işık çizgileri ve figürleri, sabit çizgilere ya da geometrik figürlere karşıttır. Çünkü ‘imge = hareket = madde = ışık’ olduğundan, imge hareketleri evreninde durağan hiçbir şey yoktur. Bu bağlamda, evrendeki her şey şimdiki konumlarından önce bütünüyle bir enerjidir ve bu durumda enerji de bir imgedir. Işık çizgileri ve figürlerinde sözü edilen hareket, ne daha önce bir bilincin algısına maruz kalmıştır ne de maddi dünyadaki harekete dönüşmüştür. O, daha ziyade ışıının yayılımında ışık değişiminden kaynaklanan bir moleküller hareketidir, imgedir.*118 Bu ışık figürlerinin hareketi, insana veya başka bedenlere göre bir biçime büründürülmenin ötesinde zaten evrenin tümüne yayılan bir enerjidir. Kısacası, gözü olan her şey için imgeler, ışık çizgileri ve figürleridir. Bu ışık çizgileri ve figürleri olan ‘imge’ sürekli hareket halindedir. Ve yine, her şey ışık olduğundan dolayı imge, imge de ışık olduğundan dolayı her şey olarak algılanır. O halde,

"fotoğraf, eğer fotoğraf varsa, şeylerin içinde ve uzayın bütün noktalarında zaten çekilmiştir, zaten patlamıştır."*119

Başka bir ifadeyle, maddenin fotoğrafı ışığa bağlıdır ve her şey ışık olduğundan fotoğraf zaten çekilmiştir. Bu durumda, şeyler algılardır ya da imgeler algılardır. Peki, algılayan kimdir? İmgelerin kendileri. Bunların dışında hiç kimse. O halde, imgelerin algıladığı şey nedir? İmgelerin algıladığı şey kendi hareketleri, kendi etkileri ve kendi tepkileridir. Çünkü, imgeler algılardır; her ne kadar kesin bir algıya sahip olmasalar bile, buna bağlı olarak, her imge hareketi kendi üzerinde etkide bulunan bütün hareketlerin algısıdır. Total bir algı olan her şey aslında bir ‘tutma’dır. Başka bir deyişle, her şey bir imge hareketidir, algılanan ve uygulanan bütün hareketleri tutan bir imge hareketi.*120 Dolayısıyla şeyler

birbirini algıladığında, ‘imge = hareket = madde’ olduğundan, maddenin kendisi olan imge de algılanacaktır. Deleuze şöyle demektedir:

“Hareketli imgelerde cisimler ya da sert çizgiler yoktur; fakat yalnızca ışığın çizgileri ve figürleri vardır. Uzay zaman blokları böyle figürlerdir. Onlar kendilerinde imgedirler. Eğer onlar herhangi bir kimseye yani, bir göze görünmüyorsa bunun nedeni ışığın henüz yansıtılmamış ya da durdurulmamış olmasındandır.”*121

Demek ki, maddenin ışık yayımı insan ya da başka varlıkların gözleriyle değil, daha çok evrenin tamamına yayılan enerjiyle açıklanabilir. İnsanın görmesi ve aynı zamanda bir imgeye ulaşması için, ışık saçımını göz önünde bulunduran ve gözün maddeyi algılamasından ziyade, gözün maddenin içinde bulunduğunu ileri süren Deleuze, buradan Bergson'un ‘her bilinç bir şeydir’ düşüncesine varmaktadır. Madde kendinde vardır ve maddenin bir imge olarak algılanması kendine bağlı olduğundan, onun varlığa gelişi yalnızca insan bilincine bağlı değildir. Böylelikle algı öznellik sınırlarının ötesine taşınmış olmaktadır. Başka bir deyişle, şey ve bilinç ikiliği arasındaki sınır kaldırılmakta, bunun yerine yalnızca imge hareketleri evreninin var olduğunun altı çizilmektedir. Artık, bizzat kendinde ışık olan imgeler vardır. Bu imgelerin hiçbir şekilde kavranılmaya da ihtiyaçları yoktur. Fakat bu, hiçbir imgenin algılanmadığı anlamına gelmez. Algılanmış imgeler olabileceği gibi, algılanmamış imgeler de olabilir. Bir hareket herhangi bir kişi tarafından görülmeyebilir; ama yine de bu bir imge hareketidir.*122

Eğer, imge = hareket ise imgenin hareket eden maddenin içinde olduğunu söylemek varken, onun zihinde bir soyutlama olduğunu söylemenin bir anlamı yoktur. O halde, imgenin maddeler dünyasındaki hareketlerin içinde mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Bu, aynı zamanda, ‘özne’nin imgeler dünyasında ‘canlı imge’ olarak tanımlanması, bu bağlamda felsefe tarihinde süregelen özne – şey parçalanmasının ortadan kalkması demektir. Öznenin dış dünyayı algılaması, onun çevresiyle etki ve tepkiler bağlamında gerçekleşen bir süreçtir ve bu süreç enstantane fotoğraf kareleri gibi donuk bir şekilde maddenin hareket dünyasından zihne taşınmaz. Bu durumda, bilincin kendisine etkide bulunan hareketli imgeler aracılığıyla örgütlendiği ve ancak bu imgeler aracılığıyla yapılandığı söylenebilir.

Şimdi eğer sinema, maddenin, imgenin, hareketin ve ışığın özdeş olduğu bir evrensel çeşitlilik zemininde hareket imgeleri yaratıyorsa, onun, Bergson'un hayalini kurduğu ‘ideal hareketi’ gerçekleştirdiği söylenebilir. Bergson'un kesintisiz imgeler evreni, bir merkezden ziyade, maddenin akışında sürekli değişimin olduğu bir hareketli evrendir. Deleuze, sinemanın bu kesintisiz imgeler evreninin birliğinden çıktığı görüşündedir. Öte yandan, Bergson'un kesintisiz imgeler evreni anlayışı, fenomenolojinin algı görüşü ile karşıtlaşır. Çünkü fenomenoloji, “algılayan öznenin dünyaya demir atışını tanımlayan varoluşsal koordinatlara”*123 sahipken, Bergson, şeylerin bilincini süre ile ilişkilendirerek tek referans merkezinden ziyade, çok merkezliliğe kapı açmaktadır. Algının oluşumunda temel etken, bakışın sabitlenmesi ve sabit anlık görüntülerin bilince aktarımıdır. Bu durum, ‘canlı imge’nin ya da ‘beden’in yarattığı kendine özgü öznel algının ilk koşuludur ve fenomenoloji bu zeminde kalmıştır. Çünkü, fenomenolojide Bergson’daki gibi, bu öznel algıdan sonra şeylerin merkezsizliğine yönelim söz konusu değildir. Dolayısıyla fenomenoloji, doğal algıya ayrıcalık tanıyarak hareketi fotoğraftaki gibi anlık duruşlarla yakalayan ve bu yakalamada bilinci bu duruşlardan ayıran bir tavır içindedir. Bu yüzden, fenomenoloji hala eski geleneğin içindedir. Ve o, ışığı içsel bir ışık yapmak yerine bir elektrik lambasının ışınıymış gibi, onu basitçe dışa açmıştır. Oysa, Bergson, ‘her bilinç bir şeydir’ ifadesiyle maddi dünyayı bilince bağlı kılmanın yerine, onu bir merkezsizlikle açıklama yoluna gitmiştir. Kameranin durumunu, ‘merkezsizlik’ kavramıyla ele aldığımızda sinemanın evrene yaklaşımının fenomenolojiden ziyade, Bergsoncu bir yaklaşım içinde olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü, sinema yer tutma özelliğine sahip olmadığından, onun gerçekleştirdiği algılamalar, bütünüyle fenomenolojiye karşıttır. Kısacası, sinema, şeyleri bir merkeze göre algılama ve anlamlandırma yerine, onların merkezileşmemiş durumlarıyla bir ilişkiyi gerçekleştirebilir. Çünkü, kamera öznedeki gibi yer tutmadan ziyade, merkezsiz olarak şeylerin merkezileşmemiş durumlarıyla bağlantıya girme özelliğine sahiptir.

Bergson'un hareket anlayışı, kesintisiz imgeler evreninde imgeler arası hareketlerle anlam kazanırken,

zamana ilişkin anlayışı ise canlı imgelerin diğer imgelerle karşılaşması sonucu anlam kazanır. Bergson'da zaman, 'canlı' ya da 'yaşayan' dediği imgelerle diğer hareket imgelerinin karşılaşmasından ortaya çıkan 'aralık'tır. 'Canlı imgeler', kendilerinden farklı olmayan hareket imgelerinin kendi içlerinden geçmelerine izin vererek bunların bir kısmını izole eder, bu izole edilen imgelerden algılar elde eder. Bu algı, 'seçici bir algı'dır. Bu seçici algı, şeylerin algılarını eksik kıldığı gibi, canlı imgenin diğer imgeleri kendine göre elde etmesine de neden olur. Diğer imgelerle canlı imgenin karşı karşıya kalmasındaki süresiz bir hareketliliğin etkileriyle 'aralık' elde edilir. Başka bir ifadeyle, 'aralık',

"Tecrübe edilen bir etki ve ona yanıt olarak verilen tepki arasında zamanda bir boşluk üreterek hareketin önüne geçtiği için geçici bir figürdür. İçkinlik düzleminden imgeler bütün façetalarında ve her zaman bütün bölümlerinde etki görüp - tepki verirken, aralık sadece iki yanı olan bir imge üretir. Bir yanı, bedenle ilgisi olmayan dışsal etkileri göz ardı edip tecrit etmesidir, diğeri de tecrit ettiği uyarıcıları süzen alıcı duyumsal bir yüzeydir."*124

Bu pasajda da vurgulandığı gibi, tepki süreklilik arz eden etkiye bağlı değildir. Bu durumda, etki ile tepki arasında bir 'aralık' ya da 'boşluk' ortaya çıkmaktadır. Bu 'aralık' ya da 'boşluk'tan dolayı, etkilerle birbirine karşılık gelemeyen tepkiler, öğelerini seçme, organize olma ve yeni bir hareket içerisinde bütünleşme zamanına sahiptir. Böylece aralık, gerçekleşen bir etki ve ona karşılık gelen tepki arasında zamansal bir boşluk yaratarak hareketin önüne geçip sanal, geçici bir fenomen halini alır. Bu fenomenin oluşumu canlı imgenin algısına dayalı olarak gerçekleşir. Canlı imge, imgeler evreninde analiz ve seçme aracı konumunda bulunduğundan dolayı, bu ayrıcalıklı durumuyla "hareketli imgelerin merkezsiz evreninde biçimlenen belirlenimsizliğin merkezi olacaktır."*125

Kesintisiz imgeler evreninde bütün imgeler etki ve tepki sürecine tabiyken aralık ile birlikte, farklı bir yön karşımıza çıkmaktadır. Daha önce de belirttiğimiz gibi, canlı imge, ilgisine girmeyen dışsal etkilerin bir kısmını göz ardı edip, ilgisine girenleri süzerek algıyı oluşturur. Uzaydan gelen imgelerin etkisine maruz kalan zihin, bazı etkilere uygun cevaplar vermek için, belli bir süre tepkide bulunmadan bir erteleme gerçekleştirir. Bu durum, imgelerin etki - tepki ilişkisine bir darbe indirerek bir yaratım oluşturur. Böylece, canlı imge tarafından verilen tepkiler artık dışsal hareketlerin sadece uzantısı olmadığı gibi, yeni bir şeyler üreterek bu hareketlerin de yönünü değiştirirler. Demek ki 'aralık', canlı imgelere diğer imgelerden elde ettikleri etkileri seçmek, düzenlemek ve entegre etmek için zaman vermektedir. Bu zaman sayesinde canlı imgeler cevap olarak yeni bir hareket üretimini gerçekleştirerek tepkileri erteler.*126

Böylece, hareketle ilgili olarak 'aralık', her şeyin birbirini etkilediği merkezi olmayan bu evrende, geçici bir merkez üretir; algıya zemin hazırlar. Fakat bu, algının şipşak çekilen bir fotoğraf tarzında gerçekleştiği anlamına gelmez. Tersine bu, sürekli bir akışın içindeki kısmi ve rasgele imgelerin zihinden geçmesidir.

Deleuze de Bergson gibi, özneyi 'beden' ya da 'canlı imge' olarak tanımlamıştır. Çünkü, 'özne' veya onun deyimiyle 'canlı imge' merkezsiz ve değişim halinde olan imgeler evreninde yalnızca tesadüfi bir merkezdir. Bu imge, yalnızca hareketli bir bölüm olarak uzaysal bir açılımla merkez kazanır. Böylece, bu merkezden hareketle imgelerin türlerinden bahsetmek mümkün olacaktır. Her şeyden önce, Deleuze için evren, hareketli bir imgeler denizidir. Diğer tüm imgeler de bu hareketli imgenin bölünmesiyle ortaya çıkar. Tüm bu hareket imgeleri, saf oldukları durumlarda değil de 'beden' ya da 'canlı imge' olan tesadüfi merkezde kavrandıklarında imge türlerine ayrılır. Dolayısıyla, biz imgenin türlerine, canlı imge'den, yani 'belirlenimsiz merkez'den hareketli imgelerin geçmesiyle ulaşabiliriz.

Şimdi, kesintisiz imgeler evreninde canlı imge ve diğer imgelerin etkileşimi sonucunda ortaya çıkan 'hareket imgesi'nin üç türüne geçebiliriz. Öncelikle çok kısa da olsa bunların tanımını yapmamız, Deleuze'ün kavramsallaştırdığı 'algı'(perception), 'eylem'(action) ve 'duygulanım'(affection) imgelerinin ne olduğunu açıklamamız gerekir. Bu şekilde, Deleuze'ün sürenin hareketli bir bölümü olarak ifade ettiği 'hareket imgesi'nin doğal ve sinemadaki biçimleri arasındaki benzerliği yakalamamız mümkündür. Hareket imgesi, imgeler topluluğunda diğer imge türlerinin kaynağını oluşturan bir imgedir. Temel bir

imge olarak hareket imgesi, tüm evreni, kendisi aracılığıyla kavradığımız bir 'sinematografik kavram'dır. Deleuze'e göre, her şey kendisinde olduğu şekliyle imge olduğundan, şeylerle ilişkide olan canlı imgeler de kesintisiz imgeler evreninde (hareket imgelerinin evreni) bir anlam kazanmaktadır. Bu açıdan, canlı imgenin kaosa açılımının biricik nesnesinin hareket imgeleri olduğunu söyleyebiliriz. Canlı imge, hareket imgesini kendine göre işleyip, onun varlığını kendine göre kavramaktadır. Başka bir deyişle, hareket imgesi dışında, herhangi bir imge; 'algı', 'eylem', 'duygulanım' olarak tanımlanan bir karakteristiğe bürünmüşse, bu onun canlı imgeden geçtiği anlamına gelir. Buna göre, imge türlerinden söz etmek, ancak canlı imgenin hareket imgelerini olduğu gibi değil de eksik olarak yakalamasıyla oluşan 'algılama' ile mümkün olur. O halde, algı, eylem ve duygulanım imgeleri, hareket imgesi olarak kendi başına bir anlam ifade etmez. Ancak bu hareket imgeleri, 'canlı imgenin alıcılığı' altında kavranarak bir gerçeklik kazanır. Buradan da çıkacak sonuç, Deleuze'ün imge türlerine yönelik ayrımının temelini canlı imge olduğudur.

Herhangi bir imge türünün ortaya çıkabilmesi için alıcı konumunda bulunan canlı imge ile uyarıcı konumunda bulunan diğer hareket imgeleri arasında bir bağıntının olması zorunludur. Eğer böyle bir bağıntı söz konusu olmazsa zaten imge türlerinden bahsedilemez. Bu yüzden, bu bağıntının ortaya konulması sinema için de önemlidir. Çünkü, alıcı konumundaki kamera ile hareket imgeleri arasındaki bağıntı bize farklı imge türlerine dayanan filmler hakkında da bir fikir sunacaktır.

Canlı imge ile diğer hareket imgelerinin birbiriyle karşılaşmasından ortaya çıkan ilk imge türü 'algı imgesi'dir. Bu imge türünde, canlı imge, hareketli imgenin saf doğal biçimine, evrensel değişime ve nesnelliğe dönme eğilimi gösterir. Deleuze, bunu şöyle dile getirir:

“Şey ve şeyin algısı bir ve aynı şeydir, iki referans sisteminden birine veya diğerine bağlanmıştır. Şey kendisinde olduğu şekliyle imgedir; eylemini ona teslim eden ve ona doğrudan doğruya tepkide bulunan diğer bütün imgelerle bağlantıda olduğu şekliyle. Fakat, şeyin algısı onu çevreleyen şeyden sadece kısmi bir etkiyi muhafaza eder ve ona dolaysız bir şekilde tepki verir. Bu şekilde tanımlanmış olan algıda şeyde bulunandan başka bir şey veya ondan daha fazla herhangi bir şey bulunmaz, tersine, daha 'az'ı vardır. Biz şeyi eksik algılarız, gereksinimlerimizin bir işlevi olarak bizi ilgilendirmeyen şeyi algılamayız.”*127

Deleuze algıyı, canlı imge'nin, kesintisiz imgeler evreninden kendine göre bazı imgeleri seçmesi olarak tanımlar. Canlı imge, gereksinimlerinin bir işlevi olarak kendisini ilgilendirmeyeni algılamaz; yani dış dünyayı eksik algılar. Canlı imgenin tesadüfi bir merkez olarak kesintisiz imgeler evreninden elde ettiği bu imge seçimi, 'algı imgesi'dir. Yani canlı imgenin seçimleriyle oluşan algı, doğal olarak kesintisiz imgeler evreninin sadece bir parçasını yansıtır. Bu yüzden, kesintisiz imgeler evreni bütünüyle doğal algıyla kavranamaz. Ancak sinema, imgeler evrenini doğal algıdan daha iyi sunabilir. Çünkü doğal algıda canlı imge, imgeler evrenine yalnızca bir merkezle yönelirken, kamera birden fazla merkeze sahiptir. Bu açıdan sinema, bir merkezden hareket eden fenomenolojiden oldukça uzaktır.

İkinci imge türü ise canlı imge ile diğer hareket imgeleri arasındaki 'aralık'ta, canlı imgenin diğerlerine dolaysız tepkide bulunması sonucunda ortaya çıkan 'eylem imgesi'dir. Canlı imge, diğer imgelerin etkilerini kendi gerçekliğine göre kavrar. Ve diğer imgelerden aldığı etkiye karşı kendisine göre bir tepkide bulunur. Canlı imge diğer hareket imgeleriyle ilişkide bulunduğunda, hareket imgeleri 'aralık'ta bir mümkün eyleme sahip değilken, canlı imge sahiptir. Canlı imge, verebileceği olası tepkileri kendisi belirleyebilir. Dolayısıyla, canlı imgenin mümkün etkinliği, tikellik ve bireysellik taşımamaktadır. Bu nedenle, canlı imgenin bu mümkün etkinliği tek yanlıdır; yani yalnızca bir tarafın (kendisinin) etkinlikte bulunmasına bağlıdır. İşte, bu tek yanlılıkta, canlı imge 'aralıkta'ki mesafeyi ortadan kaldırarak algıyı parçalar. Deleuze, 'eylem imgesi'ne (action image) geçişe neden olan 'algı'nın parçalanmasını şöyle dile getirir:

“Oldukları yerde şeyleri algılayarak, onların bende meydana getirdikleri sanal etkileri kavrarım ve aynı zamanda onlar üzerinde meydana getireceğim mümkün

etkinliği de kavrarım, bunu mesafeyi ortadan kaldırmak veya azaltmak suretiyle onlarla ilişkiye girmek ve onlardan sakınmakla yaparım. Bu benim eylemimde, zaman açısından ve benim algımda uzay açısından ifade edilmiş olan aynı aralık fenomenidir. Tepki ne kadar dolaysızlığını kaybederse ve gerçekten mümkün hale gelirse, algı o kadar uzak hale gelir ve şeylerin sanal eylemini çekip çıkarır.”*128

Böylelikle, Deleuze'e göre, canlı imgeden türeyen 'eylem imgesi'ne geçiş mümkün olmaktadır.

Kendi başına bağımsız bir imge olan canlı imgenin ilk olarak elde ettiği algı imgesi, daha önce de belirtildiği gibi, belirlenimsiz bir merkez ile etkiyi elemeye tabi tutuyordu. Dolayısıyla, o aynı zamanda bir perspektif de elde ediyordu. Oysa, eylem imgesinde, artık sadece bir merkezden uzaya açılarak bir eleme ya da seçme söz konusu değildir; tersine 'aralık'ta eşzamanlı olarak imgelerin 'içe kıvrılma'sı (incurving) söz konusudur. Bu durum, hareket imgelerinin bizim üzerimizde sanal bir etkinliğe sahip olmasına ve bizim de hareket imgeleri üzerinde mümkün bir etkinliğe sahip olmamıza neden olur. Dolayısıyla, algı, hareketi cisimlere bağlarken; eylem, hareketi edimlere bağlar.*129

Şimdi, canlı imgeyle diğer imgelerin karşılaşmasından doğan 'aralık', nasıl ki algı ve eylem imgelerini doğuruyorsa; aynı şekilde hareket imgesinin üçüncü türünü, yani 'duygulanım imgesi'ni (affection image) de doğurur. Deleuze'e göre, duygulanım imgesi, canlı imge ile diğer imgeler arasındaki 'aralık' da birinin bir diğeri üzerine baskın olmasından ziyade, etki ve tepki arasındaki uyuşmadan doğar. Bu imge türünde, ne canlı imgenin ne de diğer imgelerin ilk halleriyle bulunması söz konusudur. Çünkü, artık ortaya çıkan imge, sınırlarını kaybetmiş her iki imge türünün birbiriyle bağdaşmış halidir. Kısacası, duygulanım imgesi "öznenin ve nesnenin uyumudur. O, öznenin kendisini içinde algıladığı bir yol ya da daha çok kendi kendisini deneyimlediği ya da kendisini 'içeriden' hissettiği bir yoldur."*130 Ancak, hareket imgelerini canlı imgenin kavraması, bu imgenin bütünüyle öznel bir algının sonucu olduğunu göstermez. Çünkü, canlı imgenin kavradığı bazı hareketler vardır ki bunlar ne algı nesnesidir ne de bunları canlı imge kendine göre dönüştürür. Bunlar daha ziyade canlı imgenin kendisini içerden deneyimlemesine yol açar.

Canlı imge ya da insanın, bu üç imgenin birleşimiyle evreni kavraması gibi sinema da bu üç imge türüne göre çalışır. Deleuze bu üç imge türünü tanımladıktan sonra, 'montaj'ın bu üç imgeden oluştuğunu söyler. Montaj; algı, eylem ve duygulanım imgelerinin birleşimidir. Öte yandan, her montajda bu imgelerin üçü de devrede olmasına karşın her filmde bunlardan sadece biri baskındır. Deleuze'e göre, örneğin, Lubitsch'in *The Man I Killed – Öldürdüğüm Adam* adlı filminde baskın imge, algı imgesi; Fritz Lang'ın *Dr. Mabuse der Spieler – Dr. Mabuse* adlı filminde baskın imge, eylem imgesi; Carl Dreyer'in *La Passion de Jeanne d'Arc – Jan Dark'ın Tutkusu* adlı filminde baskın imge, duygulanım imgesidir. Deleuze, aynı şekilde sinemadaki uzaysal çekimleri de hareket imgelerinin üç çeşidine karşılık gelecek şekilde örneklendirir. Buna göre, algı imgesi esas olarak uzak çekime, eylem imgesi orta çekime ve duygulanım imgesi de yakın çekime karşılık gelir. Bu durumda sinema da canlı imge gibi alıcı bir konumda durur.

Hareket imgesi, klasik sinemayı belirleyen temel özellikleri taşımasının yanında, sinemayla felsefenin paralel gitmesini de sağlayan ilk imge olması açısından farklı bir öneme sahiptir. Hareket imgesi, kesintisiz imgeler evrenindeki konumu nedeniyle anlam kazanır ve bu imgelerin birbiriyle ilişkilerini sunarak bir düşünce modeline yol açar. Deleuze hareket imgesini, 'düşünce – imge' bağıntısı bağlamında ele almaktadır. Düşünce ve imge arasındaki bağıntının sonucu, zihinsel göstergelerdir. Bir gösterge, kimi zaman kendi kompozisyonu açısından kimi zaman da oluşumu açısından bir imge tipini temsil eden tikel bir zihinsel imge olarak görünür.*131 Daha açık olarak şöyle söylenebilir: Gösterge, imgenin biçimidir; yani imgenin, zihinsel olarak tikelleşmesi, içselleşmesi ve gerçekleşmesidir. Ancak, imge kesintisiz imgeler evreninde varolurken, gösterge zihinde varolmaktadır. Bu anlamda, imge ile zihinsel gösterge arasındaki ilişki 'bütün'ü belirler. Gösterge, imgenin zihinsel bir biçimi olmakla birlikte, düşünsel ufuk tarafından düzenlenen ve yönetilen kendine has bir konuma da sahiptir. Sinemada hareket ve zaman imgeleri, filmin bütünündeki imgelerle ilişkileri sonucunda 'zihinsel göstergeler' ve 'kartograflar' (zihinsel haritalar) yaratmaktadır. Bu durumun daha çok hareket imgelerinin çeşitliliği ve bu imgelerin birbirleriyle bağlanıp birleştirilmesi sonucunda ortaya çıktığı düşünülmelidir. Her iki imge türü (hareket ve

zaman imgeleri), düşünce imgeleri olmaları açısından kendilerine özgü bir 'bağlantı mantığı'na ve 'kesilme mantığı'na da sahiptir. Bunu da belirleyen daha çok 'bütün' ve 'aralık' arasındaki ilişkidir. Hareket imgesi düşünceyi, doğrudan doğruya imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verirken, zaman imgesi, sonraki bölümde de ele alacağımız gibi düşünceyi kendisini ifade eden göstergeden ayırarak vermektedir.*132

Hareket imgesinde düşünce hareketleri, kesintisiz imgeler evrenindeki göreceli dönüşümlerle tanımlanır. Hareket imgesinde, 'aralık' ve 'bütün' kavramları, nasıl ki onun evrendeki doğasını belirlemekteyse, aynı şekilde onun zihinsel göstergesini ve kartografını da belirlemektedir. 'Zihinsel gösterge', 'aralık' ve 'bütün' ilişkileri bağlamında bir zihinsel kategori ise o zaman, bu zihinsel kategori rasyonel 'aralık'lar ve diziler içerisindeki imgelerin bağlantısıyla belirleniyor demektir. Hareket imgesindeki 'aralık ve bütünün orantılılığı', zamanı uzayda birbirini izleme olarak bilinen bir biçime büründürür ve bunu da düşünce ufku sayesinde gerçekleştirir. 'Bütün ve aralığın orantılılığı', bize imge ile kavramın özdeşliğini de verecektir. Ancak hareket imgesi, kavram ve imge özdeşliğine, 'rasyonel bağlantı' sayesinde ulaşır ve hareket imgesini zaman imgesinden ayıran temel özelliklerden birisi de budur. Hareket imgesine dayalı sinemanın yaratıcısı, bitişiklik ve benzerlik ilişkileriyle imgelerin art arda gelişini yöneten bu 'rasyonel bağlantı'dır. Daha açık ifade edersek, hareket imgesi, kendisinde potansiyel olarak bulunan bitişme ve benzerlik ilkeleri aracılığıyla varolmakta ve hareket imgeleri art arda gelerek rasyonel bir dizi oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bu rasyonel dizinin mantıksal sonucu veya ürünü, 'aralık ile bütünün orantılanabilmesi'dir. Bu da hareket imgesine dayalı sinemanın nihai ereğidir. Hareket imgesine dayalı sinemada, imge - kavram ilişkisini 'rasyonel bağlantı' belirlemekte ve bu nedenle sinema aygıtında hareket imgeleri birbiri ardına rasyonel olarak gelmektedir.*133

Buraya kadar söylenenlerden hareketle, 'kavram' ile 'imge'nin her ikisi de düşüncenin zorunlu birer 'kartograf'ı olarak tanımlanabilir. Her ikisinin de düşüncenin zorunlu birer edimi olması onların özdeş şeyler olduğu anlamına gelmez. Çünkü, sinemanın düşünce dünyasına kattığı 'tinsel otomat', genel anlamıyla klasik felsefedeki gibi mantıksal bir şekilde düşüncelerin birbirinden çıkarsanmasına değil; hareket imgesiyle düşüncelerin içine girdikleri yeni bir dönüşüme işaret eder. Bu nedenle imgenin, kavramın üstlendiği görevin aynısını üstlenmesi beklenemez. İmgenin insanı sarması ve insanı etkilemesi kendine özgüdür. O, düşüncenin farklı bir yönünü harekete geçirerek, düşüncenin farklı bir boyutunu dile getirir.

