

Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi
Aralık 2023
Yıl 13, Sayı 2, ss.111-136.

Journal of Individual & Society
December 2023
Year 13, Issue 2, pp.111-136.

DOI: <https://doi.org/10.20493/birtop.1388236>

Makale Türü: Araştırma makalesi
Geliş Tarihi: 09.11. 2023
Kabul Tarihi: 27.12.2023

Article Type: Research article
Submitted: 09.11. 2023
Accepted: 27.12.2023

Atf Bilgisi / Reference Information

BOZKURT AVCI, İ. & Çelebi, E. (2023). Gilles Deleuze’de Felsefe ve Sinematografik İmge. Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi, 13(2), ss.111-136. DOI: 10.20493/birtop.1388236

GILLES DELEUZE’DE FELSEFE VE SİNEMATOĞRAFİK İMGE¹

PHILOSOPHY AND CINEMATOGRAPHIC IMAGE IN GILLES DELEUZE

İkbal BOZKURT AVCI

Doç. Dr., Samsun Üniversitesi, Türkiye / Assoc. Prof., Samsun University, Turkey

ikbal.avci@samsun.edu.tr

ORCID: 0000-0002-6904-7291

Emin ÇELEBİ

Prof. Dr., İnönü Üniversitesi, Türkiye / Prof. Dr., İnönü University, Turkey

emin.celebi@inonu.edu.tr

ORCID: 0000-0001-8548-3811

Öz

Felsefenin ne olduğu ilk çağlardan bu yana sorulagelmiş ve bu soruya verilen yanıt filozofun bütünüyle dünya görüşünü/tasavvurunu yansıtır olmuştur. Bu soru günümüzde hala sorulmaktadır. Bu soruyu soran düşünürlerden biri de Gilles Deleuze’dür. Deleuze felsefeyi klasik anlamda salt bir düşünme edimi ve teorik bir etkinlik olarak görmez.

1 Bu makale, Gilles Deleuze’ün Sinema Felsefesi Bağlamında Ömer Kavur Sinemasında Zaman-İmgesi” başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Ona göre bir kavram **üretme etkinliği olan** felsefe, düşünce, bilim ve sanatın da içinde olduğu bir yaşam pratiğidir. Dolayısıyla Deleuze, felsefenin asli misyonunu sinemaya yüklemektedir. Bu çalışmanın temel iddiası, her ne kadar varoluşsal felsefeye indirgenemese de Deleuzcü perspektiften sinemanın yaşamsal-varoluşsal bir anlamlandırma etkinliği olduğudur. Çünkü sanatın parçası olduğu bu yaşama pratiği belli ölçülerde varoluşsal olmak zorundadır Bu bağlamda makalede, hareket imge ve zaman imge olarak tasnif edilen sinematografik imgelerden birincisinin modern zamanların düşünme biçimini; ikincisinin ise dünya savaşları sonrasında ortaya çıkan varoluşsal durumları ve postmodern öznenin kavrayışını yansıttığı ileri sürülecektir.

Anahtar Kelimeler: Deleuze, sinema, felsefe, hareket imgesi, zaman imgesi, varoluş.

Abstract

The question of what philosophy is has been asked since the earliest ages, and the answer to this question has always reflected the philosopher's entire worldview/envision. This question is still being asked today. One of the thinkers who asks this question is Gilles Deleuze. Deleuze does not see philosophy as a mere act of thinking and a theoretical activity in the classical sense. According to him, philosophy, which is an activity of concept generation, is a practice of life that includes thought, science and art. Therefore, Deleuze attributes the essential mission of philosophy to cinema. The main claim of this study is that although it cannot be reduced to existential philosophy, from a Deleuzian perspective, cinema is a vital-existential signifying activity. Because this practice of living, of which art is a part, must be existential to a certain extent. In this context, the article will argue that the first of the cinematographic images, which are classified as the movement images and the time images, reflects the way of thinking of modern times, while the second reflects the existential situations that emerged after the world wars and the comprehension of the postmodern subject.

Keywords: Deleuze, cinema, philosophy, movement image, time image, existence.

GİRİŞ

Felsefe nedir? sorusu, alelade bir soru değildir. Çünkü bu soruya verilen yanıt aynı zamanda felsefeyi tahsis etmektedir. Tahsis edilen şey her ne ise ona göre de **öznenin** felsefe yapma çerçevesi belirlenmiş olacaktır. İlk Çağlardan beri vakia hep böyle olagelmıştır. Felsefeyi kavramsal/analitik **çerçevde** hikmet/hakikat olarak tanımlayan ilk çağ filozoflarının bu soruya verdikleri cevap, hakikatin ne olduğuna dair verdikleri cevap olmuştur. Kuşkusuz bu cevabın her daim müspet bir formda olması beklenemez. Çünkü sorunun kendisi her daim müspet olanı zorlayabilir bir niteliği haiz değildir. Gündelik pratiklerden ideal olana doğru **çok geniş bir düşünsel ve uzamsal evrenle karşı karşıyayız**. Birçok düşünce bu meydana varit olmuştur ve hala da olmaktadır. Arke sorunundan ideal sistemsel düşüncelere (Platon, Hegel), monistik tasavvurlardan anarşist tutumlara, teolojik/politik yaklaşımlardan materyalist yaklaşımlara kadar kadar birçok kategori ile karşılaşmaktayız. Tekil öznenin düşünsel yetisi ile ilişkili olarak epistemolojik/ontolojik tasavvur ve yargı skalasını da hesaba kattığımızda sayısız denilebilecek farklılıkların zuhur etmesi, doğal değil, doğal bir zorunluluktur. Buna mukabil geliştirilecek her türlü strateji tahakkümden öteye geçemeyecektir. Bu durum, aslında felsefi pozisyona biçilen değerın statüsü ile de ilgilidir. Bu durumda hakikat nosyonunun korelasyonları veya bileşenleri diyebileceğimiz unsurlar devreye girmektedir. Mutlaklık, değerlilik, değersizlik, iyilik, kötülük gibi en genel terimlerle dile getirilen bu farklılıklar “biriciklik” vasfı kazandıkları takdirde farklı reaksiyonlar üretebilmektedir. Bütün bu çeşitlik yukarıda sorduğumuz felsefe nedir? sorusuna verilen cevaplardır aynı zamanda.

Bu makalenin konusu olan G. Deleuze de postmodern çağda zikrettiğimiz çerçeveye dâhil olarak felsefe nedir? sorusuna yanıt arar. Modern zamanlara özgülünen özne/mevcudiyet merkezli felsefelerin kendi içlerindeki onca farklılığa rağmen tek bir kategori olarak tanımlanması,

postmodern düşünme biçiminin en önemli itiraz noktasını teşkil eder. Deleuze de bu itiraz dairesi içerisinde. Hemen her şeyin yasa koyucu (rasyonel devlet/klasik felsefe) ya da özne (modern felsefe) etrafında döndüğü düşünce anlayışlarına (Deleuze & Guattari, 2005, s. 376) itirazının temel noktası, yaşamı olumlamaya karşıt tutumdur. Nietzscheci perspektiften mülhem bu anlayışa göre yaşam, herhangi bir belirlenim (tözel, rasyonel-ideal) ile daraltılamaz.

Şimdi düşünürün felsefe anlayışına daha yakından bakalım.

DÜŞÜNCENİN ÜÇ FORMU: FELSEFE, BİLİM VE SANAT

Deleuze ve Guattari, '*Felsefe Nedir?*' başlıklı eserlerinde hem Anglo-Amerikan hem de Avrupa Kıta Felsefesi ana akımlarının yaklaşımlarından oldukça farklı bir felsefe kavramı yaratırlar (Goodchild, 1993, s. 6). Buna göre felsefe, aşamalı olarak önce "kavramlar oluşturma, icat etme, üretme sanatı", sonra "kavramlar yaratmayı içeren bir disiplin" en sonunda ve daha kesin bir şekilde "saf kavramlar yoluyla bilgi" olarak tanımlanır (Deleuze & Guattari, 1993, s. 12).

