



Gerilimin zaman-imge bağlamında varoluşu: *Her şeyi bitirmeyi düşünüyorum*

The existence of tension in the context of the time-image concept: The film I'm thinking of ending things

Murat AYTAŞ¹, Serhat KOCA², Selçuk ULUTAŞ³



¹Assoc. Prof. Dr., Selcuk University, Faculty of Communication, Department of Radio-TV and Cinema, Konya, Turkey.

²Assoc. Prof. Dr., Anadolu University, Faculty of Communication Sciences, Department of Cinema and TV, Eskisehir, Turkey.

³Assoc. Prof. Dr., Hacı Bektaş Veli University, Faculty of Fine Arts, Department of Visual Communication and Design, Nevşehir, Turkey.

ORCID: M. A. 0000-0003-2744-0519;

S.K. 0000-0001-8472-3393;

S.U. 0000-0003-4804-0565

Corresponding author/Sorumlu yazar:

Murat AYTAŞ,

Selcuk University, Faculty of Communication, Department of Radio-TV and Cinema, Konya, Turkey.

E-mail/E-posta: murataytas@selcuk.edu.tr

Received/Geliş tarihi: 23.09.2022

Revision Requested/Revizyon talebi:

28.03.2022

Last revision received/Son revizyon

teslimi: 07.06.2023

Accepted/Kabul tarihi: 03.06.2023

Online Published/Online Yayın: 07.04.2023

Citation/Atfır: Aytas, M., Koca, S., Ulutas,

S., (2023). The existence of tension in the context of the time-image concept: the film I'm thinking of ending things. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 64, 71-98.

<https://doi.org/10.26650/CONNECTIST2023-1179506>

Öz

Zaman üzerine sinema felsefesinde karşımıza iki temel Deleuzyen kavram çıkmaktadır. Bu kavramlardan ilki zamanı yaratabilmek için antik felsefi gelenek, Newton fiziği ve kapitalizmin montaj hattı ile bağlantılı bir şekilde harekete dayanan hareket-imge kavramıdır. Hareket-imge kavramı sinemada karşılığını duyuşal-motor şemada sunulan eylem-tepki birliğinin varlığı ile bulur ve neden-sonuç ilişkileriyle ilerleyen ve sağladığı zaman-mekân bütünlüğü ile kendi içinde tutarlı bir kurmaca dünya sunan filmlere karşılık gelir. Diğer kavram ise felsefede Bergson, fizikte kuantum fiziği ve sosyolojide modernite eleştirileri bağlamında okuması yapılabilecek olan zaman-imgedir. Zaman-imge İkinci Dünya Savaşı sonrasında önemli yönetmelerin kullandıkları sinematik anlatımla, zamanı edimsel değil, virtüel bir şekilde yaratarak geçmiş ve şimdinin bir aradığını sunan zamanın hareketten bağımsız bir imgesini tanımlar. Zamanın bu kullanımı imgelerin kristalleşmesi ile izleyicinin özellikler yaratabilmesi potansiyelini ortaya çıkarır. Bu çalışma zaman-ingenin ve kristalleşmenin klasik olmayan bir gerilimi yaratmakta nasıl yöntemler kullandığını açıklamayı amaçlamaktadır. Amaç kapsamında çalışmada belirsizlik, zaman-imge ve gerilim arasındaki bağlantı Charlie Kaufman'ın *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* (2020) isimli filmi, Deleuzyen bir bakış açısıyla zaman-imge kavramı ekseninde felsefi eleştiri yöntemi ile incelenmiştir. Zaman-imge sinemasına ilişkin olarak seçilen film Deleuze tarafından "Okuma işareti" (Lectosign) olarak ifade edilen sinematik gösterge kategorisi ile kronolojik bağlantıların koparıldığı "Zaman işareti" (Cronosign) kavramları çerçevesinde analize tabi tutulmuştur. Film anlatısının, eylemden bağımsız bir zaman imgesi sunduğunu ve zaman-imge sinemasına özgü anlatım stratejilerinin yarattığı belirsizliğin, filmde klasik anlatıya özgü gerilim stratejileri dışında bir gerilim duygusu yaratılmasına olanak sağladığını söylemek mümkündür.

Anahtar Kelimeler: Zaman, zaman-imge, kristal-imge, gerilim, sinema felsefesi



Abstract

Two basic Deleuzian concepts in cinema education involve time. In order to create the first concept, the old usage pattern involves the motion-image concept, whose basic foundation is Newtonian physics and the assembly line. The other concept is time-image, which involves Bergson's reading on philosophy, educational physics in physics, and the criticism of modernity. The time-image is not designed to be formed by a change in the second world structure. This use of time can reveal the potential of the viewer to create subjectivities through the crystallization of images. Time-image is not about thinking of explaining how this works or how to use it in a non-crystallizing order. Accordingly, based on the relationship between time-image and

tension in the analysis, Charlie Kaufman's film *I'm Thinking of Ending Things* (2020) is about a philosophical analysis regarding the concept of time-image from a Deleuzian perspective. This study analyzes the movie, which was chosen for its time-image cinema, within the framework of the concepts of chronosigns, in which chronological connections are broken with the category of a cinematic sign, which Deleuze expresses as lectosigns. The analysis of the case film through the philosophical concepts expressed in the theoretical part of the study is thought to contribute to the cinema literature by considering the limitations of studies in this field.

Keywords: Time, time-image, crystal-image, tension, philosophy of cinema

Extended Abstract

Regarding the concept of time, many thinkers in the fields of history, philosophy, physics, literature, and sociology have tried to put forward a comprehensive definition for it. The concept of time is frequently discussed in terms of its ontological existence and absence, its chronological flow or virtuality, its relationship with ideology and production forms, its position in daily life, and differences in perception and relativity and has also been one of the most important elements of art. As a matter of fact, similarities and differences are found between the direct relationship time has with people and the production of time and art. In general, a relationship exists between the potential art has to produce an aesthetic force on people and the creation of time with art or cinema in particular. French film theorist Gilles Deleuze (1989) was one of the first names to reveal this relationship by categorizing time in cinema. Two basic Deleuzian concepts are related to the concept of time in the philosophy of cinema. The first of these concepts is motion-image, which is based on Newtonian physics and the ancient philosophical tradition. The second is the time-image, which is read in the context of a quantum understanding regarding physics, of Bergson (2005) regarding philosophy, and of the modernity criticism in sociology.

The time-image concept is used to describe an important philosophical trend in cinema that started in the 1950s and continues until today. Time-image is an important heading in Deleuze's (1989) film classification and refers to images that Henri Bergson (2005) has described as being filled with time. Deleuze speaks of images of time in a

wide variety of genres and forms produced on screen. The definition of time-image in Deleuze's (1989) *Cinema II* offers a philosophical and mathematical explanation for different aspects of the time-image. As Deleuze defines it, time-image emerges as an image beyond movement that can be recognized as images of duration, images of change, images of relationship, and images of volume through different processes. Deleuze's methodological approach to time ranges from motion-image and from an indirect image of time that comes from the emotional domains of cognition, perception, and events to a direct image of time. Deleuze described the direct time-image as the ghost that has always haunted cinema and states that modern cinema should give this ghost a body. Contrary to the actuality of the movement-image, the time-image is virtual.

In accordance with the time model he adopted from Henri Bergson (2005), the crystalline or multifaceted structure of Deleuze's time-image is created by the matching, mirroring, and indistinguishable oscillating of the virtual past with the real present. Accordingly, the past can be accessed by the shortest route when a current image or event triggers a relationship with a similar image or event in another layer of the past. As the past and the present merge in this remembrance, the time-image emerges. Time crystals, or time-images, allow time to escape an event and move within the event, thus creating stronger cinema. Meanwhile, movement-image is based on an organic regime of identity, unity, and integrity. In this case, one encounters a deterministic universe in which events are connected in a chronological continuum. Inevitably, a past emerges that leads to the present, and one has faith in a future that will exist and that can be predicted from the present. Alternatively, the time-image regime replaces this deterministic universe with a probabilistic one.

In postwar films, directors realized that, just as the image of motion can be used to create tension, the image of time can also be used to create introspection. In mainstream cinema, however, the tension was realized with various cinematographic arrangements. The tension produced in such films in which the motion-image is dominant is related to uncertainty. In the relationship among time, image, and tension, the uncertainty that causes tension is never seen to be terminated, with the expected information never being given to the audience. In this context, the time-image cinema presented by Deleuze creates a feeling of uncertainty in the audience that is stronger than the motion-image cinema presents and is open to introspection. Unlike motion-image cinema that removes the sense of tension experienced by the audience by eliminating

the uncertainty it creates, time-image cinema makes the uncertainty and accordingly the feeling of tension permanent.

This study uses the method of philosophical criticism to examine the film *I'm Thinking of Ending Everything* (Kaufman, 2020), which is thought to philosophize about itself, and how it does this. The study examines how the film creates tension as an aesthetic strategy along the axis of the concepts of time-image and crystal image that enable a film to philosophize about itself, and the concepts of chronosigns, lectosigns, and noosigns, which Deleuze (1989) borrowed from Pierce and adapted to the cinema. The film presents a direct image of time with the narrative it constructs by bringing the past to the present. The cinematic use of time-image also enabled the production of a sense of tension by creating uncertainty in the film. While the film subjectivizes the narrative with the frequent use of a voice-over narrator, the audience encounters a narrative that does not convey the story information and interrupts the narrative flow, instead of a narrator who supports the image. The dissonance between the image and the sound not only increases the ambiguities in the story by interrupting the audience's creation of an integrated temporal perception, but also makes the narrative open to new occurrences. The incongruous, disconnected narrative structure of the film, in which imagination and reality are intertwined, pushes the narrative into the background and allows the audience to be freed from the way of perceiving and thinking that is given with the crystal regime. The uncertainty created by not disclosing a lot of narrative information in the film has enabled the sense of tension to gain continuity as the time-image brings the past and the present together.

Giriş

Kant'a göre insan var oluşu için zaman ve mekân a priori dir ve düşünce de dâhil olmak üzere tüm insan edimleri zaman ve mekânın zorunlu varlığı ile söz konusu olabilir (Deleuze, 2000). Zaman kavramıyla ilgilenen bir diğer felsefeci ise Hobbes'tur. Hobbes'a göre zaman dışımızdaki şeylerden çok, anın düşüncelerinde vardır ve devinimdeki öncenin ve sonranın imgesidir. Zamanın sınırlarını da tartışan Hobbes (2004) bu sınırları yine imgelere dayandırır ve şöyle der: 'Zamanı bir başlangıç ve sonla ya da herhangi bir saptanış sınırı olmaksızın, eş deyişle sonsuza dek genişliyor olarak imgeleyebiliriz' (pp. 23-27). Hobbes, doğa felsefesinde önemli rol oynayan hareketin, zamanı önceden varsaydığını işaret eder. Ama indirgemeci, hatta idealist bir zaman kavramını geliştiriyor gibi görünen Hobbes, zamanın kendisinin hareketi ölçebildiğini reddederek daha ziyade hareket zamanı ölçtüğünde ısrar eder.

