

2024, 11(2): 384-402

DOI: <https://doi.org/10.17572/mj2024.2.384-402>

Makaleler (Tema)

HER ŞEY HER YERDE AYNI ANDA FİLMİNDE ZAMAN-İMGE GÖRÜNÜMLERİ: ÇOKLU EVRENLER, KATMANLAR, ÇATLAK VE FARKLILIKLAR

Evrin Nacar¹

Öz

Gilles Deleuze, sinema üzerine iki ciltlik çalışmasında *Sinema I: Hareket-İmge* (2014) ve *Sinema II: Zaman-İmge* (2021) ile sinema teorisine önemli katkılarda bulunmuştur. Bu iki imge türü sinemanın tarihsel dönemlere ayrılmasında belirleyici bir rol oynamıştır. Deleuze'ün ikinci ciltte detaylandığı zaman-imge kavramı belirsizliği, duraksamayı ve bellek katmanlarını odağına alır. Daniel Scheinert ve Daniel Kwan'ın yönettiği *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* (2022) filmi de zaman-imge kavramıyla birlikte düşünüldüğünde, evrenler arası yolculuklar ve parçalanmış imgeler aracılığıyla bellek ve zamanın izafi doğasını keşfederek, geçmişin şimdiki zamana taşındığı çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Film geçmiş ve şimdinin iç içe geçtiği bir bellek metaforu aracılığıyla oluşturduğu parçalanmış imgelerle, bellek ve zaman ilişkisi üzerine

¹ Evrim Nacar, Dr. Öğretim Üyesi, Alanya Hamdullah Emin Paşa Üniversitesi, evrim.nacar@alanyauniversity.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2935-4609

yeni düşünceler geliştirmekte ve geçmişi şimdiki zamana, şimdiki zamanı çoklu evrenlere taşıyan kurgusuyla zamanın dolaysız bir imgesini sunmaktadır. Bu bağlamda film zaman-imge sinemasına özgü izafi zaman, süre ve bellek kavramları ekseninde felsefi eleştiri yöntemiyle incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: zaman-imge, hareket-imge, Her Şey Her Yerde Aynı Anda, süre, bellek

TIME-IMAGE VISIONS IN *THE FILM EVERYTHING EVERYWHERE ALL AT ONCE*: MULTIPLE UNIVERSES, LAYERS, CRACKS AND DIFFERENCES

Abstract

Gilles Deleuze, in his two-volume work on cinema, *Cinema I: Movement-Image* (2014) and *Cinema II: Time-Image* (2021), made important contributions to the theory of cinema. These two image types played a decisive role dividing cinema into historical periods. Deleuze's concept of time-image, elaborated in the second volume, emphasizes uncertainty, pauses and layers of memory. *Everything Everywhere All at Once* (2022), directed by Daniel Scheinert and Daniel Kwan, explores this concept and the relative nature of memory and time through inter-universal journeys and fragmented images, presenting a multi-layered narrative in which the past is carried into the present. The film develops new thoughts on the relationship between memory and time with the fragmented images it creates through a metaphor of memory in which past and present are intertwined and presents a direct image of time with its fiction that carries the past into the present and the present into multiple universes. In this context, the film was examined through philosophical criticism based on the concepts of relative time, duration, and memory specific to time-image cinema.

Keywords: time-image, movement-image, Everything Everywhere All at Once, duration, memory

Giriş

İnsanın şimdiki deneyimleme biçimi geçmişin etkisiyle şekillenir ve sinema, zamanın algısını genişleterek gelenekselin ötesine geçen bir “zaman-imge” (time-image) ortaya koyar. Bu kavram, Bergson’un “süre” teorisiyle paralellik gösterir ve zamanın kesintisiz, bütünsel doğasına vurgu yapar. Zaman-imge, kronolojik akışı bozan veya önemsizleştiren, edimsel olanı virtüel (sanal) olana dönüştüren bir imgedir. Deleuze’e göre “zaman-imge” sinemaya hep musallat olmuş bir hayalettir ancak bu hayalet bedenini modern sinemada bulmuştur. Bu tür filmlerde zaman, harekete tabi değildir; aksine, zamanın kendisi doğrudan deneyimlenir ve imgeler aracılığıyla ifade edilir (2021, s. 57-58). Zaman-imgede zaman, sabit ve nesnel bir gerçeklik değil, öznel bir süreç olarak, virtüel unsurlarla birlikte varlık kazanmaktadır. Bu bağlamda, sinemada zaman-imgenin kristal ve çok katmanlı yapısı, geçmiş ve şimdinin eşzamanlı olarak var olma durumu üzerinden anlam kazanmakta; kırılma anları, kesmeler, çatlak ve farklılıklardan güç alarak şekillenmektedir.

Deleuze’ün (2014) sinema tarihinde yer açtığı bir diğer imge türü de “hareket-imge”dir. Bu kavram, sinemada duyuşal-motor şemada ortaya konan eylem ve tepki arasındaki bütünselliğin varlığıyla anlam kazanır ve süreklilik ile eylem ekseninde yapılandırılmış bir anlatı yapısını temsil eder. Hareket-imge, zaman-imgenin içkin ve ayrılmaz bir parçası olarak işlev görse de iki imge türü arasında iki temel fark bulunur: İlk olarak hareket-imge, eylemin bir taklidini, zaman-imge ise zamanın dolaysız bir imgesini sunma potansiyeline sahiptir. İkinci olarak hareket-imge, duyuşal-motor işlevlerle desteklenen doğrusal bir zaman akışını temsil ederken, zaman-imge daha derinlikli ve çok boyutlu bir zaman deneyimi sunar.

Dijital dönem ve sinir bilimsel dönem ayrı ayrı evrilmiş gibi görünse de aralarında yakın ve her zaman alışverişe dayalı bir ilişki olmuştur. Web 2.0’nin insanların imajların birçok versiyonunu, bakış açılarını transmedya evrenine geniş çapta yüklemesiyle; sinir bilimdeki önemli buluşlar, beynin işlevlerine yeni bakışlar eşzamanlı olarak gelişim göstermiştir. Bu bağlamda Warren Neidich’in *Neuropower* (2009) çalışması, modern toplumda zihinsel süreçlerin nasıl bir “güç” aracı olarak kullanılabileceğini ele alır. Neidich, “nöropolitika” (neuropolitics) ve “neuropower” (nöroiktidar) kavramları üzerinden bireyin algı, hafıza ve dikkat gibi bilişsel süreçlerinin sosyal, politik ve ekonomik yapılar tarafından nasıl şekillendirildiğini tartışır. Özellikle bilgi çağında, beynin bir tür üretim alanına dönüşmesi ve bu süreçte medyanın, sanatın ve mimarinin nasıl rol oynadığı üzerinde durur (aktaran Pisters, 2018, s. 137-138).

Beyin ekranlarımız, sinema ve daha geniş anlamda imge kültürü arasında köklü bir bağ bulunmaktadır. Dijital teknolojiler, özel efektler aracılığıyla imgelerin manipülasyon imkanlarını genişleterek film prodüksiyonu ve post-prodüksiyon süreçlerindeki yerini almıştır (Pisters, 2018, s. 135-136). Patricia Pisters’in nöro-imge ve Steven Shaviro’nun ritim-imge kavramları, Deleuze’ün hareket-imge ve zaman-imge kavramlarıyla bağlantılı

olarak, sinir bilimdeki gelişmelerin etkisi ve dijital teknolojilerin estetik deneyimlere katkısıyla, zaman temsiliinde yeni bir aşamaya işaret etmektedir.

Pisters *Nöro-İmge (The Neuro-Image, 2012)* çalışmasında, yirmi birinci yüzyıl filmlerinde karakterlerin sadece gözleriyle dünyayı görmek yerine onların zihinlerini deneyimlediğimiz bir sinema anlayışından söz eder. Bu anlayış, beynin hem fiziksel hem de sanal olarak merkezde olduğu “beyin dünyalar” ve “zihin mimarileri” ile doludur. Nöro-imge, Bergson’un madde ile belleğin, gerçeklik ile sanalın, beyin ile bedenin birbirini şekillendirdiği fikrinden hareketle, bireyin bilişsel ve duygusal süreçlerini yansıtır. Sinemanın artık yalnızca bir dış dünya anlatısı olmaktan çıkıp, zihin ekranı olarak işlev gördüğü bu dönemde, imgeler bireyin algı, hafıza ve dikkat süreçlerini de şekillendiren daha karmaşık bir estetik düzene sahiptir (Pisters, 2018, s. 140).

