

Başvuru Tarihi: 21.10.2016 **Received Date:** 21.10.2016

Yayına Kabul Tarihi: 23.12.2016 **Accepted Date:** 23.12.2016

Yayınlanma Tarihi: 30.01.2017 **Published Date:** 30.01.2017



akademia

GILLES DELEUZE FELSEFESİNDE DÜŞÜNCENİN İMGE HALİ

Öz

Gilles Deleuze, felsefeyi kavram üreten bir disiplin olarak karakterize eder. Ona göre sinema sanatı da, yaratıcı eylem bakımından felsefenin yaptığına benzer şekilde, kendi karakteristik unsurlarını yani imgelerini kullanarak duygu ve düşünce üretebilir. Bu anlamda sinemanın *görüntülerle düşünebilmeyi olanaklı* kılan bir yapıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Filmini çeken bir yönetmen, tıpkı bir filozofun yaptığı gibi havsalasındaki malzemelerini kullanarak anlam üretimine koyulur. Gilles Deleuze, sinema pratiğini düşünceyi bulunduğu noktadan alarak yukarıya taşıyan, harekete geçiren zihinsel bir etkinlik olarak yeniden konumlandırır. Deleuze'ün tanımladığı şekliyle sinema, düşüncenin, imgeler kanalıyla açığa çıktığı görsel bir evren yaratır. Bergson'un ortaya attığı hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını sinemaya yerleştirerek görüntüler üzerinden işleyen bir tasniflendirme *işlemi gerçekleştiren* Deleuze, yeni bir imgeler ve göstergeler sınıflandırması yapar. Bu çalışmada Deleuze'ün *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* adlarını taşıyan iki ciltlik sinema eseri temel alınarak filozofun sinemayla buluşan, diğer bir deyişle sinemayla beraber hareket eden düşünce akış şebekesi serimlenmeye çalışılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Sinema, Zaman, Hareket-İmge, Zaman-İmge.

THE IMAGE OF THOUGHT IN THE PHILOSOPHY OF GILLES DELEUZE

Abstract

Gilles Deleuze indicates philosophy as a concept-inventing discipline. The art of film, Deleuze argues, through utilizing its characteristic elements, meaning images, produces affect and thought, in a similar way to philosophy creatively. In this sense, it can be said that film possesses the ability of thinking with images. Similar to that of a philosopher, a filmmaker creates meaning by using the materials present in his thought. Deleuze reconstructs the practice of film as a subjective activity in which thought is elevated from its plane and is in motion. In this way, film invents a visual universe in which thought is uncovered through images. Deleuze generates a categorization of visuals through developing Bergson's movement-image and time-image concepts in film; an attempt at the classifications of images and signs. In the work at hand, by building on the two volumes of *The Movement-Image* and *The Time-Image* by Deleuze, a philosopher's confrontation with film or, in other words, his network of thought that's set in motion in parallel with film is delineated.

Keywords: Cinema, Time, Movement-Image, Time-Image.

Giriş

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, birlikte yazdıkları *Felsefe Nedir?* adlı çalışmalarında felsefeyi bir tür kavram yaratma pratiği olarak ele alırlar. Buna göre kavramlar, verili, hazırda bulunan yapılar değildir. Sonsuz gökyüzünün bir köşesinde, günün birinde bir filozofun çıkararak kendilerini çağırmasını beklemezler. Onların icat edilmesi gerekir (2001, 12-14). Deleuze, felsefeye bu temel nitelik ekseninde yaklaşır. *Onun düşün dünyasında felsefe, evvela kavram imal eden, kavram dostu filozofun zihinsel edimleri dolayısıyla gelişen, ilerleyen bir sanattır. Ne var ki Deleuze'ün ifade ettiği gibi bir düşünür, "hadi bir kavram icat edeyim diyerek yola koyulmaz."* Zira bir kavram yaratımının gerçekleşebilmesi için öncelikli olarak bir zorunluluğun ortaya çıkması gerekir. Bu zorunluluk hali, filozofu kavram yaratmaya yönlendirir (Deleuze, 2003, 19-20). Kavram üretme kudretini içinde bulunduran bir filozof, düşüncelerini ortaya koyarken öncelikle daha evvel icat edilmiş kavramlara başvurur. Ancak sahip olduğu fikirlerin, bu kavramlar dolayısıyla tam manasıyla karşılanmadığına kani olduğu anda da, yeni bir kavram yaratımı faaliyetinin içerisine girer. Rodowick, Deleuze'ün *düşüncelerine referans vererek* kavram yaratma ediminin yoğun bir çaba ve uğraşı gerektiren zorlu bir süreç sonrasında gerçekleştiğini ifade eder (1997, 172).

Filozof, düşüncelerin bir arada, birbirleriyle bağlantılı bir şekilde yer aldığı içkinlik düzlemini ziyaret ederek üretimini gerçekleştirir. Onun bu yaratımı, *sözgelimi* Spinoza'nın 'conatus'u, Bergson'un 'süre'si veya Descartes'ın 'cogito'su gibi imzasını da beraberinde taşır (Deleuze ve Guattari, 2001, 16). Deleuze felsefesinde kavramlar, hakikatin gizlerinin çözüldüğü yaratımlar olarak yer almazlar. Onlar daha ziyade bizatihi hakikatle eşgüdümlü olarak üretilen yapılardır. Yani Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle düşüncenin modern görüngüsü, gerçekliğin kavranabilir doğasını öne çıkaran klasik görüşün aksine hakikatin kendisinin de doğrudan düşünce tarafından üretildiğine göndermede bulunur (Deleuze ve Guattari, 2001, 54). *Kısacası düşüncenin bu modern kavrayışında kavram kabilinden düşünsel yaratımlar, gerçekliğe ait bütünün bir bölümünü aydınlatan, açığa çıkaran yapılar olarak* belirmezler. Onlar, bahsedildiği üzere hakikat veçhesindeki eş zamanlı birer ilerlemeye tekabül ederler.

Kavram, bir bakıma emek sarf edilerek üretilen "düşünsel gücün" temel bir varlığa hasredilmesi, ona armağan edilmesidir. Buradaki güç mefhumu, Spinozist felsefenin başat unsuru olmakla birlikte Deleuze için *de dikkate değer bir konumda yer alır*. Zira Deleuze'e göre *felsefe*, içerisinde muhtelif şansların barındığı, tutunabilmeyi, hayata devam edebilmeyi olanaklı hale getiren ayrıcalıklı bir güçtür. Felsefe, kişiye hangi çoğulluklar, hangi bakış açıları, hangi kaçış çizgileri, hangi ihtimaller ve elbette hangi sorunlar kazandırır? *Bu temel problemler* ve onlarla birlikte devreye giren argümanlar, Deleuze'ün felsefik eserini baştanbaşa kat eder. Felsefe, düşünsel akışları ve yaşam pratiklerini kışkırtan bir kudret olarak hayatın tam merkezine yerleşir. Bu nedenle felsefeyi akademik bir çerçeve içerisine sabitlemek, onun taşıdığı *bütün* potansiyelleri de göz ardı etmek anlamına gelir. *Çünkü felsefe, işleyişini* hayatın her alanına sızarak gerçekleştirir.

Felsefe, etrafı köşe bucak saran kaosa karşı koymanın bir yoludur, tıpkı sanat ve bilim gibi. Ortak bir yaratım edimi çerçevesinde bir araya getirilebilecek felsefe, sanat ve bilim, birbirleriyle dirsek teması kuran üç alandır. Deleuze, bu üç alanın tümüne birden sahip oldukları olanaklar üzerinden yaklaşır. Gerek sanatın, gerek felsefenin ve gerekse bilimin kudretlerinden istifade ederek neler yapılabilir, nereye varılabilir minvalinde sorular soran Deleuze, bu üç *disiplinin olanakları ve kesiştikleri düzeyleri tartışmaya açar*. Öncelikle şunu ifade etmek gerekir ki söz konusu üç alan da, kurdukları düşünsel evrenler dolayısıyla birbirleriyle etkileşim halindedirler. Kimi zaman uğraştıkları, düşünsel çabalarını yönelttikleri meseleler itibarıyla da birbirlerini tamamlayıcı birer karaktere bürünürler.