Zaman konusundaki önemli fikirleri ile sinematik zaman konusunda Deleuze'e rehberlik yapan Bergson ise insanoğlunun zamanda yaşamadığını, tam tersine zamanın insanın içinde yaşadığını söyler. Bergson'a göre (2005, p. 27) gerçek süre içsel hayatımızdır ve benin kendini yaşamaya bıraktığı bilinç durumlarının ardışık dizilişlerinin oluşturduğu biçimdir. Bütün değişimler ve gelişmeler bir 'süre' içinde gerçekleşir. Süreyi yaşayabilmemizin koşulu ise bellektir. Bellek, geçmiş, depolama-biriktirme gibi saklama aygıtı değildir; bellek geçmişin şimdi içindeki sanal birlikteliğidir (Karadaş, 2015, p. 328). İçsel zamanda geçmiş zaman şimdiki zamanla iç içedir. İnsanın geçmiş ve şimdiki zamanı aynı anda algılayabilmelerinin cevabı burada yatar. Bu durum ilerlemeye dayalı kronolojik yapının paradoksudur.

Debord'a göre (1996, p. 73) ne ölüm ne de doğum bir zaman yasası olarak anlaşılmalıdır. Zaman, adeta kapalı bir alan gibi hareketsiz kalır. Daha karmaşık bir toplum zamanın bilincine vardığında yaptığı şey daha ziyade zamanı inkâr etmektir çünkü zamanda gördüğü şey gelip geçen değil geri dönerdir. Durağan toplum, zamanı doğrudan doğruya doğadan edindiği tecrübeden yola çıkarak döngüsel zaman modeline göre örgütler. Nitekim Orta Çağ'a özgü zaman döngüsel nitelikteyken Sanayi Devrimi'nin yarattığı teknik atılım, insanın geçmiş algılama biçimlerini de dönüştürmüştür. Kent insanı için modern hayat, devingen ve sürekli akış halinde olanın duyumsandığı, dikkatin yoğunlaşmasına fırsat vermeden kaybolan görünümünün algılandığı, zaman- mekânla kurulan ilişkinin geçmiş deneyimlerle örtüşmediği bir yaşamdır (Buck-Morss, 2010, p. 295). Kapitalist üretim süreci ve meta fetişizmi, insanın gereksinmelerini insanın

kendisinden kaynaklanan gereksinimler olmaktan çıkarıp reactive (metalaşan şeylerin uyarımcılığı aracılığı ile duyulan) gereksinimlere dönüştürür. Yaşamı, ya da yaşanan zamanı, tümlüklü bir zaman yaşamı olan deneyim (Erfahrung) olmaktan çıkarıp, bölük-pörçük ve tümlükten yoksunlaştırılmış bir şoklar yaşamı olan 'Erlebnis'e (yaşanmışlık-sonuç) dönüştürür (Oskay, 1994, p. 217).

Zamanın belleğimizdeki imgesi, yani her bir insanın sahip olduğu zaman tasarımı, bir yandan zamanı temsil eden ve iletişimde zamanı kullanan sosyal kurumlaşmaların gelişmişlik düzeyine bağımlılık gösterirken bir yandan da tek tek kişilerin çocukluklarından itibaren zaman ile kurdukları bireysel ilişkilerce belirlenir (Elias, 2000, p. 26). Klasik modernlik anla-yışını eleştiren Alain Touraine'e göre modernite her şeyden önce insanı doğayla, mikrokozmos'u makrokozmos'la bütünleştiren ve bedenle ruhun, insanın dünyasıyla aşkın tüm ikiliklerini reddeden akılcı bir dünya imgesinin oluşturulmasını temel almalıdır. Ancak modern dünyanın ana eğilimi, bu dünyayı ulus-lararası iş bölümü ve her biri bir dünya olan ekonomilerin oluşumu biçimini alan, ama aynı zamanda dünyasal bir askeri düzen ve de-netim sistemlerini merkezileştiren ulus devletler kisvesine de bürü-nen ve sürekli gelişen bir küreselleşmeye yol açtır (Touraine, 2002, p. 44). Görüldüğü gibi gündelik hayatın içinde bu çalışmada yer verilmeyen isimler de dahil olmak üzere zaman kavramı pek çok bağlamda düşünürler tarafından değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmelerde insanın varoluşu açısından zamanın ne derece önemli bir konu olduğu ortaya konulurken, sanat ve zaman ilişkisinin de bu temelde düşünülmesi yönünde bu çalışmada bir çağrı yapılmaktadır. Nitekim zamanın doğrudan insanla ilişkisi ile zamanın ve sanat yoluyla üretilmesi arasında benzerlikler ve farklar vardır. Genel anlamda sanatın insanlar üzerinde estetik bir kuvvet üretebilme potansiyelinin bulunması ile zamanın sanat veya özelde sinemayla yaratımı arasında yüksek düzeyde bir ilişki söz konusudur. Nitekim Deleuze bu ilişkiyi ve kuvvetleri sinemanın, sadece hareket dolayımı bir zaman değil saf bir zaman imgesi sunduğu fikri üzerinden temellendirmiştir.

Deleuze'ün zaman-imege kavramsallaştırması özellikle sosyal bilimler alanına zengin bir araştırma sahası kazandırmıştır. Kavram, etik (Bogue 2009) toplumsal cinsiyet (Rodowick, 2009) tarih, beden (Herzog, 2019), teknoloji ve kültür felsefesi (Crockett, 2005) gibi birçok farklı disiplin tarafından yorumlanmıştır. Kavramı sinema özelinde ise zaman, bellek, imge, anlatı vb. alanlarda inceleyen hem ulusal hem de uluslararası literatürde çok sayıda çalışma vardır. Ulusal literatürde, Türkgeldi'nin (2015, pp. 114-131) *Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda "21 Gram"a Bir Bakış* adlı çalışması,

hareket-imge ve zaman-imge ögelerinin modern sinema içerisindeki girift yapısını anlayabilmek amacıyla, David Jones'un kullandığı "melez-imge" kavramı perspektifinden Alejandro González Iñárritu'nun "Ölüm Üçlemesi" (Death Trilogy) filmlerinden biri olan "21 Gram" (2003) filmini incelemiştir. Yüzüncüyıl ve Buluş ise filmin sinematografik ögeleri, Deleuze'ün geliştirdiği hareket-imge ve zaman-imge kavramları çerçevesinde Bela Tarr'ın Torino Atı (The Turin Horse, 2011) filmini incelemiştirler. Erçetingöz, 'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At' adlı makalesinde, Tarık Aktaş'ın geleneksel anlamda bir hikâyeyi takip etmeyen filmi Nebula (2018), Bergson ve Deleuze'ün bellek ve zaman imgesi tanımları ekseninde, filmde yer alan zaman unsurlarını niteliksel içerik analizi yöntemiyle incelemiştir. Akdoğan ise (2018) Pelin Esmer'in *İşe Yarar Bir Şey* (2017) filminin, hareket imge ve zaman imge sineması sınıflamaları içerisindeki yeri kapsamında incelemiştir. Uluslararası literatürde yine MacCormack, *sinemasohizm* kavramı bağlamında zaman -imgenin sinemada, seyirciye özellikle görüntünün etkisini en uç noktaya taşıyan filmlerde -korku filmlerinden soyut filmlere kadar- filmin metonimisinin, anlamının ve zamanının dışına nasıl taşıdığını odaklanmıştır. (2009, pp. 157-176). Taheri ve Jafaryan Deleuze'ün teorileri ekseninde zamanın doğrudan sunumuna ilişkin formülasyonları kullanarak İran sinema tarihinin önemli iki filmini 1974 yapımı *Natürmort* (Natürmort) ve *Prens Ehtejab* (1974) isimli eserleri *Ontology of Time in Cinema; a Deleuzian reading of Still Life and Prince Ehtejab with an emphasis on the concept of Time-Image* başlıklı çalışmalarında incelemiştirler (2017, p. 52). Bu çalışmada ise filmin biçimi üzerinden zaman-imge ve gerilim arasındaki ilişki Deleuzyen kavramlarla açıklanmıştır. Çalışmanın bu noktadaki önemi ise Deleuze'ün Pierce'dan ödünç alarak kendi felsefi sistemine uyarladığı Zaman işareti (cronosign), okuma işareti (Lectosign) ve zihin işareti (noosign) kavramları ekseninde, sinemada gerilimin klasik olmayan bir estetik strateji ile nasıl yaratıldığını incelenmesine odaklanmasıdır. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, modern sinemada karşımıza çıkan zaman-imgeye özgü estetik stratejinin yarattığı klasik olmayan gerilim duygusunu çözümlenektir. Kanadalı yazar Iain Reid'in 2016 yılında basılan aynı isimli romanından Charlie Kaufman'ın yönetmenliğinde sinemaya uyarlanan 2020 Netflix yapımı *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* (2020) isimli filmi, Deleuzyen terminolojide yer alan zaman-imge ile belirsizlik ve gerilim kavramları ekseninde felsefi eleştiri yöntemi ile analiz edilmiştir.

Zaman imgenin estetik varoluşu

Zaman sorunu Deleuze ve diğer birçok sinema eleştirmeni için temel bir sorundur çünkü sinema, zamanı algıya dönüştürmektedir. Sinema zamanı görünür kılar ve çeşitli

yollarla zamanın imgesini sunar. Diğer bir ifadeyle sinema temelde görülebilen zaman gibidir. Gündelik hayatta yaşanan zaman deneyiminden kimi zaman farklı bir zaman hissi yaratır kimi zamansa gündelik hayat pratiğine benzer bir zaman algısı ile karşımıza çıkarılabilir. Sinema onu duyulabilir kılar çünkü müzik sinemaya dahil edilmiştir. Ama sinemanın özü zamanı görünür kılmaktır. İmge ve zaman, bir kitle sanatı olarak sinema sorununa girmenin iki felsefi yoludur (Badiou, 2013, p. 236).

Zaman-imege, İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan günümüze kadar sinemadaki hâkim eğilimlerden birisini tanımlamak için kullanılan kavramdır. Deleuze'ün film sınıflandırmasının önemli başlıklarından birisi olan zaman imge Henri Bergson'un süre ile doldurulmuş olarak nitelendirdiği görüntüleri belirtir. Bu görüntüler ardışık veya kronolojik bir zaman bileşeni değildir. Deleuze'e göre zamanın imgesi, görüldüğü veya görünürlük sağladığı kadar okunabilir ya da diğer ifade ile okunaklı bir görüntüdür (Akt. Parr, 2010). Deleuze'ün sinema tarihinin felsefi yorumlarında, hareket-imgenin uzun zamandır baskın biçim olduğu ve zaman-imgenin daha sora ortaya çıktığını ifade ettiği görülür. Tarihsel olarak, İkinci Dünya Savaşı sonrası İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin üslup deneylerinde ortaya çıkan zaman-imege, fiziki gerçekliğin kopyalanmasının ötesine, yani düşünce süreçlerine geçme arzusuyla ilgilidir. Zaman-imgenin örnekleri, zamansal beklentilere meydan okuyan bir yabancılaştırma tekniği olarak da görülür (Powell, 2007, p. 36).