Deleuze’un hareket-imge ve zaman-imge kavramlarından hareketle dijital medyada ritim, zamansal ve mekânsal deneyimleri dinamik, senkronize veya fragmante bir biçimde yeniden şekillendirmesiyle ilgilenen diğer bir araştırmacı ise Steven Shaviro’dur. Shaviro, *The Rhythm Image: Music Videos and New Audiovisual Forms (2022)* çalışmasında ritmin algıyı ve temsili organize eden temel unsur olduğu bir paradigmaya açıklık getirmeye çalışmıştır. Dijital medya ile birlikte görsel ve işitsel öğelerin iç içe geçtiği bir deneyim dünyası yaratan bu konseptte, müzik videoları gibi geleneksel anlatı yapılarından özgür olan dijital formlarda zamanın ve mekânın yeniden biçimlenmesinin örneklerini sunar. Bu durum yazara göre, dijital çağın teknolojik imkanlarıyla pekişen bir sinemasal dilin yeni yüzüdür. Bu anlamda, nöro-imge ve ritim-imge kavramları, sinemada zamanın ve zihnin yeniden şekillendiği, geleneksel anlatı yapılarından özgürleşen bir dönemi işaret eder. Bu kavramlar, dijital çağın ve sinir bilimsel ilerlemelerin sinemaya olan etkisini yansıtan yeni bir estetik anlayışının temellerini atmaktadır.

Sinemada zamanın ve zihnin yeniden şekillendiği, geleneksel anlatı yapılarından uzaklaşan ilk dönem, “modern sinema” dönemi olarak bilinmektedir. Modern sinemanın temalarının ve biçimlerinin, postmodern sinemanın bazı anlatı tekniklerini de içerdiği düşünüldüğünde, zaman-imge kavramının İkinci Dünya Savaşı sonrasında şekillenen varoluşsal durumları ve modern öznenin dünyayı kavrama biçimini yansıttığı ifade edilebilir (Avcı ve Çelebi, 2023, s. 111). Sinemada modernizm, geleneksel anlatı kalıplarını aşarak farklı anlatı yapıları ve yeni bir perspektif sunmuştur. Sinemada postmodernizm ise, modernist paradigmanın tamamen dışında kalmamakla birlikte, ondan esinlenerek yeni deneysel yöntemleri içeren bir dönemi ifade etmektedir (Uğur, 2019, s. 530). Bu anlamda postmodernizmin, modernist düşünceden keskin bir kopuşu mu yoksa onunla eş zamanlı ilerleyen bağımsız bir kolu mu temsil ettiği konusunda net bir tanıma ulaşmak güçtür (Aktulum, 2008, s. 3).

Modernizmin ilk dönem filmleri klasik anlatı filmleriyle şekil almışsa da, geç modernizm denilen dönemde filmler türlerin uyuşmalarıyla doğrudan ilişkilendirilmeyecek şekilde sunulmuştur. David Bordwell klasik normdan uzaklaşarak modernist paradigmaya dahil edilen filmlerin özelliklerini sıralamıştır. Bordwell’e göre

geç modernist sinemada, tür kurallarının belirleyici olmadığı ve dolayısıyla belirli bir türle kolayca ilişkilendirilemeyen öyküler ön plana çıkmaktadır. Epizodik yapılar, olay örgüsünün zamansal sınırlarının belirsizleşmesi, düşler, anılar ve fantezi gibi çeşitli zihinsel durumların detaylı bir şekilde ele alınması bu döneme özgü özelliklerdendir. Stilistik ve anlatısal tekniklerde öz bilinç öne çıkarken, anlatı motivasyonunda ve zamandizininde kopukluklar görülür. Anlatılarda açıklamalar geciktirilmiş veya parçalı bir şekilde sunulurken, tesadüf olgusu anlatılarda sık kullanılan bir unsur haline gelir. Bununla birlikte, öyküyle ilişkilendirilen öznel gerçeklik, olay örgüsünde neden-sonuç ilişkilerinin gevşemesi ve imgelerin gerçekçi bağlardan çok simgesel bağlantılar üzerinden anlam kazanması dikkat çeker. Belirsizlik, açık uçlu anlatılar, kolaj tekniği ve stilin anlatıya hâkim hale gelmesi gibi unsurlar da geç dönem modernist sinemayı karakterize eden özellikler arasındadır (aktaran Kovacs, 2014, s. 64-65)

Deleuze'ün geçmişi dinamik bir güç olarak değerlendirmesi, Bergson'un felsefesiyle örtüşmektedir. Deleuze sinemanın felsefesine yönelik geliştirdiği metodolojik yaklaşımında filmleri hareket-imgeden başlayarak bilinç, algı ve eylemlerin duygusal boyutlarından türeyen dolaylı zaman-imgelerine kadar geniş bir spektrumda inceler. Deleuze'ün zaman-imgeye yönelik geliştirdiği metodolojik yaklaşımı bu çalışmanın da kavramsal izleğini oluşturmaktadır.

Zaman-imge geleneksel anlatı kalıplarını terk eden, doğrusal olmayan, nedensellikten bağımsız bir anlatı yapısını ifade eder. *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* (2022) filmi bu anlatı yapısıyla doğrudan ilişkilendirilebilmektedir. Filmde çoklu zaman ve mekân boyutlarını iç içe geçirilmekte, zamanın katmanlı ve deneyimsel boyutu vurgulanmaktadır. Filmdeki anlatı yapısı postmodern unsurlar içermekle birlikte, zamanın felsefi bir anlam taşıdığı modern yaklaşımı yansıtmakta, modern sinemanın zaman kavrayışından beslenmektedir. Bu bağlamda bu çalışmada çoklu zaman ve mekân deneyimlerini içeren, belirsizlikle, çoklu olasılıklarla ve zamansal kırılmalarla öne çıkan *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* filminin zaman-imge kavramıyla değerlendirilmeye uygun bir repertuar sunduğu hipotezinden hareket edilmiştir. Film Deleuze'ün "zaman-imge" kavramı ve Bergson'un "süre" kavramı ışığında, felsefi eleştiri yöntemiyle incelenmiştir.

Sinemada Zamanın Düşümleri

Her şeyin birbirine yakın olduğu, iç içe geçtiği bütünlüğü algılamak ancak görüntüyle mümkünse, görüntünün düşüncesinden söz edilebilir. Yvette Biro'ya göre zaman hakkında düşünmek, düşünmenin kendisi kadar eskidir (2011, s. 18). Andrey Tarkovski'ye göre (2000, s. 64) sinema, düşüncenin görsel ifadesidir, fakat görüntü üzerine yapılan açıklamalar onu görüldüğünden daha anlaşılır kılmaz. Görüntüyü olduğu (kendi) gibi aktarabilmenin ve anlaşılır kılmanın bir yolu, filmin zamanıdır. Filmin zamanı bizi besleyen atmosferdir.

Deleuze, sinemayı bir düşünme eylemi olarak görmüş ve insanın sezgilerini uyandırarak farklı duyumsama deneyimleri yaratan bir sanat biçimi olarak değerlendirmiştir. Sinema, imgeler ve göstergelerle işleyen bir pratiktir. Buna nedenle Deleuze (2021, s. 45), sinemayı belli kodlar içine sıkışmış düşünceden ziyade yeni bir düşünce eylemi olarak değerlendirmiştir.

Sinema, imgeler yoluyla düşünce üreten zihinsel bir etkinlik olarak, modern dünyanın kendini ifade etme biçimidir. Deleuze'ün zamanla ilgili metodolojik yaklaşımı, hareket-imgeden başlayarak zaman imgesine kadar uzanır. Duyusal algıyla hareketi birleştiren ve rasyonel bir yapıda olan hareket-imge, sabit olmayan ve sürekli değişen bir bütünlük içinde, nesnelere birbirleriyle kurduğu ilişkiyi ve bunların bir süreç halinde dönüşümünü ifade eder. Hareket imge, görsel, işitsel, kinetik, duygusal, ritmik, tonal ya da sözel (sözlü ve yazılı) gibi çeşitli modülasyonları bir araya getirir (Deleuze, 2021, s. 43).

