

**FELSEFE DÜNYASI**

2017/KIŞ / WINTER Sayı/Issue: 66  
FELSEFE / DÜŞÜNCE DERGİSİ

Yerel, Süreli ve Hakemli Bir Dergidir.  
ISSN 1301-0875

Türk Felsefe Derneği mensubu tüm öğretim üyeleri (Prof. Dr., Doç. Dr., Yard. Doç. Dr.) *Felsefe Dünyası*'nın Danışma Kurulu/Hakem Heyetinin doğal üyesidir.

**Sahibi/Publisher**

Türk Felsefe Derneği Adına  
Başkan Prof. Dr. Murtaza KORLAELÇİ

**Editör / Editor**

Prof. Dr. Celal TÜNER

**Yazı Kurulu/Editorial Board**

Prof. Dr. Murtaza KORLAELÇİ (Ankara Üniv.)  
Prof. Dr. Celal TÜNER (Ankara Üniv.)  
Prof. Dr. M. Kazım ARICAN (Yıldırım Beyazıt Üniv.)  
Prof. Dr. Gürbüz DENİZ (Ankara Üniv.)  
Prof. Dr. Mustafa ÇEVİK (Ankara Sosyal Bilimler Üniv.)  
Doç. Dr. Necmettin PEHLİVAN (Ankara Üniv.)  
Yard. Doç. Dr. M. Enes KALA (Yıldırım Beyazıt Üniv.)

*Felsefe Dünyası* yılda iki sayı olmak üzere Temmuz ve Aralık aylarında yayımlanır. 2004 yılından itibaren Philosopher's Index ve Tubitak/ULAKBİM tarafından dizinlenmektedir.

Felsefe Dünyası is a refereed journal and is published biannually. It is indexed by Philosopher's Index and Tubitak/ULAKBİM since 2004.

**Adres/Address**

Necatibey Caddesi No: 8/122  
Kızılay - Çankaya / ANKARA  
PK 21 Yenışehir/Ankara • Tel & Fax: 0 312 231 54 40  
www.tufed.org.tr

Fiyatı / Price: 35 ₺ (KDV Dahil)

Banka Hesap No / Account No:

Vakıf Bank Kızılay Şubesi

IBAN : TR82 0001 5001 5800 7288 3364 51

**Dizgi ve Baskı / Design and Printed by.**

Türkiye Diyanet Vakfı Yayın Matbaacılık ve Ticaret İşletmesi

Alinteri Bulvarı 1256 Sokak No: 11

Yenimahalle/ANKARA

Tel: 0 312 354 91 31 (Pbx) Fax: 0 312 354 91 32

Basım Tarihi : Aralık 2017, 750 Adet

## Modern Sinemanın Olanığı Olarak “Yeni Bir Dünya İmgesi”

MAKALE GELİŞ TARİHİ : 24.08.2017 / YAYINA KABUL TARİHİ: 08.09.2017

Kudret ARAS\*

### Giriş

Dünyayla kurgusal bir zeminden itibaren bir ilişkiyi öngören idealizm ve rasyonalizmin ötesinde, dünyayla “gerçek” bir ilişki içinde olduğumuz “imge” kavramı ile belirlenir. “İmge” ile “gerçek” arasında dolaylı bir ilişki yoktur, imge doğrudan gerçektir ve dünya kendisi de dâhil bir imgeler toplamıdır. İmge ile karşılaştığımız iki düzlem ise gerçek hareket ve gerçek zaman kavramlarıdır.

Deleuze “hareket-imge” ve “zaman-imge” kavramlarını sinema üzerine yazdığı iki ciltlik kitabında kapsamlı bir şekilde ele almıştır. Böylece hem sinema tarihine farklı bir ışık tutmuş hem de çok zengin bir sinematografik semiyoloji üretmiştir. Deleuze’e göre sinema asla Heidegger’in modernlikle ilgili olarak söylediği temsil çağı statüsünde konumlandırılmaz tam tersine sinema temsil düşüncesini sorunsallaştırır.<sup>1</sup> Sinema, bir öznenin algısına indirgenemeyen imgeler üreterek, izleyici-özne’nin bakışı altındaki dünyayı ters yüz etme olanağı sunmaktadır.