Deleuze, sinemanın bir felsefi disiplin olarak ortaya çıkışını, onun, felsefenin ve diğer sanat alanlarının (resim, fotoğraf, heykel, edebiyat, mimari, müzik, tiyatro vb.) yapamadıklarını başarmasına bağlar. Deleuze'un bu görüşünün altında Martin Heidegger'in şu yorumu vardır:

"İnsan, düşünebilme imkanına sahip olması anlamında düşünebilir. Bununla birlikte, bu imkan kendi başına bizim düşünebilir olmamızın garantisi değildir."*134

İşte sinema, Heidegger'in dile getirdiği bu sorunu giderebilecek olan bir etkinliktir. Sinema da felsefe gibi düşünce ve onun güçleriyle ilgilenir. Ancak onun çabası daha ziyade 'düşüncede düşünilemeyen'e yöneliktir. Bu nedenle sinema, felsefenin üstlendiğinden farklı bir görevi üstlenmiştir. Öte yandan, sinemada olup da felsefe ve diğer sanatlarda olmayan bir başka şey ise 'ani etki'dir. Bu ani etkiyle sinema, ne felsefedeki mantıksal imkanı verir ne de diğer sanatlardaki gibi sadece hoşlanma duygusuna hitap eder; o daha çok Heidegger'in dile getirdiği düşünebilme potansiyelini bütünüyle açığa çıkarır. Ani etkiyi, daha önceden bize empoze edebilen bir sanat olsaydı, dünyanın çoktan değişmiş ve insanoğlunun da kendi düşünme potansiyelini bütünüyle açığa çıkarabilecek bir yolu da çoktan elde etmiş olduğu söylenebilirdi. Oysa, durum hiç de böyle değildir. Çünkü, ani etki on dokuzuncu yüzyılın başına kadar Batı düşünce geleneği içerisinde ve diğer tüm sanatsal yaratımlarda olmayan, fakat sinemayla birlikte ortaya çıkan bir güçtür. Deleuze, bunu şöyle dile getirir:

"Sanki sinema bize şunu anlatır gibidir: Sizin içinizdeki düşünürü benimle, [yani] hareket imgesiyle doğuran etkiden kaçamazsınız."*135

Şimdi, yukarıdaki pasajda sözü edilen, sinemanın bizde yarattığı ve bizim kendisinden kaçamadığımız ilk düşünsel etkiye bakalım: Aktarılabilen bir düşünce, sınırları çizilmiş bir düşüncedir. Kavram, felsefi alanda düşünceyi en kısa yoldan açığa çıkarmak olduğuna göre, düşüncenin felsefi etkinlikte belli bir belirlenimle dile geldiği söylenebilir. Oysa, sinemanın düşünceye ulaşması kendine özgü bir özelliğe sahiptir. Bu özgünlüğün sinemada karşımıza çıkan ilk örneği ‘ani etki’dir. Deleuze’un Eisenstein’a ilişkin pasajlarından yola çıkarak Eisenstein’ın ani etkiyi, ruhsal yapının katmanlarında formüle edilemeyen bir düşünce olarak gördüğünü ve ani etkinin kavramsal bir belirlenimden önce geldiğini düşündüğünü söyleyebiliriz. Ani etki, ruhsal bir durumdur ve düşünce, varolan düşünce biçimlerinden farklı olarak bu ruhsal durumla aktarılabilmektedir. Deleuze, Eisenstein’ın ani etki ile arzuladığı şeyin, sinematografik imgenin düşüncede bir şok etkisi yaratması ve aynı zamanda da düşünceyi harekete geçirerek düşüncenin kendisi üzerine düşünmesini sağlaması olduğunu vurgular.*136

Ani etkide söz konusu olan, çarpıcı montaj yoluyla imgelerin, izleyicide bir ruhsal etkilenim yaratması ve aynı zamanda da onu kendi dışına itmesidir. Bu başarıldığı takdirde:

“özü montaj olan sinematografik hareket, psikolojik ve zihinsel olarak düşüncede bir ani etki yaratır. Düşünce burada bir güç ya da bir potansiyel olarak değil, daha çok maddi bir kuvvet olarak kavranılır.”*137

Demek ki, sinema düşünce için somut örnekler sunma özelliğine sahiptir; fakat bunu hareket aracılığıyla yarattığı imgeler (hareket ve zaman imgeleri) gerçekleştirmektedir. İmge otomatik olarak hareket edimini gerçekleştirmekle kalmamakta, aynı zamanda, kendi başına bağımsız bir biçimde zaman içinde otomatikleşmektedir (autotemporalization). Hareketin hem imgede otomatikleşmesi hem de zamanda otomatikleşmesi, uzaysal - zamansal eklemeler meydana getirir. Bu iki oluşumun mantığı, kavrama yol açar ve bu yaratılan kavramlar da felsefi bir açıdan tinsel otomat ve zihinsel göstergeler olarak ifade edilebilirler. Ancak bu, hem sinemacıların hem de sinemanın, felsefenin gölgesine sığınarak bu yaratımlarını kavram olarak tanımlamaya ya da formüle etmeye hevesli oldukları şeklinde anlaşılmamalıdır. Bunların felsefe tarafından ilgi görmeleri, onların böyle bir isteklerinin olduğu anlamına gelmez. Fakat, sinemanın, hareketi ve zamanı felsefi bir biçimde ele alıp irdelemesinin, felsefenin sinematografik imgelerin ve göstergelerin düşünme ve düşündürme şeklini kendi açısından kavram olarak tanımlamasına yol açacağı söylenebilir. Bu da, felsefenin kendi alanı içinde diğer etkinliklerle karşılaşması sonucunda, çok sadık bir kavram pedagojisi görevini üstlenebileceğini, bu etkinliklerin yaratım koşullarını çözümleyebileceğini ve bu şekilde kendisine yeni bir yol açabileceğini gösterir.

Nasıl ki felsefe kavram yaratmakla karakterize ediliyorsa, sinema da imgeler yaratmakla karakterize edilir. Bu açıdan sinema tarihi, sinemanın ayrıncı özelliği olan hareketin özerkliği aracılığıyla düşünce için örnekler sağlar. Sinemanın imgeyi otomatik bir hareketle sunması ister istemez izleyicide tinsel otomatlar yaratır. Rodowick, düşüncede yeni bir ufuk açan tinsel otomatların, sinematografik imgelerin, yani hareket ve zaman imgelerinin yarattığı kartograflar olduğunu belirtir. Dolayısıyla sinematografik fikir, yani zaman ve hareket imgelerinin kartografi olmak, içkinlik düzleminde hareketi ve zamanı düşünceye bağlamaktır. Fakat burada önemli olan, tinsel otomasyonun felsefedeki kartograftan ziyade, ‘makine düzeninde bir düşünce’ olmasıdır. Makine düzeninde bir düşünceyi vermesi açısından sinema, teknoloji olmaktan çok tekhne ya da poiesis olarak tanımlanabilir.*138

Tinsel otomatın daha iyi anlaşılması için, ‘fikir’ kavramına kısaca değinmek gerekmektedir. Deleuze, ‘fikir’ kavramını, Spinoza’yla aynı anlamda kullanmaktadır.

“Fikir adı verilen şey, herhangi bir şeyi temsil eden bir düşünme tarzıdır. Temsili bir düşünme tarzı.... Demek ki, çok basit bir şeyden hareket ediyoruz: Fikir temsili karakteri bakımından tanımlanan bir düşünme tarzıdır.”*139

Eğer bunu daha açık bir biçimde dile getirirsek, şunu söylemek mümkündür: Tinsel otomatlar fikriyle, Deleuze, farklı bir keşfin peşindedir. Deleuze, Spinoza'nın felsefi fikir tanımını göz önünde bulundurarak sinemaya yönelmektedir. Spinoza'ya göre insan, bir tinsel otomatlar zinciridir. Bir tinsel otomatlar bütünü olan insanda her zaman birbirini takip eden fikirler söz konusudur. Bu fikirlerin birbirini takip etmesi ise varolma ve eyleme gücü açısından insanı değişimlere uğratmaktadır. Bu değişim de her zaman bir güçlülük durumunun ortaya çıktığını söylemek zordur: çünkü tinsel otomatların birbirini takip etmesi kimi zaman insanda bir 'güçlülük' kimi zaman da bir 'güçsüzlük' yaratmaktadır.*140 Bundan hareketle, fikir kavramının, etkileyen bedenın doğasından ziyade, etkilenen bedenın doğasına yönelik olduğu söylenebilir. Bu durumu, Deleuze, şöyle dile getirmektedir:

“Düşünmede, yalnızca düşünme yasalarına riayet ederiz; bu yasalar bizim fikirleri, kendi nedenlerine göre ve bizim gücümüz aracılığıyla bir dizi içinde sunmamızı sağlarlar. Öyle ki, anlama gücümüzü bilmekle kendi nedenleri aracılığıyla bütün şeylerin bu gücün içine dahil olduğunu biliriz.”*141

Böylelikle, fikirler birbirlerinin nedeni olduklarında, kendinde yaratıcıdır ve düşüncelerin nitelikleri içinde olmak dışında hiçbir nedene sahip değildir. Bu özelliklerinden dolayı onlar belli yasalara göre, tinsel otomat olarak açılırlar. Bu açıdan onlar ne psikolojik bilince eşdeğer olarak ne de özdeşliğin biçimleri içinde görülebilir.

Deleuze, zaman ve hareket imgelerinin fikir yaratıcılığını sinema felsefesinin temeline koymaktadır. Başka bir deyişle Deleuze'e göre, sinemanın fikir yaratması hareket ve zaman imgeleri aracılığıyla olmaktadır. Sinema, Spinoza'nın 'fikirler - beden ilişkisi' hakkındaki düşüncelerine paralel bir şeyi gerçekleştirmektedir. Deleuze, Spinoza'nın 'birbirini takip eden fikirler'ini sinemadaki art arda gelen film karelerinin perdeye yansımına benzetir. Sinema, hareket imgelerini içimizden geçirmekte ve bu geçişte hareket imgesi bizde birbirini takip eden fikirler yaratmaktadır.*142

Burada önemli olan, Deleuze'ün hareketin otomasyonunu imge için esas olarak almasıdır. Elbette, sinemadaki harekete ilk dikkat çeken Deleuze değildir. Fakat Deleuze, sinemanın bir 'tinsel otomasyon' yarattığını ve bu otomasyonun da makine düzeninde bir düşünceye yol açtığını iddia eden ve bunu temellendiren ilk kişidir. Burada, 'tinsel otomat' kavramı, felsefe için sinemanın düşünsel bir boyut kazanmasında anahtar kavramdır. Deleuze, tinsel otomasyon için Pierce'ın 'her gösterge kendinden önceki ve sonraki ile bağıntısında anlam kazanır' şeklindeki ifadesini temel alır.*143 Sinemadaki bir imgenin bir diğer imgeyi zorunlu bir bağıntıyla izlemesinin altını çizen Deleuze, sinematografik imgenin ortaya konuluşunu Pierce'ın bu gösterge düşüncesine bağlar ve bunun da en belirgin örneğini Hitchcock'un sinemasında görür. Deleuze'ün Hitchcock'ta ısrar etmesinin sebebi, Hitchcock'un sinemasındaki gerilim temposunu, mantıksal çıkarımlarla izleyiciye iletiliyor olmasıdır. Hitchcock'ta bir imge bir diğerini kesin bir biçimde tanımlanmış nedensellik ve zorunluluk bağıntılarına göre izler. Filmin bütününde çıkarımın mantıksal açılımı, imgenin kendi hareketiyle kusursuz bir şekilde uyuşur. Dolayısıyla Hitchcock sinemasında, her öğenin kullanımının mantıksal bir zinciri vermeye yönelik olduğunu söyleyebiliriz. Filmlerinde mantıksal çıkarımın tersine çevrilemez olmasından dolayıdır ki Hitchcock, *Psycho - Sapık* adlı filminde bizzat gözükerek evi gezdirdiği fragmanda, 'mutlaka başından itibaren görmemiz gereken bir film... yoksa hiç görmeyin' sözlerini sarf eder. Başka bir deyişle, Hitchcock'un sinemasında bir imge bir diğerini kesin biçimde nedensellik zinciriyle izler ve her imge, düşünülmüş bir bütünle ilişkisi ve bu ilişkinin doğurduğu kartograflarla anlam kazanır. Bu şekilde imge, filmin bütünüyle karşılıklı bir ilişkiyi gerçekleştirdiğinden onun sinemasında bir bağıntılar mantığı ortaya çıkar ki bu mantık 'gerilim' adını alır.*144 Böylece, Hitchcock'un, 'sinema - düşünce ilişkisi'nde tek başına bir yol açtığı söylenebilir. Sinemada düşünceye ulaşmak için sabit ve kuralları belli bir yöntem olmadığından, her yönetmen aslında

kendi yönteminin mimarıdır.

Deleuze'e göre, sinemada imge, iki temel noktaya ulaşmıştır: Biri, imgenin hareket otomasyonunu gerçekleştirmesi; diğeri imgenin zamansal perspektif kazanmasıdır. Bu açıdan hareket imgesi, hareketi; zaman imgesi de zamanı, düşünceye bağladığından, bunlar düşüncenin kartografları olarak anlam kazanır. Hareket imgesinde hareketin imgeye bağlanması ve zaman imgesinde zamanın imgeye bağlanması, düşünce açısından büyük bir önem teşkil etmektedir. Bu iki farklı imge türü, (harekete dayalı imge ve zamana dayalı imge) düşünce imgesi bakımından da iki temel 'kartograf'a*145 yol açar. Rodowick, bu durumu şöyle dile getirir:

"Her biri, kendi gösterge ve imgeleri kadar kendi kavramları tarafından karakterize edilen bir soyut makineye yol açar. İmgede hareketin otomasyonu, psikolojik otomasyonu üretir; imgenin kendini zamansallaştırması tinsel otomatlar meydana getirir."*146

Hareket imgesini belirleyen şey, hareket otomasyonunun yarattığı psikolojik etkilemedir. Bu psikolojik özelliğinden dolayı, Deleuze, hareket imgesi karşısında eleştirel bir tavır takınır. Çünkü, ona göre hareket imgesine dayanan sinemanın kitleyi psikolojik olarak etkilemesi ve bazı kişilerin bunu kendi çıkarları için kullanma isteği (örneğin Hitler ve Hollywood), bazı yaratımların belli bir perspektife yerleşmesine ve belli bir yöne kanallanmasına yol açmıştır. Kısacası, kitlelerin istek ve arzularının göz önünde bulundurulması sinemanın zaman zaman propaganda aracı olarak kötüye kullanımına neden olmuştur.*147 Sinemanın ilk dönemini Deleuze, şöyle ifade eder:

"Başlangıçta hareket imgesi tarafından temellendirilen bir kitle sanatında hiçbir saptırma (diversion) ya da yabancılaşma olmamıştır. Buna karşın hareket imgesi başlangıçtan beri savaş organizasyonuna, merkezi propagandaya, sıradan faşizme tarihsel ve zorunlu olarak bağlı kalmıştır."*148

Fakat, bu pasajdaki duruma bakarak hareket imgesinin düşünceden kopuk olduğu anlamını çıkaramayız. Hem hareket imgesine dayalı sinemada hem de zaman imgesine dayalı sinemada ortaya konulan, basit ve sıradan bir imgeler kalabalığı değil, 'yaratım' olmalıdır. Eğer varolanlardan hareketle psikolojik bir durum yaratıp mevcut düşünce boyutlarını tekrarlırsak bu, düşünceye bir şey katmaz. Fakat, hareket imgesine dayalı sinemada bu çizginin dışına çıkan isimler farklı bir şeyin peşindeydiler. Örneğin; Eisensten 'ani etki'yle Gance ise 'yüce'yle düşünceyi harekete geçirebilmişlerdir.

Hareket imgesinin psikolojik otomasyonu, 1935'lerde artan politik kuşkuculuğu müzakere etmekle başlar. Eisenstein tarafından açığa çıkarılan sinemanın kolektif doğası, sosyalizmin yükselmesini sağlamıştır. Buna karşılık, hareket imgesinin psikomekanik (psychomechanics) doğası ise sinemanın propaganda aracı olarak kullanılmasına izin vermiştir.*149 Dolayısıyla sinema, hareket imgesinde iki farklı yönde gelişme göstermiştir: Bir yandan Eisenstein ve Gance gibi yönetmenlerce, kitlelerin uyuklayan düşüncelerini harekete geçirecek 'tinsel bir otomasyon olarak'; diğeri yandan da kendisini yalnızca iç bakışa, propagandaya, slogana itaat eden bir 'psikolojik otomat olarak'. Bu ikinci durumda hareket imgesi, yalnızca kendi düşüncesini kitlelere ileten bir özne olarak ortaya çıkar. Deleuze, bu ikinci durumun beraberinde getirdiği tehlikeden dolayı hareket ve imge arasındaki ilişkinin terk edilmesinin kaçınılmaz olduğunu belirtir. Nitekim imgede, hareketin yerine zamanın geçmesi bu tehlikeyi ortadan kaldırmıştır. Zaman imgesi, hareket imgesini üç etmenle geride bırakarak, bütünüyle saf görsel ve sessel (pure optical and sound situation)*150 hale gelir. Dolayısıyla zaman imgesi üç dönüşümü beraberinde getirir:

"İmgelerin bir bütününe ya da bütünlüğünün silinişi, onların arasına sokulan bir dışsalın lehine; filmin bütünü olarak içsel monologunun silinmesi, özgür dolaylı bir

ifade ve görünüşün lehine; insan ve dünya birliğinin silinmesi, bizi bu dünyada yalnızca bir inançla bırakan bir kırılmanın lehine.”*151

Bu pasajda ifade edilen, insan ile dünya arasındaki birliğin silinmesi zaman imgesine yol açmıştır. Deleuze zaman imgesinin bu üç durumu ortaya koyduğu için; faşizme, propagandaya ve slogana araç olamayacağını savunur. Çünkü, bu imgede baskın olan zamandır. Zamana dayalı imge, düşüncenin bir biçimidir; yani düşüncenin, düşünceyi kullanmaya, düşünce içinde yol almaya yönelik olarak kendisine verdiği bir imgedir ve ayrıca içkinlik düzleminin ‘kartografı’, ‘tinsel otomati’, ‘zihinsel göstergesi’, ‘sinemasal kavramı’dır.

Önce de söylemiş olduğumuz gibi, Deleuze’ün sinema felsefesinin özünü, imge ve kavram ilişkisi oluşturur. Bu ilişki, sinema tarihinde, hareket imgesiyle başlayıp zaman imgesiyle en üst noktaya ulaşmıştır. Deleuze’ün tüm kaygısı, sinema gibi genç bir sanatın yaratımını göz önünde bulundurarak imgeden kavrama giden yolu gözler önüne sermektir. Ve bundan dolayı o, imgeden kavrama giden yolun ilk basamağı olan ani etkinin, sinemanın kitleleri etkilemesinde çok önemli bir rolü olduğuna inanmaktadır. Ani etkinin mimarı ise sinema sanatının düşünsel boyutunun da olabileceğini ilk kez gözler önüne seren Eisenstein’dır.*152 Bu sanatın hemen hemen tüm evrelerini gören Eisenstein, sinemanın yapılandırılışı üzerinde yoğunlaştığı gibi, sinemada imgeden kavrama geçişi de gerçekleştiren ilk isimdir.

Sovyet Devriminin bir sanatçısı olan Eisenstein, yeni bir sanatın, özellikle kitleler için yeni bir sanatın yaratılması amacıyla yola çıkar ve bu noktada kendi sanatı olan sinemanın bir yandan gizemlerini aydınlatmaya, bir yandan da bu sanat için temel bir ilkeyi araştırmaya girişir. O bu ilkeyi, düşünce olarak diyalektikte, uygulanış olarak da ‘montaj’da bulur. Eisenstein’e göre, her sanat yapıtının ve her türlü sanatın varlığa gelişinin temelinde çatışma vardır. Sanatın görevi, varlığın çelişkilerini ortaya koymaktır. Bu açıdan, Eisenstein’e göre sanat, doğal varlık ile yaratıcı hayal gücü arasındaki bir çatışmanın ürünüdür.*153 Sinemada imgeler birbirine bağlı oldukları gibi, birbirlerini karşılıklı olarak etkileme gücüne de sahiptir. Her imge birbiriyle ilişkisi oranında, durum değiştirebilir ya da anlam değişikliğine uğrayabilir. Bu nedenle, bir filmi oluşturan öğeler dizisi karşılıklı olarak birbirini etkileyebilir; bir başka niteliğe ya da bir başka anlama bürünebilir.

Eisenstein’a göre, eğer sinema kitlelerin sanatı olacaksa kitleleri diğer sanatlardan daha fazla etkilemelidir. Bununla birlikte, bu etki, dış dünyanın sinema perdesinde aynen yansıtılmasıyla gerçekleştirilemez. Sinema bir etkileme sanatıdır ve bu sanat, çekilen fotoğrafların birbirine eklenmesiyle izleyicide bir etkilenim yaratamaz. Daha açık bir ifadeyle Eisenstein,

“yeni bir dünya düzenlenmesine katılması için, izleyicinin şoke edilmesi ve dürtülmesi gerektiğine inanır. İzleyici, filmi anlamak için kendini zorlamalıdır. Eisenstein’a göre izleyici görünüşlerin içinde olan ama onları aşan içrek (esoteric) anlamı ancak anlıksal çağrışımla kavrar.”*154

Eisenstein sinemada, görünen imgelerin içindeki görünmeyen anlamları ortaya çıkaracak çağrışımların peşindedir. Ona göre, bu çağrışımlar ancak ve ancak montajla ortaya konulabilir. Yani, çekimlerin montaj yoluyla çarpıcı bir şekilde düzenlenmesiyle.

Daha önce de belirtildiği gibi, Eisenstein’ın en başarıyla sunduğu şey, ‘ani etki’dir. Eisenstein, montajdan aldığı güçle, filmin ham maddesini oluşturan imgeleri kendine özgü bir tarzla bağlayıp düzenleyerek ‘ani etki’ye ulaşır. Bu açıdan, Eisenstein sinemasında, imgelerin birbiriyle çarpışması bir ‘ani etki’ doğurduğu gibi, bu imgelerin filmin bütünüyle ilişkisi de başka bir ‘ani etki’ yaratır. Bu ‘ani etki’ izleyicide bir tinsel otomata yol açar.