Deleuze, ekran görüntülerinin ürettiği ve ifade ettiği çok çeşitli türde ve biçimlerde zaman görüntülerinden bahseder. Deleuze'ün Cinema II isimli eserinde zaman-imege tanımı, zaman-imgesinin farklı yönleri için felsefi ve matematiksel bir açıklama sağlar ve bunları felsefi terimlerle, Bergson Üzerine Yorumlar başlığıyla düzenler. Deleuze'ün tanımladığı gibi, zaman-imege, farklı süreçlerle 'süre görüntüleri, değişim imgeleri, ilişki imgeleri, hacim imgeleri' olarak tanınabilen 'hareketin ötesinde' bir görüntü olarak ortaya çıkar. Deleuze'ün zamana metodolojik yaklaşımı hareket-imgeden, biliş, algı ve olayların duygusal alanlarından gelen dolaylı bir zaman imgesinden doğrudan zaman imgesine kadar uzanır. Bu yaklaşımda, hareket-imgenin, zaman imgenin içkin gömülü bir bileşeni olduğunu görebiliriz. Deleuze'ün geçmişin yaşayan bir güç olarak mevcut olduğu düşüncesi Bergsoncu felsefe tarzındadır ve (alışılmış, mitsel ya da oluş) bu kutupsal metodolojide de büyük ölçüde yer almaktadır. Deleuze'ün sistemi, kavramsal sınıflandırmaları ve zaman-imege ile ilgili açıklamaları sinemanın sanal doğasını veya diğer ifade ile ontolojisini ortaya koyar (akt. Colman, 2011, pp. 131-134).

Deleuze'ün ifade ettiği şekliyle, Henri Bergson'dan önce zaman, doğrusal bir tarzda ayarlanmış bir dizi an içinde gerçekleşen benzer olayların sekansı olarak görülüyordu. Bu bağlamda zaman en basit haliyle harekete dayalı olan bir saat olarak temsil edilir. Deleuze'ë göre, bu geleneksel zaman anlayışı, zamanın gerçek ve bütün doğasını ortaya çıkarmaktan uzaktır. Geleneksel zaman kavrayışı sadece sorunlu olarak görülmeye başlanan zamanın mekânsallaşmasını sunmaktadır. Çağdaş felsefe ise zamanı insanın yaşadığı saf haliyle tasavvur etme eğilimindedir. Buna göre zamanı yatay olarak (bir x eksenini üzerinde) ilerlerken tasvir eden geleneksel anlayışın aksine zaman dikey bir 'y eksenini' üzerinde olarak tasavvur edilmiştir. Bunun sebebi insanın şimdiyi sadece geçmiş ve gelecek ile katmanlayarak yaşayabilmesi ve beraberinde zamanı genişletebiliyor olmasıdır. Deleuze'ün vurguladığı önemli noktalardan birisi de tanıma, hatırlama ve hayal etme etkinliklerinin bu 'y eksenini' daha da genişletme gücüne sahip olmasıdır. Bu zaman kavramı, sinemada zaman-ime kavramının temelidir (Hou&Lu, 2017, p. 234). Başka bir şekilde ifade edilirse zaman; geçmiş, şimdi ve geleceğin bir aradılığı olarak kronolojiden bağımsız bir varoluşa sahiptir. Bu zaman virtüel bir zamandır.

Doğrudan zaman-ime, sinemaya her zaman musallat olmuş olan hayalettir diyen Deleuze, modern sinemanın bu hayalete bir beden vermesi gerektiğini ifade eder. Hareket-imeenin edimselliğinin tersine zaman-ime sanaldır. Ancak sanal, gerçekle karşıt olsa da gerçeğe karşı değil sadece ondan uzaktır. Zaman-imeenin, dolaylı temsilin yaptığı kadar montajı önceden varsaydığı söylenebilir ancak Deleuze'ë göre montaj anlamını değiştirmiş ve yeni bir işlev üstlenmiştir. Düşünüre göre sinemada montajın yeni işlevi zamanın dolaylı bir imgesini çıkardığı hareket-imegeleriyle ilgilenmek yerine, zaman-imeyle ilgilenmek ve ondan zamanın ilişkilerini çıkarmaktır (1989, p. 41). Marrati ise, (2008, pp. 66-77) Deleuze'den hareketle zaman ime tartışmasında montaja zamanın dolaylı imgesini oluşturma ve filmin değişen bütününü kendi başına ifade etme işlevi verildiğini bu sebeple farklı montaj uygulamaları ve teorilerinin her zaman kesin olarak belirli zaman kavramlarıyla ilişkili olduğunu vurgulamıştır. Resnais, Antonioni, Ozu, Godard veya Tarkovsky gibi önemli sinema yönetmenleri her biri kendi yollarını izlemiş ve zaman-imegelerine farklı biçimler vermişlerdir.

Bilindiği üzere Henri Bergson'dan benimsediği zaman modeline uygun olarak, Deleuze'ün zaman-imegesinin kristal veya çok yönlü yapısı, sanal geçmişin gerçek şimdiki zamanla eşleşmesi, aynalanması ve ayırt edilemez salınımlarıyla yaratılır. Başka bir şekilde ifade edilirse, geçmişe en kısa yoldan o andaki bir görüntü veya olay, geçmişin başka bir katmanındaki benzer bir görüntü veya olay ile bir ilişkiyi tetiklediğinde erişilebilir.

Geçmiş ve şimdiki zaman bu hatırlamada birleşirken, zaman-imege ortaya çıkar. Aksiyon görüntülerinin nedensel ve esasen gerçeği açığa vuran geri dönüşlerinin aksine, zaman-imege, bu iki anın zamansal bir arada varoluşu nedeniyle, geçmiş ve şimdiki zaman arasında sıklıkla kafa karışıklığı yaratır (Jones, 2012, p. 59).

Zaman-imegedeki düşünce süreçleri, duyuusal-motor genişlemeyi koruyan hareket-imege sürecinden farklıdır. Bu güçler hakkındaki bilgimize yardımcı olarak düşünce gücümüzü artırmaya çalışırken zaman imge açık bir şekilde ve bilinçli olarak serebraldir. Deleuze'ün Bergsoncu şeması, 'beyin dünyadan farklı değildir, ancak özelleşmiş görüntülerin evrensel akışının ayrılmaz bir parçasıdır' anlayışını taşır (akt. Powell, 2007, p. 144). Hareket-imegeden daha çok zihinsel süreçlere karşılık gelen zaman-imege, bize bir hikâye 'anlatmak' için sahneleme ile nesnel bir dünyayı yakalamaya çalışmaktan ziyade, hakikat üzerine olası ve geçici, çok yönlü ve açık uçlu bir bakış açısı sunar. Zaman-imege, bildik düşünce kalıplarına meydan okumak için stilistik tekniklerin ön plana çıkarılmasıyla daha çok ilgilenir.

Hareket-imegedeki organik rejim kimliğe, birliğe ve bütünlüğe dayanır. Bu durumda olayların kronolojik bir süreklilik içinde bağlantılı olduğu deterministik bir evren ile karşılaşırız. Kaçınılmaz olarak bugüne götüren bir geçmiş ortaya çıkar ve insanın şimdiden tahmin edilebileceği gibi var olacak bir geleceğe inancı vardır. Alternatif olarak zaman-imege rejimi bu deterministik evreni olasılıklı bir evrenle değiştirir. Bu olasılıklı evrende geçmiş, giderek artan bir şekilde, şimdiki zamanla kıyaslanamaz, soyut bir kaynak olarak hissedilir ve geleceğin ortaya çıkışı önceden tahmin edilemez ve şimdiki zaman tarafından belirlenemez görünür (Rodowick, 1997, pp. 15-16). Bu durumda estetik felsefi bağlamında zaman imge ve hareket-ingenin bedene yönelik farklı etkileri olduğu ifade edilmelidir. Her iki imgede alımlayıcı üzerinde bir kuvvet uygular fakat bir kuvvet olarak bu imgelerden hareket-ingenin deterministik evreni izleyiciyi tasarımda belirlenmiş düşüncelere ve sonuç olarak belirlenmiş *duygulam*'lara (ing.affect) yönlendiren katı bir varoluşa sahiptir. Böylece estetik öznenin sınırları belirlenmiş bir evrende sanatçının düşüncelerini yaşaması ve mümkün olan en az düzeyde yorum gerçekleştirilmesi amaçlanır. Zaman-imege ise estetik öznenin kendi öznellikleri ile yorumlar geliştirebileceği bir varoluşa sahiptir. Zaman-imegyi üreten sanatçı kendi düşünceleri üzerinden kuvvet uygulamak yerine bir fenomenle ilgili olası düşüncelerin pek çoğunun ortaya çıkabileceği zaman kristalleri ve aşkın bir anlam kümesi yaratır. Bu durumda zaman imgenin öznellik bağlantisı da ortaya çıkar. Bir başka şekilde ifade edilirse hareket-imege öznenin belleğini ve düşüncelerini devre dışı bırakırken zaman-imege izleyici öznenin belleği ve düşünceleri ile filme aktif katılımını sağlamaktadır.

Kant'ın hareket deneyimi de dâhil olmak üzere 'rasyonel' insan deneyimini yapılandıran temel biçim olarak zaman kavramının, zamanın 'hareketin ölçüsü' olarak görüldüğü eski (Aristotelesçi) anlayışla çeliştiği görülür. Deleuze benzer şekilde, zaman-imge sinemasının, hareket deneyimi dahil hareket-imge sinemasını altüst ettiğini iddia eder. Kant'ın zamanın insan öznelliğinin olasılığını içerdiği iddiası Deleuze tarafından dile getirilir. Zaman-imge sineması için benzer bir şeyin geçerli olduğu ise Olivier tarafından ortaya konulmuştur. Yazarın tanımıyla; Deleuze tarafından sinematik olasılıkların veya virtüelliklerin, karmaşık bir insan öznelliğinin ve kolektif öznelliklerin ortaya çıkması adına önemi büyüktür. Diğer bir ifade ile zaman kristalleri ile sinema özneleştirici değil öznelliğe açık bir hale gelmiştir (2006, pp. 1-4).

Zaman imgesi, hareketin yokluğunu ima etmez (çoğu kez artan kıtlığını içermesine rağmen) ve boyun eğmenin tersine çevrilmesini ima eder; artık harekete bağlı olan zaman değildir, zamana bağlı olan harekettir. Artık sinematik zaman harekettin normundan ve düzeltilmiş sapmalarından türeyen zaman değildir. Zaman bu açıdan yanlış hareket olarak hareket, şimdi zamana bağlı olan anormal harekettir. Burada duysal motor şemanın bozulması durumundan bahsedilmektedir. Zaman-imge, tıpkı zamanın yeni yönler keşfetmesi gibi, hareketin özünde sapkın hale gelmesi ve montajın yeni bir anlam kazanması ile üretilir (Deleuze, 1989, p. 271).

Thomas'a göre Deleuze'ün hareket-imge sinemasından zaman-imge sinemasına geçiş ile ilgili yaptığı açıklamaları özetle, duysal-motor şemada sunulan eylem ve tepkinin birliğinin parçalanması ve çöküşüyle ilgilidir. Bu parçalanma, algılar ve eylemlerin birbirine bağlanmayı bırakmasını işaret eder. Montaj artık çekimler arasında dünyanın sürekliliğini üretmez bu sebeple mekanlar koordine edilebilir olmaktan çıkar ve böylelikle montaj yerelleştirilemez ilişkileri ifade eden anormal hareketler üretir. Deleuze'e göre tüm bunlardan ötürü algılar artık eyleme dönüştürülemez. Artık karakterlerin yanıt verebileceği bir dünyadan söz etmek mümkün değildir (Thomas, 2015, pp. 30-43). Bu durum kristal-imge kavramı ile açıklanır.