Deleuze, felsefe, sanat ve bilimi *üç ana düşünce formu olarak nitelendirir*. Bu üç ana düşünme tarzı, temel anlamda kaosun karşısında durmak, kaosun üzerine çizgi çekmek pratikleriyle karakterize edilebilir. Felsefe, ürettiği kavramları sonsuzluğa taşıyacak bir içkinlik düzlemi çizerken bilim, birtakım fonksiyonlar imal ederek gözlemlenebilir olanların, şeylerin

durumlarına, koşullarına dair tutarlı bilgiler verir. Sanat ise duyular aracılığıyla sonsuzunda barındıran bir sonlu yaratmayı amaçlar. Deleuze, bu üç disiplinin özgül karakterleri dolayısıyla birbirlerinden ayrıldıklarını terennüm eder. Buna göre felsefenin, sanatın ve bilimin yaratımları olan kavram, duyum ve fonksiyonlar, ayrı ayrı oluşlar olarak düşünülmelidir. Ancak şu unutulmamalıdır ki; “düşünme eyleminin kendisi bizzat kavramlar, duyular ve fonksiyonlar aracılığıyla gerçekleşir” (Deleuze ve Guattari, 2001, 176).

Düşünme faaliyeti, felsefe, sanat ve bilim alanlarını birleştiren bir yapı olmaktan ziyade umulmayan kesişmelerin, karşılaşmaların yaşandığı bir uzam olarak değerlendirilmelidir. Zira herhangi bir mecrada ortaya konulan düşünsel üretimlerden biri, farklı bir alandaki zihinsel pratikler üzerinde tetikleyici bir etki yaratabilir. Diğer bir ifadeyle farklı düzeneklerin belirleyicilikleri ekseninde geliştirilmiş olan bir yaratım, başka bir alanda ve bambaşka düşünüş biçimlerinin harekete geçmesiyle yeni bir hal alabilir. Ali Akay bu doğrultuda, kimi zaman bilim formunda harekete geçen bir düşüncenin, kendi alanlarında kullanılmak üzere sanat veya felsefe tarafından geliştirilebildiğini belirtir. Sözelimi Prigoine ve Stengers’in *Yeni İttifak* adlı eserlerinde yer verdikleri termodinamikten yola çıkılarak oluşturulan “çatallaşma alanı” kavramı, bu kesişmelere örnek olarak gösterilebilir (Akay, 2006, 16). *Şu halde* bu üç temel alanın, *düşünce ufkuna kışkırtıcı bir kudret katmanın yanı sıra birbirlerinin yaratımlarını geliştirme yönünde de tesirde buldukları söylenebilir.*

Deleuze ve Guattari’nin felsefe, sanat ve bilime dair ortaya koydukları bu yaklaşımlar ekseninde, esasında her üç alana ait yaratımların *düşüncenin farklı mecralardaki belirli biçimleri oldukları görülür. Düşünceler*, gerçekleştirilen bu yaratımlar üzerinden kendilerine muhtelif ifade biçimleri ve düzeyleri bulurlar. Gerçekleştirilmekte olan *bütün bilimsel faaliyetlere paralel* olarak resim, müzik ve edebiyat gibi sanat dalları da temel anlamda *düşüncenin farklı kanallar aracılığıyla* kendini ifade ediş biçimleridir. Deleuze, bu çalışmanın esas meselesini teşkil eden sinemaya da *işte tam olarak* böylesi bir anlayış üzerinden yaklaşır: Ona göre sinema, imgeler aracılığıyla *düşünce üreten* bir zihinsel etkinlik olmakla birlikte temel olarak modern dünyanın kendini ifade ediş şeklidir. Bu çalışmada Deleuze’ün *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* adlarını taşıyan iki ciltlik sinema eseri temel alınarak filozofun sinemayla buluşan, diğer bir deyişle sinemayla beraber hareket eden düşünce akış şebekesi serimlenmeye çalışılacaktır. Düşünürün sinemaya dair fikirlerini ortaya koyabilmek adına betimsel araştırma metoduna başvurulmuştur.

1. Deleuze ve Sinema

Gilles Deleuze sinemayı baştan sona yeni bir imgeler ve göstergeler rejimi olarak tanımlar. Kendisiyle yapılan bir söyleşide felsefede karşısına çıkan bir probleme yanıt aramak amacıyla kimi zaman sinemaya yöneldiğini dile getiren Deleuze, bu yönelimin ona muteber çözümler sağlamanın yanı sıra yeni sorun alanları da armağan ettiğini belirtir (Deleuze, 2009, 295-6). Deleuze bu bakımdan, sinemayı hayatın her alanında varlığını hissettiren felsefik düşünüş süreçlerinden bağımsız olarak ele almanın mümkün olmadığını ifade eder. Çünkü ona göre sinema öncelikle düşüncenin imgeler aracılığıyla açığa çıktığı bir yaratım alanıdır. Bundan dolayı onun sinema üzerine düşündüğünü söylemek yerine sinemayla beraber düşündüğünü söylemek gerekir. Şu halde Deleuze’ün yapmaya çalıştığı esas şeyin bir sinema teorisinin nasıl bir çerçeve dahilinde işlerlik gösterdiğine dair veriler sunmak olduğu söylenebilir. Bu da ancak onun işaret ettiği gibi sinema kavramlarından yola çıkan bir düşünselliği harekete geçirmekle mümkün olur.

Deleuze’e göre sinemanın yaratımı olan imgeler, yalnız başlarına düşüncenin saf halleridirler. Böylesi bir bakış açısı doğrultusunda geliştirdiği fikirleri ve kavramları imgelerle buluşturan Deleuze, bir anlamda yeni düşünsel oluşumlara ve yeni icatlara zemin hazırlar. Başka bir deyişle onun aracılığıyla felsefe alanından koparak gelen yeni düşünceler, sinematografik imgelerle bir araya gelerek yeni düşünce akışlarının ortaya çıkabilmesine vesile olurlar. Bu durum, bir bakıma Deleuze’ün felsefe, sanat ve bilim yaratımlarının karşılaşmalarına dair anlattıklarının görsel bir karaktere kavuşması manasına gelir.

Elsaesser ve Hagener, sinemanın Deleuze'ün düşün dünyasında hem özne ile nesne arasındaki Kartezyen bölünmeyi hem de bilincin her daim bir şeye ait olduğuna dair öne sürülen fenomenolojik savı aşan bir yetkinliğe karşılık geldiğini ifade ederler (2014, 286). Bu nedenle Deleuze, sinemanın psikanaliz, dilbilim veya göstergebilim gibi araştırmalar tarafından kavranamayacağını öne sürer (1997, 280). Zira bu tarz disiplinler, Deleuze'ün ifade ettiği gibi *sinemaya özgü olanı ikincilleştirmektedir*. Diğer bir ifadeyle bahsi geçen yaklaşımların varsaydığı üzere bütün dillere ve sanat dallarına uyarlanabilecek birtakım genel şemalar mevcutsa o zaman sinemanın özgünlüğünden de söz edilemez. Dahası aynı fikri sinemayla ya da başka bir sanat dalıyla ortaya koymak arasında herhangi bir fark kalmaz. Deleuze bu nedenle her özgül alan için uygulanabilecek genel fikirlerin varlığına karşı çıkararak bir fikrin baştan itibaren sinemasal, edebi veya müzikal olduğunu ileri sürer. Ona göre müzikal bir fikri müzikallığı içinde sinemasal bir fikri de sinemasallığı içinde değerlendirmek gerekir.

Gilles Deleuze'e göre, psikanaliz veya dilbilim nevinden hiçbir uygulamalı ya da usavurmalı alan ile diğer teknik/yapısal belirlenimler, sinemanın kavramlarını meydana getirmek adına yeterli değildir (1997, 280). Bununla birlikte psikanaliz, dilbilim veya göstergebilim türü çalışma alanlarının, sahip oldukları uygulama ve okuma metotlarını sinemaya yönlendirerek bir imgenin tek başına taşıyabileceği çoklu anlamların bir bakıma önünü kesen yapılar oldukları da söylenebilir. Sözelimi herhangi bir imgenin içerdiği bir devinimi, geçmişe dönerek nedenselleştirmek ya da daha evvel belirlenmiş bir nokta üzerine sabitlemek onun sonsuz oluşunu, başka düşünce akış şemalarıyla olan muhtemel paralelliklerini göz ardı etmek, diğer bir deyişle yeni düşünce oluşumlarını tümünden engellemek anlamına gelir.