Deleuze ve Guattari, oluşturdukları felsefe mefhumunu "kavramlar, içkinlik düzlemi, kavramsal kişilikler ve bölge/geofelsefe" şeklindeki dört bileşenle tanımlarlar (Goodchild, 1993, s. 6). Bu bileşenlerden ilki olan kavramlar, hali hazırda var olan, tamamlanmış veya verili şeyler değildir. Kavramlar, bir düşünce akışından çekilip alınan tekillikler sistemidir (Deleuze, 2007, ss. 16-17). Kavram dostu olarak filozoflar, onları keşfetmeli, üretmeli ve en önemlisi de yaratmalıdır. Yaratılan bütün kavramlar tıpkı "töz"ün Aristoteles'in, "cogito"nun Descartes'in, "koşul"un Kant'ın, "güç"ün Schelling'in ve "süre"nin Bergson'un imzasını taşıdığı gibi yaratıcılarının imzasını taşımalıdır (Deleuze & Guattari, 1993, ss. 14-16). Felsefe, kavram yaratmaya devam ettiği sürece yaratıcı ve hatta devrimci bir edim olarak görülür. Fakat tek şart, yaratılan kavramların gerekliliği, özgünlüğü ve gerçek problemlere karşılık gelmesidir. Çünkü yalnızca kavramlar, düşüncenin sıradan bir görüş, doxa ve yahut tartışma olmasını önleyebilir (Deleuze, 2013, ss. 146-147).

Deleuze, öncelikle bütün dikkatini düşünmenin doğası üzerine yoğunlaştırır. Çünkü en temel insan gerçekliği olan düşünme edimi ile felsefe aynı kapıya çıkmaktadır. Baljkovac (2013, s.1)'in deyişiyle Deleuze'ün düşünceye yaklaşımı, katmanlaşmamış bir malzemeye katmanların arasında bir yerde, boşluklarda ulaşmaktır. Düşünceye dair bu farklılık doğal olarak felsefenin ifa edeceği rol demektir. Deleuze bu doğrultuda felsefeye yönelik yeni ve köktenci bir yaklaşım sergiler. Bu yaklaşımını magnum opusu olarak bilinen '*Fark ve Tekrar*' (*Différence et répétition*-1968) başta olmak üzere '*Nietzsche ve Felsefe*' (*Nietzsche et la philosophie*-1962), '*Proust ve Göstergeler*' (*Proust et les signes*-1964) yakın arkadaşı Félix Guattari ile birlikte kaleme aldıkları '*Felsefe Nedir?*' (*Qu'est-ce que la Philosophie?*-1991) isimli metinde detaylandırır.

Öncelikle Deleuze, klasik felsefe tanımlarını reddeder. Bunların başında felsefenin "herhangi bir şey üzerine düşünmektir." biçimindeki tanımı gelir. Ona göre bu tanım oldukça sığ olup felsefenin içini boşaltmaktan başka bir şeye yaramaz. Gerçekte böyle bir düşünme edimi için felsefeye gerek de yoktur. (Deleuze, 2003, s. 18-19). Aynı şekilde felsefenin "düşünce sanatı" olarak görülmesi de aslında felsefenin işlevsizleştirilmesi demektir. Dolayısıyla felsefeyi, temaşa (nazar), düşünüm veya iletişim olarak görmek doğru değildir (Deleuze & Guattari, 1993, s. 15).

Deleuze, karşı durduğu düşünme biçimini aynı zamanda "dogmatik düşünce imgesi" olarak niteler. Bir dizi ön varsayım veya felsefe öncesi varsayımlardan müteşekkil olan bu imgeleri Deleuze, öznel ve nesnel olarak tanımlayarak neyin doğru ya da var olduğundan çok "düşünce"nin anlamı ile ne ölçüde ilişkili oldukları doğrultusunda ele alır (Conway, 2010, s. 155). Buna göre dogmatik düşünce imgesi, "sağduyuya veya uzlaşımaya dayalı kabul görmüş bir düşünme biçiminin var olduğunu veya iletişim ve konsensüs aracılığıyla bir tür sağduyuyu hedeflememiz gerektiğini varsayma eğilimi" (Colebrook, 2013, s. 21) olarak görülebilir. Ana hatlarıyla ifade edecek olursak Deleuze, özne-nesne diyalektiği veya kavrayan özne, sahip olan özne tasarımlarına ve bu tasarımın oluşturduğu imge ve imajınasyonlara karşıt bir tutum sergiler.

Deleuze için düşünmek, bir çeşit deney yapma, sorunsallaştırma ve farklılaşma meselesidir (Marks,1998, s. 1). Dolayısıyla düşünme öznenin yaşamından kopuk temsiliyetle sınırlı bir edim olmayıp aksine farklı alanlarla ilişki kuran yaratıcı bir edimdir. Bu tutumuyla Deleuze düşünceyi, hem her şeyin saf formların birer taklidi olduğunu tahayyül eden Platoncu aşkınlıktan hem de söz konusu aşkınlığın ‘diyalektik’ ve ‘sembolik’ mantıkta bürünebileceği farklı formlardan kurtarmayı dener. (Rajchman, 2013, s. 58). Böylelikle “dogmatik düşünce imgesi” olarak nitelendirdiği eski düşünme biçiminin yerine, yeni kavramlarla yeni yaşam biçimlerini açan dünyayı farklı şekilde tasavvur eden yeni bir düşünce imgesi sunar (May, 2005, s. 73).

Onun temel perspektifi, yaşamı olumlamak ve yaşama karşıt olan düşüncenin tek başına insan gerçekliğine uymadığını ortaya koymaktır. Ne var ki tek başına yaşam veya öznel varoluşsal tutum da tek başına Deleuze’ün felsefi tavrını açıklamaz. Her ikisi bir diyalektik içinde var olurlar. Bu felsefede yaşam, düşünmenin etkin gücü, düşünce ise hayatın olumlayıcı kuvveti olur. İkisi aynı yöne doğru birbirini çekiştirerek ve sınırlarını aşarak beraber ilerlerler. Bu birliktelikte düşünmek, “keşfetmek, farklı yaşam imkânlarını yaratma”yı ifade eder (Deleuze, 2016a, s. 127). Başka bir deyişle yaşamı ıskalamayan bir düşünme edimi, kendi deyimiyle “hayatı farklı düşünme güçlerine açan” (Colebrook, 2013, s. 21) düşünmeyi kabul eder.

Hayatın kompleks yapısını yansıtan bağlantılarla ilintilendirilen düşünme felsefe ile özdeş sayılır. Bu nedenle “felsefeyi bağlamanın” ya da “felsefeye bağlanmanın” yollarını bulmak gerekir (Rajchman, 2013, ss. 9-10). Söz konusu bağlamayı tedarik eden yollar düşünce, bilim ve sanattır. Deleuze’e göre bu formlar özdeşlik ve sentez olmaksızın kesişmekte ve iç içe geçmektedir. (Deleuze & Guattari, 1993, ss. 176-177). Bu unsurlar yaşamı dönüştürmekle birlikte aralarında hiyerarşik bir ilişki yoktur ve birbirilerini eritmezler. Birlikte var olurlar. Bu anlamda felsefe, bilim ya da sanattan daha üstte veya altta değildir, her daim karşılıklı ilişki içindedirler (Deleuze, 2000, s. 110).

Söz konusu üç unsurun temel işlevi, insanın yaşamla karşılaşması veya kaosla girdiği mücadele sonucunda ona bir parça düzen getirmesi ve bir düzlem çekmesidir (Goodchild, 1993, s. 8). Bu düşünme biçimine göre yaşam ile kaos iç içedir. Kaosun içinden ortamlar ve ritimler doğar. Ortam, bütünlük veya birlik değildir. Birbirleriyle iletişim halinde olan ortamlar, kaosa açıktır. Bu nedenle kaos onları içlerine dalmakla veya yok etmekle tehdit eder. Ancak ortamlar kaosu caydırmak için ritmi kullanırlar. (Baker, 2014, ss. 382-384). Dolayısıyla ritim ortamdaki düzeni sağlayıcı bir motif olarak düşünülebilir. İşte bu bağlamda felsefe, yaratmak, hayatın yükünü hafifletmek, yeni yaşam imkânlarını icat etmektir (Deleuze, 2016b, s. 27-28). Başka bir deyişle ritimleri keşfetmek veya yaşamaktır.