Hareket-imge, duyusal algıyı hareketle birleştiren rasyonel bir yapı olarak, aralık ve bütün arasında bir orantı kurar. Deleuze, *Hareket-İmge* (2014, s. 89) çalışmasında, Charles Sanders Peirce'in gösterge sistemini temel olarak imgelerin bir taksonomisini sunar. Bu bağlamda hareket-imgeyi, algı-imge (perception-image), duygulanım-imge (affection-image) ve eylem-imge (action-image) olmak üzere üç temel tipe ayırır. Algı, etkilenim ve eylem etkileşimiyle oluşan bu hareket, izleyicinin sınırlı bir konuyu algılayışını dönüştürerek beklenmedik bir tepki ya da yeni bir eylemi tetikleyen bir etki-tepki mekanizması yaratır. Deleuze hareket-imgenin zamanı harekete bağımlı kılan bir düşünce biçimi; zaman-imgenin ise, duyusal-motor düzeneklere dayanmayan kurgusuyla filmi süreye, yani bütüne açan ve zamanın doğrudan bir ifadesini sunan yönüne vurgu yapar (Deleuze, 2021, s. 213). Hareket-imge ve zaman-imge türü arasındaki belirleyici farklılardan biri de hareket-imgenin, düşünceyi doğrudan doğruya imgenin kendisinde veya imgelerin birleşme biçiminde ortaya koyarken; zaman-imgenin düşünceyi göstergenin kendisinden ayırarak sunmasıdır (Sütçü, 2005, s. 46-47).

Deleuze'ün geçmişin yaşayan bir güç olarak mevcut olduğu ve sürede uzaysal olmayan bir değişimin devreye girdiği düşüncesi Bergson felsefesine dayanmaktadır. Bu değişim sürecin kendisindeki değişimi yansıtmaktadır ve zaman-imgeye kapı aralamaktadır (Sütçü, 2005, s. 40). Zamanın bu dolaysız sunumu, hareketin bir sonucu veya türevi değil; tam tersine, hareket, zamanın bir uzantısıdır. Zaman, hareketten, hareketin normlarından ya da sapmalarından türeyen bir kavram olmaktan çıkar; hareket de zamanın etkisi altına girer ve ona tabi olur (Deleuze, 2021, s. 331).

Zaman-imge, İkinci Dünya Savaşı sonrası sinemada öne çıkan bir eğilim olarak, ardışık ya da kronolojik bir zaman yapısına bağlı kalmayarak, zamanın doğrudan bir ifadesi olarak değerlendirilir. Hem görülebilen hem de okunup anlaşılabilen bir görüntüdür. Bu görüntü, rüya-imgenin geniş devreli hali olarak başka bir imgeyi gerçekleştirir ve bu süreçte kendisini bir virtüel imge olarak tekrar üretir. Deleuze, sinema tarihini

yorumlarken hareket-imgenin uzun bir süre baskın olduğunu, ancak zaman-imgenin daha sonra sinemada belirginleştiğini vurgular (aktaran Parr, 2005, s. 45-46).

Bergson'dan önce zaman, genellikle ardışık anların sıralı bir dizisi olarak kabul edilmekte ve basitçe bir saat gibi harekete dayalı şekilde temsil edilmekteydi. Ancak Deleuze'e göre bu geleneksel zaman anlayışı, zamanın gerçek ve bütünsel doğasını yeterince yansıtmamaktadır. Zamanı mekânsal bir kavrayışa indirgemekte ve bu nedenle zamanın sorunlu bir temsilini öne çıkarmaktadır (Aytaş, Koca ve Ulutaş, 2023, s. 79). Geleneksel anlayışın aksine bu yeni bakış açısı, zamanı yatay eksen yerine dikey eksen üzerinde ele alır, çünkü insan şimdiyi ancak geçmiş ve gelecekle iç içe deneyimleyerek zamanı genişletebilir. Bunu tanıma, hatırlama ve hayal etme süreçlerinin bu dikey eksenini genişletme potansiyeliyle yapar (Deleuze, 2021, ss. 124, 262). Bu kavrayış sinemada zaman-imge anlayışının temelini oluşturur.

Bergson Felsefesinin Sinemaya Yansımaları

“Geçmiş zaman ve gelecek zaman, olmuş olabilecek ve olmuş olan, işaret eder her zaman şimdi/burada bulunan sona” (aktaran Biro, 2011, s. 1) dizesinde T.S. Eliot, zamanın her anının şimdide bir araya gelerek, her “an”ın bir nihai bir son barındırdığına işaret eder. Eliot’ın dizesi Bergson’un zamanın sezgi ve bilinçle kavranan bir akış olarak görmesiyle paralellik gösterir. Bergson’a göre (1919) zaman, parçalara bölünemeyen ve yalnızca akışında anlaşılabilen bir bütündür.

Bu bağlamda Bergson zamanı parçalara bölerek bütünü anlamaya çalışan anlayış yerine, sezgiden gücünü alan bir bilinç olarak görür. Süre de hareket halinde olan benliğin bilincidir. Bergson’a göre geçmiş, yaşadığı şimdiyle birlikte varlığını sürdürür; geçmiş, kronolojik olmayan genel bir geçmiş olarak kendi içinde muhafaza edilir; zaman her an şimdi ve geçmiş olarak, geçen şimdi ve korunan geçmiş olarak ikiye ayrılır. Süre öznel ve içsel yaşantılarımızı oluşturur. Asıl öznellik, kronolojik olmayan ve kuruluşuyla kavranan zamandır. Bu nedenle zaman bize içsel değil, biz zamana içselizdir (Bergson, 1919, s. 76).

Bergson’un süre kavramı, zamanın bir akış olarak deneyimlenmesini vurgular. Süre, içsel bir zamandır ve mekanik saatlerle ölçülen zamanlardan farklıdır. Süre, sürekli bir değişim ve dönüşüm sürecidir; geçmiş, şimdiki an ve geleceğin kesintisiz bir şekilde birbirine bağlı olduğu, sürekli evrim geçiren bir bilinç durumunu ifade eder (1919, s. 274-275). Zaman, bize ait olan bir içsellik değil, içinde var olduğumuz, hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz bir içselliktir (Deleuze, 2021, s. 104). Örneğin 20. yüzyılın modern romanın yapıtlarından biri olarak kabul edilen *Kayıp Zamanın İzinde*’nin ilk cildinde Marcel Proust (2016), geçmişe de geleceğe de indirgenemeyecek bir şeyin varlığını devam ettirmeye çabalamış, geçmişin, şimdinin ve geleceğin iç içe geçtiği tek bir oluş yaratmıştır. “Şimdiki an”ı “geçmiş”le çiftlemiştir.

Bergson, *Time and Free Will* (2001, s. 100-101) eserinde mekânsal zaman ile gerçek zaman yani süre arasında bir ayrım yapar. Mekânsal zaman kavramsallaştırılabilir, bölünebilir ve soyut bir yapıya sahiptir. Süre ise akışkan, birikimli ve bölünemez bir nitelik taşır. Süre, bilincin içinde yer alır; durdurulamaz ve zamanın bir çizgi olarak ele alınıp matematiksel kavramlarla açıklanamayacağı bir yapıya sahiptir. Benliğimiz, duygularımız, düşüncelerimiz ve anılarımız birbirini takip etmektense, akışkan bir biçimde birbirine karışır ve dönüşüm geçirir. Süreyi oluşturan unsurlar (anılar, arzular, tutkular ve duyular) birbirine iç içe geçmiş bir yapıda bulunur, bu yüzden de birbirlerinden net şekilde ayıramazlar.

Bergson felsefesinde, ister plastik, müziksel, ister edebi olsun, her sanat dalı içselliğin dışavurumunun bir biçimidir; Ben'in dışavurumu yoluyla birçok "ben" mekânsal hale gelir. Bu tür bir dışsallaşma, psikolojik açıdan, yoğun duygusalıktan ve öznellikten aklın mantıklı ve duygusuz nesnelliğine geçişi temsil eder. Bu dönüşümün zaman boyutu, kesintisiz sürenin, birbirinden kopuk, ardışık ve dışsallaşmış anların çokluğuna dahil edilmesidir. Parçalanmış özne, hem nesneleşir hem de toplumsal hayata uyum sağlar; bu da öznenin kendini ifade ettiği sistemlerin çözülmesinin bir işaretidir. İçsel ben, hangi dışsal ifade yöntemi kullanılırsa kullanılsın sonunda mekânsallaşır. Sanatçının amacı, her dışsal ifade biçiminde ister sözcükler, ister imgeler, ister semboller olsun, ortaya çıkan mekânsallaşmayı en aza indirmektir. İmgeler, sözcüklere kıyasla daha zamansal bir nitelik taşıyarak, bireyin kendini ifade etmesi ve öz-benliğinin açığa çıkması konusunda çok daha etkili bir rol oynar. İmge, bizi öz benliğimizi kavrama yönünde yönlendirir. Bergson'a göre, hiçbir imge sürenin sezgisinin yerini tam olarak almaz; ancak imgeler bilinci sezgiye doğru yönlendirebilir (aktaran Sofuoğlu, 2004, s. 75).