Deleuze için bir imgenin varlığı, aynı zamanda sonsuz çoğullukların ve sonsuz imkanların da varlığı manası taşır. Bir imge, tek bir anlam üzerinden başka başka imgelerle bir arada düşünülebilecek, yine yekpare bir ifade biçimi altında öteki imgelerle birleştirilebilecek bir öge değildir. O, çoklu fırsatlar evrenine ve bu evrende yaşanabilecek kesişmelere sonsuzca adanmıştır. Bu bağlamda Jean Luc Godard'ın *Haftasonu* (Weekend-1967) filminde olduğu gibi tek sesli bir düzenin dışına çıkış, bir bakıma dilin sınırlı alanını terk ederek verili kodlarla kavranamayacak denli geniş bir anlam dünyasına adım atmak manasına gelir.

Deleuze, sinemayı bir tür süreklilikler penceresi üzerinden kavrar. Ona göre sinema, sürekli bir düşünüş, oluş ve karşılaşmalar halidir. İmgelerin açtığı kanallar aracılığıyla hesapta olmayan alanlardaki düşüncelere temas eden sinema, kendi gerçekliğine sahip olan bir tefekkür şekli, bir tür *icatlar alanıdır*. Keza yine Deleuze'ün bakış açısına göre sinema, düşüncelerle üretilen ve düşünce üreten bir yaratım tarzı olmakla birlikte hareketin ve zamanın mahfuz bir şekilde imgenin içinde yer aldığı bir oluş biçimidir. Bir yönetmen filmini kotarıırken kendi zihninden geçen anlamları imgelere yükleyerek sanatını icra eder. Ancak sinemanın yaratımı burada sonlanmaz ve bir film üretildikten uzun uzun zamanlar sonra dahi gerek kendi kendine gerekse bağ kurduğu zihinler aracılığıyla düşünce imal etmeyi sürdürür. Bu nedenle yönetmenin yaratımı yalnızca sürekli akış halinde olan bir üretim sürecinin başlangıcı anlamına gelir.

Deleuze, sinemanın ne sıradan bir hikaye anlatı formu ne de bir tür enformasyon aracı olduğunu düşünür. Bahsettiğimiz gibi sinema onun için düşününce olanaklarından beslenen ve düşünce sunan bir aygıttır. Bununla birlikte sinemanın, salt düşünceyi sunmakla iktifa etmediği ve var olan düşünüş biçimlerini dönüştürücü bir etkide de bulunduğu söylenebilir. Filozoflar, Deleuze'ün vurguladığı gibi düşünce evrenlerinde bir çıkışsızlık noktasına vardıkları anda sinemaya yönelirler ve sinema onlara imgelerden düşüncelerin türediği yeni bir düşünüş modeli tahsis eder. Gerekli gördükleri bir aşamada eserlerini sinemayla buluşturan filozoflar, böylelikle bu özgül düşünme biçiminin kendilerine sunmuş olduğu imkanlardan yararlanırlar. Sinemadan aldıkları veya sinemaya dahil ettikleriyle yeniden kelimelerin mekanına döndüklerindeyse, artık farklı duygu ve düşünceleri kavramsal alet çantalarına katmış olurlar.

Colebrook, Deleuze'ün tahayyül etme olanaklarını dönüştüren bir kudret olarak gördüğü sinemanın, zamanı, hareketi ve bir bütün olarak hayatı kuramlaştıran bir karaktere sahip

olduğunu dile getirir. Zira Deleuze, felsefenin hayata açılması gerektiğini düşünür ve ona göre sinema, modern yaşantının en önemli olaylarından biri olmakla beraber dünyayı insan gözünün sınırlılığını aşan bir şekilde gözlemler (2013, 44-5). Buradan yola çıkılarak sinemanın doğasına ilişkin iki farklı fikirsel düzeye ulaşılabilir. Bunlardan ilki imgelerin önemli bir konum işgal ettiği modern dünyada, sinemanın belki de öteki tüm alanlardan daha yetkin bir şekilde sahip olduğu düşünceleri rahatlıkla hayatın içerisine sızdırabiliyor oluşudur. İkincisi ise daha mekanik bir düzey. Buna göre sinema, bizlere insanın gözleri aracılığıyla doğrudan temas ettiği bir imgelem sunmaz. O, dünyayı bir aygıtın yani görme biçimlerini değiştiren kameranın vasıtasıyla yansıtır. Dolayısıyla kameranın devreye girdiği bu mekanik düzeyde yeni bir algılama ve yeni bir görüş şekli ortaya çıkar. Bu bakımdan sinema kanalıyla bakışa sunulan görüntü, şeylerin temsili olmayan, tam tersine kendi gerçekliğine kavuşmuş yeni bir formdur. Diğer bir ifadeyle artık imgenin kendisi bir gerçekliktir.

Deleuze, sinemanın biricikliğini herhangi bir taklide başvurmadığında, sözgelimi edebi bir tür olan romana benzemeye çalışmadığında elde ettiğini düşünür. Saf olan sinema, bizzat kendi görüşünü ve işleyişini kurduğu anda hasıl olur. Deleuze bu manada sinemanın esasında “sözle anlatılamayanı” içerdiğini belirterek sinemanın özgünlüğüne vurgu yapar. Ona göre sinema yalnızca seyredilerek yaşanan bir deneyimdir. Öyle olmasa belki de görüntülere hiç ihtiyaç duyulmayacak ve her şey mesela bir edebiyat eserinde olduğu gibi kelimeler aracılığıyla anlatılabilecektir.

2. Hareket-İmge ve Zaman-İmge

Deleuze, sinemanın yalnızca sinemadan türeyen, sinemayla birlikte oluşan kavramlar aracılığıyla değerlendirilebileceğini düşünür. Onun sinematografik kavramlar olarak adlandırdığı şeyler ise esas anlamda her bir tipe karşılık gelen imge biçimleri ve işaretlerdir (Deleuze, 2009, 280). Deleuze’ün sinematografik imgelere dayandığı bu bakış açısı, onu *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* adlı iki temel kavrama götürür. Deleuze, her iki imge türünün de felsefik kavramlarla benzer bir işlevi yerine getirerek düşüncenin açığa çıkmasına vesile olduklarını ifade eder. Aynı zamanda filozofun kaleme aldığı sinema eserlerinin adlarını da teşkil eden hareket-imge ve zaman-imge kavramları, birbirinden farklı dönemlerde ortaya çıkan iki farklı imge-türüne ve dolayısıyla iki farklı sinema tarzına göndermede bulunur. Buna göre Deleuze, *Hareket-İmge* kitabında sinemanın ortaya çıkışından başlayarak İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar yapılan filmleri hareket-imge mefhumu temelinde değerlendirir. *Sinema 1: Hareket-İmge* isimli yapıtına Bergson’un hareketi esas alan tezleriyle başlayan Deleuze, ilk olarak “hareketin niteliksel anlamda mekanla karıştırılmamasının gerekliliği” tezinin üzerinde durur. Zira Bergson’a göre mekan kat edilirken yani geçmişte kalırken hareket edimi ise sürekli olarak şimdi’yi verir. Hareket ediminin bu bakımdan kat etme eyleminin kendisi olduğu söylenebilir. Bergson bunun dışında mekanın sonsuz sayıda bölünebilirken hareketin bölünemeyeceğini; bölünse dahi doğasının değişeceğini ileri sürer (Deleuze, 2014, 11). Şu halde bölünen bir hareket aynı hareketin devamı ya da hemicinsi olmaz; farklı karaktere sahip bir hareket olur. Bu anlamda hareketler, yapısal bakımdan birbirlerinden ayrılırlarken geride bırakılan mekanlarsa aynı türdeş uzaya ait olmayı sürdürürler (Baker, 2011, 141).