Bu minvalde felsefe, tutarlı kavramları sonsuza taşıyacak bir içkinlik düzleminde hareket eder. Felsefe öncesini ifade eden içkinlik düzlemi, felsefenin üzerinde kavramlar yarattığı zemindir. İçkinlik düzlemi çatmak ve kavram yaratmak iki kanat gibidir, biri olmazsa diğeri işlevsiz kalır. Bunun için ikisi birden gereklidir. Dolayısıyla kavram yaratmakla düzlemin çatılması felsefenin iki önemli işlevi olarak ortaya çıkar. (Deleuze & Guattari, 1993, ss. 44, 45, 176). Bir tür konstrüktivizm olarak nitelendirilen felsefenin bir yanı kavramlar yaratmak iken; diğeryanını bir düzlem çizmek oluşturur (Deleuze & Guattari, 1993, s. 39). Başka bir ifadeyle kavramlar yaratarak hayatın pratik bilgisine ulaşan felsefe, düşüncüyü bir "içkinlik düzlemi" üzerine yerleştirmelidir (Goodchild, 1993, s. vi). İçkinlik düzlemi, düşünülebilen bir kavram değil, daha çok düşüncenin imgesidir; düşüncenin, düşünmenin, düşünceden yararlanmanın, düşüncede yön bulmanın ne anlama geldiğinin kendisine verdiği bir imgedir (Conway, 2010, s. 155). Deleuze ve Guattari kavramlar ile içkinlik düzlemi ilişkisini şu şekilde açıklarlar:

Kavramlar takımadalar ya da kemik yapısıdır, kafatasından çok bir bel kemiğidir, oysaki düzlem bu tek başlıkları dolaşan bir nefestir. Kavramlar, eğri büğrü parçalanmış, mutlak yüzeyler ya da oylumlardır, oysaki düzlem, şekilsiz, yüzeyi de

oylumlu da olmayan ama her zaman parçalanabilir olan, mutlak sınırsızdır. Kavramlar olaylardır ama düzlem olayların ufku, özbeöz kavramsal olayların yedeği ya da deposudur (Deleuze & Guattari, 1993, s. 40).

Bütün bu işlevleri yerine getirmek, tek başına felsefenin/düşüncenin yapacağı iş değildir. İşte bu noktada Deleuze yukarıda bahsettiğimiz iki unsur olan bilim ve sanatı işin içine katar. Bilim ve sanat da sırasıyla referans ve duygulanımlar üreterek yeni düzlemler kurarlar. Dolayısıyla düşüncenin bu üç büyük formu da özgün ve doğrudandır. Düşünmek, felsefenin kavramlarıyla, bilimin fonksiyonlarıyla, sanatın duygulanımlarıyla iş görmesidir (Deleuze & Guattari, 1993, ss. 176-177).

Deleuze ve Guattari, felsefenin kavramlarına karşılık bilimin fonksiyonlarla düşündüğünü, fonksiyonların unsurlarının ise fonktifler olduğunu belirtmektedirler. Buna göre bilimsel bir şey kavramlar ile değil; fonksiyonlar ya da önermeler vasıtasıyla belirlenmektedir. Bilim ve felsefe çeşitli açılardan kesişmekle birlikte aralarında birtakım farklılıklar bulunmaktadır. Bu farklılıklardan birincisi bilim ile felsefenin kaosa karşı takındığı tavırda açığa çıkmaktadır. Felsefe kaosa yaklaşırken içkinlik düzlemiyle, bilim ise gönderim düzlemiyle iş görmektedir. Diğer farklılık, doğrudan kavramlar ve fonksiyonlara ilişkindir. Çünkü felsefe, kavramlar vasıtasıyla durmaksızın şeylerin durumunda tutarlı bir olay çıkarmaya çalışırken, bilim ise söz konusu şeylerin durumunda hiç ara vermeden olayı güncelleştirmektedir. Nitekim felsefe ve bilim, “ayrılabilirmez değişimler, bağımsız değişkenler; bir içkinlik düzlemi üzerindeki olaylar, bir gönderim sistemi içindeki şey durumları” şeklindeki iki karakter altında farklılık göstermektedir. (Deleuze & Guattari, 1993, ss. 107-121).

Düşünmenin üç büyük formundan biri olan sanat ise bir çeşit felsefe-olmayan olarak nitelendirilmekte ve duygulanımlar ile iş görmektedir. Deleuze ve Guattari, sanat yapıtının bir “duyumlar kitlesi” yani “algılama ve duygulanımların bir bileşimi” olduğunu belirtmektedirler. Sanatçı da insanlara verdiği algılamalarla duygulanımların göstericisi, mucidi ve

yaratıcısıdır (1993, ss. 146-157). Kaosa karşı kompozisyon düzlemi çizen sanat, Damian Sutton'un ifadesine göre felsefenin çıkmaza girdiği durumlarda kavramları yeni ve farklı bir biçimde sunarak felsefenin yeni bir bakış açısı kazanmasını sağlamaktadır (2014, s. 86).

Sonuç olarak düşüncenin söz konusu üç kipi şöylece özetlenebilir: "Felsefenin içkinlik düzlemi, sanatın kompozisyon düzlemi, bilimin gönderim ya da eşgüdüm düzlemi; kavramın formu, duyumun gücü, bilginin işlevi; kavramlar ve kavramsal kişilikler, duyumlar ve estetik figürler, fonksiyonlar ve kısmi gözlemciler"dir. Bu üç güç kaosa karşı çizilen üç düzlem -felsefe/içkinlik, bilim/gönderim ve sanat/kompozisyon düzlemi- ile ilişkilidir ve söz konusu düzlemler, kaosu keserek üretilen gerçeklikler olan kaoidlerdir. Üçünün birleşme noktası ise beyindir (Deleuze & Guattari, 1993: ss.179-193).

Yaşam ile felsefe bu zeminde buluşturulur. Bu bağlamda Deleuze, sanatın maddesel derinlik ile yansıtma yüzeyi sağladığı felsefi yapıyı, sinema üzerinden somutlaştırır.

SİNEMA: İMGE YARATMA SANATI

Gilles Deleuze, sinemanın ayrıntılı tahlilini ve dolayısıyla da felsefe ile olan ilişkisini 'Sinema I: Hareket-İmge (*Cinéma I: L'image-mouvement-1983*) ve Sinema II: Zaman-İmge (*Cinéma II: L'imagetemps-1985*) başlıklı iki ciltlik kitabında yapar. Deleuze, bu eserlerde sinemayı basit bir öykü anlatma aracı veyahut enformasyon sağlama biçimi olarak görmez (Colebrook, 2013, s. 44). Film, "imgeleri ve görsel imgelerin zincirlemelerini keşfeden bir sanattır (Rancière, 2016, s. 120) ve söz konusu kitaplar da Deleuze'ün sinemadan süzdüğü imge kavramları olarak düşünülebilir (Bellour, 2021, s. 27). Buna göre sinematografik düşünce biçimi, düşünmenin imkânlarını değiştirmiştir. Artık, insanın önünde yeni bir felsefe yapma olanağı bulunmaktadır. Ancak bu, filmlerin felsefeye uygulanması değil; filmlerin yaratımının felsefeye dönüştürülmesi şeklinde gerçekleştirilmektedir (Colebrook, 2013, s. 45). Bu durumda sinemayı tamamen felsefi bir biçimde ele almak, aslında onun düşünme

kapasitesinin farkına varmaktır ki bu imgeyi ikincil konumundan kurtarmaya olanak sağlayabilir (Frampton, 2013, s.s. 25-26).