Bergson'a göre bilinç, dış dünyadaki kronolojik olmayan durumlar arasında geçişi mümkün kılarak, dış dünyanın kendine uygun bir biçim kazanmasını sağlar. Kronolojik olmayan zaman, bilincin ötesine işaret etmesi bakımından Bergson'u Kant'a yaklaştırır. Deleuze, Bergson'un kronolojik olmayan dış zamanıyla sinema arasındaki ilişkiyi incelerken, sinemayı bu zamandan kesitler ve parçalar elde eden bir haritacılık etkinliği olarak görür. Deleuze'e göre (2021, s. 104), Bergson felsefesindeki saf süreyi bize sunabilecek tek etkinlik sinemadır.

Bergson'a göre, düzenin bir süreç olarak varlığı ya da bilinç durumlarının iç içeliği, saf süreyi oluşturur. Kişilerin duygusal yoğunlukları sayılara indirgenemez; bu nedenle süre, mekânsal kavramlardan bağımsızdır. Ancak, tutku, arzu, hüznün ve mutluluk gibi duyguların fiziksel belirtilerle birlikte ortaya çıktığını ve bu belirtilerin yoğunluğu kimi zaman sayılabilir (2001, s. 90-91). Böylece sayısal olarak ifade edilemeyen içsel deneyimlerin bile gözle görülebilir ilişkileri vardır. Bu nedenle sinemada hareketin/maddenin görünür olmasına benzer şekilde zamanın dolaysız akışı (zaman-imge) da görünürlük kazanmıştır.

Bergson'un felsefesi, sinemayı toplumsal, kültürel, teknolojik ve bilimsel değişimlerle birlikte yeniden düşünmeye olanak sağlamıştır. Zaman, tüm sanat dallarında anlatı, hareket-görüntü, form ya da tema olarak

farklı şekillerde işlenmiştir. Ancak sinema bu sanatlar arasında özel bir yere sahiptir; sinema, zamanı bizzat zamanın kendisi aracılığıyla yeniden sunar.

Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Perspektifinden Sinemanın Felsefesi

Deleuze, Bergson ve Dziga Vertov üstüne düşünerek başladığı arayış içinde, sinemanın uzun vadede muktedir olduğu ve sinema sanatının dönüştürülmesinde belirleyici unsur olarak devreye giren zaman-imge rejiminde, bilinci yönlendirmek için mantıksal bir bağlantıya sahip olmayan ve olasılık dışı görünen imgelere dikkat çekmiştir. Bu yöntemle zihin, mantığın dışında kalan belirsiz alanlara çekilir ve imgelerin birleşmesiyle Bergsoncu anlamda sezgiye ulaşılır. Bu bağlamda Bergson'un sezgi kavramı, Deleuze'de zaman-imge olarak karşılık bulur. Zaman-imge'yi elde etmek için film çekmek gerekmez, bunun için "zaman-ötesi" bağları (aralıkları) kurmak yeterli olacaktır. Zaman-imgede, imgeler arasında doğrudan bir bağlantı yoktur ve olasılık açısından birbirleriyle örtüşmezler (Baker, 2011, s. 340-341).

Deleuze (2021, s. 169) bu geçişi hareket-imgeden zaman-imgeye geçişin temel nedeni olarak görür: Hareket-imgenin mantıklı duyu-motor düzenekleri kırılır ve yerini zaman-imgenin birbiriyle örtüşmeyen kurgu anlayışı alır. Duyu-motor düzeneklerin dağılmasıyla çekimler arasındaki zamansal bağlar "mantıksız" ve "birbirine indirgenemez" hale gelir. Zaman-imge, hareket ve eylemlerin sıralı düzenini bozarak, zamanı mekânsal olarak bölünebilir bir unsur olarak ele alan eylemlerin bağlarını koparır (Sofuoğlu, 2004, s. 75). Duyu-motor şema işlevini kaybetmiş olsa da bütünüyle terk edilmiş ya da geride bırakılmış değildir; aksine, içeriden çözülmüştür. Bu anlamda zaman-imge içinde algılar ve eylemler artık birbirine bağlanmaz; mekanlar ise ne bir araya gelir ne de doldurulur. Zaman "zıvanadan çıkmıştır" ama dünya hareketlerinin ona tayin ettiği zıvanalardan çıkmıştır. Bu nedenle zaman harekete tabi değil, hareket zamana tabidir (Deleuze, 2021, s. 57).

Deleuze'ün sinema üzerine yaptığı çalışmalarda zaman-imge, hareket ve nedensellik zincirinin kırıldığı, olayların doğrusal bir şekilde anlatılmadığı ve karakterlerin içsel dünyalarına daha fazla odaklanıldığı anlarda kendini gösterir. Zaman-imgede duyu-motor şema işlemez. Algınlıklar ve buna bağlı olan eylemler birbirlerine zincirlenmeyi bırakırlar, mekanlar da artık koordineli değildir (Deleuze, 2021, s. 57).

Zaman-imge mantıksal bir bağlantı veya ilerleme şeklinde değil; aralıklar, farklılıklar, kesintiler, duraklamalar ve tekrarlar biçiminde kendini gösterir. Ulus Baker'e göre (2011, s. 38), bu tür imajlar yersiz-yurtsuzdur; videografik imajın tekilliğini taşır. Bu imgeler belirli bir bakış açısıyla özdeşleştirilemez. İrrasyonel kesmeler aracılığıyla imajlar arasındaki bağlar kendiliğinden kaybolur ve bütünlüğe yönelik inançlar sarsılır (Sofuoğlu, 2004, s. 76). Zaman-imgede, hareketlerin ve eylemlerin birbiriyle kesiştiği geleneksel kurgu anlayışı geride bırakılır.

Modern Sinemada Asimetrik Akış ve Kristal İmge

İnsanın hayatını anlamlandırma arayışı hayata tutunmanın en temel yöntemlerinden biridir. İnsan dünyayı anlamlandırmak için nedenlere ihtiyaç duyar. “Bağ” ve “inanç” kavramları, her coğrafyada bu arayışın nesnesi haline gelmiştir. Bu bağlamda modern sinemanın dünyayı değil, dünyayla olan tek bağımızı, dünyaya olan inancımızı sahnelediğini söyleyebiliriz. Deleuze *Zaman-İmge*'de (2021, s. 211) modern sinemanın düşünülme-yeni düşünür hale getirerek “inanç” oluşturduğunu belirtir. Deleuze, sinemanın bu yeni “inanç” anlayışının modern insan ile dünya arasındaki kopuşu yansıttığını ve bu kopuşun yeni bir sinemanın doğmasına yol açtığını vurgular.

Modern sinema, modern insanın inancını yenilemesinden güç alır, böylece romana özgü “iç monolog”u parçalar. Böylece bütünü oluşturan, hareket alanı belirli, “işlevsel” organların olmadığı bir bedenden her şeyin iç içe geçtiği ya da fırlatıldığı “organik olmayan” bir bedene ulaşılır. Bu anlamda Deleuze, Artaud'daki beden güçsüzlüğünü sinemanın düşünce güçsüzlüğüyle ilişkilendirir. İmge, düşünce güçsüzlüğü durumunda “ani etki”ler yaratır. Düşüncede güçsüzlük, imgenin düşüncede yoksunluk yaratmasıyla ortaya çıkabilmektedir. Düşüncede yoksunluk, düşüncede bir çatlak veya yarılma gerçekleştiğinde ortaya çıkar. Bergsoncu anlamda, bilinç, özneyi etkileyen ardışık algıladığımız imgelerle taşlaştırır ve felç eder; böylece düşünce üzerine düşünme deneyimine geçilmiş olur. Artaud'nun “eşikte üretim”i ile örtüşen bu irrasyonel düşünce şekli kendini yenileyen bir “inanç” a dönüşür (Yetişkin., 2011, s. 134).