'Kristal-imge, yaşayan bir belirlenimsizlik merkezinin evrimini karmaşıklığa çevirmeye yarar' diyen Pearson kristal-ingenin bu karmaşıklığı, virtüelin aşamalarını tabakalara ve katmanlara ayırarak gerçekleştirdiği ifade eder. Deleuze virtüel imgeyi özünde saf anımsama olarak tanımlarken belleğe gönderme yapar (Pearson, 2007, p. 95). Burada bahsedilen anımsama ve bellek ilişkisi oldukça önemlidir. Yukarıda da bahsedildiği üzere zaman-imge sayesinde sinema filmleri izleyiciyi bir katılımcıya çevirmektedir.

Anımsama ve bellek ise işte tam bu noktada izleyicinin kendisini işaret eder. Karşılaştığı kristal imaja bakarken anlamlandırma sürecinde izleyicinin kendi belleği ile o kristali yorumlaması noktasında zaman-imge ile bir güç uygulanmıştır. Başka şekilde söylenirse film karakterlerinin geçmişini değil izleyicinin belleği filme dahil edilir.

Deleuze Cinema II'de kristalin, doğrudan bir zaman-imge ortaya çıkardığından söz eder ve ortaya çıkan zamanın artık harekettten kaynaklanan dolaylı bir zaman görüntüsü olmadığını vurgular. Kristalin ortaya çıkardığı ya da düşünürün ifadesiyle görünür kıldığı şey ise zamanın gizli zeminidir diğer bir ifade ile onun iki akış halinde farklılaşması yani geçen ve korunmuş geçmişlerdir. Zaman aynı anda şimdiyi yok ederken geçmişini kendi içinde korur. Bu sebeple biri geçmiş, diğeri de şimdiye dayanan iki olası zaman görüntüsü Deleuze tarafından ortaya konulur. Her biri karmaşıktır ve bir bütün olarak zaman için geçerlidir diyen düşünür için şimdi ve geçmiş iç içedir. Deleuze'un zaman konusunda etkilendiği Bergson'un felsefi mirası ile, bahsedilen zaman-imgenin doğal olarak bir dil imgesine ve bir düşünce imgesine genişlediği ifade edilmelidir (Deleuze, 1989, p. 98).

Deleuze tarafından Cinema II'de ortaya konulan 'kristaller' metaforu ile sinemanın hermenötik doğurganlığı ile ortaya çıkan zamansal yönlerini incelemek mümkün olmuştur. Zaman kristalleri veya zaman-imge, zamanın bir olaydan ve olay içindeki harekettten kurtulmasını sağlar ve dolayısıyla daha güçlü bir sinema yaratır. Bir filmde, kendisini basitçe temsil etmeyen herhangi bir imge, birden fazla varoluş halini önerir. Bu sebeple izleyicisini fark etmeye, hatırlamaya ve hatta halüsinasyona sevk eden bir zaman-imge yaratılabilir (Hou&Lu,2017, p. 236). Tüm bunların ışığında zaman-imgeyi montajla yaratabilmek mümkün olduğu gibi, ses vasıtasıyla ve görüntüyle dede yaratılabileceğini ifade etmek gerekir. Diğer taraftan sinema filmlerin zamanın hareket-imge ile veya zaman-imge şeklinde yaratılabildiği gibi melez filmlerinde söz konusu olduğu ifade edilmelidir.

Charles Sanders Peirce'den de yararlanan Deleuze, cronosigns, lectosigns ve noosigns adını verdiği sinematik işaretlerin semiyolojisini detaylandırmaktadır. Cronosign, Bergson tarafından günümüzün zirveleri ile geçmişin yaprakları arasında kurulan ayrıma işaret eder. Sinematografik kristal-imge pek çok sinema düşünürü için nihai cronosign olarak tanımlanır. Bu durum kronolojik zamanın filmde sekteye uğratılması ve 'aionik' bir zaman yaratımı ile oluşa yer verilmesi ile ilgilidir. Diğer bir ifade ile geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirlerine müdahaleleri ve iç içe geçişleri zaman işareti kavramında anlatılır. Lectosigns, bir okuma ya da hikâye anlatımı olan konuşma eylemine, yani filmin bir hikâyeyi aktif

anlamda ifade etme ve anlatma kapasitesine atıfta bulunur. Lectosign'lar, zaman-
imgelerin izleyici tarafından nasıl yorumlanması gerektiğini belirtir. Bu anlamda okumak,
filmin düşünmediği, düşünülmemişin alanına yapılan bir yolculuktur. Zihin işaretleri
filmin görüş üretme kapasitesine atıfta bulunan bir fikir biçimindeki düşünceye atıfta
bulunur. Noosign'lar, dünyanın ve bedenlerinin uyumsuz görüntüler olarak ortaya
çıkışıdır. Düşünce, karakter ve mizansen arasındaki verili, fiili duyuusal-motor bağlantının
bir sonucu olarak değil, daha çok bu tür ilişkilerin yokluğu yoluyla ortaya çıkar. Gerçek
bir bağlantının yokluğunda ve sanal yeniden bağlantının oluşumunda düşünce bize
dönüşür. Deleuze (1989, p. 99) şöyle açıklar: 'Zaman için geçmiş nedir, anlam dil için ve
fikir düşüncedir'. Bunların üçü de doğrudan zamanla ilişkilidir ve üç işaret de Deleuze'ün
görüş işaretleri (ing. opsigns) ve duyma işaretleri (ing. sonsigns) dediği, görme ve ses
ya da görme ve duyma arasındaki önemli ayrımla ilgilidir. Nihayetinde, tüm bu zaman
belirtileri için esas olan şey, bir bölünme, bir aralık veya bir kesinti içermeleridir. Sinematik
anlamda, ekranda görülen ile işitsel olarak duyulan arasındaki kesiktir. Kesik veya ekleme,
ses ve videoyu bir araya getirir ve görsel-işitsel görüntünün ayrılmasını oluşturarak
onları birbirinden ayırır (Crockett, 2005, p. 180, Viegas, 2019, p. 64, Deamer, 2016).

Sinemada gerilim, belirsizlik ve zaman-imge

20.yüzyılın başlarında fizikçi Heisenberg tarafından objektif gerçeklik sorununa ilişkin
olarak formüle edilen belirsizlik ilkesi, kuantum fiziğinin en önemli prensiplerinden
birisidir. Belirsizliğin bilimsel alanda kavramsallaştırılması meta anlatıların, yapısalcılığın
önemini yitirdiği büyü bozulmuş dünyada öznenin konumunu derinden etkilemiştir.
Belirsizliğin görsel sanatlar içerisinde en güçlü temsili ise sinema tarafından karakterize
edilmiştir. Sinema perdesine yansıyan belirsizliğin en güçlü tezahürü ise gerilim duygusu
üzerine inşa edilmiş anlatılarda ortaya çıkar. Anlatı içerisinde izleyiciye bilginin oldukça
kısıtlı ya da metaforik yolla ilettiği oranda gerilim sinema tarafından cisimleştirilerek
imgeleştirilir.

Temel olarak belirsizliğin neden olduğu bir duygu olarak gerilim, sinemanın ilk
zamanlarından bu yana izleyici deneyimi açısından en güçlü hissedilen duygulardan
birdir. Gerilim, sinema perdesinde hem kadraj, ışık ve ses gibi biçimsel araçlarla hem
de senaryo, karakter, anlatı gibi içeriğe dair araçlarla izleyicide belirli bir duygu durumunun
oluşturulmasına yönelik olarak kullanılır. Sinema tarihindeki önemli yönetmenlerden
olan Alfred Hitchcock, gerilim duygusunu yaratmada kurguyu sıklıkla kullanır. En genel
anlamıyla gerilimi, anlatıdaki kurguya verilen duyuusal tepki olarak ifade edebiliriz

(Carroll, 1996, p. 74). Sinemada, gerilim genellikle izleyicilerin öykünün sonunu bilme konusundaki isteklerinin hayal kırıklığına uğramasıyla başlar. Bu noktada izleyiciye verilen bilginin kısıtlı olması, bu tepkinin yaratılmasında temel bir rol oynar. Bu anlamda literatüre baktığımızda, gerilimin izleyiciyle ilişkisinde bilişsel engellenmenin iki farklı deneysel biçimiyle karşılaşırız. Bunların ilki gerilimin, izleyicinin bilme arzusunun yerine getirilmeyişinden kaynaklandığını işaret eder. İzleyici, hangi sonucun geçerli olacağını bilmediği için arzu edilen veya istenmeyen olanı kararsız hisseder. İkincisi ise, aksine, gerilimin izleyicinin bilgisini kullanma konusundaki güçlü arzusunun hayal kırıklığından kaynaklandığını savunur (Coegnarts & Kiss, 2017, p. 3). İzleyici burada sinemanın biçimsel ontolojisi gereği karakterle etkileşime geçemeyeceği için bilgisini kullanamaz ve çaresizdir.

Gerilim duygusunun yoğunluğu, bir olayın sonucunun iki özelliğine dayanır. Bunlardan ilki belirsizlik, ikincisi ise tehlikede olan şeyin önemidir. Gerilim duygusuna yönelik olarak alışmış olan standart görüş belirsizlik, tehlikede olan ve belirsizlik arasında doğrudan bir ilişki olduğunu iddia etmese de en büyük gerilimin sonucun çok belirsiz olduğu ve risklerin çok yüksek olduğu durumlarda hissedildiğini öne sürer (Smuts, 2008, p. 282). Ancak burada gerilim duygusuna yönelik olarak yapılan tanımlama sorunlu bir paradoks yaratır. Gerilim duygusu için belirsizlik gerekiyor ise sinema gibi anlatıya dayalı sanat eserlerinde izleyicinin filmle ilgili bilgi sahibi olduğu durumlarda gerilimin var oluşuna ilişkin bir paradoks ortaya çıkar.

Noël Carroll (2001), söz konusu paradoksla ilgili olarak sinematik gerilimde gerçek bir belirsizliğin değil yalnızca eğlenceli bir belirsizliğin var olduğunu ifade eder. Bir filmin belli bir şekilde biteceğini bilsek bile, onu izlerken yine de böyle bitmeyeceğini hayal edebileceğimizi söyler. Sinema salonunda yarı uyanık halde ve özdeşleşmiş seyirci için sonucun belirsiz olduğunun hayal edilmesi gerilimin izleyici tarafında yaratılması için yeterlidir. Bu noktada korku türünden farklı olarak gerilim türünde görsel ve işitsel şoklardan farklı olarak olay örgüsü ve anlatının kendisi ön plandadır (Erol, 2017, p. 116).