Eisenstein’ın filmlerinde ağır basan yaratım etmeni montajdır ve kuramında da en önemli yeri bu özellik tutar. Neredeyse, Eisenstein ile montaj ismi beraber anılır bir konuma gelmiştir. Çünkü, ona göre “sinema, her şeyden önce kurgudur”*155 Sinemanın sanat olarak varlığa gelişi, kurgulanmış imgelerle olmuştur. Dış gerçeklikten elde edilen fotoğraf kareleri, kurgulanmadığı sürece, dış gerçekliğin mekanik olarak yeniden üretiminden başka bir şey değildir. Bu parçalar montaj kalıplarına göre düzenlendiklerinde,

‘sinema’ sanat olmaya hak kazanabilir. Montaj, Eisenstein sinemasında temel bir ilke olmanın yanında, düşünceleri aktarma yoludur da. İki farklı çekimin çarpıcı bir şekilde kurgulanmasıyla düşünce ortaya çıkar. Kuşkusuz, bu düşünce zihinsel bir çağrışımın ürünüdür. Bu durum sözcüklerin çarpıcı bir şekilde dizilerek cümleleri oluşturmaya benzer. *Stachka – Grev* adlı filminde öldürülen işçilerin çekimlerinin mezbahadaki boğazlanan boğaların çekimleriyle çarpıcı şekilde kurgulanması bunu çok iyi örneklendirmektedir.*156

Montaj, yalnızca Eisenstein’da değil, bütün Sovyet Sineması’nda baskın bir karaktere sahiptir. Lev V. Kuleshov: “Kurgu sayesinde, deyim yerindeyse, yeni bir coğrafya, yeni bir olgu yeri kurulabilir...”*157 demesine rağmen, bu işi kendisinden daha çok başaran kişi Eisenstein olmuştur. Her ne kadar montaj, sinemada daha çok Eisenstein ve V.I. Pudovkin ismiyle beraber anılsa da bu yöntem ilk kez Kuleshov tarafından kullanılıp geliştirilmiştir. Fakat montaj, Kuleshov’da Pudovkin ve Eisenstein’daki gibi bir güç olmaktan ziyade, basit bir öğedir. Pudovkin montajın yaratıcısı olan Kuleshov’un montaja bakışını şöyle dile getirir:

“Kuleshov, film çalışmasındaki malzemenin film parçaları olduğunu; düzenlenme yönteminin ise bu parçaları özel, yaratıcı bir şekilde bulunmuş sırayla birbirine eklemek olduğunu ileri sürüyordu. Kuleshov film sanatının, oyuncular oyuna başladıkları ve çeşitli sahneler çevrildiği vakit başlamadığını ileri sürüyordu. Ona göre bu, sadece malzemenin hazırlanmasıydı. Film sanatı, yönetmenin çeşitli film parçalarını birleştirdiği ve birbirine eklediği anda başlıyordu. Yönetmen bunları değişik biçimlerde, değişik sırayla birbirine eklemekle değişik sonuçlar elde eder.”*158

Eisenstein, Pudovkin ve Kuleshov montajı film yaratmanın temel koşulu saymaktadır. Eisenstein, Pudovkin ve Kuleshov da montaj, sinemada bir araçtan ziyade, bir amaçtır. Fakat, Eisenstein sinemada malzemesini kurgularken Kuleshov ve Pudovkin’in kullandığı birbirine eklemenin ötesine geçerek çarpıcı montaja ulaşmıştır. Eisenstein’ı çarpıcı montaja götüren üç sebep saymak mümkündür: 1) Eisenstein üzerine büyük etkisi olan Meyerhold, tiyatro anlayışını biyomekanik olarak adlandırıyordu. Ve insan bedenine bir robot gözüyle bakıyordu. Bu mekanik beden de kaslar ve tendonlar, piston ve demir çubuklar olarak görülüyordu. Bu biyomekanik robotta eksik olan kendisine dışardan verilecek olan bir şoktu. 2) Pavlov, Eisenstein’ın gözünde daha büyük bir öneme sahipti. Çünkü Pavlov, Eisenstein’ın yapmak istediğini psikolojik deneylerle gerçekleştiriyordu. Eisenstein sinemaya, Pavlov’un psikolojik deneylerle gerçekleştirdiği uyarı ya da şoku taşıyacaktı. Dolayısıyla, Eisenstein için filmsel montaj, yani fotoğraf karelerinin çarpıcı bir şekilde düzenlenmesi, insan ruhunda belli bir ayırım içinde düzenlenmiş ani etkiler yaratıyorsa, Pavlov’un ani etkisi sinemaya taşınmış demektir. 3) Kendi montaj sistemini tamamlamada Kuleshov ve Vertov’un keşiflerinden yararlanmıştı. Kuleshov, Devlet Film Okulu’nda öğretmen olmuş, kendi atölyesini kurmuştur.*159 O, ünlü montaj deneylerini bu atölyede gerçekleştirmiştir. İlk deney, Beyaz Saray’ı Moskova’ya yerleştirdiği ‘Yapay Manzara’ adlı gösterisidir. İkinci deney, dudakları, bacakları, sırtı, gözleri vb. değişik kadınlardan alınarak oluşturulan kadın kompozisyonudur. Üçüncü deneyde ise Kuleshov, bir oyuncunun yüzündeki ifadenin - üzüntü, coşku vb.- o andan önceki ve sonraki çekimler tarafından nasıl belirlendiğini göstermiştir.*160 Bu deneyden Pudovkin, şöyle söz eder:

“Bir iki filmde ünlü Sovyet oyuncusu Mosjukin’in bir çok omuz çekimini aldık. Duruk olan, hiçbir duyguyu açığa vurmeyen omuz çekimlerini seçtik. Hepsini birbirine benzeyen bu omuz çekimlerini başka film parçalarıyla birlikte üç ayrı yolda birleştirdik. Birincisinde, Mosjukin’in omuz çekiminin ardından bir masa üstündeki çorba tabağının çekimi geliyordu. Mosjukin’in bu çorbaya baktığı apaçıktı. İkincisinde, Mosjukin’in yüzü içinde ölü bir kadının yattığı tabutu gösteren çekime eklenmişti. Üçüncüsünde omuz çekimini, oyuncak bir ayıyla oynayan küçük bir kızın çekimi izliyordu. Bu üç birleştirmeyi, işin sırrını bilmeyen seyircilere gösterdiğimiz vakit sonuç korkunçtu: Seyirciler, sanatçının oyununa hayran kalmışlardı; unutulmuş çorbanın

karşısında derin düşüncelere dalmış haline işaret ediyorlar, ölü kadına bakışındaki derin üzüntüden duygulanıyorlar ve oyuncakla oynayan küçük kızı seyrederkenki hafif, mutlu gülümseyişine hayran kalıyorlardı. Fakat, biz, her üç durumda da yüzün hep aynı olduğunu biliyorduk.”*161

Kuleshov'un bu deneyiyle sinemada psikolojik durumların dile gelmesi mümkün hale gelmiştir. Zaten, Deleuze'un da sık sık dile getirdiği gibi, hareket imgesinin karakteristik özelliğini psikolojik otomasyon belirlemektedir. O halde, Kuleshov'un montaj deneyiyle sinemanın psikolojik otomatları yaratacak bir noktaya geldiğini söylemek mümkündür. Böylece, Kuleshov'un bu deneyinin Eisenstein'ın 'ani etki'sinin habercisi olduğunu söyleyebiliriz.

Kuleshov'un 'psikolojik otomat'ından sonra artık Eisenstein'ın 'çarpıcı montaj'ına geçebiliriz. Bir yöntem olarak montaj, düşüncüyü kendisi aracılığı ile bir bütün olarak kavradığımız bir imge bileşimidir. Eisenstein sineması, diyalektik yöntemle zihin şokunu (nooshock) tam belirlenmiş anlara ayrıştırarak, izleyiciyi, ilk anın imgesinden düşünceye ve algıdan kavrama götürür. Bu açıdan, hareket imgesiyle çalışan bu sinemada, imgenin belirli bir karakteristik kazanması, içinde yer aldığı imgeler bütününe bağlıdır ve amaç da izleyicide bir ani etki yaratmaktır. Eisenstein sinemasında, ani etki, imgelerin hareketi iletilme biçimi olarak karşımıza çıkar. İmgelerdeki ani etkinin şiddetini de çarpıcı montaj belirler. Çarpıcı montajla gerçekleştirilen ani etki, ruh üzerinde bir etkiye, diğer bir deyimle ruhsal bir titreşime neden olur. Bu etkiyle insan düşünmeye zorlanır ve bütün üzerine bir düşünme gerçekleşir. Buradaki düşünme, mantıksal çıkarımlı bir düşünme değil, imgelerin sınır sistemi üzerinde gerçekleştirdikleri etki sonucunda oluşan bir düşünmedir. Her ne kadar bu, imge dünyasının yarattığı bir sonuç da olsa montaj kökenlidir ve bütünüyle diyalektik bir çerçevede gerçekleşir. Böylece 'bütünsellik', imgelerin diyalektik yasalara dayalı olarak birbiriyle çarpıştırılması yoluyla yaratılmaktadır. Bu bütünsellik ile kavrama giden yolun ilk yapı taşı da ortaya çıkmış olur. Bu durumu, Eisenstein'ın kendisi şöyle ifade eder:

“Hangi çeşitten olursa olsun iki film parçası yan yana getirildi mi, bu parçalar bu yan yana getirişten doğan yeni bir kavrama, yeni bir niteliğe ister istemez yol açarlar.”*162

Filmi, 'sinematografik imgelerin çarpışması' gibi bir diyalektik formüle dökmek isteyen Eisenstein'ın asıl amacı, filmin tümü için geçerli olabilecek bir ilke yaratmaktır. Bunu da izleyiciyi kavrama götüren 'çarpıcı montaj'la gerçekleştirir.

Montajın mimarı Kuleshov'a ve onun okulundan yetişen Pudovkin'e göre çekim, bir montaj ögesidir ve montaj da bu ögelerin birbirine eklenmesidir. Kuleshov ve Pudovkin'de film, bir bütün kimliğine yalnızca dış dünyanın parçalarının birbirine eklenmesiyle ulaşabiliyordu; oysa ki Eisenstein açısından çekim, montajın bir ögesi değil, olsa olsa montajın bir hücresi olabilirdi. Tek tek hücreler birleşerek organizmayı ya da embriyoyu oluşturur ve bu tek tek hücreler de çarpıcı montajla bir diyalektik sıçrama yaratır.*163

O halde, Eisenstein sinemasında, montaj ve dolayısıyla onun hücresi olan çekim ne ile belirlenir? Çatışmayla ya da çarpışmayla. Dolayısıyla Eisenstein, filmsel montajı yan yana getirilen çekimlerin bir toplamından ziyade, çekimlerin karşılıklı ilişkisi sonucunda oluşan bir yapı olarak görür.*164 Bu aynı zamanda onun dünya görüşünü de yansıtmaktadır. Çarpışma olarak ele alınan montaj, Eisenstein için aynı zamanda doğada varolan nesnel gerçekliğin yasalarını sinema gerçekliğinin yasaları haline getirebilecek olan bir yöntemdir. Montaj, çarpışma aracılığıyla çekimlerin birbirinin içine geçmesini sağlayarak yepyeni bir yapı oluşturur. Montaj, çekimlerin kimliklerini yitirip, farklı bir amaç için şekillendiği ortamdır. Bu nedenle, çekim montaja dahil edildikten sonra, yansıttığı imgenin kimliğinden sıyrılıp kurgulamayla ulaşılacak olan bütünün içinde bir belirlenim kazanır. Bununla birlikte, her çekim kendinden önceki ve sonraki çekimle girdiği ilişki sonucunda izleyicide bir düşünce ya da ani etki yaratır. Kısacası, montajın yeni bir düşünce doğurması, imgelerin çarpıcı bir şekilde sunumuyla gerçekleşir. Jean Mitry, bunu şöyle dile getirir:

“Ona göre, kurgu(montaj), iki görüntü arasındaki ilişkinin kullanılarak bir şok

etkisi (bu doğal olarak, eylemin dramatik duyumu ile uyum içinde olmalıdır) yaratmaktır. Böylece tek bir düşünceye sahip olan izleyiciye karmaşık bir fikir aktarılabilir. Bu yapılırken izleyici duyumsal ve diyalektik olarak en üst noktaya çıkarılır.”*165

Bu durumda, Eisenstein'da çarpıcı montaj, imgenin şiddetini belirler ve bu şiddet ruh üzerinde bir etkiye sahiptir. Deleuze, hareket sinemasında, hareket kökenli dolaylı bir zaman tasarımı ve bu dolaylı zaman tasarımının izleyiciyi bütün üzerine düşünmeye yönelttiğinden söz eder. Fakat, bütün üzerine bu düşünme, mantıksal bir süreçten ziyade, sentetik olarak imgelerin korteksler üzerinde yarattığı bir ani etkiyle ortaya çıkmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi, Eisenstein'da montajın doğurduğu ani etki, diyalektik yaratımın ürünü olan ‘bütün’e göndermede bulunur. Bundan dolayı, hareket imgesine dayalı sinemada, ‘bütün’e ulaşma süreci bu sinemadaki kavrama ulaşma sürecidir. Deleuze, bu yüzden hareket imgesine dayalı sinemayı ‘entelektüel sinema’ ve montajı da ‘düşünce montajı’ olarak adlandırır.*166 Bütünün düşüncesine ulaşmada montaj, bir maddesel otomasyon yaratarak ani etkiyle izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır. Bunu, Eisenstein şöyle örneklendirir:

"Bir gömütü (mezarı) ele alın; bunu, karalara bürünmüş, ağlayan bir kadınla yan yana getirin; hemen herkes şu sonuca varacaktır: *Dul kadın!*"*167

Örnekte de görüldüğü üzere, iki film imgesinin yan yana getirilişiyle bir kavrama ulaşıyor. Artık, izleyicinin üzerinde durduğu nokta, iki film imgesinin sunduğu görsellik değil, ‘dul kadın’ kavramıdır. Bu da Deleuze’un deyişiyle ‘artık görüyorum, işitiyorum ve bundan dolayı da *hissediyorum*’ anlamına gelen bir ani etki yaratımından çok, iki imgenin karşıt birliğinden kaynaklanan ‘*ben düşünüyorum*’ün yansıtılmasıdır.*168 Mezar ve yaşlı kadın imgesi, izleyiciyi, diyalektik düşünmenin alışılmış kalıpları aracılığıyla ‘dul kadın’ kavramına götürmüştür. Bu kavrama geçiş, hem Eisenstein sinemasının hem de Sovyet sinemasının baskın karakteristiğini gözler önüne serer. Böylece, hareket imgesinin yaptığı psikolojik otomasyon, ancak sinemanın ilk dönemlerinde, özellikle Sovyet Sineması’nın öngördüğü bir gereksinimdir. Bu psikolojik otomasyon izleyiciyi, bir etki dalgası ya da sinirsel titreşimle düşünme süreciyle baş başa bırakır. Bundan dolayı da Deleuze’e göre, hareket imgesi sinemasında;

“sinematografik imgenin düşünce üzerinde ani bir etkiye sahip olması zorunludur ve düşünceyi bütün üstüne düşündürüttüğü kadar, bizzat kendi üstüne de düşünmeye zorlamalıdır.”*169

Diyalektik sürecin bir diğer yönü de kavramdan etkiye giden ya da düşünceden imgeye dönen ‘ikinci bir an’ın bulunmasıdır. Bu, bir ‘duyusal bütünlük’ ya da ‘tutku’nun düşünsel sürece geri verilmesi meselesidir. Zaten, Eisenstein’ın bu ikinci anı formüllemesi, onu hareket imgesinin mimarı yapmaktadır. Eisenstein yazılarında entelektüel sinemanın ‘duyusal düşünce’ ya da ‘duyusal kavram’ diyebileceğimiz kavramlarla ilişki içinde olması gerektiğini sıklıkla vurgular. Hareket imgesine dayalı sinemanın en belirgin özelliği olan ani etki, izleyiciyi, bir içsel yaratım sürecine sürükler. Bu yaratım süreci de izleyiciyi çarpıcı montajın sunduğu anların birbirini takip etmesine bağımlı kılar. Bütüne ulaşma noktasında izleyiciyi apaçık düşünceden vazgeçiren ve çarpıcı montajın ifade ettiği bütünü izleyiciye getiren, kışkırtıcı imgelere ulaşılan bir ‘an’ vardır. ‘Bu an’da, artık hareket imgesinin sunmak istediği ‘bütün’ dolaysız olarak değil, dolaylı, yani kışkırtıcı ve karışık imgeler dolayımından elde edilir. Bu durum, Eisenstein'da karşımıza çıkan ‘diyalektik otomatın ikinci evresi’dir. Bu evrede, Eisenstein’ın hareket imgesine dayalı sineması, bütün öğeleri birleştiren bir ‘logos’a açılmadan ziyade, bir ‘pathos’a açılır. Bu açıdan imgeler, sadece görsel ve sessel bir ahenk oluşturmaktan ziyade, hareket öğeleri, jestler ve mimiklerle izleyiciyi etkiler.*170 Böylece, Eisenstein sinemasında ilkel dil, ilkel düşünce ya da ‘iç monolog’ ortaya çıkar.

Eisenstein, diyalektik otomatın ilk evresinde, montaj sonucunda oluşan ani etkiden kavrama geçişi gerçekleştirir. Dolayısıyla, Eisenstein sinemasında, izleyici, ani etki aracılığıyla ‘bütün’ üzerine düşünmeye zorlanır. Bu bütünü düşünme sürecini, Deleuze, ‘düşünce montajı’ olarak tanımlar.

Eisenstein'ın 'zihinsel sinema' olarak nitelediği bu ilk evrede, en belirgin şey filmin içeriğidir; yani filmin beraberinde getirdiği düşünce akışı ile düşüncenin hareketidir. Başka bir şekilde söylenirse, filmde ortaya çıkan her şey, düşüncede bir kavram yaratmaya yöneliktir. Bundan dolayı da filmin tüm malzemesi öykünün yerine geçecek olan öğeler olarak anlam kazanır. Fakat, kavram yaratma gücünü ortaya koyan zihinsel sinema aynı zamanda 'iç monolog'u da içerir. Çünkü, sanat eserleri bilinçliliğin en yüksek biçimine sahip oldukları gibi bilinçaltının en derin biçimine de sahiptir.*171

Eisenstein'a göre zihinsel sinema, izleyiciyi, yalnızca 'bütün'e götürmekle kalmaz; aynı zamanda, bütünü ifade eden karışık ve kışkırtıcı imgelerle bilinçaltına da yöneltir. Dolayısıyla, film izleyicinin düşüncelerinin tüm akışını allak bullak ederek bir 'iç monolog'a yol açar. Bu 'iç monolog', esas olarak James Joyce tarafından yazınsal yetkinliğe ulaştırılmış olsa da Eisenstein'a göre, eksiksiz anlatımını sinemada bulacaktır. Çünkü, Eisenstein'a göre,

"yalnız sesli sinema, düşünce akışının tüm evrelerini ve tüm özelliklerini yeniden kurabilir. Şu kurgu dizelgeleri ne olağanüstü parçalardır! Düşünce olarak bunlar kimi zaman görsel imgelerle çalışır. Sesle. Eşlemeli ya da eşlemesiz. Sonra ses olarak. Bir biçime bağlanmaksızın. Ya da ses - görüntüyle: Nesnel olarak, gösterimsel seslerle... Sonra birden belirli, anlıksal sözcükler: Söylenilen sözcükler denli "anlıksal" ve dingin. Kapkara bir görüntülikle, görüntüsüz bir görseelliğin sürüp gidişi. Sonra kesik kesik, coşkulu bir konuşma. Yalnız adlar. Ya da yalnız eylemler (filler). Sonra ünlemler. Ereksiz biçimlerin zikzaklarıyla, bunlarla eşlemeli olarak fır dönüp giden. Sonra tam bir sessizlik içinde görsel imgelerin akışı. Sonra çoksesli seslerle bağlantı. Sonra çoksesli görüntüler. Sonra ikisi birden. Sonra olgunun dış akışının arasına sokulması; sonra dış olgulardaki öğelerin içinden konuşmaya sokulması. Kişilerin içlerinde olup bitenleri sunuyormuşçasına, düşüncelerin çarpışması, tutkuların patlak vermesi, usun sesi, hızlı ya da yavaşlatılmış devinimler, birinin ve öbürünün dizemlerinin birbirinden ayırt edilmesi, hemen hemen yok sayılabilecek dış olguyla karşıtlanması: Yüzün taştan maskesi ardında sürüp giden ateşli iç tartışma..."*172

Bu pasaj, Eisenstein sinemasında, ani etkiden kavrama ulaşma aşamasından sonraki evreyi, yani bilinçaltının en derin biçimini harekete geçiren coşkulardan bunları figüre eden imgelere (sessel) ulaşılmasını gözler önüne sermektedir. 'İç monolog' kavramların akışındaki katı soyutlamayı ve bilinçliliği devre dışı bırakarak imgelerin yarattığı gösterimsel seslerle izleyicide coşkular yaratmakta ve bu coşkular izleyiciyi görsel imgelerin akışına maruz bırakmaktadır. Bu açıdan, 'iç monolog' 'dış monolog'a karşıt bir dizime sahip olduğu gibi, dile getirilen ve belli bir kalıba sokulan düşüncenin mantıksal gramer yapısından da farklı, kendine özgü bir yapıya sahiptir. Bundan dolayı, Eisenstein 'iç monolog'u, filmsel ifadenin dile gelmek için gereksinim duyduğu mantıksal kalıba ulaşmamış imge - duyum yapısında bir aşama olarak tanımlar.*173 Fakat, burada dikkat etmemiz gereken bir nokta var: Zihinsel sinemada, kavrama ulaşmada nasıl ki imgeler dizisi mantıksal bir ilkeye sahipse, aynı şekilde, 'iç monolog' ya da Eisenstein'ın kendi deyimiyle 'duyumsal düşünce' de kendine özgü bir ilkeye sahiptir.

Hareket imgesine dayalı sinemada, ani etkiden sonraki aşama 'iç monolog'tur. Ani etki, iki fotoğraf imgesinin birbiriyle çarpışması sonucunda psikolojik ve zihinsel olarak üretilen düşünceye göndermede bulunur. Buna karşılık, 'iç monolog', özgül bir yaratım karşısında izleyicinin kendisini bir tür 'duyusal temsiller birliği'nin (bir görsel müzik, krema şelalesi, berrak suların şelalesi, fışkıran alevler, numaralar meydana getiren zigzaglar, *Generalnaja Linija - Genel Çizgi*'deki gibi) içinde bulmasıdır.*174 Bu açıdan hareket imgesine dayalı sinemada, 'iç monolog'un, dil öncesi ve mantık öncesi ses imgeleri ve görsel imgelerle çalışarak ilkel bir düşünce hareketine yol açtığını söyleyebiliriz. Düşünce kavramda katı soyutlama ve bilinçlilikle bir belirlenime sahipken, 'iç monolog'da, imgelerin etkisiyle görünüşe çıkma ile bir belirlenime sahiptir. İnsanın düşünce akışında bir dizgenin olduğunu savunan ve bunu kendi sinemasında 'ani etkiden kavram'a geçiş ve 'iç monolog' şeklinde iki aşama olarak formülleştiren Eisenstein, bunlardan 'iç monolog'un J. Joyce'un Ulysses romanında cisimleştiğine inanmaktaydı. Dolayısıyla Eisenstein, Ulysses'in kahramanı 'Leopold Bloom'un 'iç monolog'unu ve bilinç akışını

sinema sanatında, kitlelere mal etmek amacındaydı. Ona göre, 'iç monolog', en eksiz biçimini sinemada bulmaktadır

Deleuze'e göre, Eisenstein sinemasında üçüncü bir aşama vardır. Bu, imgeden kavrama ya da kavramdan imgeye geçiş değil; fakat 'bizzat imge ile kavramın özdeşliği'dir. Başka bir deyişle, bu aşamada, "kavram kendinde imgedir ve imge de kendinde kavramdır."*175 Bu, Eisenstein'ın diyalektik yasalara uygun olarak ulaştığı 'son an'dır. Bu anda, artık her imge, bir kavram görevi üstlenir. Deleuze, Eisenstein'daki bu noktayı, 'organik'(organic) ve 'patetik'(pathetic)*176 olarak değil de daha çok dram ya da 'eylem – düşünce' olarak tanımlar. Eisenstein'ın bu 'eylem – düşünce'si (action – thought), 'dünya – insan', 'doğa – insan' arasında bir bağıntıyı ve duysal hareket ettirici (sensorymotor)*177 bir birliği dile getirir. Bu birlik, Bazin'in sinemayı tiyatrodan ayırdığı noktaydı; yani sinematografik imge, teatral imgeden farklı olarak dışardan içeriye, sahne düzeninden karaktere, doğadan insana gittiği için ayrılır. Deleuze'e göre, sinematografik imge, herhangi bir insan eylemiyle başladığında bile bunu sanki dışarıdaymış gibi sunar. Başka bir deyişle, dolaysız bir şekilde insan yüzüyle başlasa bile bunu sanki doğadan bir manzara sunuyormuş gibi yapar.*178 Bu, sinemanın tiyatrodan ayrıldığı noktadır. Tiyatroda en önemli öge insandır ve dram bu öge ile gerçekleşir; sinemada ise dram oyuncu olmadan da gerçekleşebilir. Örneğin, bir kapının çarpması, rüzgarda savrulan bir yaprak ya da sahile vuran dalgalar dramatik etkiler olarak sinemada anlam kazanabilir. Bu açıdan bazı filmlerde insan sadece bir yardımcı öge olarak ortaya çıkarken, doğa baş role sahip olabilir.*179 Eisenstein, Engels'in 'doğa kayıtsız değildir' (nature is not indifferant) düşüncesini paylaştığından, sinemasında doğa ve insanı bir bütünün birbirine kayıtsız olmayan iki parçası olarak sunar. Bu kayıtsız olmayan süreç, insan ile doğadaki değişim arasındaki birliği veren etkili kompozisyonudur. Doğa, kahramanın durumunu yansıttığı zaman, iki imge aynı uyuma sahip olur. (örneğin; suçlu kahraman için doğanın da suçlu olması) Bu durumu Deleuze, Eisenstein'ın *Bronenosetz Potemkine -Potemkin Zırhlısı* adlı filminde sunulan doğa ve insan ilişkisiyle açıklama yoluna gider. Su, toprak ve hava gibi üç element ölümün çevresinde yas tutan doğayı bir armoni içinde sunarken, insan bir dördüncü öge olarak kendini mumun ateşiyle dışsallaştırarak doğaya devrimci bir özellik olarak katılacaktır. İnsan, ateşin gelişimi içerisinde kalarak farklı bir elementi temsil eder ve böylece devrimci tutku farklı bir niteliğe bürünür. İnsan, kolektif bir özne haline gelerek doğayla bütünleşir; doğa da nesnel insan haline gelerek insanla bütünleşir. Başka bir deyişle, Eisenstein'da imgelerin uyumu, doğa ile insanı bütünleştirir. Örneğin, üzgün bir kahramanla birlikte, doğanın da üzgün bir yapı alması ya da devrimci bir kahramanın eylemlerinin doğayı da devrimci bir yapı haline getirmesi gibi. Böylece, Eisenstein'da kitlelerin sanatı olarak sinema, doğa ve insanın birliğini, birey ve kitlenin birliğini ifade eden 'eylem – düşünce'yi ortaya koyar. Deleuze'e göre, Eisenstein'ın sineması, ne bireyi sadece kendi öznesi olarak ne de bir hikayeyi veya olayı kendi nesnesi olarak ele alır. Eisenstein, doğayı sinemanın nesnesi, kitleyi de sinemanın öznesi (bir kişinin değil, fakat kitlelerin bireyliği) haline getirmiştir. Zaten oyuncularını sıradan insanlardan seçmesi de bunu kanıtlar. Örneğin, Sivastopal'da otele kömür taşıyan bir adamın *Potemkin Zırhlısı*'ndaki cerrahı oynaması ve *Genel Çizgi* adlı filminin baş kadın karakterini dokuz yaşından beri tarlada çalışan, devrimden sonra Konstantinovska Devlet Çiftliği'ne geçen Marfa Lapkina'nın oynaması. Böylece, Eisenstein sineması, bölünebilecek olan kitleyi ayrıştırma, farklı kılma, nicelikleri bir bölünebilirliğe indirgeme yerine kitleyi bireyselleştirmiştir. Bu da Eisenstein'ın montajın üstünlüğüne inanması için yeterli bir sebeptir.*180

Eisenstein'daki diyalektik olarak gelişen bu üçlü aşama, (imgeden kavrama geçiş, iç monolog, imge kavram özdeşliği) Deleuze'ün hareket imgesine yönelik olarak ifade ettiği düşüncenin ele geçirilmesine karşılık gelir. Zaten, Eisenstein'ın başından beri peşinde koştuğu şey, çarpıcı montajla birleştirilen imgeler aracılığıyla soyut düşünceleri filme almak ve bu düşünceleri de bir ölçüde kavramsallaştırmaktır. Ve bu sonuca da herhangi bir öykü yardımıyla değil, doğrudan doğruya imgeler ya da imgelerin düzenlenişleriyle, yani önceden belirlenmiş, ölçülmüş coşkusal tepkiler uyandırma yolunu kullanarak ulaşmaktadır. Eisenstein'ın sinemada gerçekleştirdiğini şöyle özetlemek mümkündür: Önceden düzenlenen bir dizi imgeyi öylesine kurgulamalı ki bu imgeler duygulandırıcı bir hareket yaratsın ve bu hareket de düşünceler dizisine yol açsın. Böylece, imgeden coşkuya, coşkudan da kavrama geçmeyi sağlayacak tarzda bir sinema ortaya çıkabilsin. Eisenstein bu noktayı şöyle ifade eder:

“Düşüncenin yürüyüşü öbür sanatlarca aynı ölçüde harekete geçirilemez; çünkü bu sanatlar duruktur ve düşünceyi gerçekten geliştirmeksizin ancak örneğini ortaya koyabilirler. Ben bu anlıksal uyarmanın sinemayla gerçekleşebileceği düşüncesindeyim. Bu, aynı zamanda, çağımızın sanatının tarihsel yapıtı olacaktır; çünkü düşüncede, arı felsefe düşüncesi ile duygu, coşku arasındaki korkunç bir ikiciliğin acısını çekiyoruz. İlk çağlarda, büyü ve din çağında, bilim hem bir coşku hem de bir ortaklaşa bilgi ögesi idi. Sonra şeylerin ikiciliğiyle bunlar birbirinden ayrıldı; bir yanda düşünceye dayanan, arı soyutlama olan felsefe, öte yanda salt coşku ögesine sahip olduk. Şimdi, dinsel durum olan ilkel çağa değil ama, coşkusal öge ile anlıksal ögenin buna benzer bir bileşimine dönmek zorundayız. Bence anlıksal ögeye canlı, somut ve coşkusal kaynaklarını kazandırarak bu büyük birleşimi ancak sinema yapabilir.”*181

Deleuze, Eisenstein'dan sonra Antonin Artaud'u*182 ele alır. Artaud'da dikkate aldığı iki kavram vardır: 'Güçsüzlük' (powerlessness) ve 'ayrıştırıcı güç' (dissociative force). Bu iki kavramla bize sunulan argümanlar şunlardır: Sinema, imgelerin izleyicide ardışık olarak yarattığı bir mekanik düşünce sürecine geçiş sağlar. Buna bağlı olarak, aktif düşüncenin yerine geçen mekanik düşüncede izleyiciyi saran şey, içsel bir çöküş, bir fosilleşme ve bir kısıtlamayla ortaya çıkan 'güçsüzlük'ten başka bir şey değildir.