Bu bağlamda, zaman-imgenin sinemaya en önemli katkısı, imge ve düşünce ilişkisini tanımlayan “organik imge”nin yerine “kristal imge”yi getirmesidir. “Kristal imge” ile özne, artık hakikate geleneksel düşünce yasalarıyla ulaşmaz ve etkin Ben'in sınırlarını aşar. Kristal imge, “ben” ve “ego” arasında bir köprü kurarak, Deleuze'ün “yanlışın/sahtenin kuvveti” (power of the false) olarak adlandırdığı kavramla özneye anlam kazandırır (Deleuze, 2021, s. 176-178).

Sinema sadece imgeler sunmakla kalmaz, onların etrafında bir dünya kurar. Bundan dolayıdır ki daha en başta aktüel (gerçek) bir imgeyi hatıra-imgelerle ve rüya-imgelerle birleştirecek gitgide büyüyen devrelerin arayışına girer (Deleuze, 2021, s. 87). Aktüel ile virtüeli birleştiren kristal imgede, duyuşal hareket ettirici unsurların yerini “saf görsel ve saf işitsel” unsurlar alır. Bu şekilde, kristal öyküleme sinema, önceden planlanmış bir şeyin gösterimi olmaktan çıkar; kendisi başlı başına bir gösterim haline gelir. Yani, zamana dayalı olarak kendi gerçekliğini yaratan ve bu gerçeklik üzerinden düşünceye yeni bir pencere açan bir sanat formu ortaya çıkar. Kristal imgede geçmiş, olmuş olduğu şimdiden sonra değil, onunla eşzamanlı olarak oluşur. Bu nedenle, zaman her an farklı niteliklerde olan şimdi ve geçmiş olarak ikiye ayrılır; başka bir deyişle, şimdiki biri geleceğe, diğeri geçmişe yönelen iki farklı doğrultuda ayırır. Biri tüm şimdikiyi akıtan,

diğeri tüm geçmişi muhafaza eden iki asimetrik akışla zaman, var oluşuyla eşzamanlı olarak ikiye bölünür. Modern sinemada zaman bu bölünmeyle oluşur ve kristal imgede görülen de budur (Deleuze, 2021, s. 103).

Deleuze'ün düşüncesine göre, zaman, değişim ve hareketin sabit bir biçimidir. 95. Akademi Ödülleri'nde 7 dalda ödül kazanan 2022 yapımı *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* (*Everything Everywhere All at Once*) filminin zamanın doğrusal olmaktan çıkarak irrasyonel bağlantılarla yeniden kurgulanışı, geleneksel hikâye anlatımının sınırlarını aşan bir sinematografik deneyim sunar. Filmde ana karakter Evelyn Wang'ın (Michelle Yeoh) Çin'den ayrılması, eşi Waymond'la (Ke Huy Quan) Amerika'ya gelmesi ve çamaşırhane işletmeye başlamalarıyla ilgili aktüel (gerçek) anlatı ile yaşanmamış bir geçmişin olasılıklarla var olmuş, çoklu evren zamanıyla eşleştiği alternatif anlatı iç içe geçer. Bu belleğin kime ait olduğu netleşmez. Filmde buna benzer birçok anlatı unsuru belirsiz bırakılmıştır ve bu sorulara film anlatısında cevap bulunamamaktadır.

Filmdeki çoklu evren yapısı ve her bir evrende anlatılan hikâyenin farklı zamanlara ve olasılıklara açılması filmin Deleuze'ün zaman-imge kavramıyla değerlendirilmesini mümkün kılmıştır. Ana karakter Evelyn, birden fazla evrenin aynı anda yaşandığı bir deneyim içindedir ve bu çoklu evrenler arasında geçmiş, şimdi ve geleceğin tek bir çizgide ilerlemediği bir dünya sunulur. Çoklu evrenlerde farklı gerçekliklerin ve zaman dilimlerinin paralel işlenmesi, karakterin zamansal olarak dağınık bir akış içinde varoluşunu sorgulaması, zaman-imge sinemasında gördüğümüz, olayların doğrusal olmayan bir yapıda sunulduğu ve izleyicinin olaylar arasındaki ilişkileri kendi zihninde kurmaya yönlendirildiği anlatıyı destekler. Filmde hareket-imgeye ait unsurlar da yer almaktadır. Filmdeki aksiyon sahneleri, hareket-imge sinemasında gördüğümüz eylem, algı ve duygulanım imgeleriyle izleyiciye sunulur. Hareket-imge sinemasına özgü olarak, Evelyn karakterinin dünyayla kurduğu algı ve eylem ilişkisini ön plana çıkarmakta ve Evelyn'in çoklu evrenlerde edindiği deneyimler hikâyenin bütünlüğünü oluşturmaktadır. Ancak filmin özgünlüğü, zamanın doğrusal bir şekilde akmayan, birbirine paralel ve dağılmış yapısında ortaya çıkar. Özetle filmin güncel ve özgün olması, zamansal olarak dağınık bir akışa sahip olması filmin zaman-imge bağlamında incelenmesine olanak tanımıştır.

Deleuze'ün Zaman-İmge Kavramıyla Her Şey Her Yerde Aynı Anda Filminin İncelenmesi

Daniel Kwan ve Daniel Scheinert tarafından yönetilen *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* filminde genç yaşlarda Çin'den ayrılan Evelyn Wang hayatından memnun değildir ve kızı Joy (Stephanie Hsu) ile gergin bir ilişki içindedir. Evelyn, eşi Waymond ile Amerika'nın bir yerinde çamaşırhane işletmekte ve işin mali zorluklarıyla başa çıkmak için mücadele etmektedir. Çamaşırhaneye ait vergi beyannamelerinde yanlış veya eksik bilgi

verilmesi nedeniyle sorun ortaya çıkar. Bu vergi sorunu, anlatının önemli bir parçasıdır, iki saatten fazla süren birçok farklı evrene çılgın bir yolculuğu tetikler.

Evelyn, vergi sorununu düzeltmek ve IRS (Amerikan Vergi Dairesi) memuru Deirdre Beaubeirdre (Jamie Lee Curtis) ile yüzleşmek zorunda kalır. Deirdre, Evelyn'in vergi belgelerinde düzensizlikler olduğunu belirterek, ciddi sonuçları olabilecek bu durumu düzeltmesini ister. Bu sorun Evelyn'in zaten karmaşık olan hayatını daha da zorlaştırır, onun kendi hayatını ve seçimlerini sorgulamasına, alternatif yaşam senaryolarını hayal etmesine, hayal kırıklıklarıyla yüzleşmesine ve nihayetinde önemli kişisel keşifler gerçekleştirmesine neden olur. Evelyn hayatı boyunca hayal kırıklıkları yaşamıştır. Dolayısıyla film metafizik bir çoklu evren yolculuğu ile buruk bir aile dramasını ve göçmen mücadelesi hikayesinin ve anne-kız ilişkisinin bir baladını sunar.

Evelyn başka bir hayatta şarkıcı, şef veya film yıldızı olabileceğini düşünür. Başka evrenlerdeki elde edemediği hayatlar arasında geçiş yapmaya devam eder. Evelyn, farklı evrenlerdeki alternatif yaşamları arasında geçiş yaparken, zaman doğrusal olmaktan ziyade, sürekli bir "akış" halindedir. Evelyn'in çoklu evren deneyimi, zamanın doğrusal bir diziden ziyade içsel bir süre olarak yaşandığını ve bu süre içinde tüm olasılıkların bir arada var olduğunu gösterir. Bu durum filmi zaman-imge sinemasıyla birlikte düşünmeyi mümkün kılar. Filmde eylemler birbirlerini takip etmediğinde, karakterlerin çeşitli potansiyel yaşamları arasında geçişlerle zaman bir anlar dizisi olmaktan çıkar, zaman artık bir tür çoklu olasılık alanıdır. Bu bağlamda filmde zaman doğrusal olarak değil, filmdeki evrenler arası karmaşık ağ oluşumu gibi birçok farklı yönde dallanıp budaklanan bir yapı olarak karşımıza çıkar.