Savaş sonrası filmlerde yönetmenler hareket imajının gerilim yaratmak için manipüle edilebildiği gibi, zaman imajının da iç gözlem yaratmak için manipüle edilebileceğini fark ettiler. Bu durumda izleyicinin sadece boşlukları doldurmadığını aynı zamanda yeni boşluklar yarattığı ifade edilmiştir. İç gözlem sanatın önemli hedeflerinden birisidir. Sinemanın yarattığı iç gözlem ise benzersiz bir varoluşa sahiptir. Bu, bir heykel, resim veya müzik pasajının çağrıştırdıklarını aşar. Sinematik iç gözlemde film sanatçısının süre

üzerinden iç gözlemi şekillendirdiği görülür. Buradaki süre, Deleuze'ün hatıralarını, fantezilerini ve hayallerini işaret eder (Schrader, 2018, p. 6). Zaman-imge Mullarkey'e göre (2009b, p. 93), gerçek bir beklenti, belirsizlik ve askıya alma duygusu yaratmaktadır. Zaman-imge bize gerçekliğin kendisinin nasıl olduğuna dair doğrudan bir temsil verir: Buna göre zaman; kırılma, yara, çatlak ve farklılık olarak var olmaktadır. Bu durumda zaman-imgenin belirsizliği yaratmanın bir formülü olarak sunulduğu anlaşılmaktadır. Belirsizlik her zaman gerilim yaratır genelmesi tam olarak doğru olmasa bile gerilimin yaratılmasında belirsizliğin oldukça önemli olduğu ifade edilmelidir. Hareket-imge sinemasında yaratılan belirsizlikten farklı olarak zaman-imge ile üretilen belirsizliğin gerçek hayatta olduğu gibi öznelerin yorumlarına yukarıda da ifade edildiği gibi iç gözlemlerine açık bırakıldığı görülür. Böylelikle zaman-imge ile oluşturulan gerilimin estetik varoluşunun farkının ortaya konulması gerekir.

Modern felsefede kabul edilen estetik kavramı, sanat eserinin bir bilgi nesnesi olarak tanımlanması düşüncesini ortaya koyarak estetik varoluş ile bilgi arasındaki ilişkiyi vurgular. Bu sebeple sanatçısının amacı bilgi aktarmak olmasa bile bir estetik nesne varoluşunun ön koşulu gereği bilgi ve sonrasında oluşacak düşünce bağlamında alımlayıcının bedenini etkileyen söylemler üretir. Diğer bir ifade ile her sanat eseri alımlayıcısına verili bir bilgiyi sunan tasarımdır ve eserle karşılaşma sonrasında ortaya çıkan düşünce ve duyguların kaynağı bu verili bilgidir. Böylelikle alımlayıcının yaşadığı duyguların önceden tasarlandığı ifade edilmelidir (Hartmann, 2010, Hartmann, 2014). Sinema filmlerinde de gerilim dışında izleyicide ortaya çıkarılan düşünce ve duyguların temelinde sanatçının tasarımı vasıtasıyla belirlediği bilgi yatar. Hüzün veya nefret duygusunu izleyicide oluşturmak sadece bilgi sayesinde mümkün olacaktır. Ancak alımlayıcı bedenlerin gerilmesi gibi olumsuz bir duygunun ortaya çıkarılması diğer hislerden farklı olarak bilginin ertelenmesi, gizlenmesi veya kristalize edilerek hiç cevaplanmamasıyla da mümkündür.

Ana akım sinemada gerilim çeşitli sinematografik düzenlemelerle gerçekleştirilmiştir. Hareket-imgenin hâkim olduğu bu tür filmlerde üretilen gerilim belirsizlik ile ilgilidir. Fakat filmin sonlarına doğru belirsizlikler ortadan kaldırılır (Öztürk, 2018, p. 91). Belirsizlik bağlamında gerilim bu tür filmlerde bilginin ertelenmesi ile yaratılır. Bu durum filmin son kısımlarında beklenen bilginin verilmesi ile sonlanırken gerilim hissi de yok olur. Diğer taraftan bilginin ertelenmesi ve sonradan verilmesi izleyici için güçlü bir özneleştirmeyi de işaret eder. Başka bir ifade ile gerilim gibi bedeni yoğun şekilde etkileyen bir duygunun sonlandırılması adına verilen bilgi bir bakış açısının dayatılması

ve izleyiciye katı bir kuvvetin uygulanması anlamına gelir.

Zaman-imge ve gerilim arasındaki ilişkide ise gerilime neden olan belirsizliğin hiçbir şekilde sonlandırılmadığı ve beklenen bilginin izleyiciye asla verilmediği görülür. Kristalleşen zaman farklı bakış açılarından yorumlar üretmeye müsait bir şekilde var edilmiştir. Bu sebeple zaman-imgenin varoluşu verili bilginin kuvvetini azaltmakla ilgilidir. Kuvvetin azalması izleyicin karşılaştığı sinematik imgenin muğlaklaştırılması ile sağlanır. Bu muğlaklık alımlayıcıya yönetmenin düşüncelerini düşündürmekten ziyade yönetmenin gösterdiği bir konuyla ilgili öznel düşünceler geliştirmekle alakalıdır. Diğer bir ifade ile alımlayıcı özne kendi belleğine baş vurarak yorumlar geliştirir fakat bu yorumların doğru veya yanlış olduğu filmde belirlenmemiştir ve büyük bir boşluk oluşur. Böylelikle gerilimin zaman-imge ile oluşturulması ve yaratılan belirsizliğin ortadan kaldırılmaması filmin süresi bittikten sonra bile konu ile ilgili düşünsel sürecin devam etmesini amaçlar. Nitekim zaman-imge ile oluşturulan gerilim süresiz bir gerilimdir ve bedensel anlamda bu gerilimden etkilenen tüm estetik öznelerin gerilimi ortadan kaldırmak için düşünmeye zorlandığı iddia edilebilir. Bu durum düşünce sineması adına önemli bir estetik strateji olarak karşımıza çıkar.

Amaç ve Yöntem

Bu çalışmada, Deleuze tarafından kavramsallaştırılan zaman-imge ve kristal imge kavramları ve Deleuze'ün Pierce'dan ödünç alarak kendi felsefi sistemine uyarladığı cronosigns, lectosigns ve noosigns kavramları ekseninde, sinemada gerilimin klasik olmayan bir estetik strateji ile nasıl yaratıldığını incelenmiştir. Çalışmada incelenen, yönetmenliğini Charlie Kaufman'ın yaptığı 2020 Netflix yapımı *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* Kanadalı yazar Iain Reid'in 2016 yılında basılan aynı isimli romanından uyarlanmıştır. Film, kız arkadaşını ailesiyle tanıştırmaya götüren Jake'in yolculuğu üzerinden zaman-imge sinemasına özgü yaratılan bir düşünsel gerilim çerçevesinde izafi zaman, otobiyografik bellek ve yaşayan mekân kavramlarına odaklanmaktadır. Amerikalı senaryo yazarı ve yönetmen Charlie Kaufman'ın dördüncü uzun metraj çalışması olan filmde, ana karakter olan Jake'in (Jesse Plemons), kız arkadaşı (Jessie Buckley), annesi (Toni Colette) ve babası (David Thewlis) yer alır. Filmin anlatısı içerisinde karşımıza çıkan bir diğer önemli kişi ise öykünün kilit noktasında bulunan yaşlı okul görevlisi (Guy Boyd) karakteridir. Çalışmada film, sanat eserinin kendisine odaklanan ve biçimsel çözümlemenin ötesinde eserin iletisini merkeze alan felsefi eleştiri bağlamında incelenmiştir.

Amaç

Çalışmanın amacı, Deleuze tarafından kavramsallaştırılan ve duyuşal-motor şemada sunulan eylem-tepki birliğinin parçalanması ile sinemanın zamanın dolayimsız bir imgesini üretebilmesine olanak sağlayan zaman-imge kavramı bağlamında gerilim duygusunu yaratan estetik stratejinin incelenmesidir.

Çalışmada gerilim duygusu ile ilgili eserin sunduğu verili bilginin ortaya çıkarılabilmesi adına şu sorular sorulmuş ve cevapları aranmıştır:

- 1- Filmde zaman imge üretimi hangi göstergelerle gerçekleştirilmiştir?
- 2- Filmde kristal-imge rejimini sağlayan temel unsurlar nelerdir?
- 3- Filmdeki gerilim duygusunu yaratmak için duyuşal-motor şemaya müdahale ne düzeyde gerçekleşmiştir?

Yöntem

Sanatsal çalışmalarını çözümlenmeyen eleştiri türlerinden birisi olan felsefi eleştiride sanat çalışması merkezi bir konumdadır ve benzer bir yaklaşımı benimseyen diğer eleştiri türlerinden farklı olarak biçimsel açıklama ya da biçim çözümlenmesi aşılarak eserin iletisine odaklanılmaktadır (Eriçten Akt. Savaş, 2006, p. 129). Bu noktada sinema ve felsefi eleştiri arasındaki ilişkide de odakta olan iletinin kendisidir. Sinema iletisini sunmak için görsel-işitsel unsurlarını birlikte kullanan bir sanattır. İletinin felsefe ile ilişkisi ise farklı biçimlerde ele alınabilir. Öztürk'ün (2018) ifadesi ile sinema ve felsefe ilişkisinde, 'filozoflar hakkında filmler, felsefi önerilerin somutlaşması olarak filmler, filmin felsefesi ve felsefe olarak filmler' başlıklı 4 temel kategori söz konusudur. Felsefe olarak filmler üzerine odaklanıldığında Öztürk, Cavell ve Deleuze'ün bu yaklaşıma katkılarının sinemanın kendi ifade gücü ile düşünceler ortaya koymasını üzerine odaklandığını ifade eder.

Felsefe ve film ilişkisinde, filmin sadece felsefi tezleri yansıtmadığı, felsefe yapmaya girişebileceği fikri yaygın bir düşüncedir. Bu tez aynı zamanda bir filmin, felsefi bir katkı yapabileceği fikrini de savunur. Bununla birlikte, bu tezin önemli varyasyonları olduğu bilinmektedir. Bu noktada son derece kritik bir soru karşımıza çıkar: Bir filmin felsefi

anlamının film yapımcısının niyetlerine mi yoksa eserin kendisine mi bağlı olması gerektiği. Filmin felsefe tezi olarak en çok dikkat çeken versiyonu, Stephen Mulhall'ın bazı filmlerin kendi kendilerine felsefe yapabildikleri görüşüdür. Filmler, tanıdık olanın yabancılığını, başkalarını tanımanın zorluğunu, gerçeklik algımız sorununu, insan olmanın anlamını ve varoluşu şüphecilik ya da nihilizm sorununu, sevginin olasılığını dikkatimizi çekecek şekillerde gündelik olanı ifşa edebilir. Felsefenin geleneksel olarak sorduğu her şeyi bu anlamda filmler de kendine özgü yollarla yeniden keşfedebilir, sorgulayabilir ve yeniden canlandırabilir (Wittusen, 2016). Bu bağlamda felsefi eleştiri için pek çok farklı yönün olduğu da belirtilmelidir. Örneğin doğrudan felsefi tezlerin somutlaşmasında izlenecek yöntem ile kendi kendine felsefe üreten filmlerde uygulanacak yöntemler çalışmanın amaçları da göz önünde bulundurularak farklılaşabilir. Kendine özgü ve orijinal yöntemlerle felsefe üreten filmler için felsefi eleştirinin de değişkenlik göstermesi gerekebilir.