Sinematografik imgenin daha iyi anlaşılabilmesi için resim, fotoğraf ve sinema arasındaki ilişkiyi irdelemek gerekir. Bu konuda katıldığımız bir analiz yapan Andre Bazin (2011, ss. 15-21)'e göre resim sanatının gerçekliği temsil etme ve dış dünyanın ruhsal olarak tekrar edilmesi şeklinde iki yönelimi söz konusudur. Resim benzerliğin yaratılmasıdır; oysa fotoğraf, görüntülenen nesnenin yerine geçebilir ve gerçekliğe göbekten bağlıdır. Fotoğrafın yarattığı bu ruhsal etki, resim sanatını geride bıraksa da imgenin film ile birlikte hareket kazanması bu durumu bambaşka bir yöne çevirir. Anne Sauvagnargues bu değişimi veya fotoğraf imgesi ile sinema imgesi arasındaki farkı, 'modülasyon'² kavramından hareketle açıklar. Buna göre film, hareketsiz kesitin statik dengesinin yerine hareketli bir kesit veya bir değişim koymaktadır ki söz konusu değişim, sürekli ve zamansal bir biçim üretmeye devam eder. Diğer bir ifadeyle fotoğraf imgesinin durgun biçiminden sinemayla birlikte biçimin yoğun kavranışına geçiş söz konusudur (2010, s. 84). Bu doğrultuda fotoğraf, gerçekliğin temsilini sunmaya dair güçlü bir uğraş iken hareketli imge gerçekliğin bizatihi kendisinin sunumudur. Diğer yandan resim imgesi, geçmiş, şimdi ve geleceği ayrı ayrı verebilse de bu üçünü birlikte veremez. Fakat filmin söz konusu bu üç durumu tek bir sinematografik imgede verebilme olanağı bulunmaktadır. Nitekim sinema, bütün sanatları kendine katarak onların potansiyellerini tek bir imgede birleştirir. Buna göre sinematografik imge, hareketliliğe ruhsal ve zamansal süreçleri ekleyerek bu boyuta gelmektedir (Sütcü, 2021, ss. 169-170).

Kavramlar ile imgeleri birleştiren Deleuze'e göre düşüncenin saf durumları olarak nitelendirilen sinematografik imge, yeni düşünme

- 2 Modülasyonda "hiçbir zaman kalıptan çıkarma için duraklama yoktur, çünkü enerji kaynağının dolaşımı, sürekli bir kalıptan çıkarmaya denktir; bir modülatör devamlı, zamansal bir kalıptır... Kalıba dökmek kesin bir şekilde modüle etmektir, modüle etmek devamlı ve daima değişen bir biçimde kalıba dökmektir" (Deleuze, 2020, s. 115).

biçimlerinin ortaya çıkabilmesine imkân sağlar (İpek, 2017, s. 284). Söz konusu yeni düşünme biçimi imgelerle düşünmeyi ifade etmektedir. Bu bağlamda Daniel Frampton, (2013, s. 26) “felsefe imgelerle nasıl düşünür?”, “kavramsal olmayan bu düşünmeyi felsefe için nasıl kullanabiliriz” vb. şeklindeki sorularıyla filmi bir düşünme tarzı olarak kavramsallaştırmakta ve böylelikle sinematografik imgenin önemine dikkat çekmektedir. Deleuze'e göre sinema, bir çeşit imgedir, imgenin yaratılmasıdır. Bu doğrultuda farklı estetik imge çeşitleri, bilimsel fonksiyon türleri ve felsefi kavram türleri arasında genel olarak hiyerarşik olmayan fakat aynı zamanda karşılıklı bir mübadele söz konusudur. Sinema ile felsefe ilişkisi esasen imge ile kavram ilişkisini ifade etmektedir. Ancak bizatihi kavramın içinde imge ile bir ilişki, imgenin içinde ise kavram ile bir ilişki söz konusudur. Bu doğrultuda sinema her daim düşünmenin ya da düşünme mekanizmalarının imgesini kurmak ister (2013, s. 72). Sinema, bizatihi imgeler ve göstergeler üretme pratiğidir. Burada özellikle dikkat çekilmesi gereken nokta, sinemanın ne dilbilim, göstergebilim, psikanaliz vb. uygulamalı disiplinler ile ne de düşünsel disiplinlerle kavranamayacağıdır (Deleuze, 1989, s. 280). Elsaesser ve Hagener, (2014, ss. 286-287) sinemanın bir gerçeklik ve düşünme biçimi olduğunu ifade etmektedirler. Bu nedenle film, büyük yönetmenleri büyük filozoflara dönüştüren bir düşünme tarzıdır.

Samuel Beckett, imgeyi “bir nesne değil, bir süreç” (Deleuze, 2010, s. 55) olarak tanımlamaktadır. Deleuze de Beckett'in eserlerinde imgeyi nasıl kurduğunu açıkladıktan sonra, imgenin sanılandan daha derin bir şey olduğunu belirtmektedir. İmge, süreç haline gelmek için kendisini nesneden kurtarır. Diğer bir ifadeyle imge, artık bir nesne veya bedende gerçekleşmesine dahi gerek kalmayan “mümkün” bir olaydır (2010, ss. 67-68). Buna göre sinematografik imge, bir nesnenin temsili olmadığı gibi yeniden üretimi ya da yansımaları da değildir (Deamer, 2012, s. 18). Daha ziyade imge, zihin dünyasındaki bir harektir, manevi bir yaşamdır. Sinema, Deleuze'e imgenin söz konusu yaşamını tüm dışavurumları ve karşılıklı bağlantıları içinde keşfetme olanağı sağlar. Öyle ki Deleuze bize hem bir çözümsel (hareket-imge ve zaman-imge arasındaki ayrım ve bunların çeşitlerine dayalı olarak) hem de bir soykütük

(filmsel görüntünün nihai ögesi olan plandan geliştirilmiş) yoluyla keşfedilen neredeyse benzersiz bir sinemasal imge sınıflandırması bırakır (Ménil, 1999, s. 86).

SİNEMATOGRAFİK İMGENİN TASNİFİ

Deleuze, sinematografik imgeyi hareket-imge ve zaman-imge olarak ikiye ayırır.

Sinematik imgeyi sınıflandırmanın ya da hareket-imge ve zaman-imge arasındaki ayrımın doğrusal bir tarih mi, epistemik bir kırılma mı, iki dönem arasındaki etik bir farklılık mı olduğuna dair bir tartışma söz konusudur (Martin-Jones & Brown, 2012, s. 10). Deleuze, *'Sinema I: Hareket-İmge'* kitabına yazdığı önsözün hemen başında bu durumu şöyle açıklar: "Bu inceleme bir sinema tarihi değil. İmgelerin ve göstergelerin taksonomisine, sınıflandırılmasına yönelik bir deneme[dir]" (2014b, s. 9). Çünkü yalnızca yeni ayrımlar, yeni gösterge türlerinin üretilmesini sağlayan yeni imge biçimlerini kesip tasnif edip listelemeyi mümkün kılar (Sauvagnargues, 2010, s. 187).

Deleuze, imgeler taksonomisini iki ana şemsiye terim altında geliştirir. *Sinema I'*de montaj yoluyla tutarlı zaman-mekan süreklilikleri inşa eden bir sinema türü olan "hareket-imge"yi tartışır. İlk kitapta bazı Avrupa sinemaları tartışılrsa da Hollywood sürekliliği konunun anlaşılması için kolay bir örnek sunar. *Sinema II'*de ise Alain Resnais, Federico Fellini gibi (çoğunlukla Avrupalı) savaş sonrası yönetmenlerin eserlerinde görüldüğü üzere, zaman içinde süresiz geçişlerin olduğu bir sinema olan "zaman-imge" sinemasını ele alır (Martin-Jones & Fleming, 2014, ss. 94-95). Şimdi bu iki imgeye daha yakından bakalım.