Evelyn farklı evrenler arasında gidip gelirken karmaşık deneyimler yaşamaktadır. İlk başta mutlak kötülüğe karşı koyma gücüne sahip olan seçilmiş kişi film kahramanlarından biri gibi görünür. Evelyn'e benzer şekilde Waymond anlatı ilerledikçe dönüşüme uğrar. Deirdre ile toplantılarında, çekingen ve kaygılı olarak sunulan Waymond karakteri alfa evrendeki kimliğiyle "alfa Waymond" olarak bel çantasını ölümcül bir silah olarak kullanan savaşmaya hazır bir savaşçıya dönüşür. Alfa Waymond, çok geçmeden Evelyn'e aceleyle çoklu evrenin istikrarının Jobu Tupaki tarafından tehdit edildiğini ve Evelyn'in savaşmak için evrenler arasında atlamak üzere kendini eğitmesi gerektiğini söyler.

Her Şey Her Yerde Aynı Anda filminde absürt eylemlerle çoklu evrenler arasında geçiş yapılması, hikâyenin dinamik yapısını güçlendiren önemli bir araç olarak kullanılır. Evrenler arası atlayışlar absürt bir eylemin ardından kulaklıklarının üzerindeki düğmeye basarak gerçekleştirilir. Bu tür göstergeler, zaman-imge üretiminde kritik bir rol oynar. Absürt eylemlerle geçişin yaşandığı sahnelerde duyuşal-motor şemanın kesilmesi, zamanın alışılmış sinematik kullanımlarının ötesinde bir örnek sunar. Evrenler arası geçişler zamanın şimdiki anını sürekli olarak bölerek şimdikiyi, geçmişi ve çoklu evrenleri bir araya getirir.

Filmde umutsuzluk ve umudun iki kapsayıcı metaforu, biçimsel ve işlevsel karşıtlıkla oluşturulmuştur. İkisi de dairesel şekillerde temsil edilir: İlki donut benzeri “her şey simidi” (hiçlik döngüsü) ve ikincisi “oynar gözler” (yaşam döngüsü). Her şeyi simide koymayı önermek için nihilist mantra kullanılır (Lien, 2024, s. 2).

Saf Hatırlama İmgesi ve Hatıraların Dinamik Doğası

Her Şey Her Yerde Aynı Anda filminde farklı iki zaman dilimi, karakterlere bağlı ya da bağımsız bir şekilde süreklilik ortamından koparılıp süreksizlikle yeniden biçimlendirilir. Bu nedenle, filmde “zaman”ların birlikte dönüşümleri ve dağılımları sürekli olarak parçalanır. Karakterlerin köken aldığı evrenler, zamansal kırılmaların oluşmasına zemin hazırlar. Bu evrenler, şimdinin bir sayfası ya da bir zaman haritası gibi serimlenir. Bu bağlamda, zamansal haritalar filmde bütünleşmiş öğeler olarak varlıklarını sürdürür. Böylece evrenler arası coğrafi harita kullanılarak Deleuze’ün “zaman-imge” kavramında yer alan “zihinsel harita” (kartograf) ile örtüşen bir yaklaşıma ulaşılır. Bu düşünce şekli sınırın kalmadığı, beden de son noktasına geldiği, her şeyin aynı anda yaşandığı veya sona erdiği sanıldığı “an”da ortaya çıkan bir düşünce şeklidir ve aniden ve beklenmeyen şekilde ortaya çıkar.

Bergson’a göre (1919, s.72; s. 93) saf hafıza, mevcut zaman ve gerçeklikten bağımsız bir zihinsel durum olup, bu özelliğiyle hatırlama ve algıdan ayrılır. Hatırlama, dış dünyadan gelen algılarla beslenirken, saf hatırlama sadece kendi iç kaynaklarından beslenir. Bu nedenle, hatırlama imgeleri mevcut zamanla ilişkili olarak oluşurken, saf hatırlama imgeleri sanal virtüel (sanal) bir doğaya sahiptir. Saf hatırlama içinde korunan anları ve dönemleri sürekli olarak sunan bir ortam sağlar. Hatırlama, zayıflamış bir algı biçimidir. Zihne gelen algılar, fiziksel durum ve eylemlerden arındırılarak işlenir. Bu bağlamda, hatırlama, zihnin fiziksel koşullardan bağımsız olarak derin düşünme süreci olarak tanımlanabilir.

Her Şey Her Yerde Aynı Anda filmi, Bergson’un hatırlama kavramıyla bağlantılı olarak çok katmanlı bir zaman ve hafıza deneyimini yansıtır. Bergson’a göre (1919, s. 185) hatırlama, geçmişin sadece basit bir kopyası değil, geçmişin sürekli olarak şimdiye etki eden bir potansiyelidir. Filmde hatırlama, karakterlerin kimliğini ve kararlarını şekillendiren bir güç olarak işlev görür; geçmiş, sadece bir anılar bütünü değil, şimdiyi yeniden inşa eden aktif bir süreçtir. Filmdeki karakterlerin, çoklu evrenlerde farklı versiyonlarına erişebilmesi, Bergson’un hatırlamanın zamansal bir düzlemde ilerlemediği, aksine anıların farklı yoğunluklarla şimdiye taşınabileceği düşüncesini çağırır. Evelyn’in farklı yaşamlarındaki deneyimlere erişimi, bu anıları bilinçli bir şekilde çağırarak şu andaki yaşamını etkilemesi, hatırlamanın sabit ve durağan olmadığını, aksine yaşanan anıların dinamik olarak yeniden düzenlenebileceğini düşündürür.

Jobu karakteri çoklu evrende zaman ve mekân boyunca her olayı, her düşünceyi ve her duyguyu aynı anda deneyimleme ayrıcalığına sahiptir. Bir noktada rekabet eden unsurların kaotik bir karmaşasına yol açan bu

ayrım gözetmeyen dahil olma varoluşu, sürekli değişen kıyafeti ve makyajıyla görsel olarak desteklenir. Sürekli değişen dış görünüş varoluşsal kaygının bir göstergesi olarak da eklektik stillerin bir patlaması olarak da okunabilir.

Filmde bir sahnede Evelyn, “gerçek nedir” diye sorar. “Hiçbir şeyin önemi yok” diye cevaplar Jobu (Kwan, Scheinert, 2022, s. 64). Aslında “gerçek” ifadesi, o sözcükleri söylediği anda gözden kaybolan bir ayrımdır. Ancak daha derin bir şekilde Jobu’nun nihilist yaklaşımı, internet aracılığıyla herkesle bağlantı kurma ve dünyanın herhangi bir yerindeki herhangi bir bilgiye her an erişme konusunda benzeri görülmemiş olasılıklara tanık olan geç modernite insan toplumunun distopik ve kıyametvari geleceğine dair kaygının bir gözlemi olarak da okunabilir.

Her Şey Her Yerde Aynı Anda filminin evreni bireysel özgürlüğün ne kadarını seçim özgürlüğü olduğunun bilinmediği bir evrendir. Bu evrenlere bağlanan ve birbirine bağlı kişisel yaşamlar, sosyal yapılar ve krizlerin karmaşık bir çevresel bağını oluşturan bir evrendir. Filmde her şeyin başka bir şeye bağlı olduğu görülmektedir.

Jobu’nun aksine, Evelyn için her şey önemlidir. Evelyn çok sayıda ev işi ve ticari meseleyle uğraşarak ailesini ve işini ayakta tutmaya çalışmaktadır. Evelyn’in dikkati, kültürel ve toplumsal normlar tarafından işaretlenen göstergelerle belirlenen çoklu kimlikliklerine yerine getirmek için sürekli olarak çok sayıda işlevsel sosyal sistem tarafından dikte edilir: iyi bir anne, evlatlık bir kız, görevini yerine getiren bir eş, başarılı bir işletme sahibi... Filmde sanki her şey ve herkes Evelyn’den acil bir ilgi talep etmektedir ve Evelyn ailesini bir arada tutmak için doğru şeyi yaptığına inanarak tüm taleplere karşılık vermeye çalışmaktadır.