Bu çalışmada özünde kendisinin felsefe yaptığı düşünülen ve çalışma içinde bunu nasıl gerçekleştirdiği incelenen *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* isimli film, felsefi eleştiri yöntemi ile incelenmiştir. İncelemede bir filmin kendisinin felsefe yapabildiğini sağlayan ve Deleuze tarafından ortaya konulan zaman-imge ve kristal imge kavramları ile Deleuze'ün Pierce'dan ödünç alarak sinemaya uyarladığı cronosigns, lectosigns ve noosigns kavramları ekseninde filmin bir estetik strateji olarak gerilimi nasıl yarattığı incelenmiştir. Burada yöntemdeki temel hareket noktalarından birisi zaman-imge ve kristal-imge ile izleyici öznelliği arasındaki bağlantıdır. Filmin kendi kendine felsefe yapabileceği adına belirli düzeyde izleyiciye kuvvet uyguladığı ve bu kuvveti uygularken bir estetik strateji olarak gerilimi nasıl ürettiği çalışmada filmin sunduğu bilgi odağa alınarak incelenmiştir. Bu sebeple bu felsefi incelemede modern sanat ontolojisinden ve onun sanat eserinin verili bilgiye sahip olduğu tezinden yola çıkılmıştır.

Bulgular

Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum filmi, Oklahoma kırsalındaki ailesini ziyaret etmek üzere uzun bir yolculuğa çıkan Jake ile kız arkadaşı Lucy'nin bu süreçte yaşadıklarını konu almaktadır. Film, Jake'in geçmişi ile şimdiki zamanının iç içe geçtiği bellek metaforu üzerinden sunduğu parçalanmış imgeler yoluyla izleyiciye, bellek ve zaman ilişkisi üzerine yeni fikirler üretme imkânı tanırken öykünün gelişimi sırasında anlatı bilgisini sınırlı tutarak yarattığı belirsizlikle de gerilim duygusunu anlatı boyunca devam ettirir. Deleuze'ün zaman-imge olarak adlandırdığı kendi başına özerk bir varoluşa sahip olan

bu imgeler, anlatı boyunca belirsizlik durumunun bir türlü giderilmemesine ve dolayısıyla gerilim duygusunun da film boyunca sürekli hale gelmesine neden olur. Bu çalışmada, Charlie Kaufman'ın yönetmenliğini üstlendiği *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* adlı film Deleuze'ün zaman-imge ve hareket-imge kavramsallaştırmaları bağlamında, duyuşal-motor şemanın kesintiye uğraması ve gerilimin estetik stratejisi olarak zaman-imge başlıkları altında analiz edilmiştir.

Duyusal-motor şemanın kesintiye uğraması

Film, neden her şeyi bitirmeyi düşündüğünü açıklayan bir kadının monoloğu ile başlar. Kamera bir evin içerisinde gezinir, evin çeşitli bölümlerine ve içerisinde yer alan eşyaları bize gösterirken dış ses olarak filmde yer alan kadın, filmin üzerine oturduğu öyküleniş biçimini açıklayan şu sözleri söyler: 'Jake şöyle demişti; Bazen düşünceler hakikate ve gerçekliğe eylemden daha yakındır'. Tüm bu görüntüler ve ses birbiriyle ilintisizdir. Filmde yer alan bu sinematik teknik, pek çok yönetmenin zaman-imge oluşturmada kullandığı bir metot olarak karşımıza çıkmaktadır. Yönetmen, ses vasıtasıyla izleyicinin zihninde imgeler üretmesi için bir alan açmış, görüntü ve ses ilişkisini de ortadan kaldırarak filmin henüz başında zaman-imge sinemasına özgü bir örneğin sunulacağı ile ilgili ip uçları vermiştir.

Filmin açılışında Jake ve kız arkadaşıyla başlayan yolculuk aslında bir kristalin içinden bakılan çok anlamlı bir bütünü üretmeye başlamaktadır. Yolculuk sahnesi, ses ve görüntü imgesinin birbirinden ayrıldığı dolayısıyla da ekranda görülen ile işitsel olarak duyulan arasındaki alışılmış uyumun kesintiye uğratılmasıyla ortaya çıkan bir zaman-imge sahnelemesidir. Bu bağlamda, zaman-ingenin dil yoluyla üretimi noktasında da bu sahnenin önemli bir örnek olduğu belirtilmelidir. Yolculuk sırasında kadın karakterin iç sesi ve diyaloglar birbiriyle karışır. Burada karakterin iç sesi sanki bir anlatıcı gibi algılanabilir ancak bu ses ögesinin filmle ilgili çoğu zaman bir açıklama yapmadığı, ayrıca neden-sonuç ilişkileri de kurmadığı görülmektedir. Kadın karakterin iç sesi, görüntülerden bağımsız düşünceler üreterek ve izleyicinin de düşünceler üretmesine izin vererek filmdeki kronolojik akışın bozulmasına ya da önemsizleşmesine neden olmaktadır. Kadın karakterin sahnelerini bölen iç sesi, edimsel olanı virtüel olana dönüştürmektedir. Bu ses unsuru ve zaman-imge arasındaki ilişki hem duyuşal-motor şemanın sekteye uğratılmasıyla hem de dil vasıtasıyla geçmiş gelecek ve şimdinin görüntüleri aşarak bir araya gelmesiyle ilişkilidir. Jake'in kız arkadaşının iç sesi olduğunu anladığımız ses, Deleuze tarafından okuma işareti olarak ifade edilen sinematik gösterge

kategorisine girmektedir. Lectosing olarak bu sesin izleyiciyi düşünme eylemine yönlendirdiği görülmektedir. Lectosing olarak ifade edilen bu göstergelerin zaman-imge üretiminde önemli bir yeri olduğu bilinmektedir.

Bahsi geçen sahnelerdeki iç ses bir lectosing olarak bir yandan duyuşal-motor şemanın kesintiye uğramasına neden olurken bir yanda da zamanın alışlageldik sinematik kullanımlarının dışında bir örneği yaratır. Zamanın şimdisini sürekli bölen iç ses, geçmiş gelecek ve şimdikiyi bir araya getirmektedir. Filmin bu tutumu özünde filmde düşünülmemenin, alanına yapılan dilsel bir yolculuktur. Bu yolculuk ile filmde gösterilen görseller arasındaki uyumsuzluk duyuşal-motor şemanın kesintiye uğratılmasının sebebidir.

Gerilimin estetik stratejisi olarak zaman-imge

Hikâyenin ana karakterleri ile ilgili filmde üretilen ve tam anlamıyla çözüme ulaştırılmayan bir belirsizlik söz konusudur. Jake, kız arkadaşı ve yaşlı okul görevlisi arasındaki ilişkinin kurulduğu metin tam anlamıyla açık bir metindir ve karakterlerin tek kişi olması, hayali olması veya geçmişte yaşananların hatırlanıyor olması gibi potansiyel oluşlara açıktır. Bu durumda izleyici için üretilen genel bir kristalleşmeden söz etmek mümkündür. Böylelikle filmin karakterleri ile ilgili yaratılan belirsizliğin izleyici katılımını aktifleştirdiğini ifade etmek de mümkün hale gelmektedir. Jake, kız arkadaşı, ailesi ve yolculuğun kendisi, filmin öyküsü içerisinde anlamlı bir bütünün içerisinde yer almamaktadır. Zaman zaman görülen yaşlı okul görevlisinin filmdeki varoluşu ise hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği bir sanrılar silsilesini güçlendirmektedir.

Filmin genel anlatısı Aristocu geleneksel bir izleği takip etmediği için seyircinin katharsise erişip Jake ya da diğer karakterlerle özdeşleşme yaşamasına engel olur. Başka bir ifade ile üretilen zaman-imge izleyicinin karakterlere yabancılaşmasına neden olur. Anlatının ilerleyişi bu noktada doğrusal olarak değil tüm olasılıklarla gelecekte geçmişe ve geçmişten geleceğe salınan bir biçimde Deleuze'ün zaman-imge olarak tanımladığı sinemasal anlayışa özgü çeşitli bağlamlara ve geçmişe yönelik pek çok anıya veya hayale kısaca virtüel olana atıfta bulunarak ilerlemektedir. Jake ve kız arkadaşının yolculuğun sonunda vardığı evin aslında filmin başında izleyiciye gösterilen ev olduğu fark edilir. Filmin öykülenişi, başlangıcından başlayarak gerçekliğin kendisi üzerine kurgulanmış hareket imgelerden değil, belleğin çeşitli katmanlarında yer alan ve geçmişin başka bir katmanındaki benzer bir görüntü veya olay ile bir ilişkiyi tetiklediğinde erişilebilen

zaman-imgenin kristal yapısı üzerine işlenmiştir. Bu durumda Deleuze'nin ilk eserlerinde 'Aion' kavramı ile anlattığı sonrasında ise Cronosign kavramı ile detaylandığı bir oluşun filme hâkim olduğu ve kronolojik bağlantıların koparıldığı ifade edilmelidir.

Varoluşçu felsefenin 19.yüzyıldaki en önemli temsilcilerinden biri olan J.P. Sartre, 'insanoğlu hayata bağlanır, orada kendi resmini çizer, bu resmin dışında bir şey yoktur' der (2000, p. 97). Ona göre insan hayatı boyunca yaptığı seçimlerle ve bu seçimlerin sorumluluğunu üstlenerek bir anlam yükleyebilirdi. Genç kızın Jake'in ailesiyle tanışması sonrasında, kız evin odalarında gezinmeye başlar. Bu ev aynı zamanda, gerçek geçmişin hayali şimdiki zamanla eşleştiği, aynalandığı ve tüm olasılıkların gerçekleşebildiği bir belleği alegorize eder. Bu belleğin kime ait olduğu ise kesinlik kazanmaz. Örneğin Jake'in küçüklük fotoğrafındaki kişinin Jake mi yoksa kız arkadaşımı olduğu belirsizdir. Bu durumda filmde izleyici için pek çok anlatı enformasyonu belirsiz bırakılmış ve izleyicinin zihninde oluşan soruların hiçbirine film tarafından bir cevap üretilmemiştir. Jake'in kız arkadaşı evin içerisinde her bir odaya girdiğinde geçmiş ve şimdinin iç içe girdiği çeşitli görüntüler ile karşılaşır. Gerilim duygusunun kendisi ise burada bir arada verilen geçmiş ve şimdinin sinematik yansımalarının izleyicinin duyuşal motor şemasını sekteye uğratmasıyla üretilir. Gündelik hayatta hakiki olduğunu düşündüğümüz kronolojik işleyişin filmde bu şekilde bozulması bir hayli rahatsız edicidir. Sartre'ın varoluşçu felsefesinde imlediği seçimlerin tümünü bir arada görme fırsatını da bu şekilde yakalarız.