Deleuze, ikinci düzeydeyse *ayrıcalıklı anlar* ve *herhangi anlar* oluşumlarına odaklanır. Buna göre Bergson, sözkonusu iki kavram üzerinden antik çağın ve modern yapıların harekete bakışını karşı karşıya getirir. Antikçağda ideal birer form olarak öne çıkan ayrıcalıklı anlar ya da pozlar, düşünceden türeyen, düşünce üreten yapılardır. Hareketle birlikte bir düzene, ölçüye girerler (Deleuze, 2014, 14). Hareket, onların aşkınlıklarını, sonsuzluklarını alarak biçime girmelerine başka bir deyişle maddesel bir fizyonomiye erişmelerine vesile olur. Bir sanat eserinde sözgelimi resimde veya heykelde bakışa sunulan bir an; figürün bir hareketi, uzanışı, duruşu veya bekleyişi, kendisinden önce gelen anların doruk noktasını oluşturur ve diğer anların yanında öne çıkarak ayrıcalıklı bir karaktere sahip olur. Bu zirve an, aynı zamanda oraya kadar devam eden bir sürecin varlığını da kesif bir şekilde duyumsatır. Yapıtın son hali bu anlamda

düşünce akışının başladığını, devam ettiğini ve ayrıcalıklı anla beraber sabitlenerek bir şekle vasıl olduğunu imler. Başka bir deyişle sanatçı, çizeceği, vücut vereceği bir figürün nasıl poz vermesi gerektiğine dair düşünmüş ve o imtiyazlı anda karar kılarak eserini nihayete erdirmiştir.

Modern bilimsel yapı ise bunun tam tersi yönde bir güzergah edinir ve hareketi ayrıcalıklı anların mekanından alarak herhangi anlarla ilişkilendirir. Buna göre hareket, duyular yoluyla elde edilebilir birtakım veriler/ilişkiler aracılığıyla sınırlandırılır. Sözgelimi Kepler, Galileo ve Descartes sırasıyla modern astronomi, modern fizik ve modern geometri gibi alanlarda aşkın biçimsel öğeler-ayrıcalıklı anlar yerine içkin maddesel unsurlara başvururlar. Bu anlamda gözlemlenebilir, elle tutulur birtakım temel sabitler üzerinden ele alınan zaman ve hareket gibi kavramlar ölçülebilir, derecelendirilebilir nesnel yargılarla ifade edilir (Deleuze, 2014, 15). Olan biteni sayılara, çizelgelere ve hesaplamalara indirgeyen modern bilimsel yapı, daha evvel özgün konumlara erişmiş olan ayrıcalıklı anları da herhangi anlar olarak kabul eder ve onları mekanik bir düzey dahilinde ele alır.

Deleuze, ayrıcalıklı anlar-herhangi anlar kavramlarını sinemaya taşıyarak sinemayı devamlılık algısı yaratan bir üretim alanı olarak konumlandırır. Onun deyişle sinema herhangi anların bir araya gelmesiyle oluşur. Ancak Deleuze, sinemada ayrıcalıklı anların, yani seyir içinde bir doruk noktasını teşkil eden anların da herhangi anlar tarafından kuşatılmış, çevrelenmiş halde olduklarını dile getirir. Deleuze'e göre herhangi anlar, ortak bir seyir dahilinde dinginlikle ilerlerken bile bir biçimde ayrıcalıklı anların ortaya çıkmasına imkan sağlarlar (2014, 15-18). Ulus Baker, Deleuze'ün düşüncelerinden hareketle sinemanın antik çağda beliren poz-ayrıcalıklı an arasındaki ilkel özdeşliği ortadan kaldırdığını ifade eder. Zira Platoncu ideallik meseline ideal bir form olarak kabul gören poz terimi, sinemadaki çok uzun ve hareketsiz çekimler için de kullanılır. Sözgelimi Yasujiro Ozu'nun bomboş ev içlerini ya da Michelangelo Antonioni'nin ıssız manzaraları uzun uzun resmettiği sahneler, salt mekanları görüntüye getirmelerine rağmen poz olarak değerlendirilirler (Baker, 2011, 144). Bu bağlamda sinemanın devamlılık algısını yaratmak maksadıyla herhangi anlara başvurduğu ve onları hareketin işlevsel bir unsuru olarak ele aldığı söylenebilir. Ayrıcalıklı anlara bir tür belirli biçimi sağlayan herhangi anlar, filmleri baştan sona sarmalayan yapılar olarak da düşünülebilir. Filmik akış ve işleyiş bir bakıma herhangi anların süregidişine bağlıdır. Ayrıcalıklı anlarsa onların ortaya çıkışlarını tesis eden süreç sonlarında, örneğin uzunca bir bekleyişin ardından gelen bir gülümsemeyle, bir tür mimikle veya başka bir yükseliş anıyla kendilerini belli ederler.

Bergson, *Yaratıcı Tekamül* adlı eserinde sinemanın hareketsiz bir kesite soyut bir hareket yüklediğini ifade eder. Buna göre sinema şeridinde görünmeyen bir hareket, sinema makinesi aracılığıyla görüntüye eklenerek imgede verili olmayan bir tür canlanma meydana gelir. Bergson, bu sebepten dolayı sinemanın hareketin doğasına tesirde bulunan yanıltıcı bir etki yarattığını öne sürer (1986, 391). Deleuze ise Bergson'un görüşlerinin tam aksine sinemanın sonradan hareket eklenmiş bir imge vermediğini doğrudan hareket-imge verdiğini belirtir. Bu bağlamda başlangıç evresinde doğal algılanımı taklit eden sinema, montaj, hareketli kamera ve projeksiyondan ayrılan çekim safhası gibi yenilikleri bünyesine katarak gerçek kimliğini kazanır (Deleuze, 2014, 13-14). Böylelikle sinemanın gelişimiyle beraber ortaya çıkan bu tarz teknik unsurlar, kesitleri hareketsiz yapılar olmaktan uzaklaştırarak hareketli kesitlere dönüştürürler.

Hareket-imge, ya da bizatihi hareketle birlikte görünür olan imge biçimi, insan bedenine ait duysal motor şemasının çalışan bir ünite olduğunu kavrar ve oluşturduğu bir zincir vasıtasıyla algıları duygulara, duyguları duygulanımlara ve duygulanımları eylemlere iliştiyerek insanı hareketin merkezindeki bir fail olarak konumlandırır (Elsaesser ve Hagen, 2014, 287). Bilhassa Deleuze'ün işaret ettiği üzere klasik Amerikan sinemasında kendisini gösteren bu dizgesel yapı, seyirciyi rasyonel bir etki alanının içerisindeki bir noktaya yerleştirir. Gerçekleştirilen tüm eylemler, hareketler, geri dönüşler hep bu bağıntı şemasının işleyişini destekleyerek tek bir anlamın bütüne yayılmasını sağlarlar. Deleuze'ün tarihlendirdiği şekliyle 1940'lı yılların ortalarına değin tek başına mevcudiyetini koruyan hareket-imge rejimi, bu anlamda dolaysız bir şekilde harekete odaklanmış bir çerçeveye sahiptir. Zamanın geçişi dolaylı yollardan ve

harekete tabi kılınarak aktarılır. Kamera, hareket-imgelerin etkiselliğinin görüldüğü filmlerde, doğrudan ana karaktere ve onun edimlerine odaklanır. Akış, etki-tepki üzerine kurulu bir şemayı takip eder ve görüntü kaydedici de hareketin peşine düşer. Hareket-ingenin sinemasal alandaki belirleyiciliği, çekim planları ve kurgusal yapılar dolayısıyla da görünürlük alanına dahil olur (Deleuze, 2014).