“ Bu bakımdan, sinemanın ileri sürdüğü şey, düşüncenin gücü değil, onun güçsüzlüğüdür.”*183

Sinemayı düşünce güçsüzlüğü çerçevesinde düşünmek, sadece düşlerin düzensiz bir akışı ya da sadece etkilenme uyandıran kuralsız imgelerin ani etkisine maruz kalmak anlamına gelmez. Bu kavram, sinemanın düşünceyi nasıl harekete geçirdiğini açıklamaya yöneliktir. Düşünce, her zaman bilinen yöntemlerle ele geçirilemeyen ve derine inildikçe sürekli yeniden doğan bir özelliğe sahiptir. Bu açıdan, düşünce güçsüzlüğünde, izleyicinin bilinçli bir şekilde düşünmediği, bunun yerine, hareketli imgelerin bilinçli düşüncenin önüne geçtiği bir durum söz konusudur. Bu durumun düşünce güçsüzlüğü olarak tanımlanmasının nedeni, onun kendi içerisinde bilinçlilikle gerçekleşebilecek bir durum olmamasıdır. Tam da bu bilinçlilikten yoksunluk nedeniyle, düşünce zorunlu olarak bir bilinçsizliğe yani, 'güçsüzlük'e dönüşür. İmge, düşünce güçsüzlüğünde de 'ani etki'ler yaratır; fakat buradaki ani etkide ortaya çıkan şey, hareketli imgelerin, izleyicide düşüncenin aktifliğini pasifize ederek mekanik görüşlere ve otomatik hale getirilen düşüncelere yol açmasıdır. Özne pasif, imgeler ise aktif hale gelmiş; düşüncede pasif bir hareketlilik ortaya çıkmış ve bu pasif hareketlilik bir güç haline gelmiştir. Bununla birlikte, düşüncede güçsüzlüğün ortaya çıkabilmesi, imgenin düşüncede bir yoksunlaşma (dispossession) yaratmasına ve bu yoksunlaşmanın ortaya çıkması da öznenin bölünmesine bağlıdır. Başka bir deyişle, düşüncede yoksunlaşma düşüncede bir çatlağın ya da bir yarılmamanın gerçekleşmesi sonucunda ortaya çıkabilir. O halde, sinemanın yapması gereken, izleyiciye 'bütün'ü düşündürmek değil; fakat izleyiciyi 'ayrıştırıcı bir güç' ile düşüncenin merkezine yöneltmektir.

“Bu ayrıştırıcı güç, saf durumda kısa bir zamandır, geçmiş ve gelecek arasındaki simetrik olmayan fişkırmalar içerisinde şimdiki zamanı yaran kişisel olmayan zaman biçimidir, bunun zihinsel göstergesi irrasyonel aralıktır. Ne uzay ne de uzayın algısı imgedeki bu gücü bize gösterebilir. Bunun yerine, biz uzayın önünde olan zamanla karşılaşırız: Bu boşluk, uzaydaki saf algı ile zamandaki düşüncenin orantılanamazlığı tarafından meydana getirilen saf bir sanallıktır.”*184

Demek ki bu ayrıştırıcı güç, uzaydaki ardışık hareket kaynaklı bir zamanla değil, düşüncenin doğurduğu bir zamanla ilgilidir. 'Güçsüzlük', düşünceye nasıl ulaşmamız gerektiğine yönelik bir yöntemi ifade etmediği gibi, diyalektik sürecin gerektirdiği bir nihai aşamayı da ifade etmez. O, yalnızca öznenin saf düşünceyle karşı karşıya gelmesi durumunu ifade eder. Bu bağlamda sinemada otomatik olarak imgelerin baskısına maruz kalan bireyde ortaya çıkan düşünce, mantıksal bir zeminde ele alınamayacağı

gibi, o düşüncenin süregelen gücü olarak da tanımlanamaz. Çünkü, düşünce burada bir mantıksal çıkarım ya da ‘çarpıcı montaj’ sinemasında olduğundan farklı bir konumdadır. Burada söz konusu olan güçsüzlüğün oluşturduğu etki ile bireyin her an kendi düşüncesinin farkında olmasıdır. Bilinç özneyi etkileyen birbiri ardına algıladığımız imgelerle taşlaşmakta, felç olmakta, donmakta ve bunun sonucunda “düşünce olan düşünme kendi imkansızlığının tanığı olmaktadır.”*185 Bu da şu anlama gelir ki ‘güçsüzlük’ kavramı bilinçsiz veya düşsel olanla bir ilişkiyi değil, düşünceyle bir ilişkiyi; fakat düşüncede düşünülemez olanla, düşüncenin merkeziyle bir ilişkiyi ifade etmektedir. Bununla birlikte, ‘ayrıştırıcı güç’, Eisenstein’ın bütünü düşünmekle imgeyi düşünceye bağlamasının yerine, çok sesli bir ‘iç diyalog’ yaratarak, imgeyi düşünceye bağlamaktadır. Bu açıdan, burada, artık montaja dayalı bir bütünü düşünmekten söz edilemeyeceği gibi, imgelere dayalı bir ‘iç monolog’dan da bahsedilemez. Bu nedenle sinemanın yönelimi montajla, imgelerin yarattığı ‘bir iç monolog’ değil, çok sesli, bir sesin daima diğer bir ses içinde olduğu, bir ‘iç diyalog olmalıdır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Zaman imgesi

Bir araç olarak filmin beni büyüleyen tarafı, zamanla oynama konusunda sunduğu olanaklar ve sinemacının zamanı uzaya dönüştürmesidir.

Mançevski

Deleuze'un sinema felsefesinde sözü edilen 'zaman imgesi'nin kavranması için birbirine karşıt olan iki zaman anlayışının, yani Kant öncesi zaman anlayışı ile *Salt Aklın Eleştirisi*'nde ilk büyük 'tersine çevirme'yle ortaya çıkan zaman anlayışının, gözler önüne serilmesi gerekir.

Zamanın harekete tabi olarak, art arda gelme ile açıklandığı ilk felsefi zemin, antikçağ felsefesidir. Antikçağ felsefesinde hareket, 'değişim'in kendisinden yola çıkılarak art arda gelen 'ansal' yer değiştirmeler olarak açıklanır. 'Zaman' kavramının açıklanmasında da en genel anlamda, şeyler ve bu şeylerin hareketleri temel alınır.

Zaman genelde, bir parçası daha önce varolmuş olan fakat artık ondan söz edilmeyen, diğer parçası ise varolmayan fakat varolacak olan ve bu iki parçanın arasında 'şimdi'nin yer aldığı üç parçalı bir bütün olarak düşünülebilir. Zaman eğer parçalanabilen bir nesne şeklinde düşünülecek olursa, bu durumda parçalanabilen bir nesne olarak zamanın parçalarının varlığından söz edilebilir. Ne var ki, zaman bir nesne olarak düşünülemeyeceği gibi, onun parçalarının varlığından da söz edilemez. Çünkü, zamanın parçalarından biri olup bitmiş olan, yani geçmişte kalmış olan, diğeri ise olacak olan, yani daha olmamış olan durumdadır. 'Şimdi' ise, diğer parçalar olmaksızın tek başına varolamaz. O, ancak 'önce' ve 'sonra' ile varolabilme niteliğine sahiptir. Çünkü, 'şimdi' daha önce olmayan ve kısa bir süre sonra ortadan kalkacak olan bir şey olarak anlam kazanmaktadır. Başka bir deyişle, nasıl ki bir 'an'ın kendi içinde ortadan kalkması mümkün değilse, onun geçmişteki ya da gelecekteki bir anın içinde de ortadan kalkması mümkün değildir. Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz: 'An'ların birbirine eklenmesi mümkün değildir.

Antikçağ filozofları, zamanı hareketle ilişkilendirerek açıklama yoluna gitmişlerdir. Bu anlayış, zamana ilişkin ortaya konulan ilk görüştür. Bundan dolayı, kısaca da olsa bu zaman anlayışına değinmekte fayda olacaktır. Aristoteles'e ait aşağıdaki pasaj antikçağın zamana bakışını özetlemektedir:

"Hiçbir değişme beklemediğimizde zamanın geçmediğine inanıyor, ruhun tek ve bölünmez bir 'an durumunda' kaldığını düşünüyorsak, bir değişme duyumsamadığımız ve belirlemediğimizde ise zamanın geçmediğini söylüyorsak, bir devinme ve değişmeden bağımsız zaman yok, bu açık. Öyleyse yine açık ki, zaman hem bir devinim değil, hem de devinimden bağımsız değil."*186

Demek ki, zaman değişimden bağımsız bir şey olmadığı gibi, değişimin kendisi de değil. Çünkü düşüncemizde ya da etrafımızdaki şeylerde bir değişim fark edilmediğinde, zamanın da geçmediği fikrine kapılmaktayız. Bu demektir ki 'algılama', zamanın ve hareketin birbiriyle ilişkisi bağlamında gerçekleşmektedir. Zamanın felsefi bir biçimde açıklanması, değişimin olmazsa olmaz koşulu olan hareketle mümkün olmaktadır. O halde, hiçbir bedensel etkilenimin söz konusu olmadığı ya da dış dünyadaki değişimden tam bir soyutlanmanın söz konusu olduğu bir durumda, öznenin bilincindeki zamansal değişim nasıl açıklanabilir? Aristotelesçi anlamda, şeyler dünyası istediği kadar sabit kalsın, özne şeylere ister aynı noktadan isterse bir çok farklı noktadan baksın, onun ilk algısından son algısına kadar sayısız değişimden bahsedilebileceği gibi, ilk algısı ile hemen sonraki algısı arasında da bir farklılık

söz konusudur. Öyle ise, bu farklılığın kaynağı bedensel etkilenim değil; ruhtaki bir değişimdir.

‘Hareket’in ‘zaman’ı doğurması, bu ikisinin özdeş olduğu anlamına gelmez. Aristoteles’e göre, hareket halindeki bir nesne bir şeyden bir başka şeye doğru hareket ettiğinde, bu süreç ‘önce–sonra’ şeklindeki bir art ardallığa göre gerçekleşir. Bu durum harekette ‘büyüklükler’ ile orantılı ‘önce’ ve ‘sonra’nın olmasını zorunlu kılar. Öte yandan, her ‘büyüklük’ de sürekli olduğundan, hareket bir büyüklüğü izler. Her büyüklük kendi içinde bir süreklilik içerdiğinden ve hareket de sürekli olduğundan, zaman da sürekli bir çizgi izler. Dolayısıyla, hareket ne denli gerçekleşmişse zamanın da o denli geçtiğini söyleyebiliriz. O halde ‘önce’ ile ‘sonra’ değişim durumuna göre anlam kazanmakta ve ‘büyüklük’ de bu iki duruma göre oluşmaktadır. Böylece, hareket sonucunda oluşan ‘büyüklük’te de bir ‘önce’ ve ‘sonra’nın olması zorunlu bir hal almaktadır. Bu durumda, nerede ‘önce’ ve ‘sonra’ birbirini izlemekteyse, ruhumuzda da buna yönelik bir ‘sıra’nın oluştuğunu söyleyebiliriz. Fakat, burada belirtilmesi gereken önemli bir nokta vardır: Harekette, ‘önce’ ve ‘sonra’ sıralamaya göre kavranmakta ve bu ikisi hareketin kendisini belirlemektedir.*187

Aristoteles’e göre, hareketteki ‘önce’ ve ‘sonra’ya bağlı olarak zamanı algıladığımızda düşünmemiz gereken şey, hareketteki bu iki anlık durumun, ruhumuza da ‘iki an’ şeklinde yansımakta olduğudur. Dolayısıyla, ‘an’lık durumlara bağlı olarak bir zamandan bahsedebiliyoruz. O halde, ‘an’ın neye göre anlam kazanmakta olduğu hareketle bağlantılı olarak açıklanabilir. ‘An’ hareketteki ‘önce’ ve ‘sonra’ ile algılanmaktadır. ‘Önce’yi ve ‘sonra’yı kavradığımızda ancak zamanın varlığından bahsedebilmekteyiz. O halde, zaman şudur: “Önce ile sonraya göre devinim sayısı.”*188

Artık şunu söyleyebiliriz: Zaman, hareketin bir sonucu olarak, yani evrendeki değişimin belli açıdan bizce kavranması, algılanması ya da yapılandırılmasıyla ortaya çıkan bir kavramdır. Başka bir deyişle, hareket değişimin en saf biçimiyken, zaman hareketin sayıdır. Bunu, Deleuze şöyle dile getirir:

“Antikçağın zamanının modal bir karaktere sahip olduğunu ve bu sözcüğün zaten sürekli olarak belirdiğini söyleyeceğim: zaman bir tarzdır, bir varlık değildir. Nasıl bir sayı da varlık değilse, nasıl saydığı şeyin bir tarzıysa, aynı şekilde zaman da ölçtüğü şeyin bir tarzıdır.”*189

Bu anlamda, antikçağ zaman anlayışında, zaman, hareketle özdeş olarak görülmemekle birlikte harekete tabiliğini de her zaman korur. Çünkü, bu anlayışta zaman bir tür sayıdır. Aristoteles sayının iki anlamını da göz önünde bulundurarak zamanın bu durumunu netleştirir: Sayı, hem sayılan ile sayılabilir olandır hem de onunla saydığımız şeydir. Zaman sayıyla saydığımız şey değil, sayılan şeydir.*190 Bu iki durum da birbirinden farklıdır ve ayrıca bu, hareket ile zaman arasındaki değişimin sayısal olarak ifade edilmesinin farklılığını da gözler önüne serer. Harekette, yer değiştiren şeyle, yer değiştirme birebir ilişki içindeyken ve birbirine karşılık gelirken, zamanda devinim sayısı ile yer değiştirmenin devinim sayısı birbirine karşılık gelmektedir. Fakat, zamanda yer değiştiren şeyle devinim sayısı birbirine karşılık gelmemektedir. Yani, zaman ve hareket birbirine karşılık gelmekten ziyade, hareket büyüklüğü izlemekte ve hareketi de zaman izlemektedir. Deleuze, bu iki kavramın bağıntısını ‘kapı – menteşe’ ilişkisi olarak ifade eder:

“Menteşeler, kapının çevresinde döndüğü eksendir. Latince, *cardo*, zamanın ölçtüğü devirsel hareketlerin, içerisinden geçtiği ana noktalara (cardinal points) zamanın tabiiyetini belirtir. Zaman, menteşelerinde kaldığı sürece, harekete tabidir: Zaman, hareketin ölçüsüdür, aralığın veya sayının ölçüsüdür. Bu antik felsefenin görüşü idi. Fakat çivisinden çıkmış zaman, hareket - zaman bağıntısının tersine çevrilmesi anlamına gelir.”*191

Bu parçada da vurgulandığı gibi, zaman çivisinden çıkmıştır ve bu da zaman ile hareket arasındaki ilişkinin tersine çevrilmesi anlamına gelir. Deleuze’e göre bu tersine çevrilme, Kant’ın *Salt Aklın Eleştirisi*’yle gerçekleşmiştir. Kant, felsefe tarihinde süregelen zamana yönelik anlayışı ciddi bir biçimde

yeniden gözden geçirmiştir. Bu gözden geçirme, kuşkusuz Deleuze açısından, zamanın harekete tabi olmasından ziyade, hareketin zamana tabi kılınmasıdır. Daha açık bir şekilde dile getirirsek antikçağda zaman harekete bağımlılığını her zaman korumaktadır. Bu da zamanın, değişmeye boyun eğdiğini gösterir. Yani, antikçağ felsefesinde zaman, ‘değişenin değişmesini ölçme’ olarak ele alınır. Deleuze, Kant’ın *Salt Aklın Eleştirisi*’nde bütünüyle tersine çevrilen zaman ve hareket ilişkisinin *a priori* çerçevede kavranılması gerektiğini dile getirir. Bu tersine çevirmede, Kant’ın antikçağa meydan okuduğu nokta, duyarlığın saf biçimi olan zamanın *a priori* olarak temellendirilmesidir.*192 Kant’ın *a priori* biçimlerinde nasıl ki deneyimde kendisine tekabül eden hiçbir hareket ya da durum söz konusu değilse, duyarlığın saf biçimi olan zaman ve uzay için de aynı şey söz konusudur.

Deleuze’e göre, sinemadaki zaman imgesinin karakteristiğini belirleyen en önemli nokta, Kant’ın *Salt Aklın Eleştirisi*’ndeki zamanla ilgili dönüşümdür. Kant’ta şeylerin algılanması *a priori* biçimler olan uzay ve zaman aracılığıyla olmaktadır. Uzay ve zaman, şeylerin bize verilmesinin, yani görüleri edinmemizin iki temel koşuludur. Kant’ta bütün algılamaların temelinde bulunan uzay ve zaman, zorunlu tasarımlar olarak duyarlılığın salt biçimleridir. Bu biçimler öznenin kendisinde *a priori* olarak mevcuttur. Bunlar algılamayla elde edilmiş kavramalar olmayıp, algılamamanın salt biçimleridir. Başka bir deyişle, uzay ve zaman tümel kavramlar değil, salt görüdür. Bu açıdan, uzay ve zamanın kendileri de görülenebilir. Ancak onlar ampirik değil, *a priori* görülerdir.*193

Antikçağda, hareketin sonucu olarak ifade edilen zaman, Kant’la birlikte bütünüyle özcede *a priori* bir görü olarak formüleleştirilmiştir. Dolayısıyla, Deleuze’ün *Kant’ın Eleştirel Felsefesi* adlı kitabında da vurguladığı gibi, zaman artık art arda gelmeyle tanımlanamaz. Çünkü, art arda gelme şeylerin hareketine tabidir ve şeylerin tümü de zamana tabidir. Öte yandan, zamanın kendisi bir art arda gelme olamaz, eğer bu olsaydı bile zamanın, bir başka zamanı takip etmesi ve bunun da sonsuz olması gerekirdi. Fakat, böyle bir şey mümkün değildir. Şeyler, farklı zamanlarda birbirini takip eder ve bu takip etme olayı aynı zaman içinde bir eş zamanlılığa sahiptir. Kısacası, şeyler bir zaman içindedir. O halde, Deleuze’e göre artık şu söylenebilir: Zaman, ne eskiden olduğu gibi, art arda gelme olarak zamandır, ne de uzay eş zamanlılık olarak uzaydır. Çünkü, Kant’la birlikte, bunlar salt aklın görüleriyle tanımlanacaklardır. Dolayısıyla, bu *a priori* görüler keyfe bağlı türetilen şeyler olmayıp, salt akılda zorunlu olarak varolan şeylerdir. Onlar transandantal bir özelliği içinde barındırdıklarından tüm empirik alanı aşarlar. O halde, Kantçı felsefenin temel taşı olan *a priori* görülerle, zaman, nasıl ‘art arda gelme’ olarak tanımlanamazsa, uzay da ‘birlikte varoluşla’ (coexistence) tanımlanamayacaktır. Çünkü, hem zaman hem de uzay yeni belirlenimlere göre anlam kazanmaktadır. Bu yeni belirlenimlerle hareket eden ve hareket halinde olan her şey zamanın içinde anlam kazanmaktadır. Buna karşılık, zamanın kendisi, sabit ve kalıcı bir özelliğe sahiptir; yani o değişmez, öncesiz ve sonrasızdır. Zaman bir ‘biçim’dir; fakat değişim ve hareket halinde olan ‘her şeyin bir biçimi’dir. Başka bir deyişle, ‘değişmeye uğramayan değişmez bir biçim’dir. O, öncesiz ve sonrasız bir biçim değil, öncesiz - sonrasız *olmayan* şeyin biçimidir; değişimin değişmeyen biçimidir.*194

Deleuze, Kant’ın zaman anlayışını bu şekilde sergiledikten sonra sinemadaki hareket ve zaman imgesi hakkında kendisine hareket noktası olarak kabul ettiği Bergson’un zaman anlayışını ele alır. Buna göre, Bergson, antikçağ zaman anlayışı ile Kantçı zaman anlayışı arasındaki karşıtlığı aşmak için süre kavramına başvurur. İki tür süre vardır: İçimizdeki süre ve dışımızdaki süre. Bergson içimizdeki süreyi şöyle açıklar:

“Sayıyla hiçbir uygunluk göstermeyen nitel bir çokluktur; henüz artan bir nicelik olmayan organik bir evrim; içinde açık seçik, ayrı nitelikler barındırmayan ayrı bir ayrışıklıktır. Kısacası, iç sürenin anları birbirinin dışında değildir.”*195

Dışımızdaki süreyi de şöyle açıklar:

“Hangi süre bizim dışımızda varolur? Yalnızca bugünkü süre ya da şöyle diyelim, zamandaşlık varolur bir tek. Dışımızdaki şeylerin değiştiği kesin, ama bu anları usunda

tutan bir bilinç dışında... anlar birbiri *peşisıra* gelmezler, verili bir anda bizim dışımızda, zamandaş konumlardan oluşan tüm bir dizge gözlemleriz; bunlardan önceki zamandaşlıklardan hiçbir şey kalmaz geriye. Süreyi uzama yerleştirmek kendimizle gerçekten çelişkiye düşmek ve zamandaşlık içine peşpeşelik getirmek demektir.”*196

Sürenin mekan tarafından belirlenmesi bir art ardılığı beraberinde getirir ve bu da sürenin kendi özüne uygun değildir. Çünkü sürenin kendisinde bir parçalanmadan bahsedilemez. Sürenin bir diziymiş gibi kavranması, bilincimizin mekandan kesitler elde etmesine dayanır. Oysa, Bergson’a göre, dış dünya sürüp gitme olarak yalnızca değişimler geçirmektedir. Bu değişimler, birbirlerini nedensel olarak izlemek anlamında değil, durumların ya da değişimlerin diğerleriyle yer değiştirmesi anlamındadır. Böylece, dış dünyadaki şeyler, Bergson tarafından bir art arda gelme olarak tanımlamaktan ziyade, yeni bir anlamla donatılmaktadır. Bergson şunu söylemektedir: Bilinçte, ayırt edilmeksizin birbirini izleyen durumlar söz konusudur. Bu birbirini izleme, iç dünyamızda bir zamandaşlık yaratırken, dış dünyadaki değişim de art arda gelme anlamında olmayan kendi zamandaşlığına sahiptir. Bu durumda, bilincimiz dışsaldaki zamandaşlığın yerine bir başka zamandaşlığı, ‘kendi zamandaşlığını’ koyar*197. Bergson bunu şöyle dile getirir:

“...bilinçte ayırt edilmeksizin birbirini izleyen durumlarla karşılaşırsınız; uzamda da peşpeşe gelmeksizin birbirlerinden ayırt edilile (biri ortadan kalktığında ötekini ortaya çıkması anlamında) zamandaşlıklarla karşılaşırsınız. Dışımızda, peşpeşelik olmaksızın karşılıklı dışsallık; içimizdeyse karşılıklı dışsallık olmaksızın peşpeşelik”*198

Burada bir uzlaşma ortaya çıkar. Bu da içsel zamandaşlığımızın dışsallaştırılması, dış dünyaya aktarılmasıdır. Başka bir deyişle, dış dünyanın zamandaşlığının yerini bütünüyle farklı olsa da bilincimizin zamandaşlığı alır. Böylece, bilincimiz dış dünyayı bir dizi şeklinde donatırken, dış dünya da içimizdeki sürenin art arda gelen anlarını birbiriyle bağlantılı olarak biri ortadan kalktığında yerine bir başkası gelecek şekilde dışsallaştırır.