Evin içerisindeki izafi zaman, kuantumcu anlayış ve zaman-imge çerçevesinde tüm olasılıklara izin verir. Bu yaklaşım izleyicinin duyuşal motor şemasını sekteye uğratır. Zaman mekansallaşmaktan uzaklaşarak yeğînleşir. Jake'in anne ve babasının yaşlılıkları, daha genç halleri, hastalıklı ve sağlıklı halleriyle karşılaşırız. Jake'in kız arkadaşının da dâhil olduğu mutlu ve mutsuz olduğu tüm olasılıklar burada var olur. Evin en alt katında bulunan bodrum katı, çamaşır makinesiyle simgelenen dionizyak bir bilinçaltının kapısını aralar. Jake'in bilinçaltına ittiği kirli hatıraların bulunduğu bir yer olarak, dionizyak çürümenin erimenin ve kaynaşmanın alegorisini bellek oyunları üzerinden imler. Apollonik, yani kültürel olanın, ilerlemeci olanın karşısında doğayı ve çürümeyi simgeleyen dionizyak olan burada evin en katında çürüyen ve kurtlanan domuz imgesiyle gösterilir. Jake ve kız arkadaşının ev içerisindeki oda, kişi ve nesnelere girdikleri kesintili virtüel gerçeklik bir beklenti, belirsizlik ve askıya alma duygusuyla gerilimi belirginleştirir. Burada her bir oda özelinde farklı zamanlara ait yaratılan temsiller, hayal edenin yaralarına ait kırılma noktalarıdır ve zaman- imgesi olarak işlev görürler. Filmin bu kısmında özellikle

duyusal motor şemanın sıklıkla yönetmen tarafından sekteye uğratılması durumu ise gerilim hissini güçlendiren başka bir boyuttur.

Jake ve kız arkadaşı ailesiyle görüştükten sonra tekrar arabaya binerek yola koyulur. Yol üzerinde dondurma satan bir yerde dururlar. Jake burada platonik olarak ilgi duyduğu kızın yüzündeki lekeleri fark eder ve bu mekâna kız arkadaşıyla gelerek geçmişteki tüm karşılaşmaların hesaplaşmasını görür. Geçmişin bir mekânı olarak karşımıza çıkan Tully's dondurma evi, şimdiki zamanla karşılaştırılır. Başlangıçta bu hatıra mekânı Jake'in belleğine gönderme yaparken kız arkadaşının yaşadığı anımsama hissi bu hatıra mekanının kimin belleğinde olduğunu muğlaklaştırırken film burada gerçek anlamda doğru cevapları olmayan bir bulmacaya dönüşür. Buradaki zamanın hayali rastlantısallığı Deleuze'cü anlamda 'hatıraları, fantezileri ve hayalleri' işaret eder. Jake ve kız arkadaşı dondurmaları aldıktan sonra tekrar yola koyulur. Kız arkadaşı istemese de Jake dondurma kutularının çöpünü atmak için eski okulunun yer aldığı sapa bir yola girer. Jake okula vardığında, orada yer alan çöp kutusunda yüzlerce dondurma kutusunun çöpünü görürüz. Dondurma kutusuyla okula dönüşün hem gerçek hem de zihinde yaratılan tüm olasılıkları gerçekleştirmiştir. Arabanın içerisinde dikizlendiğini fark eden Jake, kız arkadaşının itirazlarına rağmen okulun içerisine girerek dikizciyi bulmak ister. Jake onu takip eden birinin olduğuna inanır. Ancak, bu sadece onun hissine dayanır. Burada hayal edilen ile hayal edenin gerçekliği birbirine karışır. Gören ve görülenin aynı zihin içerisinde şizofrenik anlamda belirsiz bir biçimde var oluşu, izleyici açısından gerilimi görünür ve hissedilir hale getirir. Bu sahneyi takiben Jake ortadan kaybolur ve kız arkadaşı onun peşinden bir okula girer. Okul içinde yaşlı okul görevlisi ile karşılaşan kızın yaşlı görevliye onun Jake olduğunu ima eden bir sahne söz konusudur. Yaşlı görevli, Jake'in terliklerini kıza vermek istediğinde kızın bunlar senin demesi izleyicide Jake ve yaşlı görevlinin aynı kişiler oldukları izlenimini kısa süreliğine yaratır. Fakat filmin kapanışında Jake'in de yaşlanmış halinin gösterilmesi ve onu yaşlı görevliden farklı olması karakterler ile ilgili seyircinin sahip olduğu bilgiyi iyice belirsizleştirir. Filmin geneline hâkim olan belirsizlik ve çoklu zamansallık anlatıyı yapısöküme uğratarak gerilimi zaman-imege sinemasına özgü stratejiler ile sürekli kılar.

Böylelikle filmin sonunda düğümün çözüldüğünü düşünen izleyici için tekrar yeni sorular ortaya çıkar. Film boyunca Jake ve yaşlı görevli arasındaki eşleşme son sahnede dağılmaya başlar. Bu noktada film gösterileni aşarak boşlukları doldurmayı izleyiciye kalır. Bu durumda filmi aşan düşüncelerin filmin sonunda ortaya çıkması zihin işaretlerin (ing.noosign) zaman-imege bağlamında varlığına işaret eder.

Tartışma ve Sonuç

Sinemanın zaman ile olan ilişkisi birçok sinema kuramcısı kadar felsefecinin de odaklandığı bir alandır. Hareketli görüntünün kaydı ve yeniden gösterimi, insanlığa zamanı istediği biçimde, yoğunlukta yaratma ve yansıtma olanağı sunar. Sinema izleyicisine, gündelik hayatta yaşanan ve hareket dolayısıyla algılanan, hesaplanan bir zaman algısı sunabildiği gibi zamanın kendisinin bir imgesini de sunabilir. Sinematografik illüzyon perdede, gündelik doğrusal zaman algısını taklit eden, hareketin art arda gelen 'an'larına odaklanabildiği gibi Deleuze'ün kavramsallaştırdığı zaman-imgesi ile yapay bir hareket algısı ile fiziki gerçekliğin kopyalanmasının ötesine geçerek zamanın dolayimsız bir imgesini sunabilir. Deleuze için insan şimdiki, geçmiş ile yaşar. Sinema, zamanı genişleterek insanın klasik algısının ötesinden bir zaman-imgesi sunabilir. Bu zaman-imgesi, Deleuze için Bergson'un 'süre' kavramsallaştırmasındaki zamanın bütünselliğine işaret eder. Zaman-imgenin, kristal ve çok yönlü oluşu sinemada, geçmiş ve şimdinin bir arada var oluşuyla ortaya çıkar. Hareket-imgenin duyu-motor karakteristiği, kronolojik zaman dizilimi ile öznel algıya izin vermezken zaman-imgesi ile sinema, zaman üzerine çok yönlü ve açık uçlu bir bakış açısı sunma imkanına sahiptir. Bu yönüyle zaman artık virtüelliklerden oluşmaktadır ve nesnel değil, öznel bir belirlenime sahiptir. Zaman-imgesi ile sinemada zaman artık hareketin boyunduruğunda değildir. Hareket-imgenin duysal-motor şemasının dağılması ile montaj da dünyanın kesintisiz sürekliliğini üretmek zorunluluğundan kurtulmuştur. Deleuze açısından bu durum montajın, eylem ve tepki ilişkisinin dışında hareketler üreterek izleyiciyi bir katılımcıya dönüştürmesine olanak sağlar.

Gerilim ve korku sinemasına ilişkin uluslararası literatürde pek çok çalışma bulunmasına rağmen Deleuze'ün zaman-imgesi sineması kavramsallaştırmasını gerilim özelinde inceleyen çalışma sayısı sınırlıdır. Deleuzyen bir bakış açısıyla korku ve gerilim sinemasını inceleyen Hanich, *Cinematic Emotions in Horror Films and Thrillers: The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear* (2010) isimli çalışmada karşılaştırmalı bilişselcilik, Deleuzecu teori ve fenomenoloji ekseninde sinematik duyguların kapsamlı bir incelemesine odaklanılırken *Deleuze and Horror Film* (2005) isimli kitap çalışmada Deleuzyen kavramlar aracılığıyla korku sinemasına bakan Powell, izleme deneyiminin kendisini ele alır. Hanich (2010), fenomenolojik bir kavrayış çerçevesinde izleyicinin kurucu bir etkinlik aracılığıyla "filmi estetik bir nesneye dönüştürdüğü" sonucuna ulaşırken, Powell (2005), korku filmlerine yönelik baskın psikanalitik yaklaşımların korku estetiğini ihmal ettiğini öne sürer. Bu çalışmada ise zaman-imgeye özgü estetik stratejinin, sinemasal anlatımda yarattığı

belirsizlik ile gerilim duygusunu sürekli kılmasının, sinemada klasik olmayan bir gerilimin yaratılmasındaki rolüne odaklanmıştır.

Gerilim, tüm dramatik sanatlarda olduğu gibi sinemada da önemli bir anlatım ögesidir. Sinemada hikâyenin ilerleyişi esnasında yaratılan belirsizliğin neden olduğu bir duygu durumu olarak gerilim, izleyiciden öykü boyunca zihinsel olarak aktif kalmasını talep eder. Bu noktada Deleuze'ün ortaya koyduğu zaman-imege sineması, izleyicide hareket-imege sinemasının sunduğundan daha güçlü, iç gözlemlere de açık bir belirsizlik duygusu yaratır. Zaman-imege sineması yine yarattığı belirsizliği gidererek seyircinin yaşadığı gerilim duygusunu ortadan kaldıran hareket-imege sinemasının aksine belirsizliği ve buna bağlı olarak gerilim duygusunu sürekli kılar.

Çalışmada analiz edilen, Kanadalı yazar Iain Reid'in 2016 yılında basılan aynı isimli romanından Charlie Kaufman'ın yönetmenliğinde sinemaya uyarlanan 2020 Netflix yapımı *Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum* filmi, geçmişini şimdiye taşıyarak kurguladığı öyküsü ile zamanın dolaysız bir imgesini sunar. Zaman-imegenin dolaysız imgesi, filmin belirsizlik ile gerilim duygusu üretmesine de olanak sağlar. Film sık sık kullandığı dış ses anlatıcı ile anlatıyı öznelleştirirken seyirci, görüntüyü destekleyen bir anlatıcı yerine, öykü enformasyonu aktarmayan ve anlatı akışını kesintiye uğratan bir anlatım ile karşılaşır. Görüntü ve ses arasındaki uyumsuzluk, seyircinin bütünleşik bir zamansal algı yaratmasını kesintiye uğratarak öyküdeki belirsizlikleri arttırdığı gibi anlatıyı yeni oluşlara da açık hale getirir. Karakterin öznel imgelemine yansıtan iç ses anlatım hem karakteri güvenilir kılarak belirsizlik durumunun film boyunca sürdürülmesini sağlamış hem de öyküyü, eylem öncelikli anlatım mantığından uzaklaştırarak algılamanın bağımsızlık kazanmasına olanak tanımıştır. Karakterin öznel imgelemi ve filmsel evrenin gerçekliği arasındaki belirsizlik, gerilim duygusunun film boyunca hissedilir şekilde var olmasını sağlar. Film hem belirsizlik hem de belirsizliğe bağlı olarak gerilim duygusunun hissedilir şekilde var olmasını, zaman-imege sinemasına özgü stratejiler ile yarattığı, zamanın dolaylı bir imgesini sunarak sağlar.