Bergson'un hareketin doğasını serimlemeye odaklanan bir diğer tezi ise hareketin, bir bütünün yani sürenin hareketli bir kesiti olduğu yönündedir. Bu bakımdan bir hareket, aynı zamanda bütünde yaşanan bir değişikliği *de ifade eder* (Deleuze, 2014, 19). Bütündeki değişim bir anlamda Deleuze'ün de vurguladığı gibi parçaların yahut kesitlerin birbirlerine mantıksal bir hat dahilinde bağlanmış olmalarını gerektirir. Hareket-imge filmlerinde, Deleuze'ün *organik rejim* adını verdiği görüntülerin birbirine nedensellikte bağlı olduğu bir sahneleme düzeni ortaya çıkar. Sinemasal bütünlük, bir bakıma tüm parçaların eksiksiz bir şekilde bir araya gelişiyle elde edilir. Başka bir deyişle esas dizgeyi var eden her bir parça, doğası gereği bir diğerinden kaynaklanır. Deleuze, hareket imgenin rasyonel bir bağıntı şeması dahilindeki işleyişine ait en yetkin örnekleri Hitchcock sinemasında bulur. Sözelimi yönetmenin *Cinnet* (Frenzy-1972) filminde kamera bir kadınla adamın yol boyu yürüyüşlerine odaklanır. İkili merdivenlere yönelirler, üst kata çıkarlar, girecekleri evin kapısına varırlar ve adam uzanarak kapıyı açar. Bu anda tüm bu sahneler süresince kadın ve adamı takip eden kamera, birdenbire ikilinin yanından uzaklaşarak binanın dış cephesinin bulunduğu tarafa doğru bir kaydırma hareketi yapar ve pencereye yönelir. Deleuze'e göre *bu hareket yalnızca* bütünde yaşanması muhtemel değişimleri vaat ediyorsa zorunludur. Beklenen olur ve içeri giren kadın az sonra bir cinayete kurban gider (Deleuze, 2014, 34-35). Cinayet anı, Deleuze'ün bahsettiği gibi filmik *bütünde yaşanan bir değişim* mamasına gelir. Zira kadının öldürülüşünü veren kamera hareketi, cinayet anını bütünün değişimiyle bağdaştırır. Bu anlamda cinayet anından sonra gelecek olan her imge, nedensellik zinciriyle söz konusu ana bağlanacak, diğer bir deyişle bu andan kaynaklanacaktır. Farklı bir düzeydeyse cinayet anını bir tür *kırılma anı ve aynı zamanda ayrıcalıklı bir an* olarak değerlendirmek de mümkündür. Cinayet anına kadar olan bölümler ise ayrıcalıklı anın ortaya çıkmasına zemin hazırlayan, olayların gidişatını ve düzeyini belirleyen herhangi anlar olarak düşünülebilir. Bu bakımdan *Cinnet* filminin yapısal seyri ve devamlılığı, herhangi anların formulatif bir şekilde art arda gelmesiyle oluşur. Filmin bütününe egemen olan mantıksal çıkarım, imgenin özgül hareketiyle tam anlamıyla uyum sağlar. "Dolayısıyla Hitchcock sinemasında her unsurun kullanımın mantıksal bir zinciri vermeye yönelik olduğu söylenebilir. Bundan dolayı Hitchcock, *sözelimi Sapık* (Psycho-1960) filminin fragmanında bizzat kendisi görünerek bu filmin baştan sona seyredilmesi gereken bir film olduğunu aksi takdirde izlenmemesi gerektiğini söyler" (Sütçü, 2005,113). Benzer şekilde yönetmenin 1940 tarihli *Rebecca* filmi de imgelerin birbirlerine bir tür nedensellik zinciriyle bağlı olduğu bir anlatı formu sunar. İngiliz yazar Daphne du Maurier'in romanından uyarlanan filmde, Rebecca isimli bir kadının ölümünün arkasındaki gizem son ana kadar saklı tutulur. İtiraf anı ve meşakkatli bir tahkikat süreciyle beraber kadının ölümüyle ilgili detaylar *açığa çıkarken*, imgelerin içkin bağıntısı, hareketini film sonlanana kadar *sürdürür*. Bu doğrultuda filmin final bölümünde evvela *öykünün geçtiği* Manderlay isimli tarihi köşkün dış cephesi görüntüye getirilir, ardından da gecenin karanlığında köşk odalarının sırasıyla aydınlandığı görülür. Kamera az sonra, mekanın *içerisine girerek film süresince bir şeyler gizlediği hissettirilen köşk görevlisi* Danvers'a odaklanır. Danvers, elindeki şamdanla birlikte odaları dolaşmaktadır. Kadının yüzündeki tekinsiz ifade, bakışları, hatta elindeki usul usul yanan mum dahi bir şeyler yapmayı planladığının habercisi gibidir. Manderlay ve Danvers'ı yansıtan bu iki sahnenin arkasından o sıralarda evine dönmekte olan Maxim adlı başkarakter *görünür*. *Bu sahnede Maxim köşkün bulunduğu bölgeden* alevlerin yükselmekte olduğunu fark eder. Nitekim onun da tahmin ettiği üzere yanan yer Manderlay köşküdür. Görüntüler birbirine bağlanır ve elindeki şamdanla yürüdüğü gözlemlenen Danvers'ın evi yaktığı anlaşılır.

Rebecca filminde, Manderlay köşkü ölü bir kadın ile özdeşleştirilir. Bu duyguyu kuvvetlendirmek adına da, evin her tarafının ona ait izler ve hatıralarla çevrili olduğu sürekli bir biçimde vurgulanır. Dolayısıyla köşkteki yangının, bir bakıma Rebecca karakterinin bütünüyle geride kalması anlamına geldiği söylenebilir. Gerçekten de öyle olur ve filmin son anlarında Rebecca'ya ait eşyalar bir bir yanarken yeni bir hayatı ve mutluluğu simgeleyen aşıklar ise hayatta kalır. Hitchcock, Rebecca filminde en baştan beri ölü olduğu bilinen bir kadın karakter üzerinden film boyu etkisini sürdüren bir gerilim atmosferi yaratır. Bunu da hep birbirlerini tetikleyen, birbirlerini zorunlu kılan imgeler yordamıyla gerçekleştirir. Filmin başlangıcından beri ortaya konan her imge, tıpkı Deleuze'un betimlediği şekilde mantıksal bir hat dahilinde diğer bir imgeye bağlanarak duygusal bir bütünün oluşmasını sağlar. Deleuze, organik rejimin algı-hareket bağıyla olan ilişkisini emsalsiz bir biçimde ortaya koyan Hitchcock'un sinema tarihi içerisinde çok merkezi bir konuma sahip olduğunu düşünür. Zira ona göre hareket imge sineması Hitchcock ile birlikte tamamlanmıştır.

Deleuze, sinemanın hiçbir koşulda tek bir imge çeşidiyle yapılamayacağını dile getirir. Diğer bir ifadeyle her filmde muhakkak birden fazla imge tipi mevcuttur. Ancak yine de filmlerin tümünde ağırlıklı başvurulan, öteki imge biçimleri arasında öne çıkan bir imge modeline rastlanılır (2014, 100). Bu bağlamda imgeler arası bir geçişin oluşabilmesi adına bir tür zorunluluk halinin belirmesi ve yönetmeni farklı bir imge tarzına yönlendirmesi gerekir. Yani o anki duyguyu, etkiyi farklı bir imgesel yaratımla sunma zorunluluğu ortaya çıkar. Bu şekilde de imge bölünür ve açığa çıkmayı bekleyen düşünce, birbirinden farklı imge biçimleri aracılığıyla ifade edilir.

Deleuze'e göre imgenin bölünmesi, bir çeşit belirsizlik merkeziyle temasa geçildiği anda gerçekleşir (2014, 95). Başka bir deyişle o an var olan imge tarzı, değişik bir ifade şeklini veya duygusal veriyi terennüm edebilmek amacıyla kendisinin dışındaki bir görsel forma gereksinim duyar ve bu şekilde farklı bir imgesel tip ortaya çıkar. Deleuze, hareket-ingenin işte böylesi bir anda parçalanarak eylem-imge, duygulanım-imge ve algılanım-imge olmak üzere üç farklı imge modeline ayrıldığını ifade eder. Samuel Beckett'in Buster Keaton ile birlikte gerçekleştirdikleri *Film* (1965) projesini temel alarak hareket-ingenin bölünmesiyle görünür olan bu üç imge biçimini tarif etme yoluna giden Deleuze, öncelikle eylem-imge yapısının üzerinde durur. Eylem-imge, adı üzerinde karakterin yönelişini, hareketini veya uğraşını ihtiva eder. Bu imge türünde karakter bir yerden bir yere doğru gitmektedir veya daha başka bir aktivite içerisinde. Eylem-imge de, onun bu hareketlerine kamera hareketleriyle karşılık vererek eylemin aktarılmasını sağlar. Bu bağlamda Deleuze, Beckett'in filminde karakterin bir duvara tutunarak merdiveni çıkmaya çalıştığı anları eylem-imge ekseninde değerlendirir. Burada kamera hareketi, aktif bir biçimde karakterin edimlerine odaklanmış bir haldedir. Daha sonra karakter bir mekan içerisine girerek burada karşısına çıkan varlıkları, etrafa dağılmış eşya ve hayvanları algılamaya başlar. Bu anda bakışa sunulan görüntü, algılanım-ingedir. Hemen ardından da yakın plan bir çekim açısı devreye girer ve karakterin o anki hissiyatını perdeye yansıtır. Hareketsizlik, çıkışsızlık ve karamsarlık gibi. Deleuze bu imge biçimini ise duygulanım-imge olarak karakterize eder (Deleuze, 2014, 95-97).