Hareket-İmge Sineması

Hareket-imge, Lumière kardeşlerin ilk film gösteriminden İkinci Dünya Savaşı'na kadar olan filmleri ve bu filmlerin özelliklerini ifade eden bir kavramdır. Hareket-imge kavramı, "madde=imge=hareket" şeklindeki üç bileşenin denkliğiyle ilgilidir (Marks, 1998,s. 49) Deleuze'un

ifadesiyle hareket-imge, “cisimlerden veya hareketli şeylerden çıkarılan saf harekettir” (2014, s. 39). Bu tanıma göre “sinematik hareket-ingenin özünü araçlardan ya da hareketli cisimlerden onların ortak tözleri olan hareketi ya da hareketlerden onların özü olan hareketliliği çıkarmak” (Deleuze, 1997, s. 23) oluşturmaktadır. “Hareket-imge sinemasında zaman, harekete tabi kılınmıştır: Şeyler ve olaylar psikolojik süreyi belirler” (Trifonova, 2004, s. 135). Dolaylı olarak tasvir edilen zaman, bir hareketi diğerine bağlayan şey olarak sunulmaktadır (Colebrook, 2013, s. 46). Hikâyenin ana karakterinin eylemine odaklanan hareket-imgede zamanın geçişi de mekânsallaşmaktadır. Zamanın uzamsallaşmasının nedeni, zamanın akışının görselleştirilmesinin hikâye anlatımında ikincil bir mesele olmasıdır (Martin-Jones, 2014, s. 110). Deleuze, hareket-imge sinemasının süreyi sunamamasını ve onu ancak harekete ya da mekânsallaştırılmış zamana tabi kılmasını bir dezavantaj olarak nitelendirmektedir (Trifonova, 2004, s. 135). Hareket-imge filmlerinde geriye dönüşler, ileriye sıçramalar, rüya sekansları vb. gibi zamansal ve zihinsel durumlar, hareketin mantığına hizmet etmektedir (Elsaesser & Hagener, 2014, s. 288).

Hareket-imge sinemasında hareket ne kadar merkezi olursa olsun, Deleuze'ün *Sinema I* kitabında tartıştığı filmler doğrudan hareket içeren soyut deneyler değildir. Kitapta bahsi geçen filmler, bir duyu motor etki ve tepki şeması üzerine inşa edilmiş klasik hikâyelere odaklanmaktadır. Söz konusu filmlerde karakterler, içinde buldukları belirli durumlara karşı tepki verirler (Posman, 2009: 43). Hareketler de kendilerini tepkiler halinde devam eden ve doğrusal ardışıklık biçiminde sebep sonuç zincirleri üreten etkiler şeklinde sunar. Böylece hikâyeye rehberlik eden ardışık olay örgüsü oluşturulur (Rodowick, 2018, s. 115).

Gilles Deleuze, hareket-imgeyi organik rejim ile ilişkilendirir. Organik rejim; nedensel ilişkilerin, aktüel bağlantıların ve mantıksal yasaların rejimidir. Bu rejimde varsayılan bir gerçek, devamlılığıyla onu yeniden kuran sürekliliklerle ardışıklıkları, zamandaşlıkları ve kalıcılıkları belirleyen yasalarla kendini gösterir (Deleuze, 2021, s. 157). Rodowick (2018, s. 31, 34) organik rejimin, hakikat modelini yansıtan rasyonel bölünmelerin

bağlanmasıyla ilerlediğini ifade etmektedir. Hareket-ingenin düşünce-göstergeleri, eylemin olanağına ve hakikatin sabit olduğuna dair bir inançtan türemektedir. Organik rejim, özdeşliğe, birliğe ve bütünlüğe inanmaktadır. Burada imgeler, çizgisel eylemler tarafından birbirine bağlanır. Hareket-imgede sanat rejimine uygun olarak öyküleme de organiktir. Deleuze, organik öykülemeyi duyu-motor bağlantıların geliştirilmesiyle eş değer görmektedir. Bu bağlantılar doğrultusunda karakterler durumlara yanıt vermekte ya da durumu ortaya çıkaracak biçimde hareket etmektedirler (2021, s. 158). Organik anlatı, sinemada dış gerçekliğin gerilimler, çelişkiler, özdeşlikler ve farklılıklar halinde ilerlemesidir. Burada hikâyeler kronolojik bir zamanda ve Öklidçi bir uzayda geçmektedir (Öztürk, 2016, s. 48).

Deleuze, hareket-imgeyi ya da klasik sinemayı, bir duyu-motor bütününe (hareket birliği ve aralığına) yol açan ve anlatımı görüntüde temellendiren şey olarak nitelendirmektedir (Parr, 2005, s. 45). İnsanın pragmatik dünyası, ihtiyaçları, arzuları ve amaçlarına göre şekillenmekte; algı ve eylem pratiğinin bu hedeflere ulaşması ise duyu-motor sisteminin koordineli ve karşılıklı bağına dayanmaktadır. Buna göre duyu-motor bağlantılar, sağduyu dünyamızı şekillendirmekte (Bogue, 2021, s. 76) ve hodolojik mekân denilen şeyi yaratmaktadır (Deleuze, 2021, s. 158). Hareketi fiziksel bir uzam veya mekândaki değişimle sınırlandıran duyu-motor bütünlüğü, (Rodowick, 2018, s. 104) Bergson'un ifadesiyle evrenin merkezinde yer alan canlı bir bedenün süreçlerini tanımlar. Hem beden hem de dünya maddeden yapılmıştır. Sinemada da karakterler gördükleri ve görüldükleri, hissettikleri, düşündükleri, hareket ettikleri ve tepki gösterdikleri görüntüler aracılığıyla ortaya çıkarlar. Buna bağlı olarak izleyici de görüntülerle karşılaştığında filmi görmek, hissetmek ve düşünmek için söz konusu sinemasal akışa yönelir. Bu, duyu-motor bağlantıların işlevsel olduğu hareket-imgedir (Deamer, 2012, s. 23).

Nitekim hareket-ingenin temelini oluşturan duyu-motor bağlantıları (karakterlerin önlerine çıkan hemen her şeye karşı harekete geçme yetisi) kesintiye uğramayan kahramanlara dayanan aksiyonu ifade eder. Bu, birbirinden farklı çok sayıda uzamı aşabilen çizgisel bir öykünün

kurgulanmasını kolaylaştırmaktadır. Anlatıda sürekliliği sağlayan ise hikâyenin kahramanlarının etkin bir şekilde mevcut olma durumlarıdır (Martin-Jones, 2014, ss. 110-111). İkinci Dünya Savaşı öncesi sinemasıyla ilgili olan hareket-imge, 'aksiyon-imge'nin gerçekliğine katkıda bulunmakta ve Amerikan küresel hâkimiyetini üretmektedir (Parr, 2005, s. 45). Özellikle 1950'li yıllara kadar olan Hollywood sineması şu şekilde işlemektedir: Duyusal-motor durumlar sergileyen aksiyon sinemasında, belirli bir durumun içinde olan ve bu durumdan algıladıklarına göre gerektiğinde çok şiddetli davranan kişiler bulunmaktadır. Böyle bir durumda eylemler algılanımlara bağlanmakta, algılanımlar da eylemlere evrilmektedir (Deleuze, 2013, s. 59).

Zaman-İmge Sineması

Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra zaman kavrayışımızda bir farklılık olduğunu tespit eder. Zaman-imge olarak adlandırdığı bu yeni kavrayışı, özellikle Batı Avrupa'da üretilen bazı filmlerle örnekendirerek açıklar. Modern sinemanın başlangıcı olarak nitelendirilen zaman-imge sinemasının nasıl ortaya çıktığı, ana unsurlarının neler olduğu, zaman, uzam, karakterler, öyküleme vb. gibi dramatik unsurlarının hareket-imge sinemasından hangi bağlamlarda farklılık gösterdiğine değinmek gerekir.

Gilles Deleuze, (2014, ss. 265-266) sinema kitaplarının ikinci cildinde modern sinemayı zaman-imajlara dayalı bir sinema olarak tanımlar. Buna göre modern sinema, hareket-ingenin en belirgin biçimi olan eylem-imgedeki bir krizi³ ifade eder. İkinci Dünya Savaşı ile tarihlenen bu kriz; ahlak, sanat, edebiyat ve özellikle de sinema üzerindeki etkilerini ancak savaştan sonraki süreçte gösterir. Deleuze krizin birçok nedeni olduğunu belirtmekle birlikte, özellikle savaştan sonra Amerikan

3 Hareket-imgesindeki kriz, Deleuze'e göre dört dalga olarak ortaya çıkar. Yasuhiro Ozu'nun özellikle savaş sonrası sinemasında, 1940'lı yılların sonunda İtalya'da Yeni Gerçekçilik akımının ortaya çıkışında, 1950'li yıllarda Fransız Yeni Dalgası'nda ve akabinde 1960'lı yılların sonuna doğru Yeni Alman Sineması'nda kendini gösterir. Avrupa sineması için modern sinemanın kökenleri, savaştan sonra dağılan ve yeniden kurulmaya çalışılan toplumların deneyimini içermektedir (Rodowick, 2018: 105).