Filmde absürt eylemler evrenler arası geçişe hizmet eder. Evelyn, çok sayıda evrene giderek her biri hakkında bilgi toplamakta ama bu evrenlerin hiçbirinde uzun süreli olarak yaşamamaktadır. Yüzeysel olarak, her bir evrenin sunduğu farklı kimlik ve deneyimleri öğrenmekte ama bunlar yüzeyde kalmaktadır. Farklı evrenlerdeki deneyimlerinde pek çok bilgiye ulaşmasına rağmen ulaştığı bilgiler yüzeysel olarak kalmakta; otantik bir şekilde varoluşunu sorgulamak yerine, çoğunlukla evrenler arası bir “koşuşturma” içinde kaybolmaktadır (Lien, 2024, s. 7).

Filmdeki aydınlanma, Evelyn’in üçüncü göz olarak “oynar gözleri” (googly eyes) taktığı sahneyle yaşanır. Evelyn her şeyi tüketen enerjisini her şeyi kapsayan bir şefkate kanalize eder ve herkese hayatta ihtiyaç duydukları şeyi vererek onları tatmin olmuş hissettirir. Umutsuzluğun üstesinden gelmek, dünyasının içeriden çökmesini engellemek için Waymond’un her yerde bulunan sevgisini, şefkatini ve empatisini tanımlayan “oynar gözlerle” dünyayı görür. Bu anlamda Evelyn’in yeni üçüncü gözü (alınına taktığı oynar göz) Jobu’nun “donut hiçliği”ne bakıp yeni bir yol görmesine, bir boşluğa bakıp potansiyeller görmesine neden olmuştur.

Evelyn çoklu evrenlerde farklı yaşamlar ve potansiyel kimliklerle karşılaştıkça aslında hiçbirinin derin bir anlama sahip olmadığı fark eder. Çoklu evrenler arasındaki yüzeyselliğin ötesine geçerek, kendi yaşamının otantik anlamını bulmaya çalışır. Bu anlamı kızı Joy ile ilişkisine bakarak bulmaya çalışır. Evelyn'in Joy ile olan ilişkisi, evrenler arası yüzeysellikten sıyrılarak varoluşunun merkezine oturan bir bağ kurma çabasına dönüşmektedir. Evelyn'in bu yolculuğu, kendisini sorguladığı, yüzeysel bilgilerden sıyrılıp otantik bir varoluşa geçişi olarak yorumlanabilir.

Evelyn "hiçbir şeyde iyi değilim" der, Alfa Waymond bu hissiyatın olası sebebini açıklama çalışır: "Hiçbir zaman bitiremediğin çok fazla hedefin var. Asla peşinden gitmediğin hayallerin. En kötü hayatını yaşıyorsun" (Kwan, Scheinert, 2022, s. 66). Evelyn her şeyde başarılı olmaya çalışarak her çabasında sadece hayal kırıklığı yaşamıştır. Evelyn'in "karmaşasının" anlamsız bir hayat anlamına geldiği sonucuna varmak caziptir. Ancak sistem kuramı terimleriyle, "bir karmaşa" gibi bir ayrım yalnızca diğer referanslarla işaretlenen alanlardaki başarısızlıkları gösterir. Jobu'nun kendini yok etmek için simide girmek üzere olduğu sahnede ima edildiği gibi, anne ve kız farklıdırlar ama aynıdırlar.

Evelyn kızıyla olan ilişkisini tanımlamaya çalışırken aynı zamanda babasıyla olan ilişkisi üzerine de düşünmektedir. Hayatı boyunca babasının kendisiyle gurur duymasını istemiştir, ancak bu arzunun gerçekleşmesinin önünde babasının yönelimini onaylamayacağı bir kız çocuğu ve tek başına hiçbir işi halledemiyor gibi görünen iş bilmez eşi Waymond durmaktadır. Evelyn dönüşüm sürecinde kızıyla olan ilişkisine sahip çıkmayı, babayla olan "bağ"ını koparmayı tercih etmiştir. Babanın "alfa" versiyonu, ataerkil bir düzenin vücut bulmuş hali gibidir. Evelyn'in babasına karşısında ilk kez korkusuzca konuşmaktadır: "Biliyor musun, tüm bu yılları senin gözlerinden görmeye çalışarak geçirdim. Sonunda şeyleri kendi gözlerimle görme cesaretini buluyorum" der (Kwan, Scheinert, 2022, s. 115). Evelyn kızı için "onda en büyük korkumun tek bir kişiye sıkıştırıldığını görüyorum. Çocukluğunun çoğunu benim gibi olmaması için dua ederek geçirdim. Ama inatçı, amaçsız ve tıpkı annesi gibi bir karmaşa oldu. Ama şimdi onun karmaşa içinde olmasının sorun olmadığını görüyorum" der (Kwan, Scheinert, 2022, s. 99). Evelyn zihninin gözünü, Joy'u olduğu gibi görmesi ve onu kızı olarak benimsemesi için açar çünkü o sonunda "her yerde"dir. Sonunda Jobu'yu anlar.

İrrasyonel Ardışıklık ve Duygulanım

Geleneksel anlatı yapısını kırarak, zaman ve mekânın doğrusal algısına meydan okuyan film, göçmen bir ailenin çoklu evrenler arası yolculuk yaparken karşılaştığı kaotik olayları ve karakterlerin duygusal dönüşümünü konu almaktadır. Film Deleuze'ün zaman-imge kavramı ışığında değerlendirildiğinde filmdeki olayların belirli bir nedensellik zincirine dayalı olmadığı, daha çok anların birbiriyle ilişkilenerken zamanın

içsel bir şekilde yaşandığı fark edilir. Bu sayede farklı zaman dilimleri iç içe geçirilir ve karakterlerin geçmiş, şimdi ve gelecekle olan bağlantılarını birbirinden ayıramadıkları bir anlatı takip edilir.

Evelyn, çoklu evrenler arasında sıçrayarak geçmişteki seçimlerinin farklı evrenlerde kendi geleceğini nasıl değiştirdiğini görür. Bu değişimlerin yarattığı kaosu düzeltmek için harekete geçer. Ancak bu evrenler arasında basit bir çizgisel neden-sonuç ilişkisi yoktur. Bu nedenle gelecek olarak kalır.

Film odağına Evelyn'in iç dünyasıyla dış dünyası (evren) arasındaki kopuk ilişkiyi alır. Bu ilişki karakterin evrenle kurduğu, kurmaya çalıştığı ya da kaybettiği bağ ve inançla şekillenir. Bu durum, belirli bir anlatısal bütünlüğe sahip değildir ve rasyonel bir akışta serimlenmemektedir. Böylece "bütün içseldir" düşüncesinin yerini "bütün dışsaldır" düşüncesi alır. Filmde görünüşte ortak bir bağlama sahip olmayan uyumsuz imajlar/planlar sıklıkla yan yana getirilir. Söz konusu irrasyonel olarak dizilmiş kısa imajlar "flash cut" etkisi yaratır. Flash cut etkisi, filmde kurgu tekniği ile oluşturulur ve bu sayede eylem birliğinin/hareketin ötesine geçilir. Bu bağlamda görüntülerin hızlı bir şekilde akmasıyla oluşan duygulanım, "dolaysız zaman imge" yaratır; irrasyonel dizilim, rasyonel düşünce biçimini bir yana bırakarak düşüncenin irrasyonelliğine kapı aralar.

Filmde "zaman-imge"nin bir diğer görünümü olarak anlatıyla bağlantısı olmayan, bununla birlikte zengin bir atmosfer yaratan "konu dışı" durumlar dikkat çekmektedir. Paralel olayların eşzamanlılığı ve önemsiz ayrıntıların beklenmedik şekilde araya girmesi, anlatının kodlanmış mantığını bozmaktadır. Film, bağlantısız diziler, karakterler, karakterlerin ruhsal değişimleri, zihinsel ve fiziksel alanlar ile gerçeklik (aktüel) ve sanal (virtüel) arasındaki "çatlak" ile karakterize edilmektedir. Ayrık parçalar, sesler, imgeler ve hareketler, bir yığın halinde bir araya getirilmiştir. İmge yoğunluğu kaosun hüküm sürdüğü evrende anlatıya hiçbir rasyonel katkıda bulunmaz. Birbirlerinden kopuk anlatı katmanları kendi içinde bir bütünlük oluşturur ve bir "akış" halinde serimlenir. Filmin yönetmenleri olay örgüsünü geleneksel olarak takip etmek yerine, zamanın boyutlarını iç içe geçirerek kendine has saf bir imge yığınına seyircinin bakışına sunmuş, bu sayede bir tür kristal zaman yaratmıştır. Bu bağlamda filmin izleği, Bergsoncu bir anlamda akış halindedir ve bu akışın yoğunluğu rüyaların doğasını karakterize etmektedir. Filmin sonunda da başında olduğu gibi Evelyn üzerinde arzu edilip de ukde kalan tüm olasılıkların melankolisi hissedilir. Ancak Evelyn içsel dönüşümünü tamamlamış, sevdiklerinin kıymetini anlamakta geciktiğini fark etmiştir.