Bergson’un ilk dönemler süreyi öznel olarak ifade etmesi, Kant’a benzer olarak görülmesine neden olmuştur. Fakat, Bergson’un zaman anlayışı bütünüyle öznel bir zeminde ele alınmamalıdır. Çünkü, daha sonraki dönemlerde Bergson’un tek öznellik olarak ‘kronolojik olmayan zaman’ı görmesi dikkat çekicidir. Bergson, bu ‘kronolojik olmayan zaman’ ile farklı bir şey söylemeye başlamıştır: Kronolojik olmayan zaman öznelliğimizde yakaladığımız ‘dışsal olan bir zaman’dır. Bu kronolojik olmayan zaman bize tabi değil ancak, biz ona tabiyiz. İnsan bilinçle dışsal gerçekliği kavrar ve bu kavrayışın zamansallığı dışsallıktan ayrı olarak bilinçsel bir gerçekliktir. Nasıl ki Kant’ta öznellik kategorilerinin tek yanlılığı zaman ve uzayı açıklamak için kendi birlik ve tümelliğini tikel olanın kavranabileceği nesnel dünyaya geçişi zorunlu kılmışsa, aynı şekilde, Bergson’da da bilinç kendine uygun olarak dış dünyanın bir biçim kazanmasını sağlamak için, dış dünyadaki kronolojik olmayan ‘bir durumdan bir başka duruma geçiş’i mümkün kılar. Bergson, bu noktada Kant’a yakın gibi gözüke de kronolojik olmayan dışsal zaman onu Kant’tan ayırmaktadır. Bu kronolojik olmayan zaman boyutu bilinçüstüdür; yani öznel değildir. Bununla birlikte, Bergson’da zaman, geçmiş, şimdi ve geleceği kuşatan bir ardışıklığı ifade etmez; yalnızca değişimi ifade eder.*199 Böylece, zaman:

“içimizde içsel olan bir şey değil tam tersine, içinde hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz, içinde bulunduğumuz bir sınırdır.”*200

Her şeyden önce, Bergson için zamanın aşkın biçimi ‘süre’dir ve bu biçimin karakteristiği de bölünmemesi ve kesintisiz bir akış halinde bulunmasıdır. Deleuze, Bergson’un kronolojikle sergilemeyen ‘dış süre’iyle, sinema arasında kurduğu ilişkide, sinemayı bu kronolojik olmayan süreden kesitler, parçalar elde eden bir katografik (zihin haritaları çizen) etkinlik olarak görür. Açıkçası sinema,

Bergson'un da peşinde koştuğu, 'süre'yi bize verebilecek olan tek etkinliktir. Hareket imgesi de zaman imgesi de sürenin bir haritasını çıkaran sinematografik imgelerdir. Fakat zaman imgesi daha önemli bir konuma sahiptir. Çünkü o, zamanın sezgisini elde eder.

Daha önce görmüş olduğumuz gibi, hareket imgesi bir güçtür ve bu güç izleyiciye, evrensel hareket değişiminden algılar sunar. Bu imge, Bergsoncu anlamda, sürenin ufak bir kesitini sunar. Bu imgenin, sinematografik hareketin en yüksek gerçekleşimi olmamasının nedeni, onun izleyicinin sahip olduğu düşünce potansiyelinde 'düşüncede düşünülmemeyen'i elde edememesidir. Çünkü, hareket imgesindeki güç, izleyicinin kendisinden ziyade, evrensel değişimden elde edilen bir algıdır. Oysa, zaman imgesi sinematografik imgenin duyuşal hareket ettirici bir durumdan kurtulup özgür olduğu ve düşünceyi saf bir şekilde alıkoyduğu bir imge türüdür. Bu imge türü, Rodowick'in de belirttiği gibi,*201 Bergson'un 'uzayda algılarınız fakat zamanda düşünürüz' açıklamasında ortaya çıkan ayrıma da işaret eder. Daha önce de değindiğimiz gibi, uzayda algı, hareket imgesini talep eder ve bu imge, uzaydaki verili bir biçimde bulunan maddenin farklı karşılaşmalarına göre bir kimlik kazanır. Dahası, Deleuze hareket imgesini, Bergson'un 'orta imgesi' (moyenne image / intermediate image) ekseninde ele alır. Ve bu imge vasıtasıyla, sinema, hareket ve bilinci bütünleştiren bir sanat olarak belirmiştir. Bergson, bu imgeyi şöyle tanımlar:

“Bu öyle bir imgedir ki hemen hemen maddedir, çünkü; kendisinin görünmesine kendisi izin verir ve hemen hemen zihindir; çünkü artık kendisine dokunulmasına kendisi izin vermez.”*202

Bergson'un 'orta imgesi', ikili bir yöne sahiptir. Bunlardan biri, bu imgenin maddeyle özdeş olmasıdır. Bu, sinematografik imgelerin ilkinin, yani hareket imgesini verir. Diğer ise zihne eş değer olmasıdır. Bu da sinematografik imgelerin ikincisini, yani zaman imgesini verir. Antikçağın zaman anlayışı ışığında çalışan hareket imgesi, evrende verili bir değişim imgesi olan hareket ve algının farklılaşmasına göre kimlik kazanmaktayken, Kantçı zaman anlayışı ışığında işleyen zaman imgesi, algının bütünüyle maddeden geri çekilmesiyle varolur. Bu geri çekilmeyle imgeye kimlik veren hareket, bütünüyle zihinsel bir biçime sahiptir. Bu biçim, art arda gelme yerine yeni bir bağıntıyı talep ederken, hareketle zamanın yer değişimi de yepyeni bir boyutu talep eder. Bu yeni boyut da bütünüyle zamansal olacaktır. O halde, bu imgede hareketin zihinsel bir edim olduğunu söyleyebiliriz.

Bu sinematografik imgelerden zaman imgesinin diğerine nazaran ayrı bir öneme sahip olmasının ve kendi yerini kartografların saf biçimi olarak bulmasının nedeni, onun düşünce hareketlerini yönlendiren bir potansiyele sahip olmasıdır. Ayrıca bu imge, imgeden ziyade bir kavram olarak iş görür. İmgenin zamansal bir boyut kazanmasıyla birlikte, sinematografik hareket düşünceyi nesnel dünyadan sıyrır. Ve böylece, sinematografik hareket, düşüncenin kendi üzerine yönelmesine ve düşüncenin kendi özgün gücünü açığa çıkarmasına neden olur. Sinema sanatı, süregelen anlamda 'düşünme' kavramını içerik bakımından bozar ve zaman imgesi dolayısıyla rasyonel düşünmenin dışına taşar. Tam da bu noktada, zaman imgesi dedüktif ve endüktif tarzdaki bağıntısal düşünmeyi terk ederek, irrasyonel bağıntılarla düşüncede düşünülmeyle engel olanı aşar ve 'düşüncede düşünülmemeyen'i elde eder. Zaman imgesinin sağladığı bu düşünsel edimle, henüz varolmayan düşünce, yani düşüncede açık bir şekilde düşünülmesine izin verilmeyen düşünce düşünülür ve görünüşe çıkar. Dolayısıyla bu görünüş, düş ve hafızanın gerçekleştirdiği bir yolculuğun ötesinde zamanda kavramsallaştırılan 'geçmiş'in, 'gelecek'in ve 'şimdi'nin bir sonucudur.*203

Sinemada, dış dünyaya bağlı rasyonel bağıntılarla gerçekleşen hareket imgesinin bağımsızlığını yitirmesi ve düşüncelerin zihninden rasyonel olmayan bağıntılarla çıkarsanması, zaman imgesiyle olmuştur. Sinemada zaman imgesinin ortaya çıkması bir dönüşümü gerektirmiştir. Bu dönüşümün başını 'İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması' çekmiştir ve bunu tanımlamak da André Bazin'e düşmüştür. Bu tanımlamada üzerinde durulması gereken nokta, İtalyan Yeni Gerçekçi Sineması'nın, gerçeği sunarak gerçeğin ötesine geçmeyi başarmasıdır. Burada söz konusu olan, gerçekliğin sinemasal bir özerklik kazanmasıdır. Bu bağlamda, imgeyi yaratan gerçekliğin tüm biçimleri, sinemada kişinin 'yaşamda karşı

karşıya kaldığı gerçeklik' olarak anlaşılmamalıdır. Çünkü, sinemadaki imgenin gerçekliğiyle asıl gerçeklik bütünüyle birbirine karşılık gelmemektedir. Asıl gerçeklik karşısında sinema kendi gerçekliğini yaratmak zorunda kalmıştır. Sinemanın bu kendi yapay yaratımı zaman içinde bağımsız bir sinemasal gerçeklik halini almıştır. Bu sinemasal gerçeklik André Bazin'e göre:

“Tabiatıyla ‘Gerçek’, bir nicelik olarak anlaşılmamalıdır. Aynı olay, aynı nesne değişik yollardan ortaya konabilir. Bu yollardan her biri nesneyi perdede tanımamızı sağlayan niteliklerden bir kaçını bırakır ve kurtarır; bu yollardan her biri asıl nesnenin tümüyle kalmasına meydan bırakmayan az ya da çok aşındırıcı soyutlamaları, öğretici ya da estetik amaçlarla sokuşturur. Bu kaçınılmaz ve zorunlu kimyanın sonunda ilk gerçeğin yerine bir soyutlama karmaşığında (siyah ve beyaz, düz yüzey), kayıtlamalardan (örneğin kurgu kanunları) ve asıl gerçekten yapılan bir gerçek yanılması konmaktadır.”*204

André Bazin imge tanımında, asıl gerçeğin ötesine geçmekle yetinmemiştir; aynı zamanda, zaman imgesinin de haberini vermiştir. Nitekim, Deleuze'e göre, modern sinema hem hareketin ve hem de 'gerçek'in ötesine geçmek durumundaydı.*205 Dolayısıyla, imge dışsallıktan kendi üstüne döndüğü zaman, saf zamansal bir biçimde gerçeklik kazanabilir ve ancak bu durumda düşüncenin bir başka biçimiyle teması gerçekleştirilebilir.

Deleuze'e göre, zamanın düşünceyle bağıntısı, zamanın, düşüncenin öz niteliği olan yeniden doğma talebini karşılamadaki eksiklikleri, bu eksiklikleri giderme açısından taşıdığı yönelim ve gitgide bu talebi karşılamaya daha uygun olması açısından belirlenir. Zaten, hareket imgesinin düşüncenin sürekli yenilenen doğumunda eksik ve yetersiz kalması, sinemanın bu talebe cevap verme özelliğinden ileri gelen bir dönüşümü zorunlu kılmıştır. Bu dönüşüm düşüncesi, maddi evrenin hareket imgelerindeki rasyonel bağıntılardan, zihinsel evrenin zaman imgelerindeki irrasyonel bağıntılarına yönelme şeklinde ortaya çıkar. Daha saf ve zamansal bir sinemaya yönelimde, her dönüşüm kendisini aşan biçimin temelini oluşturmuştur. 'Anlatım Göstergesi' (Lectosign), 'Zaman Göstergesi' (Cronosign), 'Oluş Göstergesi' (Genesign)*206 sırasıyla daha zihinsel ve zamansal bir sinemayı müjdelemişlerdir. Bundan dolayı da Deleuze açısından, 'anlatım göstergesi'nin, 'zaman göstergesi'nin ve 'oluş göstergesi'nin yaratıcısı olan zaman imgesi, yeniden doğmaktan başka bir işleve sahip olmayan saf düşünceyi uygun bir şekilde dile getirdiği için, hareket imgesinden çok daha kavramsaldır. Bu farkı, Rodowick imgedeki zamansal dönüşüme bağlar. Rodowick'e göre, zaman daima düşünceyi, düşünceyi sunan ya da temsil eden göstergelerden ayırır ve böylece zaman, kendi içinde özel bir gücü ya da 'düşünce güçsüzlüğü'nü onaylar.*207 Deleuze'e göre, filmde bir anlatı ögesi olarak zaman imgesinin ortaya çıkışı, iki tür değişiklik gerektirmiştir. İlk olarak, “imge duyuşal hareket ettirici bağlantılardan kendisini kurtarmalıydı, o, saf görsel - sessel hale gelmek için eylem imgesini aşmalıydı”; ikinci olarak, “o, zaman imgesinin, okunabilir imgenin ve düşünce imgesinin güçlü ve doğrudan dışavurumuna açılmak zorundaydı.”*208

Artık bu dönüşümlerden sonra önemli olan şey, imgenin yeni bir tanımlamayı talep etmesidir. Çünkü hareket, zaman imgesinde de gerçekliğini korumaktadır. Fakat, bu yeni imgedeki hareket, hareket imgesindeki niteliğe işaret etmez. Dolayısıyla, hareket imgesinde uzaysal kesitlerin art ardalığıyla anlam kazanan hareket, yerini evrensel değişim ve oluşumda art ardalık sergilemeyen duruma paralellik gösteren salt zihinsel uzaylara bırakır. Deleuze, imgenin aldığı bu durumun, sinema tarihini ikiye böldüğünü ve sinemada iki büyük dönemin saptanmasında temel bir ölçüt olduğunu belirtir. Bunlardan biri, 1895'de Lumiere kardeşlerle başlayan ve II. Dünya Savaşı sonrasına kadar daima harekete göndermede bulunan *Hareket İmgesi Dönemi*; diğeri ise II. Dünya Savaşı sonrası sinemasında 'durum ve eylem birliğinin parçalanması' sonucunda imgede hareketin değil, zamanın baskın olmasıyla başlayan ve günümüze kadar devam eden *Zaman İmgesi Dönemi* dir.

Klasik sinemanın (hareket imgesine dayalı sinema) anlatıcı karakterinden sıyrılıp zaman imgesinin hakim olduğu sinemaya ulaşmasını Deleuze, sinema üzerine derslerinde üç madde halinde ortaya koyar.

Birinci karakter: Bakış ekolüdür. Bu, Alain Robbe-Grillet'in 'yeni roman'*209 da ortaya koymağa çalıştığı gibi, görselliğin (optiğin) ayrıcalıklı karakteri ya da gözün ayrıcalığı olarak ifade edilebilir. Alain

Robbe Grillet'e göre, göz ayrıcalıklıdır. Çünkü, göz en az bozulmuş organdır. Görmemizi ne engelleyebilir? Deleuze'e göre, Godard da bize sürekli bunu söylemiştir. Godard, her zaman hiçbir şey görmediğimizi, imgeleri göremediğimizi düşünerek yaratımda bulunmuştur. Deleuze'e göre, Godard da Alain Robbe-Grillet gibi, duyuşal hareket ettirici imgeler dünyasında yaşadığımızı vurgulamıştır. Bu nedenle, bu olgu bizi, hiçbir şey görmemeye ve görülmesi gereken imgelerden de ders çıkarmaya zorlar. Mevcut imgeler görülecek hiçbir şey sunmaz. Çünkü, biz herhangi bir şeye baktığımızda anıların, ortak fikirlerin, metaforların, anlamların saldırısına uğrarız. Görmemizi engelleyen bu şeyler yüzünden bir gölgeler oyununun içinde kalırız. Zihnimizde daha önceden bunun ne anlama geldiğini, neye benzediğini ve neyi çağrıştırdığını kaydeden şeyler vardır. Bu hafıza kültürü, bu fikirler toplamı, bu metaforlar bizi sarmalar. Deleuze'e göre, hem Godard'ın hem de Alain Robbe-Grillet'in, gözün ve dolayısıyla görselliğin her şeye rağmen bizi metaforlarla düşünmekten kurtarabilecek, sadece gördüğü şeyi görebilecek, yani çizgileri, renkleri görebilecek bir organ olduğunu düşünmesi, sinema için çok büyük önem teşkil etmektedir.*210

İkinci karakter, imgenin duyuşal hareket ettirici durumlardan sıyrılmasıdır. Peki, eğer göz duyuşal hareket ettirici durumlardan kendini kurtarırsa ne görür? Deleuze'e göre, imgeyi görür. Bu imgeler nedir? Bunlar nesneler değil, nesnelerin betimlemesidir. Alain Robbe-Grillet için de nesnelerin betimlenmesi kavramı önemlidir. Çünkü hem Deleuze hem de Alain Robbe-Grillet için 'yeni roman' ve 'yeni sinema'*211 bize nesneleri ya da kişileri göstermez, sadece onların betimlemesini gösterir. Görsel olan şey kişilerin ve nesnelerin betimlenmesidir. Hatta belli koşullarda betimleme nesnenin yerine geçer. Yani, o sadece nesnenin betimlemesi olmaz; bizzat nesnenin kendisinin de yerine geçer. Betimleme nesnenin kendisini silecektir. Deleuze'e göre, betimleme sona erdiğinde artık onun arkasında bir gerçeklik aramanın anlamsız olduğunu kavrarız.*212

Üçüncü karakter, Görsel ve sessel betimlemedir. Nesneyi silmekle, onunla yer değiştirmekle sonuçlanan görsel ve sessel betimlemenin modern sinemada önemli olması onun hiçbir şekilde nesnel bir imge olmamasından kaynaklanır. O halde modern sinema, bütünüyle öznellik sinemasıdır. Saf görsel ve saf sessel imgenin nesnenin nesnellğine, herhangi bir şeyin nesnellğine bağlı olmaması önemlidir.*213

Eğer modern sinemanın saf görsel imgesi, nesneyi silen saf betimleme ise açıktır ki bu imge, bütünüyle öznellğe göndermede bulunur. Bu, yeni roman ile modern sinemanın en önemli benzerliğidir. Deleuze'e göre, örneğin; Martin Scorsese'in *Taxi Driver – Taksi Şöförü* adlı filminde sürekli gezen taksi şöförü saf görsel bir durumdadır. Yalnızca arabasıyla duyuşal hareket ettirici bir ilişki geliştirmiştir. Çünkü onu kullanmaktadır. Taksi şöförünün dikkati film boyunca akışkan ve değişkendir. Adeta hayal görmektedir. Martin Scorsese taksi şöförünün çıldırtıcı bir koşulda olduğunu göstermeye çalışmaktadır. Küçük kutusuna kapatılmış olan şöför sürekli uyarım – tepki durumunda; fakat aynı anda kendi içinde saf olarak görsel bir durumdadır. Çünkü o, etrafında olup biten her şeye dikkat ederken aslında bu olup bitenleri duyuşal hareket ettirici bir şekilde kavramakta, yalnızca görmek ve gördüğü bu şeylere tepki vermektedir; ama saf olarak görsel bir şekilde. Taksi şöförü sokakları geçer, bir grup fahişe ve üç kişinin kavga ettiğini görür. Onun bütün bu gördükleri görsel bir şöleden başka bir şey değildir. Tüm bu görsel durumlarda taksi şöförü hoş görülemez olanı görür. O halde, bu görsel durum hiç de bir kayıtsızlık durumu değildir; tersine ruhu etkileyen bir durumdur. Taksi şöförünün gördüğü sadece görsel ve sessel bir defiledir. Bu saf görsellik durumu klasik sinemadakinden farklı bir duruma işaret eder. Deleuze'e göre bu, 'algı – eylem' bileşiminin kesilmesidir. Yani, 'algı – hareket' bağlarının koptuğu bu görsel durumda taksi şöförünün beyinde bir 'yarılma' ortaya çıkar. Bu yarılma, taksi şöförünün, görsel durumları bir takım somutlukları çağrıştırdığı olgusundan bağımsız kavramasıdır. Bu dünya aslında onun hayal gücünün dünyasıdır. Burada saf görsel imgeler tam bir öznellikte kuşatılmıştır.*214

Deleuze'e göre, imgenin görsel ve sessel hale gelişi, daha önce belirttiğimiz gibi, üç tür göstergeye işaret eder: 'Anlatım' (lectosign), 'zaman' (cronosign) 'oluş' (genesign) göstergelerine. Bu üç tür gösterge, zamanın düşünceyle bağlantı kurmasına yöneliktir.

Deleuze'e göre, 'anlatım göstergesi' ile sinema yepyeni bir yapı kazanır. Bu gösterge ile sinema, klasik sinemadaki algısal ufkun ötesine geçer ve imgenin içeriksel bir analizine ulaşır. Böylece, nesnelerin imgesel sunumu ve bu sunumlar arasındaki biçimsel ilişkilerden oluşan klasik sinema, algısal ve

gerçeklikten köklü biçimde ayrılır, içkinleşir. Dolayısıyla, anlatım göstergesi ile imgede “ ‘görsel unsur’lar kadar sese dayalı içsel ilişkiler de önem kazanır. Bu, imgenin ‘görülmesi’ kadar ‘okunması’ da gerektiği anlamına gelir.”*215 Fakat bu, nesnel olmayan bir imgeyi elde etme anlamında saf bir sinemayı bize vermez. Çünkü, imgedeki yeni durum, nesnenin sunumuna bağlı olmaktan çıkıp salt zihinsel bir yaratıma henüz ulaşmamıştır. İmge analitik bir noktaya geldiğinde, mantıksal bir dolayım ile kavranamaz. Çünkü, anlatım göstergesi imgenin dış gerçeklikten gelen tasarımının dönüşüme uğraması sonucunda ortaya çıkar. Bu dönüşümde, imgede içsel unsurlar ağırlık kazanır. Bu durum, yeni bir imgesel varlığı ve betimlemeyi de gerektirdiği gibi, aynı zamanda, özne ve nesnenin silikleşip özdeş bir bütünlüğün içine yerleşimine de kapı açar. İmgede saf görsel ve sessel öğelerin önem kazanması, özne ve nesne arasındaki farklılığın ortadan kalkmasına neden olur. Böylece sinema, modern romandaki özne ve nesne arasındaki pratikliği yakalar.*216 Nasıl ki modern roman, nesneyi ve özneyi temel belirlenimlerinden yoksun bırakarak insan ve dünya ilişkisini yeniden yaratıyorsa, sinema da anlatım göstergesi aracılığı ile bu iki öğeyi temel özelliklerinden sıyrarak kullanır. Rodowick, Deleuze’un ‘anlatım göstergesi’ (lectosign) terimini ‘nesneyle ilişkisinden sıyrılmış ya da artık nesnel olmayan bir imge’ anlamında kullandığını belirtir.*217 Dolayısıyla, anlatım göstergesi, nesnenin yerine geçmek veya ondan sıyrılmak için, onu silen gösterge olarak karşımıza çıkar.

Böylece, anlatım göstergesi düzeyinde imge kendisini gerçekliğin baskınlığından sıyrıp, saf bir hale gelişin önünü açmıştır. Bununla birlikte, imge henüz saf çerçevesini çizememiş; yalnızca kendisini gerçeklikten koparıp görsel ve sessel bir biçime yönelebilmektedir. Fakat, bu yönelim içerisinde imge, henüz tamamiyle ayrımlaşmamış ve saf bir imge olarak varolmamıştır. Ancak ‘zaman göstergesi’ saf görsel ve sessel imgelerden bu ayrımlaştırmayı gerçekleştirecektir.

Hareket imgesinde zaman, kronolojik biçimiyle imgeyi belirliyordu; yani ‘geçmiş’in ‘gelecek’in ve ‘şimdi’nin bir ardıllık çizgisinde seyretmesini sağlıyordu. Fakat Deleuze, zaman imgesinde, zamanın doğrudan imge olarak verilmesini art arda gelişle açıklayamayacağımızı belirtir. Çünkü, artık zamanın devreye girmesiyle hareket, sinemanın ilk dönemine ait harekettten farklı olan ve değişim temelinde zamanın saf biçimi olan ‘oluşum’u gerektiren harekettir. Bu hareket, uzaydaki gibi görsel dönüşümler sonucunda ortaya çıkmamıştır. Çünkü artık, ‘şimdi’ ‘geçmiş’ ve ‘gelecek’ birbirinden ayırt edilebilecek bir bağımsızlığa sahip değildir. Dolayısıyla, zaman birbirini takip eden kronolojik kesitlerden ziyade, sürekli geçen bir ‘şimdi’; korunan bir ‘geçmiş’ ve belirsiz bir ‘gelecek’ arasında bölünmüştür. Bunu, Deleuze şöyle dile getirir:

“‘Geçmiş’, ‘şimdi’den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan ‘şimdi’ ve ‘geçmiş’ olarak ikiye bölmek zorundadır; ya da başka bir deyişle, ‘şimdi’yi, biri geçmişe, diğeri de geleceğe tekabül eden iki heterojen yöne ayırmak zorundadır. Zaman, aynı anda kendini açıklayarak ya da sargısını açarak bölünmek zorundadır. Zaman iki asimetric yöne fıskırır. Bunlardan biri tüm geçmişini muhafaza ederken, diğeri tüm şimdinin geçmesini sağlar.”*218

Bu şekilde varlığa gelen ‘zaman göstergesi’ zamanı diziler halinde düzenler; fakat bu göstergede zaman, kronolojik olarak ‘geçmiş’ ve ‘gelecek’ ile ilişkili ‘şimdi’nin konumuna göre bir çizgisellik sergilemez. Bu gösterge daha çok ‘oluş’u talep eder. ‘Oluş’u talep eden bu göstergede, ‘zaman – hareket ilişkisi’ öylesine çok çeşitli, birbiriyle ilgisiz ve farklıdır ki, burada bir düzensizliğin ya da bir karmaşanın olduğunu ve buna bağlı olarak rasyonel bir yapılanmadan uzak bu göstergesel evreni kendisiyle temellendirebileceğimiz genel bir formülasyonun bulunamayacağını ileri sürmek akla yakın görünebilir. Bu durumda bu göstergeler evreninin karşısında takınılacak rasyonel bir tavır söz konusu olmayacaktır. Bu bakımdan, Deleuze ‘sinemayı düşünsel bir etkinlik olarak temellendirmeye çalışan bir filozof olarak, sinemayı rasyonel olmayan ölçütlerle açıklamaya ve sınıflamaya çalışan bir kimlik sergilemektedir’, şeklinde eleştirilebilir. Ne var ki, bu eleştiriye yanıt olarak, Deleuze’un tüm probleminin düşüncenin diğer yönünü, yani irrasyonel yönünü açığa çıkarmak olduğu da ileri sürülebilir.