Rüyasının sarsıldığını, azınlık konumundaki topluluklarda yeni bir bilincin oluşmaya başladığını, Hollywood ve eski film türlerinin çıkmaza girdiğini ve imgelerin yükseldiğini ifade etmektedir (Deleuze, 2014, ss. 264-265). Aynı dönemde Avrupa’da da akla ve bilime olan inancın yıkıldığı görülmektedir (Suner, 2015, s. 120). Bütün bu gelişmelere bağlı olarak hareket-imgenin bütün unsurlarının birleşerek zihinsel-imgeyi ya da ilişki-imgeyi oluşturması hem bir zirve hem de tükenme/kriz olarak ifade edilir (Rancière, 2016, s. 125). Peki, bu kriz kendini nasıl gösterir?

Hareket-imege ya da klasik anlatı sinemasının girdiği krizin öncülü, Alfred Hitchcock’tur (Rodowick 2018, s. 103). Hitchcock, filmlerinde “zihinsel imege”yi⁴ sinemaya sokarak diğer bütün imgelerin tamamlanmasına olanak sağlar ve böylelikle “hareket-imegeyi en uç noktasına kadar iterek bütün sinemayı tamamına erdirir.” Mesela *Arka Pencere (Rear Window-1954)* filmindeki fotoğrafçı Jeff’in ya da *Vertigo*’daki (1958) Scottie’un hareket kabiliyeti sınırlandırıldığı için zihinsel imegeye ulaşırlar (Deleuze, 2014, s. 264). Deleuze’e göre kriz, duyu-motor bağlantıların tahrip edilmesi ile gerçekleşir. Çünkü hareket-imege sineması izleyiciye neden-sonuç ilişkileri içeren, bütünlüklü zaman-uzama sahip, içsel tutarlılığı olan ve süreklilik arz eden kurmaca bir dünya sunar (Suner, 2015, s. 120). Hareket-imesinde, nedensellik ilişkisine bağlı olarak gelişen bir olaya ya da duruma tepki olarak bir eylemin veya duygunun geliştiği duyu-motor devinim bağlantıları aktiftir (Suner, 2015, ss. 120-121). Öyle ki duysal-motor şemaya dayanan bu anlatı biçimi, bizim yaşadığımız dünyanın “mümkün olan tüm dünyaların en iyisi” olduğunu ve Tanrı ya da Geist tarafından aydınlatılmış bir geleceğe doğru yöneldiğinin güvencesini veren hakikat sisteminin baskısını arttıracaktır (Flaxman, 2000, s. 5). Oysa savaş sonrasında imege, duyu-motor bağlantısını kaybeder ve artık durumlar eyleme bağlanmaz. Deleuze imgenin duyu-motor olmaktan çıkışını, insanın dünya ile arasındaki bağın kopuşuna bağlamakta ve bunu şu şekilde ifade etmektedir:

4 Deleuze, hareket-imegede etkin olan duyu-motor bağlantılardaki kırılmanın engelleme durumları ile ortaya çıktığını belirtir (Rancière, 2016, s. 125).

Modern olgu şu ki artık bu dünyaya inanmıyoruz. Artık başımıza gelen olaylara bile, aşka, ölüme, sanki bizi kısmen ilgilendiriyorlarmış gibi, inanmıyoruz. Sinema yapan biz değiliz; dünyadır kötü bir film gibi görünen. (...) Sinema dünyayı değil, bu dünyaya olan inancı, bu yegâne bağımızı çekmelidir. (...) Bizi dünyaya inandırmak; modern sinemanın gücü budur (Deleuze, 2021, ss. 210-211).

İnsanın dünyaya yeniden inanması için nedenlere ihtiyacı olduğunu ve bu noktada sinemanın ayrıcalıklı bir konumu olduğunu belirten Deleuze, dönüşümün 1940'lı yılların sonunda İtalya'da Yeni Gerçekçilik ile belirginleşmeye başladığını vurgular. Çünkü savaş sonrası dönem "Avrupa'da artık nasıl tanımlayacağımızı bilmediğimiz mekânlarda, nasıl tepki vereceğimizi bilmediğimiz durumları büyük ölçüde arttırır" (Deleuze, 1997, s. xi). Bu durum; gerçeklik anlayışı, estetik tarz ve imgenin yeni bir biçimini gerekli kılar. İtalyan Yeni Gerçekçi sineması da André Bazin'in "olgu-imge" olarak isimlendirdiği yeni bir imge türünü ortaya çıkarır (Deleuze, 2021, s. 9). Yeni Gerçekçi sinemacılar, "gerçeği yeni ve değişik yollarla, kendinden önceki sinemanın kullandığı biçim ve araçlardan farklı, yeni bir yorumla ele alırlar" (Verdone, 1967 akt. Niş & Eryılmaz, 1981, s. 147). Robert Phillip Kolker, Yeni Gerçekçiliği "sinemasal imge oluşturmanın ve öykü anlatmanın yeni bir bilinci anlamında bir kopma" olarak nitelendirir (2010, s. 20). Yeni Gerçekçilik'te "gerçek artık temsil edilen veya yeniden üretilen bir şey olmayıp 'hedef alınan' bir şey" haline gelir. Belirsiz bir gerçeği hedefleyen Yeni Gerçekçilik, "maddi bir 'gerçeklik fazlası' üretir" (Deleuze, 2021, s. 9). Bazin, insan varoluşunun "olmaklığı" nı ahlaki yargılarda bulunmaya öncelikle ve bu doğrultuda film yapımını sadece gerçekliğin yansıtılması değil; insan varoluşunun doğrulanması olarak görmektedir. Savaş sonrası yeni gerçekçi yönetmenlerin estetik anlayışını oluşturan bu tutumu Bazin, "görüntü-gerçeği" (image-fact) olarak adlandırır. Görüntü-gerçeği kavramı, "insanın içinde bulunduğu çıkmazın çeşitli görünümünün mizanseninde oyalanmak için denetimdeki teknikleri kullanan filmsel ayırım" olarak tanımlanmaktadır (Orr,

1997, ss. 70-71). Yeni Gerçekçi yönetmenler, somut ve sıradan olanın önem arz ettiği, günlük yaşamın içinde çelişkili duygular taşıyan karakterlerin olduğu, varoluşun belirsiz doğasının görünür kılındığı ve “yıkıntılar içindeki dünyanın tasvir” (Aitken, 2015, s. 369) edildiği bir film-dünya kurarlar. Bu film-dünyada imgeler, rastlantısal ve olabildiğince sadedir. Gündelik yaşam olağanüstü durumlarda dahi olduğundan daha fazla filme alınmaz (Kolker, 2010, ss. 49-50).

Cesare Zavattini “İtalya’nın mahvolmasıyla ilintili” (Kolker, 2011, s. 342) olan Yeni Gerçekçiliği “bir karşılaşma sanatı, parçalı, gelip geçici, bölük pörçük ve ıskalanmış karşılaşmalar sanatı” olarak tanımlar (Deleuze, 2021, s. 10). Zavattini’nin bu tanımlaması, eski gerçekçilikte teoloji ya da nedensellik ile yönlendirilen imgelerin bir bütün olarak kavranamayacağına işaret eder (Rodowick, 2021, s. 121). Roberto Rossellini’nin *Roma Açık Şehir*, *Paisà*, *İtalya’ya Yolculuk*, *Almanya Sıfır Yılı*, *Avrupa 51* filmleri ile De Sica’nın *Bisiklet Hırsızları* ve *Umberto D* filmlerinde duyu-motor bağlantılar askıya alınır. Söz konusu filmlerdeki karakterler, durumlara veya olaylara tepki vermek yerine izleyiciye dönüşürler (Deleuze, 2013, s. 67). Karakterlerin içinde bulunduğu durum onların motor kapasitesini aştığı için amaçları ve motivasyonları olmadan yalnızca gezinir ve gözlem yaparlar (Rodowick, 2021, s. 121). Modern sinemanın ana karakterleri görmeyi öğrenir. Buna göre sıradan durumlarda gevşeyen duyu-motor bağlantıların yerini saf optik durumlar alır. Dolayısıyla artık bir eylem sinemasından değil; saf bir görü sinemasından bahsedilir. Nitekim Yeni Gerçekçiliği -dolayısıyla da zaman-imgenin ortaya çıkışını- belirleyen esas unsur, saf optik durumların yükselişidir (Deleuze, 2021, s. 10-11).