Sonuç

Deleuze zaman-imge ile farklı bir sinema felsefesinin kapılarını aralamıştır. Sinema otonom/bağıntısız olduğu ölçüde düşünsel hale gelmektedir. Deleuze'e göre bu yeni düşünce biçimi sinemayı saf biçim haline getirmiş, eyleme bağlı kalma zorunluluğundan kurtarmıştır. Bu doğrultuda bu çalışmada *Her Şey Her Yerde*

Aynı Anda filmi, Deleuze'ün zaman-imge ve Bergson'un süre-bellek kavramları çerçevesinde felsefi hermenötik eleştiri yöntemiyle incelenmiştir. Film evrenler arası yolculuklar üzerinden zaman-imge sinemasına özgü şekilde düşüncenin kendisi üzerine düşünmeyi olanaklı kılan izafi zaman, aktüel ve virtüel imge, kristal imge, süre ve bellek kavramları ekseninde değerlendirilmiştir. Deleuze'ün zaman-imge olarak tanımladığı ve kendi başına özerk halde bulunan bağıntısız imajlar dizisinin, filmin anlatısı boyunca zamanın yapısını bükerek metinlerarası çağrışımları harekete geçirdiği sonucuna ulaşılmıştır.

Zaman-imge, aynı zamanda zamansal beklentileri bozan ve yabancılaşma hissi uyandıran bir tekniktir. Film boyunca klasik anlatı yapısından sapılması, zamanın hareketten bağımsız bir imgesini ortaya koyar. Bu durum, imgeleri ampirik gerçekliği temsil etme zorunluluğundan kurtararak onlara özerk bir varoluş kazandırır.

Filmde bağıntısızlık durumunu dile getiren bir süreksizlik alanında varlığa gelen, neden-sonuç bağlantılarıyla açıklanamayan absürt eylemlerle evrenler arası geçişin mümkün hale geldiği çeşitliliğin mevcut olduğu ama özdeşliğin bulunmadığı Deleuzyen bir tabirle "zamanın kristalize olduğu" bir atmosfer yaratılmıştır.

Zaman-imge sinemasına uygun şekilde düş ve gerçek arasındaki sınırlar ortadan kalkmış, imgeler irrasyonel düşünceye açılmıştır. Filmde çokluk ve çoklu evren konsepti zamansal süreklilik yaratma yetisindedir.

Özellikle evrenler arası geçişlerde imgelerin varoluşu filmde bütünüyle saf, otonom ve irrasyoneldir. Bu bağlamda film, çoklu evren teması etrafında şekillenir ve Evelyn karakterinin bu evrenler arası yolculuğunda yaşamın anlamını sorgulaması önemli bir tema olarak öne çıkar.

Filmde çoklu evrenlerde paralel hayatların sahnelenme biçimi zamanın doğrusal değil, katmanlı ve çok yönlü olduğunu gösterir. Evelyn'in birden fazla olası geleceği ve geçmişi aynı anda deneyimlemesi, zamanın sadece ilerleyen bir çizgi olmadığı, aksine, her anın diğer anlarla iç içe geçmiş bir yapı olduğunu ortaya koyar. Film, neden-sonuç ilişkilerini sorgulatırken, zamanın göreceliği ve deneyimlerin çokluğu üzerine düşünmeye sevk eder.

Bu anlamda filmde zamanın akışının harekete bağlı olmasından kurtulmak olanaklı hale gelmiştir. Filmde görüntülerin hızla akmasına karşın hareketin kuvvetsizliği, bir kaçış çizgisi oluşturarak imajların kendisini "yersiz-yurtsuz"laştırmasına neden olur. Böylelikle filmin kurgu bütünlüğü hem zamansal hem de biçimsel olarak yıkılır. Film "iç monolog" yerine çok sesli ve sürekli olarak bir sesin diğer sesler içinde yer aldığı bir "iç diyalog" barındırır. Bu yaklaşım, "iç diyalog"un parça olarak insan ile bütün olarak dünya arasındaki birliği ortadan kaldırmasına olanak sağlar.

Sonuç olarak zaman-imge kavramı referans alınarak yapılan bu çalışmada *Her Şey Her Yerde Aynı Anda* filminde geleneksel serim, düğüm ve çözüm kurgu anlayışının yıkılmış; planlar/imajlar sayısal bir düzenle

birbirine bağlanmak yerine irrasyonel ve dağınık bir şekilde birbirinden ayrılmış ve nihai olarak zamanın “kristal” doğası ortaya çıkmış, entropinin ve süreksizliğin zamanı yaratılmıştır.

Kaynaklar

- Aktulum, K. (2008). Parçalılık/süreksizlik/kopukluk. *Art-e Sanat Dergisi*, 1(1), 1-14.
- Aytaş, M., Koca, S., ve Ulutaş, S. (2023). Gerilimin zaman-imge bağlamında varoluşu: Her Şeyi Bitirmeyi Düşünüyorum. *Connectist: Istanbul University Journal of Communication Sciences*, 64, 71-98. <https://doi.org/10.26650/CONNECTIST2023-1179506>
- Avcı, İ.B., ve Çelebi, E. (2023). Gilles Deleuze'de felsefe ve sinematografik imge. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 111-136. <https://doi.org/10.20493/birtop.1388236>
- Baker, U. (2011). *Beyin-ekran* (E. Berensel, Ed.). İstanbul: Birikim.
- Bergson, H. (1919). *Matter and memory* (N.M. Paul & W.S. Palmer, Çev.). J.H. Muirhead (Ed.). Londra: George Allen & Unwin.
- Bergson, H. (2001). *Time and free will: An essay on the immediate data of consciousness* (F.L. Pogson, Çev.). Londra: George Allen & Unwin.
- Biro, Y. (2011). *Sinemada zaman ritmik tasarım; türbülans ve akış* (A.C. Altunkanat, Çev.). İstanbul: Doruk.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema I: Hareket-imge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.
- Heidegger, M. (2011). *Varlık ve zaman* (K. H. Ökten, Çev.). İstanbul: Agora.
- Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi seyretmek: Avrupa sanat sineması, 1950-1980* (E. Yılmaz, Çev.).
- Kwan, D., Scheinert, D. (2022). *Everything Everywhere All at Once*. <https://assets.scriptslog.com/live/pdf/scripts/everything-everywhere-all-at-once-2022.pdf>
- Lien, V. (2024). A systems theoretical reading of *Everything, Everywhere, All at Once*. <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.21275.44326>
- Neidich, W. (2009). Neuropower. *Atlantica: Magazine of Art and Thought*, 48/49, 119–165.
- Parr, A. (2010). *Deleuze dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University.

- Pisters, P. (2012). *The neuro-image: A Deleuzian film-philosophy of digital screen culture. Cultural Memory in the Present*. Stanford University Press.
- Pisters, P. (2018). Nöro-İmge: Gelecekte Beyin Ekranlar. *SineFilozofi Dergisi*, 3(6), 135-136. (Ö. Şölen Soykan, Çev.).
- Proust, M. (2016). *Kayıp zamanın izinde: Swann'ların tarafı* (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Shavro, S. (2022). *The rhythm image: Music videos and new audiovisual forms*. Bloomsbury Academic.
- Sofuoğlu, H. (2004). Bergson ve sinema. *Selçuk İletişim*, 3(3), 66-76.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de imge hareket olarak sinemanın felsefesi*. İstanbul: Es.
- Tarkovski, A. (2000). *Mühürlenmiş zaman*. İstanbul: Afa.
- Uğur, U. (2019). Sinemada orijinal, taklit, tekrar metin: Potemkin Zirhlisi. *The Journal of Academic Social Sciences*, 9(3), 529-537.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik düşünebilmek: Deleuze'ün sinema yaklaşımına giriş. *İstanbul Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi*, (40) 123-141. <https://doi.org/10.17064/iüifhd.65170>