Rodowick’e göre, ‘oluş göstergesi’ düzeyinde dizilerde, durumlarda, niteliklerde, kavramlarda

bütünüyle bir kimlik dönüşümü yaşanır ve bundan dolayı da bir imgeler zinciri boyunca değişimler ya da dönüşümler ortaya çıkar.*219 Eğer bir göstergenin belli bir diziye göndermede bulunmakla anlamlı olduğunu kabul edersek, o zaman şu sonuca varmamız gerekir: Oluş göstergesi, göstergelerin diziselliğini genişletmiş ya da kronolojik bir diziselliği ortadan kaldırmış olsa da, yine de bazı belirlenimlere sahiptir ve diğer iki göstergenin içermediği şeyleri de sergileyerek yeni bir dizisellik kazanmıştır. Yani, burada bir belirlenim söz konusudur. Dolayısıyla, rasyonel bir belirlenime sahip göstergelerin göndermede bulunduğu dizisellik ‘geçmiş’, ‘şimdi’, ‘gelecek’ şeklinde iken, ‘oluş gösterge’sinin göndermede bulunduğu bunun dışında bir dizisellik olacaktır. Nasıl ki ‘geçmiş’, ‘şimdi’ ve ‘gelecek’teki biçimi dizisellik olarak adlandırıyorsak, bu üçlü dizilimin dışına çıkan bir durumu da dizisellik olarak adlandırmak mümkündür. Fakat, bu dizisellikte ‘geçmiş’, ‘şimdi’ ve ‘gelecek’ gibi kronolojik ayırmalardan ziyade, oluşumların hakim olduğunu düşünebiliriz. O halde ‘oluş göstergesi’yle karşımıza bir diziselliğin çıktığını, fakat bu diziselliğin kronolojik olmadığını söyleyebiliriz. Deleuze, bu yeni dizilimi şöyle ifade eder:

“Bir dizi, ilk zincire (önceyi) yönelen ve onu ilham eden ve başka bir sınıra (sonraya) doğru sırayla yönelen diğer diziler olarak düzenlenmiş başka bir zincire yol veren bir sınıra eğilim gösteren bir imgeler zinciridir. Öyleyse, ‘önce’ ve ‘sonra’ artık, zamanın rotasında ardıl belirlenimler değil; fakat gücün iki yönü ya da gücün daha yüksek bir güce geçişidir. Dolaysız Zaman İmgesi, burada bir birlikte olma ya da eş zamanlılıklar düzeni içinde değil, potansiyelleştirme olarak bir oluş durumu içindeki güçler dizisi gibi görünebilir.”*220

Oluş göstergesi bir güç sunar. Zamanın, güç olarak, sürekli değişim için olasılıklar, yenilikler, yepyeni kartograflar sunması mutlak bir zamansal ufuk lehine kişinin imgeden geri çekilmesini sağlar. Çünkü, mutlak zamansal ufuk, uzaysal evrenle orantılanamaz. Dolayısıyla, bu zamansal güç sayesinde hareket, oluş göstergesinin kronolojik olmayan zamansal uzayı ile düşünce arasında bir bağıntı gerçekleştirir. Bu durumda, zaman imgesinin zihin göstergeleri (noosigns) maddi evreninin eklemleri ve kesmeleriyle işlemeyecektir. Çünkü, zaman imgesi, betimleme, öyküleme ve uzaysal yaratımı Rodwick’in deyimiyle ‘zamanın bilinci olan düşüncede’ temellendirmiştir.*221 Bütünüyle zihinsel bir biçimde işleyen zaman imgesi, hareket imgesinin göndermede bulunduğu ampirik dünyanın tersine, tamamen düşüncenin kendisine göndermede bulunmaktadır. İmgede zaman aktif rol oynamakta ve zaman edilgen bir düşüncüyü keşfeden, üreten ve harekete geçiren bir güce dönüşmektedir. Bu da kuşkusuz, ‘zaman imgesine dayalı sinema’nın Kantçı bir yöne sahip olduğunu göstermektedir.

Zaman imgesinin doğurduğu oluş göstergesinde zaman, imgeden sıyrılıp düşüncenin kendisine yönelerek hareket imgesindeki tüm belirlenimlerden kurtulur. Hareket imgesinin tersine, zaman imgesinde izleyebileceği ya da yapabileceği hareketlerle değil de içerisine girebileceği zihinsel bağlarla tanımlanan, mantıksal bağlaçlara (ya da, bu yüzden, eğer, çünkü, aslında, rağmen...) dayalı olarak, sorgulayan, yanıtlayan, karşı çıkan, kışkırtan, teorileştiren, hipotezleştiren, deneyimleyen bir kamera bilinci vardır.*222

İmge, kendisi için en yüksek belirlenim olan zamansal boyutun yasalarıyla çalışmaya başladığında, saf bir sinema için gereksinim duyulan zaman imgesi olarak ortaya çıkar. Oluş göstergesi bir açıdan da sinemanın saf bir zamansal noktaya geldiğini gösterir.

Artık zaman imgesinde bir dış dünyanın varlığından bahsetmek için hiçbir temel söz konusu değildir. Özne, zaman imgesiyle dış dünyanın varlığından ve inancından sıyrıldığı gibi, imge de dış dünyadan kopup ayrılır. Öznenin ve imgenin dış dünyanın zorluluklarından kopup ayrılması düşünce için iki farklı yön sunar. Birinci yön, düşüncenin o zamana kadar varolmamış bir güç olarak dışsal dünyadan daha

mesafeli bir dışsal uzaklıktan doğmasıdır. İkinci yön ise düşüncenin henüz varolmayan bir güç olarak, herhangi bir iç dünyadan daha derin düşünülemez bir içsellikle karşı karşıya kalmasıdır. Bu iki farklı yönle birlikte, artık düşüncede bir içselleşmeden bahsedilemeyeceği gibi dışsallaşmadan da bahsedilemez. Çünkü burada düşüncenin bir bütünleşme ya da ayrışmasından ziyade, düşüncenin saf bir şekilde açılımı söz konusudur.*223 Eğer bir belirlenimde bulunmak gerekirse, bu belirlenim düşüncenin dışsallıkla karşılaşması ve kendi içinde düşünülemeyenle yüzleşmesi şeklindedir. Bu durumda, zaman imgesinin işlevinin, düşüncenin kendi dışındaki düşünceyle ve düşüncenin kendi içerisindeki düşünülmeyle yüzleşmesinden başka bir şey olmadığını söyleyebiliriz.

Kant'ın Eleştirel Felsefesi adlı kitabının önsözünde Deleuze, zamanın özünde, 'Ego'yu 'Ben'den ayırmak için özünde konumlandığını belirtir. Dolayısıyla, zaman, kendisi altında 'Ben'in 'Ego'yu etkilediği bir biçim, başka bir ifadeyle zihnin kendisini etkilediği bir yoldur. Bununla birlikte, artık klasik anlamdaki gibi art arda gelmeyle tanımlanamayan zamanın, yeniden tanımlamaya gereksinimi vardır. Bu yeni tanıma göre zaman, içselliğin (iç duyunun) bir biçimidir. Fakat, zamanın 'içselliğin bir biçimi' olarak tanımlanması, yalnızca zamanın özneye içsel olduğu anlamına gelmez, içselliğimizin bizi sürekli böldüğü, parçaladığı kısacası bizi bizden ayırdığı anlamına da gelir. Bu ikiye bölünme ya da parçalanma, asla son bulmayan bir süreçtir. Çünkü bu parçalanma sonu olmayan zaman tarafından gerçekleştirilmektedir.*224

Deleuze, Kant'ın 'Ben ve 'Ego' arasındaki bu zamansal ayrımı kanıtlayarak Descartes'in 'cogito' kavramının üstesinden gelmiş olduğunu belirtir.*225 Kantçı devrimin en önemli özelliği olan bu ayrımla birlikte, artık özne Descartes'deki gibi etkin bir özne olarak tanımlanamaz. Çünkü, zaman özneyi parçalamıştır. Deleuze'un Kant okuması 'Ego'nun "zaman içinde olduğunu ve dolayısıyla sürekli değiştiğini..."*226 Ve 'Ben'in ise, "her anda şimdiyi, geçmişi ve geleceği ayırmak suretiyle, sürekli olarak zamanın ve zamanda olup biten şeylerin bir sentezini gerçekleştiren bir edim..."*227 olduğunu vurgulayarak öznenin yeni bir yapılanmasını gözler önüne sermektedir.

Bilindiği gibi, öznedeki bu bölünme beraberinde epistemolojik sonuçlar getirir. Zamanın devreye girmesi, düşüncenin 'Ben' ve 'Ego' arasında salınımına sebep olur. Dolayısıyla, sinemada zaman imgesi bu salınımı gerçekleştirerek özneyi etkin bir 'Ben' düşüncesinin sınırlarının dışına taşırır. Böylece, zaman imgesiyle birlikte, değişen anlatım stratejileri (hareket imgesinin tersine, anlaşılabilirlik, kararsızlık, uyumsuzluk, orantılanamazlık) yepyeni bir biçim yaratır. Buna göre, 'hakikat'e artık bilinen düşünce yasalarıyla ulaşamaz. Çünkü, özne, 'Ben' ve 'Ego' arasında bir ip görevi gören 'zaman'la, Deleuze'un deyimiyle 'yanlışın gücü'yle (powers of false) anlam kazanmaktadır. Rodowick'e göre, Deleuze bu kavramla, doğruluğun mümkün olmadığını kastetmediği gibi her şeyin bir yanılsama ya da kurgulama olduğu bir nihilizm durumunu da kastetmez. Öte yandan doğruluk, tarihsel çerçevede, başka bir dönemde yerini yeni bir doğruya bırakarak yanlışlanabilir bir özelliğe sahip değildir. Doğruluk durumu, Deleuze'un 'kristal rejim' dediği şeyle yer değiştirmiştir. Zaman imgesinin, sinemaya yaptığı en önemli katkı, sinemadaki imge ve düşünce ilişkisinde o ana kadar hakim olan 'organik rejim' yerine 'kristal rejim'i getirmek olmuştur.*228 Sözelgeşi, organik rejime dayalı Eisenstein'in *Potemkin Zırhlısı* adlı filmi, doğru ile yanlış arasındaki ilişkiyi klasik anlamda ele alarak, kararlı ve uyumlu imgelere dayalı anlatım stratejileriyle (olumlu, olumsuz, doğru, yanlış zıtlığı) düşünceye yönelmektedir. Buna karşın, kristal rejime dayalı Alain Resnais'in *Hiroshima, Mon Amour – Hiroşima Sevgilim* adlı filmi, doğru ile yanlış arasındaki ilişkiyi ters yüz ederek ve anlatım stratejilerinde doğru ile yanlış arasındaki klasik belirlenimin dışına çıkarak düşünceye yönelir.

'Organik rejim', klasik sinemanın işleyiş ve montajının ürünü olan hareket imgesi ile bağlantılıdır. Organik rejimde en önemli özellik onun betimlemelerle ilgili olmasıdır:

"Nesnenin bağımsızlığını var sayan betimlemeye 'organik betimleme' denir. Bu, nesnenin gerçekten bağımsız olduğunu bilme meselesi değildir. Önemli olan, bunlar ister sahne dekoru olsun ister dış mekanlar olsun, betimlenen sahnenin kameranın onunla ilgili sunduğu betimlemeden bağımsızmış gibi sergilenmesi ve onun önceden var olduğu farz edilen bir gerçeklik yerine geçiyor olmasıdır."*229

Demek ki, sinemadaki ilk rejimin çok basit bir şeyden hareket ettiğini söyleyebiliriz. O da şudur:

Organik rejim, betimleyici karaktere sahip olması bakımından tanımlanan bir rejimdir. Çünkü, hareket imgesi varolan gerçekliği betimlemeye dayalı bir düşünme tarzına aittir. Bu rejim, önceden varolan gerçekliğe dayalı betimlemeleri montajda birleştirerek, bütüne ulaşmaktadır. O halde bu rejim, imgelerin betimleme şeklinin ve imgeler arasındaki bağıntının bir sonucudur. Bu durumda organik rejim, önceden varolan bir gerçekliğin betimlenmesi ile rasyonel kesilmelerin bağıntılanması olarak tanımlanabilir. ‘Kristal rejim’ ise, organik rejimin tersine bir durum arz eder. Yani bu rejim, hem betimleme hem de montajdaki birleştirme açısından organik rejime karşıttır. Kristal rejim için şöyle der, Deleuze:

“Alain Robbe-Grillet’in ortaya koyduğu gibi, kristal betimleme diyebileceğimiz betimleme ise, kendi nesnesinin yerini alır, onunla yer değiştirir; onu hem yaratır hem de siler ve mütemadiyen önceden varolanları değiştiren, onların yerini alan onlarla çelişen başka betimlemelerin yolunu açar. Şimdi ayrıştırılmış ve çoğaltılmış nesneyi oluşturan şey betimlemenin kendisidir.”*230

Kristal rejimin doğasını kavrama yönünde, Deleuze’un dikkat yöneltmemizi istediği temel nokta, her türden betimlemede ‘varolan – gerçeklik’e dayalı olarak ‘verilmiş – olan’ın bir şekilde aşıldığıdır. Başka bir ifadeyle, artık kendi nesnelerini oluşturan kristal betimlemeler, organik rejimdeki duyusal hareket ettiricinin tersine bütünüyle görsel ve sessel durumlarla ortaya çıkmaktadır.*231

Organik rejimde ‘imge’, dışsal gerçeklik ya da onun temsili ile tanımlanırken, kristal rejimde kendi gerçekliğini kendisi yarattığından temsili karakteri olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. Bu durumda, kristal rejimde imge bir şeyin sunumu değil, bizzat kendisi sunum olan şeydir; yani zamana dayalı, kendine ait ve kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir sunum.

O halde, kristal betimleme ile zaman imgesine dayalı sinema, organik betimlemede var sayılan gerçekliği bütünüyle kesintiye uğratmaktadır. Kristal betimlemenin aksine, organik betimlemede bir süreklilik ve tanımlanabilir bir gerçeklik söz konusudur. Organik betimlemedeki bu süreklilik; çekimler, eşzamanlılıklar ve bu rejimin kendine özgü yasalarıyla gerçekleşmektedir. Bu yasaları Rodowick şöyle dile getirir:

“Filmin hareketli bütünü, çekimlerin içine fotoğrafların, dizilerin içine çekimlerin, parçaların içine dizilerin ve büyük bir saat mekanizması olarak filmin hareketli bölümünün içine parçaların konmasıyla olduğu kadar, bir çekimin diğerine sürekli bağlantısıyla sağlanır. Klasik film fonksiyonunun dinamikleri zamandan bağımsız hareket (motion) fonksiyonu yasalarının olduğu Newtoncu bir evren gibidir.”*232

Bu parçada da vurgulandığı gibi, harekete dayalı sinema belli yasalarla işlemektedir. Bu yasalar, hareket sinemasına ‘uzaysal- zamansal’ (spatiotemporal) sergilemelerle ve montajdan geçen eylemlerin bağlantısıyla bir kimlik kazandırmaktadır. O halde, hareket imgesi sinemasının rejimi olan organik rejimin, sınırlandırılabilir ilişkiler, aktüel bağıntılar, nedensel ve mantıksal ilişkilerle anlam kazandığı söylenebilir. Oysa, zaman imgesine dayalı sinemanın rejimi olan kristal rejimde, her imge bir başka imgeye dönüşebildiği gibi, bu imgeler bir bağıntısızlık durumunu dile getiren gelip geçicilik ve süreksizlik ortamında varlığa gelmektedirler. Bu durum, artık zaman imgesine göre işleyen sinemaya nedensel bağıntılarla yaklaşamayacağını ortaya koymaktadır.

Deleuze’e göre, bir film bütünüyle düş imgelerinden meydana gelmiş olabilir. Fakat, bu özellik onun bütünüyle saf bir sinema olarak görülmesi için yeterli değildir. Çünkü, düş imgeleri gerçek imgelere göre bir anlam kazanır. Bu da organik rejimde düş ve gerçek gibi birbirine karşıt iki kutupla karşı karşıya kaldığımız anlamına gelir. Bu yüzden organik rejimde, “gerçek olan yönünden aktüelleştirme bağlantıları ve düşsel olan yönünden bilinçte aktüelleştirmeler”*233 söz konusudur. Kristal rejimde durum bunun tam tersidir. Çünkü, aktüel hem kendi bağlantısını hem de kendisini yaratma noktasına ulaşmıştır. Bu durum, aslında gerçeklikten bütünüyle bir kopuşa işaret eder. Deleuze’un zaman imgesini ele alış tarzı da bu

doğrultudur. Deleuze, düş ve gerçeklik arasındaki sınırların ortadan kalkmasını ve imgelerin irrasyonel bir şekilde bağlanıp birleşmesini, zaman imgesine dayalı sinemanın temeli olarak kabul eder. Şu açıktır ki, kristal rejim imgeyi, onun varlığa gelişi ve diğer imgelerle ilişkisi bakımından gerçeklikten ayırmakta ve onu bütünüyle saf sinemanın otonom bir nesnesi haline getirmektedir. Yani, kristal rejimde,

“aktüel, kendi hareket ettirici bağlantılarından ya da gerçek olan kendi yasal bağlantılarından koparılmıştır ve sanal (virtüel), kendisi bakımından kendini aktüelleştirmelerinden ayırmakta ve kendisi için geçerli olmaya başlamaktadır.”*234

Belirtildiği gibi, sinemanın daha saf bir noktaya ulaşmasını sağlayan, gerçek ile düşün ve aktüel ile sanalın birbirini kovalaması, birbirlerinin yerine geçmesi ve artık bunların birbirinden ayırt edilemez hale gelmesidir. Bu da zaman imgesinin işleyişinin bir sonucudur.

Deleuze'e göre, bir film organik ve kristal rejime göre irdelendiğinde, üzerinde durulması gereken bir nokta da filmin 'öyküleme biçimi' olmalıdır. Bir film dolaysız olarak bize aktarılan imgelerle başlar. Fakat, filmin karakteristik özelliğini imgelerin akışı sonucunda ortaya çıkan öyküleme belirler. Sinema tarihinde 'organik öyküleme' ve 'kristal öyküleme' olmak üzere iki tür öyküleme çeşidi vardır. O halde, organik öyküleme nedir?, Kristal öyküleme nedir? sorularını cevaplamaya geçebiliriz. Organik öyküleme, karakterlerin olaylara tepki göstermesi ya da filmin örgüsü için bu karakterlerin eylemde bulunma biçimlerinin sonucunda ortaya çıkmaktadır. Deleuze, organik öykülemeyi şöyle ifade eder:

“Basitçe ifade edersek duyuşal hareket ettirici şema (sensorymotor schema), düzlemsel bir uzayda (Kurt Lewis) yer almaktadır. Bu düzlemsel uzay amaçların, engellerin, niyetlerin dolaylı yolların dağılımına göre güçlerin karşıtlıkların ve bu güçler arasındaki gerilimlerin bir alanı ve bu gerilimlerin çözümü yoluyla tanımlanır. Buna karşılık gelen soyut biçim Euclidesçi (Öklid) uzaydır. Çünkü, bu gerilimlerin ekonomi prensibine göre, ekstremum, minimum ve maksimumun konumlarına göre çözümlendiği yer sahnedir. Örneğin en basit rota, en uygun dolaylı yol, en etkili konuşma, en fazla etki için asgari sayıda araç. Öyleyse bu öyküleme ekonomisi hem eylem imgesinin (action image) ve düzlemsel uzayın somut biçiminde hem de hareket imgesinin ve Euclidesçi uzayın soyut biçiminde ortaya çıkar.”*235

Demek ki, organik öyküleme özü itibarıyla hareket imgesine ve bu imgelerin birbiriyle ilişkisine ve bunların uygun bir şekilde düzenlenmesine dayanır. Başka bir deyişle bu öyküleme türü, hareket imgesindeki imgelerin birbiriyle olan ilişkisine ve bu ilişkinin rasyonel kesilmelerle sunulmasına dayanır. Bu öykülemeye tek başvuru kaynağı dışsal gerçeklik ve somutluktur. Fakat, dışsal dünyanın sahneye taşınması öyküleme için yeterli bir neden değildir. Çünkü, böyle birebir aktarım bizi bütünüyle algıya götürürdü. Oysa, biz eylemin tarzıyla gelen öykülemenin peşindeyiz. Deleuze'un yukarıdaki açıklamasından hareketle organik öykülemenin ortaya çıkışı şöyle özetlenebilir: İlk olarak, sahneye taşınan malzeme (dış gerçeklikten gelen) düzlemsel bir uzayda güç haline gelmelidir. Bu güce de mantığın üç temel ilkesine dayalı olarak ortaya çıkacak olan gerilim, karşıtlık, özdeşlik, farklılık vb. durumlarla ulaşabiliriz. İkinci olarak, bu güç durumuna soyut olarak Euclidesçi uzayın karşılık gelmesi gerekir. Üçüncü olarak dışsal malzemenin birleştirilip ayrıştırılması bizi dolaylı bir zamanla karşı karşıya getirmelidir. Bunlar başarıldığında zaman, eylem tarzının bir sonucu olacağından ve Euclidesçi uzaydan mantığın ilkeleriyle çıkartılacağından, kronolojik bir yapıya sahip olacaktır. Bu da hareket imgesinin öyküleme biçimi olarak karşımıza çıkacaktır.

Kristal öyküleme, organik öykülemeye oldukça farklıdır. Çünkü organik öykülemeye duyuşal hareket ettirici şema kristal öykülemeyle bir çöküş yaşar. Organik öyküleme, gerçeklikten gelen malzemeyi yeniden şekillendirmeden, karakterlerin durumlara tepki göstermesinden doğarken; kristal öyküleme duyuşal hareket ettirici durumların yerlerini, saf görsel ve sessel durumlara bırakmasından doğar. Deleuze'e göre, Yasujiro Ozu*236, Yeni Gerçekçi Sinema ve Yeni Dalga'da, görüş (vision) eyleme

bağlı olarak ortaya çıkmaz. Yani, eylemin alacağı biçimleri varsayarak görüşe ulaşma amacı artık söz konusu değildir. Söz konusu olan şey, görüşün tüm alanı kaplaması ve eylemin yerini almasıdır (Kurosawa'nın filmlerinde görüldüğü gibi). Çekimin tüm alanı kaplaması eylemin en önemli öge olmaktan çıkması anlamına gelir. Kristal öykülemde en önemli öge çekimdir. Ve Deleuze, bu öyküleme de 'sabit çekimin yeniden keşfi'nin söz konusu olduğuna dikkat çeker. Fakat, sabit çekimin yeniden keşfinden çıkartılması gereken anlam, hareketin bütünüyle devre dışı bırakılması değildir. Çünkü, sabit çekimlere ağırlık veren bir yönetmen de hareketi abartabilir, aralıksız olarak bir hareketler bütünü verebilir veya farklı ölçütlere göre bir hareketler çeşitliliği sunabilir. Fakat, sabit çekimle birlikte organik öykülemdeki kazara ya da rastlantısal hareketlerin yerini alışılmışın dışında, kural dışı, beklenene ters düşen hareketler alır. Böylece, filmin varlığa geldiği uzay, bir yandan somut duyuşsal bağıntılarını kaybederken, bir yandan da hedeflere, engellere, dolaylı yollara, gerilimlere ve gerilimlerin çözülüşüne sahne olmaktadır. Sinemadaki bu yeni uzay, daha önceden bir belirlenime sahip olmadığından birçok biçimde ortaya çıkabilir.*237

Deleuze, hareket imgesinde ortaya çıkan organik rejim ile zaman imgesinde ortaya çıkan kristal rejim arasındaki belirleyici ayrımı, hakikat anlayışları bakımından da karşılaştırır. Deleuze, hareket imgesinin daha önceden sabit olan bir hakikate yöneldiğini ve onu kendi yasasına göre biçimlendirdiğini ve bu anlamda konu ettiği her şeyi klasik anlamdaki düşünce biçiminde temellendirdiğini kabul etmekle beraber, hareket imgesinin hakikati sabit olarak ele almasının hakikati sınırlandırdığını düşünmektedir.*238 Tabii ki, bu yüzden de hareket imgesinin düşünceyi açığa çıkarması da sınırlı olacaktır. Hareket imgesinin hakikate yönelimi, tüm potansiyeliyle ortada olan, 'sabit önceli – sonra'lı bir nesneyi algıyla ele geçirme şeklinde karşımıza çıkar. Bu bağlamda, hareket imgesi, hakikati yalnızca akıl ilkelerinin uygulanabileceği bir algısal gerçeklikle sınırlandırdığı için, Deleuze bu imgede olanın dışında bir şeyle karşılaşmamızın mümkün olmadığını ileri sürmüştür. Hareket imgesinde, hareket genişletilebilir; tersyüz edilebilir, yeni bir biçime sokulabilir, derinleştirilebilir veya bütünüyle farklı olarak sunulabilir. Fakat, hareket, daima değişmez ve statik olan hakikat'ın tarihsel bir imgesi olarak varolacaktır. Aynı şey hareket imgesine bağlı düşünce için de geçerlidir. Organik rejim nasıl ki olmayan bir hareketi değil de, olan hareketi farklı bir şekilde sunuyorsa; aynı şekilde düşünce de düşünülemez olanı değil, düşünülebilir olanı farklı şekillerde sunmaktadır. Yine organik öykülemde de doğru ve yanlış arasında belirli bir sınır söz konusudur. Çünkü, bu tarz yönetim, olumlu ve olumsuz bir 'birlik' vererek mantığın ilkeleri ışığında yanlış doğrunun zıttı ya da olumsuzlanması olarak ortaya koyar. Demek ki organik öyküleme, bütünüyle sinemaya özgü bir düşünsel biçim olarak ortaya çıkmamaktadır. Çünkü, bu şekilde düşünceye ulaşmak, yani özdeşlik, çelişmezlik ve üçüncü halin imkansızlığı ilkeleriyle düşünceye ulaşmak, diğer tüm rasyonel etkinliklerin de başvurduğu bir yoldur. Dahası, hareket imgesine dayalı organik rejimde yeniden bir araya getirilen imgeler arasında kurulan bağıntıların kavramları ima ettiği ve bu kavramların da yeni kavramların ortaya çıkmasına yol açtığı ve böylece mantıksal olarak birbiriyle bağıntılı olan imgelerin düşünülebilir kavramlar yaratıp bütüne ulaşmaya kadar devam ettiği söylenebilir. Buna karşılık, modern sinemada, zaman imgesi zamansal paradoksların içinde şekillendiğinden, artık, olan ve keşfedilmeyi bekleyen bir hakikatten bahsedilemez. Modern sinema hakikati zamansal bir oluş olarak ele alır:

“Eğer dolaysız zaman imgesi zamansal paradoks içinde şekillendirilirse, hakikat artık değişmezlik, kendisi olma ve kendine benzeme formları altında düşünülemez. Düşünce yasaları diye adlandırılmış olan şeyler (özdeşlik, karşıtlık, üçüncü halin imkansızlığı prensipleri) etkileyici bir şekilde devrilir. ...Eğer hakikat biçimi zamansalsa, bu durumda önceden varolan hakikati keşfetmenin tepkiselliği ya da pasifliğinden kurtuluyoruz demektir. Bunun yerine içinde hareket ettiğimiz dünyamızı icat etme yönünde aktif ve yaratıcı hale gelmiş oluruz.”*239

Görüldüğü gibi, Deleuze'e göre, artık hakikat bir geçicilik olarak varolmaktadır. Sabit bir varlık olmaktan ziyade, zamansal bir oluşum olarak anlam kazanmaktadır. Böylece kristal rejimle işleyen zaman imgesi, 'Düşünme nedir?' sorusunu yeni bir biçime sokmaktadır. Bu rejimde somut ve statik olarak

varolmayan, fakat oluş olarak varolan bir düşünme söz konusudur. Hakikat ile zamanın sinematografik imgede buluşması düşünceyi bu şekilde dönüşüme uğratmaktadır. Artık hakikat, zamanın düşünce içerisinde bir açılımı olmaktadır. Fakat, bu açılım organik rejimdeki gibi sabit ve belirli bir formüle göre ortaya konulmaktan ziyade, her an değişebilen bir oluş durumudur. Bu noktada Deleuze, Nietzsche'nin doğru ve yanlış arasındaki zıtlığı kaldırıp, bunun yerine koyduğu 'oluş içinde hakikati yaratan yanlışın gücü' deyişini temel alır. Şimdi hakikate, önceden belirlenmiş bir sona doğru akıl yürütmeye değil de, tam anlamıyla Bergsoncu anlamda yaratıcı bir evrime, yani farklılığın ve çeşitliliğin olduğu fakat özdeşliğin olmadığı bir ortama yani, zamanın kristalize olduğu bir ortama yönelmeyle ulaşılabilir. Öyleyse, zamanın bize sunduğu şey, "hakikat biçiminin yerini alan yanlışın dönüşümleridir."*240

Sinemanın duyuşal hareket ettirici imgeden saf zaman imgesine doğru dönüşümü, aynı zamanda insan ve dünya arasındaki bir kopuşa da işaret eder. Bu kopuş, insanı bir kahin haline getirir. Bu kahin, iki farklı durumla karşı karşıyadır. İlk durumda, insan katlanılamaz (tolere edilemez) bir dünya içindedir ve bu dünyada bir şeyler tarafından etkilenir; ikinci durumda da, bu etkilenimle düşüncede düşünülemez olanla karşı karşıya kalır.