Zaman-imge sinemasının ön koşulu olarak nitelendirilen saf optik-akustik imajlar, beş unsura göre belirginleşir. İlk olarak imgeyi tanımlayan kümelerin organik değil; dağınık hale gelmesi gerekmektedir. İkincisinde film anlatısına, düzenlenmesi için eylem yerine şans kılavuzluk eder. Üçüncü aşamada artık filmin karakterleri eylemde bulunmaz. Eylemek yerine gezer ve gözlem yaparlar. Dördüncüsünde eylem-imge yerini gerçek bağlantılara inanmaksızın klişelere bırakır. Son

olarak ise azalan inanç ve anlam durumuna göre bütünlük düşüncesi, sık sık ironik, paranoyak ya da parodik biçimde dahi olsa evrensel bir öykü bağlamında yeniden ortaya çıkar. Deleuze bu beş unsuru modern sinemanın oluşması için gerekli olan “zorunlu dış koşul” olarak nitelendirir. Söz konusu koşulların gerçekleşmesi ve yeni bir imaj olan zaman-imgenin oluşabilmesi için sinemanın mutasyona uğraması gerekmektedir. Sinemanın değişimi için eylemden ayrılmış algı, düşünce ile temasa girer ve buna bağlı olarak zaman-imge oluşur (Rodowick, 2018, ss. 107-108). Deleuze'e göre farklı düşünmenin gereği olarak ortaya çıkan zaman-imge, ruhsal bir otomat gibi işler ve bu düşüncenin en yüksek işleme biçimidir (Frampton, 2013, s. 110).

Deleuze, sinemanın klasik anlatı yapısından sıyrılıp zaman-imge sinemasına ulaşılmasında üç unsur olduğunu belirtmektedir. İlk karakter, bakış fenomenidir (Sütcü, 2005, s. 151). Bu, Alain Robbe-Grillet'in Yeni Roman'da ortaya koymaya çalıştığı üzere diğer duyu organlarıyla kıyaslandığında gözün ayrıcalıklı konumu ile ilgilidir. Göz, en az bozulan organ olduğu için görmesini engelleyen hiçbir durum söz konusu değildir. Özne bir yapıya sahip olan bakış, insanın özgürce görmesini ve düşünmesini sağlar (Robbe-Grillet, 1981, s. 46). Deleuze Antonioni'nin 'Çılgılık' (*Il Grido-1957*) filmindeki karakterin unutmak için yönelttiği hayali bakışı ya da 'Macera' filmindeki kaybolan kadının belirsiz bakışı, öznel düşünceyi içermektedir (Deleuze, 2021, s. 18). Zaman-imgenin ikinci karakteri, “imgenin duyuusal hareket ettirici durumlardan sıyrılmasıdır.” Göz duygusal hareket ettirici durumlardan kurtulunca imgeyi görmeye başlar. Deleuze'e göre zaman-imge sineması izleyicilere nesnelere değil; nesnelere veya kişilerin tasviri olan imgeleri gösterir. Öyle ki bazı durumlarda imgelerin tasviri bizzat nesnenin yerine geçebilir ve söz konusu nesnenin kendisini söylebilir. Nesnenin betimlemesi son bulduğunda ise artık onun arkasında bir gerçeklik aramak anlamsızlaşır. Zaman-imgenin son karakteri “görsel ve işitsel betimlemelerdir.” Görsel ve işitsel betimlemeler, nesnel bir imge olmadığı için zaman-imesi açısından önem taşır. Bu durum, zaman-imge sinemasının her yönüyle öznellik sineması olduğunu göstermektedir (Sütcü, 2005, s. 152).

Hareket-ime sinemasında karakterler başlarına gelen olaylara duyu-motor şemanın işleyişine uygun olarak bir tepki gösterirler. Öyle ki elleri kolları bağlı dahi olsa etki-tepki durumu söz konusudur. Oysa zaman-ime sinemasının karakterleri yalnızca birer gözlemci, izleyici konumundadır. Çünkü önceki yüzyılda eylemin gücüne olan inanç yıkılmış ve karakterler nasıl tepki vereceklerini bilmedikleri durumların içerisinde kalmıştır (Deleuze, 2021, s. 31).

Zaman-ime sinemasında önemli olaylar ile tesadüfi olaylar arasındaki sınır belirsizleşmekte, ön plan ile arka plan arasındaki hiyerarşi de ortadan kalkmaktadır. Kamera hareketlerinin iyice seyrekleşmesi ve uzun plan çekimlerin öne çıkması zaman-ingenin oluşumunu sağlamaktadır. Savaş, acı ve yıkım ile örülmüş geçmiş ise yalnızca karakterlerin gezinti durumunda olduğu yerlerdeki izler, kalıntılar, çatlaklar olarak orada bulunmamakta artık bizzat bu çatlaktan dünyaya bakılmaktadır (Tumay Arslan, 2020, s. 98). Zaman-ime, kronolojik montaja dayanan hareket-imedeki yumuşak geçişi bozarak dolaysız bir imaj sunar ve duyu-motor bağlantıları askıya alır. Bu durum, aynı zamanda zaman-ingenin “temsil edilebilirlik krizidir, yani temsil edilebilirliğin parçalanması ve yapıbozumdur” (Frampton, 2013, s. 104). Deleuze, zaman-ingenin öznel bir temsil değil, kendi içinde bir şey, saf bir ifade olduğunu belirtmektedir. Çünkü nesne fikri her zaman özne fikrini varsayar ve temsilin sonu hem öznenin hem de nesnenin yok olmasıdır (Trifonova, 2004, s. 135).

Deleuze zaman-ingenin “irrasyonel kesmeler” ile işlediğini belirtmektedir. Bu durum, zaman-imedede kesmenin artık birbirinden ayırdığı imgelerin ya da sekansların birinin parçası olmadığını göstermektedir. Sekans veya dizilişlerin aralığı özgürleşir, aradaki boşluk indirgenemez duruma gelir ve bizatihi aralığın kendisi değer kazanır (2021, s. 337). Zaman-imedede ime, herhangi bir şeyin imgesi olarak algılanmaz. Olduğu haliyle görüntülenen bu ime, henüz bir bakış açısına yerleştirilmemiş ve bir zaman çizgisinde düzenlenmemiştir (Colebrook, 2013, s. 75). Buna bağlı olarak zaman-imedede ilkin imgeler artık rasyonel kesmelerle birbirine bağlanmayı bırakır ve irrasyonel kesmelerle yeniden

birbirine bağlanır. Burada yeniden bağlanma ile kendinden öncekine eklenen ikinci bir zincirleme anlaşılmalıdır. Daha ziyade orijinal veya zincirinden kopmuş imgeler arasında belirli bir bağlantı olarak düşünülmemelidir. Söz konusu zincirleme biçimine Godard ve Resnais'nin filmlerinde sıklıkla rastlanmakta ve burada düşünce, henüz var olmayan bir irrasyonel olarak nitelendirilmektedir. Çünkü beyin daha derin, düşünülmemiş ya da düşünülemeyen bir içeriyle karşılaşmaktadır. İkinci olarak ise bir dışarı ile içeriğin karşılaşması, kendi dışındaki bir düşünce ile düşünce içinde düşünülmemiş olanın karşılaşmasıdır. Burada esasen zaman-imgenin düşünme-göstergeleri imgeler arasındaki irrasyonel kesme ile bütünleştirilemez, içeri ve dışarı arasında mutlak bir temas söz konusudur (Deleuze, 2021, ss. 337-338).