Hareket-ingenin bu üç alt biçimini betimlemeyi sürdüren Deleuze, Ernst Lubitsch'in *The Man I Killed/Broken Lullaby* (1932) isimli filminden söz eder. Ona göre filmdeki kalabalığın, geçit törenini seyredebilmesi adına bir kötürüme uygun bir aralık bıraktığı an bir algılanım-ingedir. Böylelikle kameranın yürüyüşe odaklandığı anlarda, kötürüm de bakışlarıyla yerleşebileceği bir alan temin ederek töreni izleyebilecektir. Yine Fritz Lang'ın *Kumarbaz* (Dr. Mabuse, Der Spieler Ein Bild Der Zeit - 1922) filmindeki telefonun, arabanın ve sekronize saatlerin işin içine girdiği organize bir hareket üzerinden eylem-imgeyi örneklendiren Deleuze, Carl Theodor Dreyer'in, *Jeanne d'Arc'ın Tutkusu* (La passion de Jeanne d'Arc - 1928) adlı filmde karakterin yüzüne yaptığı yakın çekimler aracılığıyla duygulanım-ingenin kayda değer örneklerini verdiğini belirtir (Deleuze, 2014, 99-100).

Deleuze, saydığımız bu alt imge biçimlerini bünyesinde barındıran hareket-imge sinemasının, İkinci Dünya Savaşı sona erene kadar tek başına etkiselliğini sürdürdüğünü ifade eder. Bu savaşın sonrasındaysa İtalyan Yeni Gerçekçilik *Akımı*'yla birlikte egemen sinema

anlayışında büyük bir kopuş yaşanır. Zira ortaya çıkan bu yeni sinema hareketi baştan sona yeni bir filmcilik anlayışı ve yeni bir öyküleme biçimi ortaya koyar. İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nde yönetmenin serbestliğine ilişkin esaslı bir vurguya rastlanılır. Akıma ait filmlerde kamera stüdyolardan alınarak sokaklara taşınır, serbest çekim tekniklerine başvurulur ve olabildiğince doğal bir mizansen oluşturulur. Genel özellikleri itibariyle hareket/aktivite odaklı stüdyo işlerinden uzaklaşan bu tarz filmler, tamamen sıradan insanların yaşamlarına odaklanırlar. Sözün kısası İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımı bambaşka bir sinemanın doğduğunun göstergesi gibidir. Ancak Deleuze'ün bahsettiği kopuş anı ile birlikte hareket-imge rejiminin bütünüyle ortadan kalktığını söylemek pek doğru olmaz. Kaldı ki günümüzde dahi çok sayıda hareket-imge sineması örneğiyle karşılaşırız. Deleuze, bu noktada, esas olarak bahsi geçen dönemde yeni bir imge tipinin, yani *zaman-imge*'nin keşfedildiğine vurgu yapar. Zaman-imge nosyonu, belki de Yasujiro Ozu'nun ve Orson Welles'in biçimsel ya da teknik düzey bakımından yakınlaştıkları görsel bir mekandır. Ancak Deleuze'ün işaret ettiği gibi bu yeni imge tarzı evvela kendisini sistematik bir şekilde yeni gerçekçilik sinemasında gösterir.

İtalyan Yeni Gerçekçiliği, baskılarla, ekonomik krizlerle ve muhtelif yoksunluk biçimleriyle yüzleşen halkların, yeni bir sinemacılık anlayışıyla yansıtılması gerektiğini gözler önüne serer. Çünkü insanlar, savaş sonrasının dağılmış, yıkılmış Avrupasında, eylemleriyle dünyayı değiştirebileceklerine dair inançlarını kaybederler ve haliyle Amerikan geleneğinin hareketleriyle çevrelerini değiştiren karakterlerine de hiçbir itikatları kalmaz. Yeni gerçekçilik akımıyla birlikte ortaya çıkan sinemacılara göre imgeleri hareketlerle birbirine bağlayan, diğer bir deyişle imgeyi harekete tabi kılan bu sinematik düzen artık işlemez bir haldedir. Bu nedenle kurulacak olan yeni sinemanın ve doğal olarak yeni imge tipinin, eski kavrayışları terk ederek insanların dünyaya olan inançlarını yeniden tesis etmesi gerekir. Deleuze, bu anlamda modern sinemanın budalaların da bir parçası olduğu bu dünyaya olan inancı sağlamak amacıyla kurulduğunu belirtir (1997, 172). Yeni Gerçekçilik akımı işte tam olarak böylesi bir zemin üzerine inşa edilir ve bu sinemada her şeyin kusursuzca işlediği, devinimlerin sonuç verdiği bir dünya tahayyülünün yerine aksayan, tökezleyen bir dünya tasvirine yer verilir. Bu anlamda Roberto Rossellini sözgelimi, *Roma Açık Şehir* (Roma, Citta Aperta – 1945) ve *Hemşehri* (Paisa - 1946) filmlerinde Amerikan geleneğini sorgulayan, parçalı kopuk ve boşluklu bir anlatı tutturur. Yine aynı şekilde ve belki daha ileri boyutta olmak üzere Vittorio de Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* *Bisiklet Hırsızları* (Ladri di biciclette-1948) filminde olayları uzatan ve belli bir uyum içerisinde birbirine bağlayan bir düzen yer almaz. De Sica'nın filminde bunun tam tersine yağmurun yağışının, anlatıyı her an kesintiye uğratabileceği hissedilir veya *Umberto D* (1952) filminde olduğu gibi olayların birbirine eklenmesinin kesinsizliği fark edilir (Deleuze, 2014, 272-273). Çünkü yeni gerçekçilik sinemasının ortaya koyduğu gibi dağılmış, çöküntüye uğramış bu dünya, ancak yaşamın gerçek tonlarına yaklaşılarak ve tesadüflerle örülü yapısı resmedilerek verilebilir. Bu doğrultuda yeni gerçekçilik sinemasında bir olay, bizzat yaşamın kendisinde olduğu gibi başka bir olayın araya girmesiyle ansızın askıya alınabilir veya bir umut halesi tüm bir anlatıyı sarmalamadan evvel yani bir hareketle başka bir imgeye bağlanmadan önce birdenbire kesilebilir. Deleuze, bu manada yeni gerçekçilik sinemasının hareket-imge rejimini olanaklı kılan duyum-devimsel şemaların başarısızlığını kaydettiğini ifade eder (2013, 67). Başka bir deyişle karakterleri gerektiği anda şiddetle harekete geçiren, eylemleri, algılanımlara algılanımları duygulanımlara bağlayan imgeler arası bağ etkisini tamamen yitirmiş durumdadır (Deleuze, 2013, 59). Bu anlamda yine *Bisiklet Hırsızları* veya Roberto Rossellini'nin yönettiği *Avrupa 51'* (Europa 51'-1952) tarzı filmlerde yer alan karakterler, hareket-imge sinemasındaki tiplere ayrılarak karşılaştıkları olaylarla ilgili net bir tavır ortaya koymayı başaramazlar. Zira bu yeni rejimde kişinin tüm eylemlerini etkisiz kılan bir durum söz konusudur ve haliyle odağa alınan insanların, *üzerlerindeki* baskıyı hissederek ilerledikleri görülür. Bu durum, hareket-imge sinemasının edimlerini rasyonel bir hat dahilinde gerçekleştiren, olayların akışını daima ileriye taşıyan karakterlerinin bir anlamda devre dışı kaldığının göstergesi gibidir. Deleuze'ün birkaç eserinde söz ettiği *Avrupa 51'* filminde olduğu gibi başına gelen yıkıcı bir olay sonrasında çevresiyle olan ilişkilerini tümünden değiştiren Irene adlı bir kadın, burjuva hayatından uzaklaşarak yoksul insanların sorunlarıyla ilgilenmeye