Deleuze'e göre, işte, bu 'iki nokta arasında düşünce' garip bir hal alır ve garip bir fosilleşme geçirir. Burada, düşünce bir işlev güçsüzlüğü, bir var olma güçsüzlüğü haline gelir; böylece de hem kendisinin hem de dünyanın sahibi olmaktan çıkar.*241

Kendisinden ve dünyanın sahipliğinden çıkmasıyla düşünce, bu dünyadaki katlanılamazlığı ele geçirir. Bunu, yepyeni bir dünya yaratmak için yapmaz; tersine, bu dünyanın katlanılamaz olmasıyla düşünce, artık ne kendisini ne de dünyayı düşünmektedir. İnsanın bu katlanılamazlığı ele geçirdiği yer, içine sıkıştığı - kapandığı 'bu' dünyadır. Böylece, tinsel otomat, klasik anlamdaki düşünme yerine farklı bir durum sunar. Bu da, daha uzağı gören bir kahinin ruhsal durumudur.*242 Öyleyse, sinemanın sunduğu çıkış yolu,

"farklı bir dünyaya değil, insan ve dünya arasındaki bağa, sevgi ya da yaşama inanmak, imkansız olana, düşünülemez olana, fakat yine de düşünceden başka bir şey olmayana inanmak; mümkün bir şeye inanmaktır. Çünkü aksi takdirde boğuluruz. Düşünülmeeyeni absürd aracılığıyla düşüncenin özel gücü yapan bu inançtır."*243

Demek ki, sinema düşünülmeeyeni düşünür kılarak 'inanç'a yol açmaktadır. Sinemanın yol açtığı 'inanç', düşünceye farklı bir yön sağlamaktadır. Deleuze'e göre, sinemayla ortaya çıkan bu inanç düşünce dünyamıza basit bir katkı değildir; tersine, o düşünce evrenimizin bir başka yönüdür. Bundan dolayı da 'inanç' düşünce yolumuzu bulmamızda, yaşama inanmamızda, düşünceyi ve yaşamımızı keşfetmemizde kendisine başvurmamız gereken anahtar bir kavramdır. Bu bağlamda Deleuze, modern insan ile dünya arasında bir kopuşun var olduğuna ve bu kopuşun yeni bir sinemanın doğuşuna kaynaklık ettiğine işaret eder.*244 Bu yeni sinemanın (modern sinemanın) başını çeken Carl Dreyer ve devam ettiren de Roberto Rossellini'dir.

Deleuze'e göre, Carl Dreyer sinema tarihinde dünya ile insan arasında inanç bağına ortaya koyan ilk yönetmendir.*245 Dreyer, sinema ve düşünce arasında yeni bir ilişkiyi ortaya koyar. Onun sinemasında sinema - düşünce ilişkisi bağlamında 'duyuşal hareket ettirici' durumların yerini ruhsal durumlar almıştır. Dreyer, ruhsal durumları kendine özgü bir tarzla sergiler. Onun sinemasında kahramanlar katlanılamaz bir dünyada ya anlamsız bir yaşamın içinde çıkış yolu aramaktadırlar ya da dünyayla bağlarını bütünüyle koparma noktasına gelmişlerdir. Başka bir deyişle, onun kahramanları hep uçlarda yaşarlar: Yaşam - ölüm, mutluluk - mutsuzluk, iyilik - kötülük gibi. Bunlara bağlı olarak, Dreyer'de en çok rastlanan temaların başında, 'hoşgörüsüzlük', 'fanatizm' ve 'özgürlük' gelir. Onun kahramanları sürekli bir ruhsal kriz içindedirler ve sürekli özgürlük sorunuyla karşı karşıyadırlar. Dreyer'in filmlerinde, birey yavaş yavaş çevresindeki bireylerle çatışır. Bu çatışma, bireyin kendi özgür düşünce gelişiminin bir başkası tarafından engellenmesiyle ortaya çıkar. Bu nedenle, Dreyer'in kahramanları çatışmalı, ızdıraplı, bunalımlı ve buhranlı yaşamları boyunca mutluluk peşindedirler. Nitekim, *La Passion de Jeanne d'Arc - Jan Dark*'ın

Tutkusu'nda Dreyer, "katı dogmatizmle özgür esinin, insancılığım yitirmiş güçle kişisel davranışın ezeli çatışmasını"*246 işler. Jan Dark mutluluğu, bir ermiş olarak gökyüzünde arar. *Dies Irae - Öfke Günü*'nde ise filmin kahramanı mutluluğu ölümden bulmaktadır. Dünya ile insan arasındaki bağın kopuşunda, Dreyer'in kahramanlarının bir çıkış yolu aramakta oluşunun en iyi örneğini, *Ordet - Söz*'de buluruz. Burada çıkış yolunun inanç olduğu bize bildirilir. Bu açıdan "*Ordet* bir derstir, 'inanç'ın zaferinin belirtisidir. 'Yaşam = İnanç'"*247 olmuştur bu filmde.

Bu bağlamda, Deleuze'e göre sinema perdesinde ruhsal durumların yaratılmasıyla birlikte, sinemada bilginin yerini inanç almıştır. XIX. yüzyılın sonlarından başlayarak geleneksel değerlerin ve biçimlerin sarsılıp yıkılması sonucu, insan ile dünya arasındaki kopukluk, sinemanın bu yüzyılda neyi filmleştirmesi gerektiğini belirlemiştir.*248 Modern insanın dünyanın bilgisinden ziyade dünyaya inanmaya gereksinimi vardır ve bu gereksinimi de ancak sinema giderebilir. Çünkü,

"dünyada yalnızca inanç, insanı gördüğü ve duyduğu şeye yeniden bağlayabilir. Sinema dünyayı değil, bu dünyayla tek bağımız olan inancı filmleştirmelidir.... Bu dünyada inancımızın yeniden oluşturulması - işte modern sinemanın gücü budur (sinema kötü olmayı bıraktığında). Evrensel şizofrenimizde, ister Hristiyan ister ateist olalım, *bu dünyaya inanmak için nedenlere gereksinimimiz var.*"*249

İnsan nasıl bir durumda olursa olsun dünyaya inanma gereksinimi içindedir. Bu çağda da bu gereksinimi sinema giderecektir. Dolayısıyla, sinema dünya ile insan arasındaki inanç bağına filmleştirdiği taktirde insan; trajik, kaygılı ve umutsuz varoluşuna yeni bir anlam ve çekidüzen vermekten geri durmayacaktır. Bu inanç bağıyla insan hem kendisine hem de dünyaya karşı yeni bir bakış kazanabilir.

Dünya ile insan arasındaki inanç sorunu, Rossellini sinemasında da temel bir kaygıdır. Rossellini bir düşler mekanizması olarak görülen sinemayı yaşam için bir 'etik'le donatır. Bu yüzden, Deleuze onun sinemasını da yaşamımızın vazgeçilemeyecek bir parçası olan 'inanç' yaratımında bulunan bir sinema olarak yorumlar:

"Rossellini, sevginin yalnızca karakterlere değil, aynı zamanda gerçek dünyaya karşı da duyulabildiğini söylemektedir. Bu sevgi, gerçekliğin parçalanmasını önlemektedir."*250

Bir dünya inancı yaratma yönünde Rossellini sineması, bir yandan bilgilendirme idealini korumayı amaçlar, öte yandan ise bir etik yaratma peşindedir. Deleuze'e göre, Rossellini bu iki yönü, insanı yeniden yapılandırmak için sinemasında birleştirmektedir.*251 Dolayısıyla, o doğrudan doğruya insanın ve dünyanın bütünleştiği bir sinemanın peşindedir. Çünkü, artık sorun inanılacak bir dünyayı keşfetmektir. Sinema aracılığıyla insan ile dünya arasındaki kopuş bir inanca dönüştürülür. Bununla birlikte, Rossellini'de bu inanç, içinde bulunduğumuz dünyayı terk edip aşkın bir dünyaya geçmeye yönelik değildir. Bu inancı elde etmenin koşulu önce bedene inanmaktır. Daha açık olarak bu inanç, bu dünyanın dönüşüm güçleriyle bağlantılı bedene inanmaktır; yani düşünce güçlerinin potansiyeli içerisinde beden ve dünyanın oluş güçlerinin değişimine ve bu ikisinin karşılıklı ilişkisine inanmaktır.*252

Zaman imgesi açısından bir diğer önemli isim de Alain Resnais'dir. Deleuze, zaman imgesinin egemenliğinin en açık biçimde Alain Resnais'nin filmlerinde görüldüğünü belirtir. Resnais geçmişin, şimdinin ve geleceğin birbirine karıştığı bir sinema dili ile zaman imgesinin adeta sinemasal anlatımın kendisi haline getirir. Deleuze'e göre, Resnais sinemadaki tüm sorunlara tamamen değişik bir boyut kazandırması açısından Orson Welles'e en yakın duran yönetmendir. Fakat, Orson Welles bütünüyle özgür davrandığında bile bir noktada ısrarla durur. Bu, bazen birinin ölümü şeklinde verdiği, bazen filmin başından itibaren verdiği, bazen de önceden tasarladığı bir 'şimdiki zaman'dır. Orson Welles'deki bu şimdiki zaman, bazen öyküyü anlatanın sesi olup filmde çok önemli bir role sahip olurken, bazen de bir merkeze dönüşür.*253 Geçmişe ait tüm imgeler bu sabit noktayı merkez alarak varlıklarını sürdürürler. Oysa,

"Resnais'deki yenilik, merkezin ya da sabit noktanın ortadan kalkmasıdır."*254

Bir merkez ve bir sabit noktanın olmayışını Resnais'in *Hiroshima Mon Amour* adlı filminde açıkça görürüz. *Hiroşima Sevgilim* adından da anlaşıldığı gibi atom bombasının atıldığı bir kentin adıyla 'sevgilim' sözcüğünün yan yana getirilmesiyle iki olguyu temel alan bir filmidir.*255 Film, Hiroşima'ya film çekmeye gelen bir Fransız kadının ülkesine dönmenden önce bir Japon mimarla tanışması üzerine kuruludur. Filmde ne tanışma biçimi ne de bu iki insanın kimlikleri önemlidir. Hatta onları filmin başında göremeyiz bile. Film, atom bombasından nasibini alan insanların görüntüleriyle yani, kopmuş başlar ve paramparça olmuş gövdelerle başlar. Bu tanınmaz halde olan gövdelerden sonra yavaş yavaş bir otel odasında kadın ve erkeğin bedenleri belirir. Bu otel odasındaki iki sevgili Hiroşima'ya atılan atom bombası üzerine konuşmaktadır. Artık Hiroşima'ya atılan bombadan her yerde söz etmek mümkündür.

Resnais'in *Hiroşima Sevgilim* adlı filminde, iki karakterin otel odasında yaşamakta olduğu 'zaman' büyük bir belirsizlik ve merkezsizlik içindedir ve 'zaman' bu iki karakterin geçmişe gidip gelmeleri içinde dağılmış olarak bulunmaktadır ya da yalnızca geçmişin bir parçası haline gelmiş olarak dalgalanmaya bırakılmıştır. Otel odasında, şimdiki zamanın yakalanması ya da sayılması neredeyse mümkün değildir. Geçmiş ve şimdiki an arasında gidip gelen filmde, aşk coşkusu içindeki iki karakterin görüntüleri, atom bombası ve onun doğurduğu felaketlerle sürekli kesintiye uğrar. Adeta 'geçmiş'in 'şimdiki an'a baskın gelmesine şahit oluruz. Bu baskınlığı filmin kendisinde de yakalamak mümkündür. Örneğin, 'Japon sevgilinin el'i gösterilirken bu sahne kesilerek 'Alman sevgili'nin eline geçmektedir. Bu geçiş yönetmenin 'şimdi'den 'geçmiş'e gitmesinin mükemmel bir örneğidir. Kadın sırtında sabahlıkla ve elinde bir fincan kahveyle otel odasının balkonunda Japon sevgilisine bakar. Sevgilisi yüzü koyun uzanmış, beline kadar çıplak, parmakları kıpırdamaktadır. Bu noktada sahne kesilir ve bir başka sahneyle karşılaşırız. Elleri Japon sevgilinininkine benzeyen, rıhtımda boylu boyunca yatan ve ölmek üzere olan bir başka erkeğin gövdesine ellerini takip ederek ulaşırız. Ardından, kamera erkeğin kanlı yüzüne döner ve genç bir kadının bu yüzü öptüğünü görürüz. Bu sahneyle birlikte izleyiciye söylenmeyen fakat artık izleyicinin kaçırmadığı bir nokta ortaya çıkar. İzleyici, kadın kahramanın şimdiki sevgilisinin üzerinden geçerek geçmişteki sevgiliden ve onun akıbetinden haberdar olur. (Kadın 1944'te Alman işgalinde bir Alman askerle birlikte olmuş. Birisi bahçeden ateş etmiş ve Alman askeri öldürülmüştür. Düşmanla birlikte olduğu için kadının saçları kazınmış ve mahzene kapatılmıştır) Böylece, 'geçmiş' ile 'şimdi' arasındaki yolculuğun iki ayrı sevgili ile gerçekleştiğini görürüz. Biri otel odasında rahat ve mutlu bir şekilde uzanmışken, diğeri ölmek üzere acılar içinde kıvrınmaktadır.*256

Resnais, bu filmde, hiçbir merkeze gönderme yapmaz. Filmdeki insanların hiçbiri içinde bulundukları zamanda yaşamazlar. Geçmişin sayfaları arasındaki diyalogda her sayfa bir sonrakine göre yaşamakta olan zamanı temsil etmektedir. Kadın için Hiroşima, Nevers'in yaşamakta olduğu zaman, erkek için ise Nevers, Hiroşima'nın yaşadığı zaman olarak filmde anlam kazanmaktadır. Filmde iki karakter vardır ve her ikisi de diğersininkine yabancı olan birer belleğe sahiptir. Aralarında ortak hiçbir hatıra yoktur. Hiroşima ve Nevers şehirleri adeta aralarında bağlantı kurulamayan farklı iki bölge gibi durur. Bu kopukluk karakterlerin konuşmalarında da belirgindir. Japon genç 'her şeyi gördüm, her şeyi... sen Hiroşima'da hiçbir şey görmedin, hiçbir şey...' sözleriyle adeta kadının kendi dünyasına girmesini reddeder. Kadın ise, Japon genci kendi geçmişine çekmeye çalışır. Bu, her karakterin kendi belleğini unutmasının, kendi kişiliğinden sıyrılmasının ve bu şekilde iki karakter için ortak bir bellek yaratmanın bir yolu değil midir? *257 Filmin sonunda kadının erkeğe 'Hiroşima, senin adın bu,'demesiyle, erkeğin de kadına 'senin adın da Nevers,'demesiyle iki şehrin sadece isimleştirdiğini görürüz. Böylece, filmde iki isim ortak bir bellekte birleşmiş olmaktadır. Kaldı ki, Resnais'in, filmde Hiroşima'ya atılan bombanın görüntüleriyle işe başlaması, Fransız ve Japon sevgililerin belleğine müşterek bir bellekten yöneldiğini daha baştan göstermektedir. Deleuze bunu bir kişi için bir bellek ya da birkaç kişi için bir bellek keşfetme paradoksu olarak ifade eder: Yani, geçmişe ait farklı zaman dilimleri artık tek bir karakter, tek bir aile, tek bir grupla ilişkili değil, farklı olan (mekan, zaman, millet, yaşam...) fakat bir dünya belleğine sahip tüm karakterlerle bağlantılıdır.*258 Dolayısıyla, Resnais, *Hiroşima Sevgilim* adlı filminde birlikte varolan (geçmiş, şimdi), yaşanmakta olan zamanları geliştirerek yeni bir sinema diline ulaşmaktadır. Resnais'in bu filmdeki amacı, bellek mekanizmasıyla geçmişe ait belli bir anı hatırlatmak değil, geçmişin şimdinin içinde yaşadığını

göstermektedir. Resnais sinemasında farklı iki zaman, karakterlerle veya karakterlerden bağımsız biçimde sırasıyla özümsevenek, tek bir süreklilik ortamına çekilip dönüştürülür. Olaylar sadece birbirini izlemekle veya art arda gelmekle kalmamakta; geçmişe ait bir sayfaya ya da bir dönemle ilgili bir süreklilik ortamına ait olup olmadıklarına bağlı olarak sürekli düzenlenmektedir. Hiroşima ve Nevers’de olanların karakterlerin bize anlattığı gibi olup olmadığı, Hiroşima ve Nevers’i kimin ne kadar gördüğü, kime inanmamız gerektiği, tüm bunlar geçmişe ait sayfalar arasında üzerinde kesin karar kılınamayan noktalardır.*259 Çünkü, filmde her şey bulunduğunuz sayfaya göre gerçeklik kazanmaktadır. Bu yüzden, Resnais’de ‘zaman’ların birlikte dönüşümlerinin ve dağılmalarının sürekli bir parçalanması söz konusudur.

Resnais, karakterlerin sunumunda biyografilerini, geldikleri yerin ayrıntılı coğrafi bilgilerini vermeyi de ihmal etmez. Çünkü karakterin geldiği coğrafyayı kullanmak ona zamanı parçalama olanağı verir. Buna ilaveten, her karakterin geldiği coğrafya, geçmişe ait bir sayfa, geçmişe ait bir zamansal harita görevi görür. Bu durumda, zamansal haritalar filmde bütün oluşturan parçalar olarak varlıklarını sürdürür. Karakterin geçmişinden yola çıkılarak ortaya konan haritalar, önce bölgelerin, nesnelerin, yerlerin ve manzaraların betimlemeleri olarak filmde anlam kazanırken, daha sonra bunların birer zamansal kesite dönüştüğünü görürüz. Resnais, coğrafi haritadan yola çıkarak ona karşılık gelen zihinsel haritaya (kartograf) veya düşünce boyutuna ulaşır. Deleuze, Resnais’deki bu özelliği şöyle ifade eder:

“Resnais sinemayı gerçeği temsil etmek için bir araç olarak değil, zihnin çalışma şekline yaklaşmanın en iyi şekli olarak tasavvur eder.”*260

Coğrafi bilgiler esas itibarıyla Resnais’de zihinsel ve beyinsel sonuçlar doğurur. Bu zihinsel işlevlerle Deleuze, Resnais’in kendisini her zaman ilgilendiren şeye; dünyanın belleğine, dünyanın belleği olarak beyine ulaştığını belirtir.*261 Resnais, bu coğrafi bilgilerden yola çıkarak, filmdeki tek bir karakterle bile, bütünüyle zihinsel işlevlerin, düşüncenin hakim olduğu bir sinemaya ulaşmaktadır. Bu anlamda, geçmişe ait her harita bir zihinsel süreklilik ortamı, yani nesnelerin dağılımına karşılık gelen zihinsel işlevleri yaratan, geçmişe ait bir sayfa olarak anlam kazanmaktadır. Böylece, Resnais sinemasında bir dizi dönüşümü tanımlayan, birbiri üzerine konan coğrafi haritalar, zihinsel işlevler olarak yeniden dağılırlar ve zamansal boyutlar olarak kimlik kazanırlar. Bu iki yön (coğrafi harita ve zihinsel işlevler) Resnais’de belleğin vurgulanması için çok önemli bir yer teşkil eder. Bu vurguda daha çok bellek, hatırlama imgesine ve geriye dönüşlere indirgenir. Resnais, bellek yaratırken rüyalara, kabuslara, fantezilere, beklentilere, yani hayal gücüne dayalı her şeye geri dönüşler kadar önem verir. *Hiroşima Sevgilim*’de hem hayal gücüne dayalı her şeyi ve hem de geri dönüşlerin en iyi örneklerini görmek mümkündür. Fakat *L’année Dernière à Marienbad – Geçen Yıl Marienbad*’da neyin geriye dönüş olduğunu neyin geriye dönüş olmadığını söylemek artık mümkün değildir. *Muriel*’de ise geriye dönüş yoktur. Keza *Je t’aime Je t’aime – Seni Seviyorum, Seviyorum*’da Resnais’in kendisi ne geriye dönüş ne de ona benzeyen bir şeyin olmadığını belirtir. Resnais’in geriye dönüşlere başvurmaması modern sinemanın, yani zaman imgesine dayalı sinemanın başarısıdır.*262 Çünkü, geri dönüşlere başvuran yönetmen başka bir yerden gerekçelendirilmesi gereken bir zamana, yani geçmişle ilgili sayfaların aynı anda var olması için şimdiki zamana başvurmuş olur. Ancak, Resnais geri dönüşleri devre dışı bırakarak şimdiki zamanın artık hatırlatma merkezi olarak araya girmediği bir sinemaya ulaşır. *Seni Seviyorum, Seviyorum*’da karakterin tamamen içine gömüldüğü ve yeniden yaşadığı geçmişe ait sayfalar parçalanır. *Nuit et Brouillard – Gece ve Sis*’te amaç gelip geçen hatırlama imgesi için canlı bir bellek yaratmaktır. Deleuze, Resnais’deki bu yaratımı, Bergson’un sanal olan ‘saf hatırlaması’nın sinemada varlığa gelmesi olarak görür.*263 Deleuze, Bergson’un *Matter and Memory*’ isimli kitabında saf hatırlamayla hatırlama imgesi arasında yaptığı ayrıma dikkat çeker. Hatırlama, Bergson’a göre zayıf hale gelmiş algıdır. Zihne gelen algı, fiziksel durumlarından ve eylemlerinden sıyrılır. Bu durumda hatırlama, zihnimizin fiziksel durumları devre dışı bıraktığı derin bir düşünme biçimi olarak ifade edilebilir. Saf hatırlama, şimdiki ana ve gerçekliğe karşılık gelmeyen bir zihinsel durumdur. Bu yönüyle, hatırlama ve algıdan farklılık gösterir. Hatırlama, algı vasıtasıyla dışsallıktan beslenirken, saf hatırlama yalnızca kendisinden beslenir. Bu açıdan hatırlama

imgesi, şimdiyle bağlantılı olarak ortaya çıkarken, saf hatırlama imgesi her zaman sanal bir özelliğe sahip olan saf hatırlamadan çıkar.*264 Saf hatırlama sebep olduğu halüsinasyonun arkasında bir mıknaş görevi sürdürür. Çünkü, saf hatırlama, her fırsatta zaman içerisinde muhafaza edilen sayfaları ve zaman dilimlerini sunan bir ortamdır.*265

Son olarak Deleuze, zaman imgesinin sinemadaki dönüştürücü yönlerini Jean Luc Godard örneğinde ele alıp gösterir. Godard'ın sineması çerçevesinde, filmsel bütünlüğün dışsallaşması, imge bağıntısına getirilen zamansal yeni düzen ve sinemada anlatıcılık özelliğinin yerini 'romansı tarz'a bırakması gibi modern sinemaya özgü yenilikçi yönleri ortaya koyar. Artık bu tarz sinemada bütün, 'dışsal'dır. Bu tarz, izleyiciyi açık olan bütüne (örneğin; Eisenstein sinemasında olduğu gibi) göndermek yerine, zamanın kendisine yönelterek bütünü dolaylı olarak kavratır. Böylece 'bütün açıktır' fikrinin yerini 'bütün dışsaldır' fikri almaktadır. Karşımızda görünen sinema, hareket imgesinin buyurduğu art arda gelme ve montaj aracılığıyla oluşturulan birlik eyleminin ötesine geçmiştir. Bunu, Deleuze şöyle temellendirir:

"Bütün dışsaldır dediğimiz zaman, bu nokta oldukça farklıdır. İlk olarak artık, sorun imgelerin çekiciliğinin ya da birliğinin sorunu değildir. Göz önünde bulundurulmuş şey, iki imge arasında, imgeler arasında çatlak, karşıtlıktır..."*266

Godard'ın sinemaya getirdiği güç ya da yöntem bu anlayışta temellenir. Deleuze, Godard'ın yöntemini, modern sinemanın doğuşu için bir dönüm noktası olarak kabul eder. Godard sinemanın geleneksel anlatım tarzını ters yüz etmiş, daima tekniğe ve anlatım olanaklarına açık olan (örneğin; sinema perdelerinde sloganlar, duvar yazıları, çizgi roman kareleriyle karşı çekimler, sabit geçişler, renk cümbüşleri) yeni bir tarz yaratmıştır. Godard'ın sinemada denediği şey şudur:

"Sonuna kadar gitmek aslında, daha uzağa gitmeye insanın halinin kalmadığı yere değil, artık daha uzağa gidilemeyeceğini *gördüğü* yere kadar gitmek..."*267

Godard'la birlikte klasik sinemanın üzerinde temellendiği bütünlük, birlik anlayışı parçalanmıştır. Çünkü, Godard'ın sinemasında bir imge sunulduğunda bu imge bir yarılma ve çatlağa neden olacak olan bir diğer imgenin seçimini zorunlu kılar ve bu zorunluluk iki imge arasında yeni bir şeye, başka bir deyişle, üçüncü bir durumun yaratımına işaret eder. Deleuze, bu yaratımı 'ARA' ya da 'VE' yöntemi olarak adlandırır. İki imge, bir 'ARA' ya da 'VE' yaratarak bireyi bir dışsal alanla ilişkiye sokmaktadır. Başka bir ifadeyle, Godard'ın yaptığı,

"İki eylem arasında, iki duygulanım (affection) arasında, iki algı (perception) arasında, iki görsel imge arasında, iki ses imgesi arasında, sessel ve görsellik arasında fark edilmez olanı, öne çıkarmak ve görünür kılmaktır..."*268

Görüldüğü gibi, Godard iki imgenin doğurduğu bir 'ARA' ya da 'VE' arasında ortaya çıkan parçalanmışlıkla izleyiciyi ve dışsalı birleştirerek sinemada özel bir tarz oluşturmuştur. Onun sineması, düşünsel bir zemin yaratmanın sinemasıdır.