Film anlatısı boyunca eylem ve ardından gelen tepki mantığına dayalı anlatımdan uzaklaşılması, zamanın hareketten dolaylı bir imgesini sunmuş ve imgenin dışsal gerçekliği temsil boyutunu da ortadan kaldırarak imgeye özerk bir varoluş kazandırmıştır. Filmin uyumsuz, bağlantısız, hayal ve gerçeğin iç içe geçtiği anlatı yapısı, öyküsel olanın geri plana iterek seyircinin kristal rejim ile verili algılama, düşünme biçiminden özgürleşmesine olanak tanımıştır. Diğer bir ifade ile kendi özneliği ile filmin parçasına

dönüşen estetik özne, filmde zaman-imge ve diğer estetik stratejilerle kurgulanan gerilime kendi belleği ile dahil olmuştur.

Jake'in kız arkadaşının ev içerisindeki sahnesinde, geçmişin şimdiyle iç içe geçmesi ile yaratılan zaman-imgesi, zamanın, hareket ve mekansallıktan uzaklaşarak yeğînleşmesini sağladığı gibi seyircinin zamanın bütünlüklü bir deneyimini yaşayabilme fikrini düşünmesini de sağlar. Filmde pek çok anlatı enformasyonunun açıklanmaması ile yaratılan belirsizlik, zaman-imgenin geçmiş ve şimdiyi yan yana getirmesi ile gerilim duygusunun da süreklilik kazanmasını sağlamıştır. Deleuze'e göre sinema, zamanın dolayimsız bir imgesini sunma gücüne sahip olduğu için felsefe için yeni bir düşünce üretme gücünü de içinde taşımaktadır. Zaman-imgenin, zamanın saf bir imgesini sunarak yeni algılayma, düşünme biçimleri geliştirmesinin yanında sinemasal anlatımda yarattığı belirsizlik ile gerilim duygusunu sürekli kılması da filmler üzerine daha fazla düşünce üretilmesine olanak sağlamaktadır. Bu noktada gerilimin sürekli kılınmasını düşünce anlamında önemli bir estetik strateji olarak yorumlamak mümkündür. Son olarak Deleuze'ün zaman-imge kavramı ile ortaya koyduğu fikirler üzerine yapılacak farklı çalışmalar filmleri anlamlandırmak kadar insanın kendi bilincini, düşünce potansiyelini anlamak için de sonsuz imkanlar sağlayacaktır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Yazar Katkısı: Çalışma Konsepti/Tasarımı: B.O.A., Ö.D.; Veri Toplama: B.O.A.; Veri Analizi /Yorumlama: B.O.A.; Yazı Taslağı: B.O.A., Ö.D.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi: B.O.A., Ö.D.; Son Onay ve Sorumluluk: B.O.A., Ö.D.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Author Contributions: Conception/Design of study: B.O.A., Ö.D.; Data Acquisition: B.O.A.; Data Analysis/Interpretation: B.O.A.; Drafting Manuscript: B.O.A., Ö.D.; Critical Revision of Manuscript: B.O.A., Ö.D.; Final Approval and Accountability: B.O.A., Ö.D.

REFERENCES

Akdoğan, Ö. (2018). İşe Yarar Bir Şey'de Yolculuk, Hareket ve Zaman. *SineFilozofi*, 3 (6) , 3-22 . DOI: 10.31122/sinefilozofi.402294

Badiou, A. (2013). *Cinema*. (S. Spitzer, Trans). *Polity Press*.

- Bergson, H. (2005). *Matter and memory* (N.M. Paul and W.S. Palmer, Trans). Zone Books.
- Bogue, R. (2013). *Deleuze on literature*. Routledge.
- Bogue, R. (2009). *To Choose to Choose-To Believe in This World*. In David Norman Rodowick (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. University of Minnesota Press.
- Buck-Morss, S. (2010). *Görmenin diyalektiği*, (F.B. Aydar, Trans). Metis Yayınları.
- Carroll, N. (2001). The Paradox of suspense, in *Beyond Aesthetics*. Cambridge University Press.
- Carroll, N. (1996). The Paradox of suspense In *Suspense: conceptualizations, theoretical analyses, and empirical explorations*, P.R Vorderer, H.J. Wulff, and M. Friedrichsen (Ed.), 71–91. Routledge.
- Coëgnarts, M., & Kiss, M. (2017). 'Look out behind you!' Grounding suspense in the slasher film. *New Review of Film and Television Studies*, 15(3), 348-374.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and cinema: The film concepts*. Berg.
- Crockett, C. (2005). Technology and the time-image: Deleuze and postmodern subjectivity. *South African Journal Of Philosophy*, 24(3), 176-188.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze's cinema books: Three introductions to the taxonomy of images*. Edinburgh University Press.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*, (A. Ekmekçi & O. Taşkent Trans). Ayrıntı Yayınları.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota.
- Deleuze, G. (2000). *Kant üzerine dört ders*, (U. Baker, Trans), Öteki Yayınevi.
- Deleuze, G. (2004). *Logic of sense*. Columbia University Press .
- Deleuze, G. (2006). Thought and cinema: the time-image. *Images: A Reader*, S. Manghani, (Eds.), Sage.
- Elias, N. (2000). *Zaman üzerine*. (V. Atamani Trans). Ayrıntı Yayınları.
- Erçetingöz, A. (2022). 'Nebula' Filminde Anı-İmge ve Zaman-İmge Olarak 'Ölü At' *Sinefilozofi Dergisi*, Cilt: 7, Sayı:13. 142-155.
- Erol, V. (2017). Bilinçaltı direksiyona geçtiğinde-gerilim sinemasında psikanalitik alt metinler: Duel örneği. *SineFilozofi*, 2(3), 112-136.
- Fath Taheri, A., & Jafaryan, F. (2017). Ontology of Time in Cinema; a Deleuzian reading of Still Life and Prince Ehtejab with an emphasis on the concept of Time-Image. *Journal of Philosophical Investigations*, 11(21), 39-52.
- Hanich, J. (2011). *Cinematic emotion in horror films and thrillers: The aesthetic paradox of pleasurable fear*. Routledge.
- Hartmann, N. (2010). *Ontolojinin ışığında bilgi*. Türkiye Felsefe Kurumu.
- Hartmann, N. (2014). *Aesthetics*. Walter de Gruyter Gmb H&Co KG.
- Herzog, A. (2000). "Images of Thought and Acts of Creation: Deleuze, Bergson, and the Question of Cinema." *Invisible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies*. Issue 3, Winter. Visual & Cultural Studies Program, University of Rochester.
- Hobbes, T (2004). *Leviathan* (S. Lim, Trans), Ayrıntı Yayınları.

- Hou, D. X., & Lu, S. H. (2017). *The Time-Image and the unknown in Wong Kar-wai's film art. In The fascination with unknown time.* Palgrave Macmillan, 233-249.
- Jones, M. D. (2012). *Deleuze and film.* Edinburgh University Press.
- Karadaş, N. (2015). Zaman kavramına kuramsal yaklaşımlar ve internet'te şimdiki zaman olgusu. *Folklor/edebiyat*, 21(83), 325-341.
- Marrati, P. (2008) *Gilles Deleuze: Cinema and philosophy.* Johns Hopkins University Press.
- MacCormack, P. (2010). Cinemasochism: Submissive Spectatorship as Unthought. In D. N. Rodowick (Ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy* (NED-New edition, pp. 157–176). University of Minnesota Press. <https://doi.org/10.5749/j.ctttsbsc.13>
- Mullarkey, J. (2009a). Gilles Deleuze. Film, theory and philosophy: The key thinkers. F. Colman (Ed.) (pp.179-189). McGill-Queens University Press,.
- Mullarkey, J. (2009b). *Refractions of reality: Philosophy and the moving image.* Palgrave Macmillan.
- Olivier, B. (2016). Deleuze's 'Crystals of time', human subjectivity and social history. *Phronimon*, 17(1), 1-32.
- Oskay, Ü. (1994). *Popüler kültür açısından çağdaş fantazy.* Der Yayınları.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema felsefesine giriş: Film-yapımı felsefe.* Ütopya Yayınevi.
- Öztürk, S. (2017). Kristal-imağın yüzlerinden kıyameti izlemek: Yol kenarı, *Arafta İmgeler* M. Aytaş ve A. Oktan (Ed.), Doruk Yayınları.
- Parr, A. (2010). *Deleuze dictionary.* Edinburgh University Press.
- Parsa, A. F. (2013). 21. Yüzyıl Okuryazarlığında Sayısal Noktalarda Buluşmak, *Görsel Göstergebilim: İmgenin Anlamlandırılması*, D. Günay and A. F. Parsa (Ed.), Es Yayınları.
- Pearson, K. A. (2007). Virtüel gerçekliği: Bergson ve deleuze. (Ş. Öztürk and N. Polat, Trans), *Cogito*, (50), 87-103.
- Powell, A. (2005). *Deleuze and horror film.* Edinburgh University Press.
- Powell, A. (2007). *Deleuze, altered states and film.* Edinburgh University Press.
- Powell, A. (2012). A Touch of terror: Dario Argento and deleuze's cinematic sensorium. P. Allmer, D. Huxley, E. Brick (Eds.) *European nightmares: horror cinema in europe since 1945*, Columbia University Press.167-177.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's time Machine.* Duke University Press.
- Rodowick, D. N. (2009). Unthinkable Sex. In David Norman Rodowick (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy.* University of Minnesota Press.
- Rodowick, D. N. (2010). The world, time. In D. N. Rodowick (ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's film philosophy* (pp. 97–114). University of Minnesota Press
- Sartre, J. P. (2005). *Varoluşçuluk.* (A. Bezirci, Trans). Say Yayınları.
- Savaş, H. (2013). Felsefi eleştiri ve Ömer Kavur'un *Karşılaşma* adlı filminin felsefi eleştirisi. *Selçuk İletişim*, 4 (3), 128-137.
- Schrader, P. (2018). *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer.* University of California Press.
- Smuts, A. (2008). The Desire-Frustration theory of suspense. *The Journal of aesthetics and art criticism*, 66(3), 281-290.

- Thomas, A. (2015). *Deleuze, cinema and the thought of the world*. Edinburgh University Press.
- Touraine, A. (2000). *Eşitliklerimiz ve farklılıklarımızla birlikte yaşayabilecek miyiz?* Yapı Kredi Yayınları.
- Türkgeldi, S. K. (2015). Hareket-İme ve Zaman-İme Kavramları Doğrultusunda "21 Gram"a Bir Bakış. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (24) , 114-131 . DOI: 10.31123/akil.437433
- Viegas, S. (2019). Deleuze's cronosigns. in *philosophy and film*. Routledge.
- Wittusen, C. (2016). Romantic film-philosophy and the notion of philosophical film criticism. *Film-Philosophy*, 20(2-3), 198-218.
- Yüzüncüyıl, K. & Buluş, B. (2016). Hareket İme ve Zaman İme Kavramları Çerçevesinde Torino Atı'nın Ayak İzleri. *Moment Dergi, Sinema ve Politika*, 467-482 . Retrieved from <https://dergipark.org.tr/tr/pub/moment/issue/36301/410107>