başlar. Yakınlık kurduğu bu yeni insanlar aracılığıyla bambaşka bir dünyayı keşfeden Irene için gördüğü her şey yeni ve hayret verici olur. Yine Rossellini'nin *Almanya Sıfır Yılı* (Germania Anno Zero - 1948) filmindeki karakterler, yıkık dökük binalarla çevrili Berlin'de, hayata nasıl tutunabileceklerini bilmez bir halde görünürler. Tam anlamıyla bir belirsizlik coğrafyası üzerine konumlanan film, geleceğe dair hiçbir fikri olmayan bir grup insanı, benzersiz durumlarla ve yerle bir olmuş kentsel bir peyzajla bir araya getirir. Bu anlamda Rossellini'nin her iki filminde de görünen karakterler, edimlerini belli bir süreklilik içerisinde gerçekleştiren, güçlü, kararlı, kendinden emin kişiler değildir. Onlar daha çok duraksayan, şaşkınlıkla etrafi seyreden, nasıl tepkiler vermeleri gerektiğini kestiremeyen tiplerdir. "Kendilerini eylemlerden ziyade betimlemelere bırakırlar" (Sauvagnargues, 2010, 179). Deleuze, bu bakımdan ortaya çıkan yeni imge tipiyle birlikte yeni bir karakter ırkının doğduğundan bahseder. Buna göre öncenin sonrayla bağlantılı bir minvalde ilerlemediğini gösteren bu yeni sinema oluşumu, sarıh bir biçimde "insanlar eksik, insanlar orada değil" diyecektir (Racjman, 2013, 127).

Deleuze, keşfedilen yeni imge biçiminin, esas olarak sinematografik imgeyi zamanlaştırma imkanına sahip olduğunu ifade eder (Deleuze, 2013, 67). Zira Deleuze'e göre duyum-devimsel bağı arka planda bırakan bu yeni sinema formu, zamanı saf bir şekilde sunar. Bu anlamda zaman-imge filmlerinde zamanın işleyişi, ana karakterlerin edimlerine yahut onların bedenleri üzerinden form bulan mekansal sınırlanmışlıklara tabi değildir. Diğer bir deyişle zaman, bu yeni imge biçiminde duyum-devimsel şemalarda olduğu gibi harekete bağlı kalmadan ortaya çıkar ve hareket-imge sinemasında rastlanılmayacak eylem şekillerinin doğmasına yol açar.

Deleuze, süreklilik halinde anlamsal bir bütüne hizmet etmekten ziyade farklı farklı oluşların meydana gelmesini sağlayan zaman-imge sinemasının, rasyonel kesitler yerine irrasyonel kesitlerle birbirine bağlandığını belirtir. Bu nedenle de hareket-imgedeki mantıksal, rasyonel ilerleyişler yerlerini irrasyonel anlatı yapılarına *bırakırlar*. Zaman-imge filmlerinde beden kendisi bile artık hareketin öznesi ya da bir çeşit aksiyon enstrümanı değil, zamanın geçişine tanıklık eden bir varoluş şeklidir (Deleuze, 1997, XI). Yine bu doğrultuda sözgelimi Antonioni'nin *Macera* (L'Avventura - 1960) filminde yer alan kişiler, uzun soluklu bekleyişleri ve iç dünyalarına yaptıkları yönelişlerle zamanın geçişini kesif bir şekilde hissettirirler. Onların ifa ettikleri her eylem, kaybolan kadını bulmak adına gerçekleştirdikleri arayışların tümü, hikayeyi net bir çözüme ulaştırmaktan ziyade daha da karmaşık bir hale getirir.

Zaman-imge sineması hareket-imge sinemasına özgü olan organik düzeni terk ederek yerine kristal rejimi ikame eder. Buna göre imgeler birbirine bir tür nedensellik bağı ile bağlanmayacak ve bütünsel bir anlama hizmet etmeyecektir. Kristal rejimde bir düzensizlik havası hakimdir ve imgeler tek bir bütünün parçaları olarak değil ayrı ayrı oluşlar *şeklinde* değerlendirilir. Sözgelimi Alain Resnais'nin bilhassa *Hiroşima Sevgilim* (Hiroshima Mon Amour - 1959) ve *Geçen Yıl Marienbad'da* (L'Année Dernière à Marienbad - 1961) isimli filmleri, kristal rejimin zaman-imge sinemasına nasıl yerleştiğini gösterir niteliktedir. Bu anlamda Resnais'nin her iki filminde de imgeler ardışık bir şekilde birbirine bağlanmazlar ve doğrusal olmayan bir akış meydana getirirler. Geçmiş zaman, süreyi sarmalvari bir oluş biçimi olarak kavrayan Resnais filmlerinde, arkada bırakılan, geride kalan bir olgu olarak yer almaz. Zira her iki filmde de görüldüğü gibi herhangi bir hatıra, onu bulunduğu noktadan alarak şimdiki zamanın devinimi içerisine yerleştirir. Başka bir deyişle "bütün nesnelere ve işaretlere geçmiş ile yüklüdür ve herhangi bir karşılaşma hali bile onun canlanarak an'a *nüfuz etmesine yeter*" (Biro, 2010, 121). Bununla birlikte Resnais'nin de anlatısını kurarken başvurduğu *geriye dönüş* (flashback) yöntemi, hareket-imge filmlerinde öykünün ilerleyişine ilişkin anahtar birtakım veriler sunabilirken zaman-imge filmlerindeyse sıklıkla daha fazla karmaşa yaratır. Zaman-ingenin geriye dönüşlerle ve tekrarlarla örülü bu irrasyonel yapısı, Baker'in de ifade ettiği gibi (2011, 38) bir bakıma imgenin yersizyurtsuzlaştığı anlamına gelir.

Kimi zaman-imge filmlerinde tıpkı Resnais'nin filmlerinde olduğu gibi geçmişin ve şimdinin iç içe geçtiği, birbirinden ayırt edilemediği *bir evren yaratılır*. Zaman-ingenin bu özelliği, doğrudan Bergson'un süre kavramına göndermede bulunur. Zira Bergson'un süre mefhumuna göre bir insan, belleği aracılığıyla geçmişi ve şimdini bir arada, iç içe yaşayabilir.

Bu bakımdan Bergson, geçmişin asla yitip gitmediğini, aksine bellek sayesinde kendisini sürekli muhafaza ettiğini dile getirir (Bergson, 1997, 9). Aynı şekilde Deleuze de geçmişin, belki eylemde olmayı ya da yararlı olmayı bıraktığını ancak belleğin kendisinden bir şeyler alıp şimdiki zamana taşınmasıyla varoluşunu sürdürdüğünü ifade eder. Bununla birlikte geçmiş ve şimdiyi, iki ardışık zamansallık olarak düşünmemek gerekir. Çünkü onlar, doğrusal bir hat dahilinde birbirini takip eden iki farklı teşekkülden ziyade daima bir arada olan, biri şimdi olan ve mütemadiyen geçen, dolayısıyla hep var olan iki unsurdur (Deleuze, 2010, 95-9).

Bergson, sürenin bilim icadı ölçekler tarafından değerlendirilip hesaplanamayacağını dile getirir. Zira bilimin saatler, dakikalar ve saniyelere böldüğü maddi dünyaya ait bir zaman algısı, insan ruhunda var olan zaman kavrayışla ters düşer. İnsan, tıpkı sürenin kendisi gibi sürekli bir değişim içerisinde. Oysa bilim, zamanı çizgisel bir yapı olarak ele alır ve onu statikleştirerek kendi uydurması olan rakamlarla ifade eder. Yani bilim, zamanın öznelinde gerçekleşen değişimleri hesaba katmaz ve yalnızca zamanın matematiksel bir ölçümünü yapmaya çalışır (Bergson, 1959, 6). Bergson'un süresi ise her şeyden evvel kesintisiz bir akışı ve değişimi ihtiva eder. İnsanın içinde bulunduğu, hareket ettiği evren, bilimin konumlandığı gibi stabil değil aksine sürekli oluş halindedir. Bu nedenle bir bekleyiş anının uzunluğu ya da kısalığı, kişinin o sıradaki psikolojisine bağlı olarak değişkenlik gösterebilir. Bir çaydaki şekerin erime süresi, bitmek bilmeyen sıkıcı bir toplantı veya dinlendiği anda insanı yıllar öncesine götürün tanıdık bir melodi. Tüm bunlar sürenin hissedilen zamanın kendisi olduğu yargısını destekleyen örneklerdir.