Godard sinemasının bu yeni sunumu, sinemada farklı bir yapı yaratmıştır. Bu sinema, klasik sinemanın imge kesiminin dışına çıkmıştır. Klasik sinemada, bir parçanın bir diğer parçayı şekillendirmesi rasyonel kesilmeyle olurken, Godard sinemasında iki imgenin 'ARA' ya da 'VE' yöntemiyle yarattığı 'çatlak' ya da 'yarık'a karşılık gelen irrasyonel kesilme söz konusudur. Bir çatlak ya da yarık yaratan irrasyonel kesilme, yalnızca bir imgeler topluluğunun sunumunu gerçekleştirir. 'Bu imgeler çokluğunda bir imge bir diğerinin başlangıcı olmaktan başka bir sona sahip değildir.'*269 Burada, imgelerden ne birine ne de diğerine ait olan bir sınır söz konusudur. Deleuze, bu durumu bir 'yapay süreklilik' olarak adlandırır. Bu yapay süreklilikte imge, bütünüyle zaman imgesi olarak karşımıza çıkar. Bu durumda, 'bütün', çatlak ya da yarığın içinden geçerek bir dışsallık gücü biçimine bürünmekte ve böylece izleyici kronolojik olmayan bir zaman ile karşı karşıya kalmaktadır. Bunun nedeni de, imgelerin kurgulanma tarzıdır.*270 Buradan hareketle şu söylenebilir: Godard sinemasında irrasyonel kesilme, rasyonel olan düşünce biçimini bir yana

bırakarak, düşünceye özgü irrasyoneliteye bir kapı açmaktadır.

Godard'ın pek çok filminde önceden tasarlanan bir öykünün, dahası bir senaryonun bile olmaması; bunun yerine doğaçlama sahnelerin yer almakta oluşu, onun, sinemada rasyonel düşünce biçimini bir yana bırakarak irrasyoneliteye yönelmiş oluşu ile açıklanabilir. Bunu kendisi şöyle dile getirir: "Benim avantajlı yanımla, elimde bir kenara atılmış ya da sürüklenip duran senaryo olmamasıdır."*271 Daha açık ifade edilirse, Godard filmlerini daha önceden tasarlanmış düşüncelerle ortaya koymamakta, daha çok, yönetmenin duyguları, düşünceleri, yalnızlığı ve dünyaya bakışıyla yoğrulmuş olan öznel bir arayışı sergilemeye çalışmaktadır. Bu arayış, sınırlı bir senaryoya dayandırılmış bir filmde yansıtılamazdı. Bu anlayışla Godard, bir film çekiminde, bir düşüncenin veya bir olay örgüsünün, film setindeki atmosferle farklı bir yön kazanabileceğini söyler. Godard'a göre, film çekimini yönlendiren iki temel unsur vardır: Önceden tasarlanarak film setine taşınan düşünceler ve çekim esnasında kendiliğinden gelişen düşünceler. Bu nedenle,

"Godard yalnızca gösterir, nasıl ve niçin olduğunu tartışmaz. Gösterirken de oyuncularını özgür bırakır, onların doğaçlamaya dayanan bir oyun çıkarmalarına olanak sağlar."*272

Denilebilir ki, onun sinemasında, anlatım, bilgi verme ve öykü anlatma yerine, filmin her aşamasında özgür - dolaylı bir yöntem tam bir gerçekleşme ortamı bulmaktadır. Bu yeni yöntem, bütünüyle klasik sinemaya karşı bir tavidir. Bu nedenle Deleuze, klasik sinemanın belirleyici öğeleri olan 'iç monolog' ve 'bütün'ün açıklığına en büyük darbenin Godard tarafından vurulduğunu belirtir. Godard ile imgelerin bağlantısız bir hale getirilmesi 'iç monolog'u da, 'bütün'ü de parçalamıştır. Klasik sinemadaki ardışık imgelerin her biri kendisinden önceki ve sonrakinin ilişkisine göre bir birlik oluşturarak bütün üzerine düşünmeyi sağlıyordu. Bu birliktelikte her bir imge bir değerine göre bir mevki kazanmaktaydı. Bu mevki de, farklı bir yol açarak bir imge uyumundan 'iç monolog'a geçişi sağlamaktaydı. Oysa, imgelerin birbirleriyle bağlantısız hale getirildiği Godard sinemasında, hiçbir 'kararlılık' ya da 'uyumluluktan' bahsedilemez. Aksine yalnızca uyumsuz akort ve irrasyonel kesilmelerden bahsedebiliriz.

Bu durum, Godard'ın filmlerinde zaman zaman tekrarlarla, alıntılara yer verme olanağı sağladığı gibi, her imgeye farklı bir anlam yükleme, verilmek istenen şeyi imgeye içkinleştirme olanağını da vermektedir. Bu nedenle Deleuze, Godard'ın her filminin yeni bir tarzı ifade ettiğini, bunun da Godard'ın filmlerini belli bir tanımlamanın altına sokmayı güçleştirdiğini belirtir.*273 Onun filmleri, genellikle, ne tam olarak kurmaca ne de tam olarak belgeseldir; ancak bu ikisinin karşımıdır.

Godard'ın bu sinema anlayışının arka planındaki düşünce nedir? Deleuze'e göre, bu sorunun yanıtı şudur: Sinema insan ile dünya arasındaki ilişkinin açığa vurulmasının bir yoludur. Ancak sinemada tek bir türle sınırlı kalınamaz. Çünkü insan ile dünya arasındaki ilişki değişkendir. Bu yüzden bir tek türle ifade edilemez. Bu durumda, Godard sinemasının insan ve dünya arasındaki ilişkinin değişkenliğine göre yapı ve anlam kazandığı söylenebilir. Bununla birlikte, aşağıdaki Godard'a ait pasaj, onun daha çok kurmaca tarzına eğilimini ve bu tarzda önemli unsurun oyuncular olduğuna dair düşüncesini yansıtmaktadır.

"Güzelin ve doğrunun iki kutbu vardır: Belgesel ve kurmaca. Herhangi biriyle başlayabilirsiniz. Benim başlangıç noktam, kurmacanın gerçekliğini vermeye çalıştığım belgeseldir. Bu yüzden her zaman profesyonel oyuncularla çalıştım."*274

Godard, sinemada insan ile dünya arasındaki ilişkiyi en doğru ve tam olarak yakalamanın yolunun yetkin oyunculuktan geçtiğini düşünmektedir. Ona göre, yetkin olmayan oyuncu filme kendinden bir şey katamaz. Çünkü, ne yapılması gerektiği konusunda her zaman yönetmenden açıklama bekler. Oysa, yetkin oyuncu gerekirse yönetmenin yaratmak istediği şeye kendisinden bir şeyler katabilir. Bu açıdan, Godard için oyuncu, filme katkıda bulunabilen bir öğedir. Her ne kadar yönetmen kendi düşüncelerini oyuncuya bildirirse de onu özgür bırakmalıdır; onun dünyayla kurduğu kişisel ilişki ya da deneyim filme yansımalıdır.*275

Deleuze Godard'ın bu sinema anlayışını modern romanla bir bağlantı kurarak yorumlar. Modern romanda geleneksel öğeler önemini yitirmiştir. Geleneksel anlamdaki yazımda, hikaye, kişiler ve yazar belirgin çizgilerle ayırt edilebilirken, yazarlar zamanla bu tarz bir yazımdan uzaklaşmışlardır. Nitekim, modern romanın büyük öncüleri olarak kabul edilen J. Joyce, F. Kafka ve M. Proust gibi yazarların romanlarında hemen hemen hiç entrika ve öykü olmadığı gibi kahramanlar da yoktur. Varsa bile, çoğu zaman siliktirler ya da daha çok yazarın kendisine benzeyen çizgilerle canlılık kazanırlar. Bu yeni roman tarzında yazarın romanını ortaya koyarken hareket ettiği nokta, hayal edilerek yaratılan kahramanlar ve öyküden ziyade, kendi kişiseliliğiyle evren arasındaki ilişkidir. Dolayısıyla, romanı okuyan okuyucu kimi kez yazarı, romanın bütünündeki kahraman olarak görmektedir. Çünkü yazar, öznel olarak romanında bulunmayı hiçbir şekilde bir kusur olarak görmemekte ve daha da önemlisi bunu bilinçli bir şekilde yapmaktadır. Çünkü, gösterilmek ya da verilmek istenen uğruna, yazar kişilerden kurtulmak ister. Yazar, klasik romanda vermek istediğini kahramanlara yükleyerek yapıyordu ve çoğu zamanda kendi bakış açısını taşımayan kahramanlar da yaratmak zorundaydı. Kahramanların ortadan kaldırılmasıyla, dolaysız olarak bağlantıya geçilen bir evreni sunabilme şansı da elde edilmiştir.*276

Deleuze'e göre Godard'ın sinemada yaptığı da budur. Başka bir deyişle, Godard sineması, modern roman anlayışının sinemaya uyarlanmasıdır. Godard'la 'romansı tarz' sinemaya girmiştir. Deleuze'e göre, modern romandaki yazar ve yaratım arasındaki ilişki tarzı, Godard sinemasında yönetmen ve oyuncu arasındaki ilişki tarzı için de bütünüyle geçerlidir. Bu sinemada artık, tüm unsurlar yani, yönetmenler ve oyuncular, aynı zamanda hem özne hem nesne; hem izleyen hem izlenen ve hem görülen hem de gören olarak anlam kazanır. Bu bağlamda, bu sinemada algılamaya yönelik mutlak kesinlikler yerlerini, çok çeşitliliğe ve algılamadaki farklılıklara bırakmıştır. Godard'ın amacı, algılanan üzerinde durup, kamerayı özgür bir biçimde kullanarak modern hayatın doğurduğu günlük yaşamdaki çok çeşitli imgeleri perdeye yansıtmaktır. Tıpkı modern romanın günlük yaşantının sıradan imgelerini kullanarak kendine özgü kavrayışları ve içinde geliştiği anı, büyük olaylar ya da melodram tarzının aksine günlük yaşamın kendisinden damıtması gibi.*277

Özetlersek; Godard sinemasında filmin kendisi de kameranın önündeki ve arkasındaki bir eylem biçimi halini almıştır. Dolayısıyla, Godard için 'film çekmek' ve 'film setinde rol yapmak' birbirleriyle ve aynı zamanda genel insan eylemleriyle bir ilişkiyi zorunlu hale getirmiştir. Çünkü onun sineması, düşünsel zeminini bu kaynaktan, yani yönetmen ve oyuncu sınırlarını ortadan kaldırmaktan almaktadır. Bu düşünce zemininden hareket eden Godard, herhangi bir filmde yönetmen ve oyuncu gibi iki yaratıcı öğenin algılarını izleyicide bütünleştirerek, pek çok kişinin algılama ile ifade etme arasında duyumsadıkları kopukluğu gidermeye çalışır. Bu açıdan Godard sineması gücünü yönetmen ve oyuncunun birleşiminden aldığı gibi, aynı zamanda da sinemadaki yaratıcılarla (yönetmen, oyuncu gibi) izleyicilerin yaşam dünyalarını kesiştirmekten almaktadır. Öte yandan bu gerçekleştirilen kesiştirmede herkesçe paylaşılabilecek mutlak doğrulardan bahsedilemez. Burada söz konusu olan, insanın değişen bakış açısı ile sinemanın değişen bakış açısının uzlaşımıdır. Bu uzlaşım da herkeste farklı bir yön kazanabilir.

Sonuç

Modern çağın yeni sanatı olan sinema, bir yandan kendi yaratımını, yani film yaratımını gerçekleştirirken, diğer yandan da her sanat gibi kendi “varlığını” sorgulama yoluna girerek ‘kendisine ilişkin’ kuramsal çalışmaların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Tüm bu yönlerde gelişme gösteren bu yeni sanat, öte yandan başka disiplinlerin de araştırma konusu haline gelmiştir. Edebiyat, resim, müzik vb. gibi sanatları var eden şey sözcük, renk, nota ve bunların kullanım biçimidir. Sinema sanatını da kesin bir ayırımla diğer sanatlardan ayıran ve ona kendine özgü bir sanat olma özelliğini kazandıran temel öge ise, ‘sinematografik imge’dir. Bütünlüğü içerisinde ele alındığında sinema bir imgeler bütünüdür ve Deleuze da bu sinematografik imgenin bir analizini gözler önüne sermeye çalışmıştır. Dolayısıyla, bu kitap, Deleuze’ün sinema felsefesini anlama çabamın bir ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Bundan dolayı da, bu kitapla Deleuze’ün sinema felsefesi girişimini sorgulamaktan ziyade, onu anlamaya çalıştığının altını önemle çizmek gerekir. Kitabın amacı, Deleuze’ün sinema felsefesinin dayandığı ilkelerin neler olduğunu sergilemektir.

Belirli bir yol izleyen Deleuze’ün *The Movement Image* ve *The Time Image* adlı kitapları, sinema estetiğinin geleneksel çizgisine son vererek, tamamen yeni bir estetik çizginin, yeni bir perspektifin, daha doğrusu bir sinema felsefesinin yaratımına kaynaklık eder.

Kuşku yok ki, Deleuze’ün sinema felsefesinin incelenmesi bir anlamda modern toplumda teknoloji, bireyin dönüşümü, çevresel algıdaki değişim gibi noktaların da farklı bir bakış açısıyla ele alınması anlamına gelir. Çünkü, Deleuze’ün sinemaya yönelik geliştirdiği bu yeni yaklaşım ve ortaya koyduğu düşünsel çizgi, modern insan ve toplumun gerçeğini onların görünen yüzünün ardında arayan bir eğilimin ifadesinden başka bir şey değildir. Ancak, Deleuze’ün sinema felsefesi açısından daha da büyük bir önem arz eden şey, modern yaşam gerçeğinin bizzat sinema perdesinde ortaya konuluyor olmasıdır.

Deleuze’ün bu iki kitabında ortaya koymaya çalıştığı gibi, eğer sinema, insanın kendisini görmesinin bir başka yoluysa, modern sinema ya da zaman imgesine dayalı sinemada, çağımızda düşünce evrenimizin bir parçasıdır. O halde şunu söyleyebiliriz: Modern sinema kültürel göstergelerimizin bir sonucudur. Sinema bu göstergelerin altını çizerek kendimizi tanımamıza yardımcı olur. Zaman imgesine dayalı sinema, modernliğin neden olduğu ‘zaman’, ‘uzay’ ve ‘hakikat’ dönüşümünü dile getirmeye çalışarak farklı bir kimlik kazanır. Antony Giddens’in belirttiği gibi, modernizmin düşünce evreni, son otuz yıl içerisinde bilginin kesinliğinin azalmasına karşılık, kendini keşfetme, görme ve algısal değişim süreci içerisinde farklı tarzlarda görme arayışlarının arttığı bir evrendir.*278 Öte yandan, sinemanın düşünsel bir zeminde ele alınması gibi çetin bir hedefe yönelen bir filozofun, kuşkusuz yeni silahlarla ortaya çıkması kaçınılmazdır. Bu çalışmanın bütününde de görüleceği gibi, Deleuze, bunu ‘zaman ve hareket imgeleri’yle gerçekleştirmiştir. Ancak, bütün yeniliklerde olduğu gibi, sinemaya yönelik bu düşünsel yaratımın karşılaştığı güçlükler de yok değildir. Sinemanın estetik ve semiyolojiden bağımsız bir düşünsel yaratım olarak ele alınıp sorgulanması gerektiğini düşünen Deleuze, estetik ve semiyoloji geleneğinden gelen yaklaşımları bertaraf etmek zorunda kalmıştır.

Deleuze’ün sinema felsefesindeki en önemli unsur, tek tek yapımların bir sanat yapıtı olmanın ötesinde bir düşünsellik içermesidir. Bu da, sinema sanatının kendi içinde bir düşünsel boyuta sahip olduğunu gösterir. Deleuze’ün bu düşüncesi fazla iddialı bir düşünce olarak eleştirilmeye de açıktır; fakat sinema sanatında ortaya konulan yapıtların hiçbir düşünceye, değere, anlama, kavrama işaret etmediğini ileri sürmek de bütünüyle anlamsız bir savmış gibi görünmektedir. Sinema sanatının yapıtları, hareket ve zaman imgelerine göre değerlendirilmeyebilir; ama sinema sanatının düşünsel bir boyutunun da olduğu kabul edilmelidir. Deleuze, bu düşünsel boyutu, hareket ve zaman imgeleri bağlamında ortaya koymaktadır. O, bu iki imgeyi, günümüzde düşünsel boyut hakkında yaratılabilecek en saf kavramlar olarak görür. Bu bakımdan, Deleuze’ün sinema felsefesini, kendi bağlamı içerisinde tamamen özgül ve düşünsel olarak anlamaya çalışmak ve sinema konusunda çizdiği kavramsal çerçevenin gücünü keşfetmek

gereklidir.

Deleuze'ün sinema felsefesinin belki de en güçlü yanı, onun, sinemaya ilişkin ele alınan düşünsel problemlerin çözümlerinin sadece şu veya bu olduğunu nakletmek yerine, sinemanın düşünsel boyutuna yönelik farklı teori ve görüşlere kendi içerisinde yer verip, onlarla tartışıp, problemlerin ilişkin olduğu bütün alanı bize kusursuz bir şekilde sunmasıdır. Bu sunum sinema için oldukça önemlidir. Çünkü ilk kez bir filozof sinemanın düşünsel bir etkinlik olduğunu, daha doğrusu, sinemanın düşüncenin günümüzde farklı bir şekilde kendini sunma ihtiyacından doğduğunu belirtmektedir. Deleuze'ün sinema felsefesi bir yandan sinema tarihindeki düşünsel açılımları kucaklarken, bir yandan da yüzyıllık bir geçmişe sahip olan sinemada ortaya konulan yapıtları ve kuramları kucaklamaktadır. Deleuze, sinemanın yüreğine düşünce tarihi kanalıyla ulaşmaya çalıştığından çok çetin bir görev üstlenmiştir.

Özetlersek, Deleuze'ün sinema felsefesinin, sinemayı benzer fenomenlerden (İnsanın öznel diğer etkinliklerinden; eğlenceden, enformasyondan, teknolojiden vb.) bütünüyle ayırdığını, onu otonom ve öznenin düşünsel bir etkinliği olarak ortaya koyduğunu söyleyebiliriz. Modern sinema, kavram yaratıcı olmasıyla diğer etkinliklerden ayrılmakta ve modern düşüncenin birçok önemli problemine yeni boyutlar getirmektedir. Bu açıdan, sinematografik imge '**güzel**'dir, '**duyusal**'dır; ama aynı zamanda '**düşünsel**'dir.

KAYNAKÇA

- Aristoteles, *Fizik*, çev. Saffet Babür, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1997
- Bazin, André, *Çağdaş Sinemanın Sorunları*, çev. Nijat Özün, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1995
- Bazin, André, *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul 1995
- Benjamin, Walter, "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri," çev. Hakkı Hünler, *Edebiyat Eleştiri*, say:2/3, İzmir, Mart –Haziran 1993
- Bergson, Henri, *Matter and Memory*, Trans. By Nancy Margaret Paul and W. Seot Palmer, Zone Books, New york 1988
- Bergson, Henri, *Yaratıcı Tekamül*, çev. Mustafa Şekip Tunç, M. E. B., Yayınları, İstanbul 1947
- Bergson Henri, *Düşünce ve Devingen*, çev. Miraç Katırcıoğlu, M.E.B., Yayınları, İstanbul 1986
- Bergson, Henri, "Zaman ve Özgür İstenç", çev. Alp Tümertekin, *Cogito*, sayı:11, İstanbul 1997
- Bogue, Ronald, "İki örnek okuma Proust ve Sacher - Masoch, Çev. Nuran Yavuz, *Toplumbilim*, sayı:5, G.Deleuze Özel Sayısı, İstanbul 1996
- Brecht, Bertolt, *Sinema Yazıları*, çev. Bertan Onaran &Yurdanur Salman, Görsel Yayınları, İstanbul 1977
- Büyükdüvenci, Sabri, & Öztürk, Semire R., *Sinema ve Postmodernizm*, Ark Yayınları, Ankara 1997
- Büker, Seçil, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 1985
- Deleuze, Gilles & Guattari Felix, *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995
- Deleuze, Gilles, *Cinema 1: The Movement Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam, University of Minnesota press, Minneapolis 1986
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2: The Time Image*, Trans. Hugh Tomlinson & Robert Galeta, University of Minnesota, Minneapolis 1989
- Deleuze, Gilles, *Expressionizm in Philosophy: Spinoza*, Jone Books, Newyork 1990
- Deleuze, Gilles, *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınları, İstanbul 1995
- Deleuze, Gilles, *Spinoza Üzerine On Bir Ders*, çev. Ulus Baker, Öteki Yayınevi, Ankara 2000
- Deleuze, Gilles, *Kant Üzerine Dört Ders*, çev. Ulus Baker, Öteki Yayınevi, Ankara 2000
- Deleuze,Gilles, & Guattari, Felix, *Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin*, çev. Özgür Uçkan & Işık Ergüden,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2000

Deleuze, Gilles & Parnet, Claire, *Diyaloglar*, çev. Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul 1990

Deleuze, Gilles / *Bergson: Matière et Mémoire*, Deleuze'ün 1972 ile 1986 yılları arasında Vincennes'de verdiği bir dizi dersten 5 haziran 1981 tarihli olandır. Vincennes'de verdiği bu derslerin bant çözümlemeleri, o dönemde dersleri takip eden müzisyen Richard Pinhas ve arkadaşları tarafından 1996 yılında gerçekleştirildi. Fransızca ve ispanyolca olarak <http://www.imagnet.fr/deleuze> adresli DeleuzeWeb sitesinde bulunulabilir. Nilgün Toker tarafından çevrilmiştir.

Deleuze, Gilles / *Bergson: Indétermine L'image - Mouvement*, Deleuze'ün 1972 ile 1986 yılları arasında Vincennes'de verdiği bir dizi dersten 1982 tarihli olandır. Nilgün Toker tarafından çevrilmiştir.

Deleuze, Gilles, *Propositions Sur Le Cinéma. Bergson*. Deleuze'ün 1972 ile 1986 yılları arasında Vincennes'de verdiği bir dizi dersten 18 mayıs 1983 tarihli olandır. Nilgün Toker tarafından çevrilmiştir.

Deleuze, Gilles / *Yaratma Eylemi nedir?*, çev. Ulus Baker, \ Deleuze'ün Paris'teki FEMİS sinema okulu öğrencilerine hitaben yaptığı konuşmadır. Bu konuşma Chaos Media tarafından yapılan video kaydından Ulus Baker tarafından çevirilmiştir. ([http : // korotonomedia](http://korotonomedia.com). Gisam. Metu. Edu. tr / theoria / Deleuze)

Deleuze, Gilles, “Konuşma: ‘Beyin ekrandır’, Sinemada Felsefe Üstüne ”, çev. Alican Turatlı, ...*Ve Sinema*, Kitap:7, İstanbul 1986

Dorsay Atilla, *100 yılın 100 yönetmeni*, Remzi kitabevi, İstanbul 1995

Eisenstein, Sergey M., *Film Duyumu*, çev. Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul 1984

Eisenstein, Sergey M., *Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, Payel Yayınları, İstanbul 1985

Eisenstein, Sergey M., “Çekim ve Kurgu”, çev.Nijat Özön, *Türk Dili*, Aylık Dil ve Edebiyat Derg. Cilt XVII, sayı: 196, 1968,

Freeland, Cynthia A. & Wartenberg, Thomas E., (Eds) *Philosophy and Film*, Routledge, New York 1995

Fischer, Ernst, *Sanatın Gerekliliği*, çev. Cevat Çapan, Konuk Yayınları, İstanbul 1974

Giddens, Antony, *Modernity and Self – Identity: Self and Society in the Late Modern Age*, Cambridge, Polity Press 1991

Godard, Jean Luc, *Godard Godard'ı anlatıyor (Söyleyişiler)*, çev. Aykut Derman, Metis Yayınları, İstanbul 1991

Godard, Jean Luc, “Konuşma”, çev. Salah Birsal, *Türk Dili*, Aylık Dil ve Edebiyat derg., cilt:XVII, sayı:196,1968

Hegel, G.W., *Estetik*, çev. Taylan Altuğ & Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul 1994

Heidegger, Martin, *What is called Thinking?*, Trans. By J. Glenn Gray, Harper & Row

Publishers 1968

Husserl, Edmund, *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe*, çev. Tomris Mengüşoğlu, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995

Kant, Immanuel, *Critique of Pure Reason*, trans. Norman Kemp Smith, Macmillan and Co Ltd., London 1970

Kuleshov, Lev V., “Anılar”, çev. Nijat Özön, *Türk Dili*, Aylık Dil ve Edebiyat Derg. Cilt XVII, sayı: 196, 1968

Malraux, André, “Sinemanın Sanat Olarak Doğuşu”, çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili*, Aylık Dil ve Edebiyat Derg. Cilt XVII, sayı: 196, 1968

Merleau-Ponty, Maurice, *Algının Fenomenolojisine Önsöz*, çev. Medar Atıcı, Afa Yayınları, İstanbul 1994

Nietzsche, Friedrich, *Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*, çev. Nusret Hızır, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1992

Orr, John, *Sinema ve Modernlik*, çev. Ayşegül Bahçivan, Ark Yayınları, Ankara 1993

Pudovkin, V.I., *Sinemanın Temel İlkeleri*, çev. Nijat Özön, Bilgi Yayınevi, İstanbul 1995

Richard, Roud, *Jean Luc Godard - Konvansiyonele Karşı Modernist Sinema*, Yılmaz, E., (Derleyen ve çeviren), Gece Yayınları, Ankara 1993

Robbe - Grillet, Alain, *Yeni Roman*, çev. Asım Bezirci, Ara Yayıncılık, İstanbul 1989

Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, Durham and London 1997

Rotha, Paul, *Sinema Tarihi*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yayıncılık, İstanbul 1996

Stephensen, Ralph & Phelps, Guy, *The Cinema As Art*, Penguin Books, London 1989

Tarkovski Andrey, *Mühürlenmiş Zaman*, çev. Füsün Ant, Afa Yayınları, İstanbul 1986

Wollen, Peter, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracagök, Metis Yayınları, İstanbul 1989