SONUÇ

Bu çalışmada Deleuze'ün felsefe kavrayışı ve bu kavrayışın sinema üzerinden dile getirilişi ele alındı. Deleuze, felsefeyi klasik olarak salt bir düşünme edimi ve teorik bir etkinlik olarak görmemektedir. Ona göre felsefe, düşünce, bilim ve sanatın da içinde olduğu bir yaşam pratiğidir. Yaşamdan kopuk, parçalı bir düşünsel eylem tek başına bir işe yaramamaktadır. Bu düşünme biçiminin salt varoluşsal bir bakış açısı olmadığını yukarıda ifade ettik. Ancak varoluştan da kopuk değildir. Sanatın da parçası olduğu bu yaşama pratiği belli ölçülerde varoluşsal olmak zorundadır. Deleuze bu felsefenin söz konusu misyonunu sinemaya yüklemiş görünmektedir. Bir imge yaratımı olan sinema doğrudan bireyin ve toplumun kavrama biçimini belirlediği gibi yaşamın kendisini tasvir ve de tayin etmektedir. Hareket imge ve zaman imge olarak tasnif edilen sinematografik imgelerden birincisinin modern zamanların düşünme biçimini; ikincisinin ise dünya savaşları sonrasında ortaya çıkan varoluşsal durumları ve postmodern öznenin kavrayışını yansıttığı söylenebilir. Hareket-imge sinemasında karakterler, olaylara duyu-motor şemaya uygun bir tepki verirken zaman imge sinemasının karakterleri sadece birer gözlemci durumundadırlar. Çünkü özellikle dünya savaşları sonucunda insanlarda eyleme karşı bir inanç

yitimi olmuştur. Bu yüzyıl aynı zamanda modern paradigmanın eleştirisinin yapılmaya başlandığı postmodern zaman diliminin de başlangıcı sayılabilir. Dolayısıyla zaman imge sineması bir yönüyle irrasyonallite, özgürlük, nesnelliğin yadsınması gibi varoluşsal kavram örgüsü ile dile getirilirken bir yandan da farklılıklara ve hakikatin elde edilememesine matuf bir örüntüyle karşımıza çıkarlar. Bu sinemada yukarıda işaret edildiği üzere önemli olaylar ile tesadüfi olaylar arasındaki sınır bulanıklaşmakta ve sıradüzeni/hiyerarşi belirsizleşmektedir. Bütün bu anlatı gerçekte modern ve postmodern paradigma içinde konumlandırılabilir. Bu durum, Deleuze'un niçin felsefenin rolünü sinemaya havale ettiğini de açıklar görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Baker, U. (2014). *Yüzeysel Fragmanlar*, der. Ege Berensel. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Baljkovac, N. (2013). *Untimely Affect: Gilles Deleuze and an Ethics of Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Bazin, A. (2011). *Sinema Nedir?* çev. İbrahim Şener. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bellour, R. (2021). "Düşüncenin İmgesi: Sanat mı, Felsefe mi, Daha Ötesi mi?", *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri*, ed. David N. Rodowick, ss. 25-34. İstanbul: Küre Yayınları.
- Bogue, R. (2021). *Deleuze, Sinema ve Felsefe*. çev. Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları.
- Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2013). *Bakış ve Ses*. çev. İzzet Yaşar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. çev. Cem Soydemir. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Conway, J. (2010). *Gilles Deleuze: Affirmation in Philosophy*. London & New York: Palgrave Macmillan.

- Deamer, D. (2012). "An Imprint of Godzilla: Deleuze, the Action-Image and Universal History", *Deleuze Connections: Deleuze and Cinema*, ed. David Martin-Jones & William Brown, pp. 18-36. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze's Cinema Books: Three Introductions to the Taxonomy of Images*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Deamer, D. (2018). *Cineosis*. <http://deleuzecinema.com/2018/10/31/cineosis/> (Erişim Tarihi: 12.06.2022).
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Trans. by: Hugh Tomlinson & Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1997). *Cinema 1: The Movement-Image*. Trans. by: Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. çev. Ulus Baker. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2005). *Kant Üzerine Dört Ders*. çev. Ulus Baker. Ankara: Öteki Yayınevi.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*. çev. Ulus Baker. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2010). *Bitik*. çev. Ayşe Orhun Gültekin. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2013). *Müzakereler 1972-1990*. çev. İnci Uysal. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014b). *Sinema I: Hareket-İmge*. çev. Soner Özdemir. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016a). *Nietzsche ve Felsefe*. çev. Ferhat Taylan. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016b). *Nietzsche*. çev. İlke Karadağ. İstanbul: Otonom Yayıncılık.

- Deleuze, G. (2020). Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı. çev. Can Batukan & Ece Erbay Nahum. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2021). Sinema II: Zaman-İmge. çev. Burcu Yalım & Emre Koyuncu. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1993). Felsefe Nedir? çev. Turhan Ilgaz. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G., Guattari, F. (2005). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Trans. by: Brian Massumi. (11th Printing). Minneapolis & London: University of Minnesota Press.
- Elsaesser, T., Hagener, M. (2014). Film Kuramı: Duyular Yoluyla Bir Giriş. çev. Berhan Soner & Barış Yıldırım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Frampton, D. (2013). Filmozofi: Sinemayı Yepyeni Bir Tarzda Anlamak İçin Manifesto. çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Flaxman, G. (2000). "Introduction", *The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*. ed. Gregory Flaxman, pp. 1-57. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Goodchild, P. S. (1993). Chaos and Eternity: Gilles Deleuze and the Question of Philosophy. Phd Thesis. Department of Religious Studies. University of Lancaster.
- İpek, Ö. (2017). Gilles Deleuze Felsefesinde Düşüncenin İmge Hali, *Erciyes İletişim Dergisi*, 5(1), ss. 282-294.
- Kolker, R. P. (2010). Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema. çev. Ertan Yılmaz. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Marks, L. U. (1994). A Deleuzian Politics of Hybrid Cinema, *Screen*, 35(3) Autumn, pp. 244-264.
- Marks, J. (1998). Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity. London, Sterling & Virginia: Pluto Press.
- Martin-Jones, D. (2014). "Sinemada Hareket-imağlar, Zaman-imağlar ve Melez-imağlar", *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, ed. Damian Sutton & David Martin-Jones, ss. 109-122. İstanbul: Kolektif Kitap.

- Martin-Jones, D., Brown, W. (2012). "Introduction: Deleuze's World Tour of Cinema", *Deleuze Connections: Deleuze and Cinema*, ed. David Martin-Jones & William Brown, pp. 1-17. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Martin-Jones, D., Fleming, D. H. (2014). Deleuze and Chinese Cinemas, *Journal of Chinese Cinemas*, 8(2), pp. 93-98.
- May, T. (2005). Gilles Deleuze an Introduction. Cambridge: Cambridge University Press.
- Öztürk, S. (2016). Sinefilozofi: Kurosawa'nın Düşler'inde Sinefilozofik Bir Yolculuk... Ankara: Heretik Basın Yayın.
- Parr, A. (2005). The Deleuze Dictionary. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Posman, S. (2009). "Where Has Gertrud(e) Gone?: Gertrude Stein's Cinematic Journey from Movement-Image to Time-Image", *Gilles Deleuze: Image and Text*, ed. Eugene W. Holland, Daniel W. Smith & Charles J. Stivale, pp. 41-62, London & New York: Continuum.
- Rajchman, J. (2013). Deleuze Bağlantıları. çev. Barış Şannan. İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Rancière, J. (2016). Sinematografik Masal. çev. Tacettin Ertuğrul. İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2018). Gilles Deleuze'ün Zaman Makinesi. çev. Ekrem Ekici. İstanbul: Küre Yayınları.
- Rodowick, D. N. (2021). "Dünya, Zaman", *Deleuze'ün Film Felsefesinin İzleri*. ed. D. N. Rodowick, çev. Nurullah Yakut. ss. 109-125. İstanbul: Küre Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). Deleuze ve Sanat. çev. Nurten Sarıca. Ankara: DeKi Basım Yayım.
- Suner, A. (2015). Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sütcü, Ö. Y. (2015). Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi. Bursa: Sentez Yayıncılık.

- Sütçü, Ö. Y. (2021). Sinematografik İmge ya da Gerçekliğin Dolaysız Sunumu: Bergsoncu Bir Bakış. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Trifonova, T. (2004). A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema, *SubStance*, 33(2), pp. 134-152.
- Tumay Arslan, U. T. (2020). Kat Sinema ve Etik. İstanbul: Metis Yayınları.