Bergson'un sözünü ettiği zaman kavramı asıl olarak bilinç ve ruh hallerinin sürekli olarak gerçekleştirdiği bir oluş ve yaratım halidir. Bu nedenle onu arkaik düşünce biçimlerinin kabul ettiği gibi mekanik bir düzey olarak konumlandırmak hatalı olur. Zaman ancak herhangi bir şeye tabi olmayan somut bir gerçeklik ve saf bir varoluş hali olarak değerlendirilmelidir. Aksi bir durum, zamanın bir nokta üzerine sabitlenerek diğer tüm yaratım süreçlerinden ayrılmasına neden olur. Gerçek zaman bunun tam tersine bir tür zihin sentezidir (Gündoğan, 2013, 80). Deleuze, modern sinemayı tanımlamak adına zaman-imge kavramını ortaya koyarken işte sürenin serimlemeye çalıştığımız bu niteliklerinden yararlanır. Buna göre süre ya da hakiki zaman olgusu, evvela bir bellek, hafıza ve zihin hareketidir. Bir tür kendi başına oluşu ve bağımsızlığı imler, herhangi bir yapıya bağlı olmadan açığa çıkar ve sürekli bir minvalde değişen evren ile insana yaratıcı bir kudret olarak katılır. Sinemanın zaman-imgesi de, sürenin bu saf haldeki varoluşunu alarak bir şekilde onun kendi formunda ortaya çıkmasını sağlar. Bu bakımdan zaman-ingenin mekanik bir zaman kavrayışını dışarıda bırakarak saf haldeki süreyi verdiğini belirtmek gerekir. Bu anlamda zaman-imge sinemasının, zamanın işlediğini ağır ağır hissettiren bir dünya kurduğu söylenebilir. Tarkovski veya Sokurov gibi yönetmenlerin filmlerinde görülebileceği üzere akışın hızlanması için herhangi bir olayın gerçekleşmesi beklenmez.

Geleneksel zaman ve uzam algısının silikleştiği zaman-imge filmlerinde, sınırsız olanakların hasıl olduğu bir alan yaratılır. "Dingin akan bir filmde sabit duran kameranın çerçeveleyemediği alanlardan sesler duyulur. Bu anlamda zaman-imge sineması, salt kameranın sunduğu bir uzamın değil, dışarıda bıraktıklarının da varlığını hissettirir" (Taburoğlu, 2014, 298-9). *Sözgelimi Robert Bresson sineması, kameranın gösterdiğinin dışında da bir dünyanın var olduğunu sürekli bir biçimde hatırlatır. Keza Reha Erdem'in Kozmos (2010) filminde de mütemadiyen duyulan top sesleri, izleyenlere gördüklerinizden fazlası var der gibidir.*

Zaman-imge sinemasında hareket-imge filmlerinde pek fazla yer kaplamayacak, gelip geçici anların üzerinde dahi oldukça uzun süreler boyunca durulur. Kimi zaman Tayfun Pirseliimoğlu'nun *Rıza* (2007) filminde olduğu gibi pencereye yaslanarak şehri seyreden bir adamın yalnızlığına ortak olunur kimi zamansa Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* (2010) filmindeki gibi bir çocuğun uzun uzun hayallere dalışına tanıklık edilir. Zaman-imge sineması bu anlamda insanların başına gelen en küçük hadiseler bile önem verir. Onlarla bir *gözlemci edasıyla ilgilenir ve bu olaylardan yola çıkarak yeni anlam dünyalarını ziyaret eder. Zaman-imge sinemasının temas ettiği şey yüzeysel bir dokudan ziyade yeni bir dünyanın pürüzlü bedenidir. Bu beden de mebzul miktarda yıkımın ve boşluğun izlerini taşır.*

Sonuç

Gilles Deleuze sinemayı, düşünce üreten ve düşüncenin olanaklarından istifade eden bir üretim alanı olarak tanımlar. Farklı disiplinlerden ayrılarak gelen düşünceler, sinema yaratımı olan imgelerle buluşarak yeni çoğullukların oluşmasına vesile olurlar. Bu anlamda sinema, bir varış noktasından ziyade bir tür hareket noktası gibidir. Deleuze'ün sinema kavrayışında esas olan şey, "sinematografik imgeleri düşüncenin akışına katarak nerelere varılabilir?" sorusudur. Sinemaya bu temel argüman ekseninde yaklaşan Deleuze, öncelikle belli kalıplar dahilindeki mekan ve karakter tasvirlerinden oluşan hareket-imge sinemasına odaklanır. İkinci Dünya Savaşı'nın sona erdiği yıllara kadar tek başına varlığını sürdüren bu sinema tarzı, insanın dünyayla bağlarının koptuğu bir anda eski gücünü yitirir ve yeni bir sinema anlayışı gelişir. Deleuze'ün modern sinema olarak karakterize ettiği bu yeni film biçimi, kendisinden önce var olan sinemaya hiç benzemeyen bir dünya tasavvuru ortaya koyar. Kurulan bu yeni sinema evrenindeki kişiler, mekanlar, eylemler ve tepki tarzları tamamen bambaşkadır. Zaman-imge olarak adlandırılan bu yeni sinema formu, hareket-imgeden farklı olarak zamanı hareketten bağımsızlaştırarak verir. Yine hareket-imge sineması aracılığıyla ortaya çıkan organik rejimde zaman dolaylı bir biçimde sunulurken zaman-imge sinemasında dolaysız bir zaman sunumu vardır. Zaman imge sineması, aralıklara ve boşluklara yer verir ve bu şekilde seyircilerin filme daha efektif bir şekilde katılmaları sağlanır. Bu durum Deleuze'e göre modern sinemanın yaratıcı gücüdür.

KAYNAKÇA

- Akay, Ali (2006). Yersizyurtsuzlaşma Üzerine, *Toplumbilim Gilles Deleuze Özel Sayısı* içerisinde, Bağlam Yayıncılık.
- Baker, Ulus (2011). *Beyin Ekran*, Der. Ege Berensel, Birikim Yayınları.
- Bergson, Henri (1997). Zaman ve Özgür İstenç, *Cogito: 3 Aylık Düşünce Dergisi Zaman 12'ye 1 Var* içerisinde, Yapı Kredi Yayınları.
- Bergson, Henri (1950). Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri, çev. M. Şekip Tunç, MEB Yayınları.
- Bergson, Henri (1959). *Düşünce ve Devingen*, çev. Miraç Katırcıoğlu, Maarif Basımevi.
- Bergson, Henri (1986) *Yaratıcı Tekamül*, çev. M. Şekip Tunç, MEB Yayınları.
- Biro, Yvette (2011). *Sinemada Zaman: Ritmik Tasarım Türbülans ve Akış*, çev. Anıl Ceren Altunkanat, Doruk Yayınları.
- Colebrook, Claire (2013). Gilles Deleuze, çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2010). *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles (1997). *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson, Robert Galeta, 5.bs., University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2001). *Felsefe Nedir?*, çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2009). *İki Delilik Rejimi: Metinler ve Söyleşiler 1975-1995*, Yay. Haz. David Lapoujade, çev. Mahir Ender Keskin, Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, Gilles (2013). *Müzakereler*, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayınları.

- Deleuze, Gilles (2014). *Sinema I: Hareket-İmge*, Çev. Burcu Yalım, Ece Nahum, Emre Koyuncu, Norgunk Yayınları.
- Elsaesser, Thomas ve Hagener, Malte (2014). *Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş*, çev. Barış Yıldırım, Berhan Soner, Dipnot Yayınevi.
- Gündoğan, Ali Osman (2007). *Bergson*, Say Yayınları.
- Rajchman, John (2013). *Deleuze Bağlantıları*, çev. Barış Şannan, Bağlam Yayıncılık.
- Rodowick, D.N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press.
- Sauvagnargues, Anne (2010). *Deleuze ve Sanat*, çev. Nurten Sarıca, DeKi Yayınevi.
- Sütçü, Özcan Yılmaz (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, Es Yayınları.
- Sutton, Damian ve Jones, David Martin (2014). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, Çev: Murat Özbek, Yetkin Başkavak, Kolektif Kitap.
- Taburoğlu, Özgür (2014). *Öznesiz ve Nesnesiz Bakış: Deleuze'ün Sinema Kuramı, Göçebe Düşünmek içerisinde*, Haz. Ahmet Murat Aytaç, Mustafa Demirtaş, Metis Yayınevi.