Deleuze, Bergson’un *Madde ve Bellek* kitabında üstesinden gelmeye çalıştığı ezeli madde ve tin ayrımının ortaya koyduğu sahte sorunlara karşı, sinemanın sunduğu olanaklardan hareketle yeni bir cevap zemini ortaya koyma fırsatı bulmuştur. Bu nedenle sinemaya yönelik düşüncesini *Madde ve Bellek*’in ilk bölümünün yorumundan itibaren başlatmıştır. Çünkü Bergson “Dünya” imgesini anlamamız açısından çok önemli yer işgal edebilecek durumu açığa çıkarır ve onun ortaya koyduğu evren algısında imgeler, madde, ışık ve hareket eşdeğerdedir. Deleuze’ün yazdığı sinema kitapları açısından baktığımızda, Marrati’nin de belirttiği gibi

\* Bingöl Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fak., Felsefe Bölümü, Yrd. Doç. Dr.

1 Paola Marrati, *Gilles Deleuze, Cinema et Philosophie*, Presses Universitaires de France: 2003, s. 9.

“hareket-imge”, montaj ile plan ve sinema ile anlatı (*narration*) ilişkisine dair yeni bir perspektif geliştirmeye izin vermiş; “zaman-imge” ise dünya savaşından sonra sinemada meydana gelen dönüşümün farkına varmaya, “klasik” sinema ile “modern” sinema arasındaki kesintiyi fark etmemize izin vermiştir.<sup>2</sup> Sinema kitaplarının önemi modern bir teknik sanatın (*sine-ma*) bizim dünya algımız üzerindeki etkisini incelemek ve bunun üzerine felsefi bir kavram üretiminde bulunmaktadır. Filmlerin bizim üzerimizde ortaya çıkardığı etki tarzının bulguları üzerine düşündürmektedir.

Sinemanın dünya imgesini kavramamız açısından önemini ortaya koyabilmek için öncelikle “imge” kavramının ve bunu takiben “hareket-imge”, “zaman-imge” kavramlarının Bergson ve Deleuze için hangi anlamları ifade ettiği üzerinde durmak gerekir.

### “İmge”nin Dünya Kavrayışımız Açısından Önemi

İnsanla ilgili ontolojik sorun aslında dünya ile ilgili sorundan itibaren düşünülmelidir. Çünkü Bergson’un da belirttiği gibi periferiden merkeze gelinmelidir.<sup>3</sup> Bizi zihnimizde donuklaşarak anlamsızlaşmış idelerden kurtarabilecek yegâne kavram da “imge” olacaktır çünkü imge tüm kurguların ötesinde gerçektir ve algımızın temelinde imge vardır.<sup>4</sup> Bergson’da imge kavramı ontolojik bir taban olarak düşünülmelidir.<sup>5</sup>

Dünya imgeler toplamıdır yoksa imgesine sahip olduğumuz bir şey değil ama bu toplamın “ben”den itibaren anlam bulabilmesi için bedenimin de bir imge olduğunu ve diğer imgeler arasında bir eylemler ve tepkiler kümesi olduğunu bilmem gerekir. Bergson’a göre maddi dünyanın parçası olan beyindir yoksa maddi dünya beynin parçası değildir: “maddi dünya adını taşıyan imgeyi ortadan kaldırın aynı zamanda beyni ve beynin parçası olan beyinsel uyarımları da ortadan kaldırmış olursunuz... beyni bütünsel imgenin koşulu yapmak gerçekten de kendi kendini yalanlamak olur, çünkü beyin hipotez gereği bu imgenin bir bölümüdür”.<sup>6</sup>

2 Paola Marrati, *Gilles Deleuze, Cinema et Philosophie*, Presses Univarsitaire de France: 2003, s. 8.

3 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara, Nisan 2007, s. 37.

4 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 43.

5 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayınları, İstanbul, Mart: 2014, s. 9 (dipnot:1).

6 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 17.

Bergson da Deleuze de imgenin özünde madde olduğunu ama maddenin de bir tininin olduğunu kabul ederler.<sup>7</sup> Tinin açıldığı düzlemler ise “hareket” ve «zaman» düzlemleridir. İmge harekettir ve hareketin ötesinde bir şey yoktur: “gerçekleştirilen hareketten ayrı bir hareket eden yoktur”, imgelerin tamamı kendi eylemleri ve tepkilerine karışır.<sup>8</sup> Öyleyse imge ve hareket özdeştir ve sonra da imge-hareket ve madde özdeştir. Ama hareketi de hareket eden şeye indirgemekten kurtaran ve ona açık kapı bırakarak sürekli yenilenen ve genişleyen bir zemin sunan ise zamandır.

Her şeyin imge olarak düşünülmesiyle birlikte gündelik yaşamda şeylerin alışıldık düzenleri yerle bir olur. Katı haliyle görmeye alıştığımız dünyayı adeta gaz halinde görmek gerekir, “imge” olarak algıladığımız dünya aslında evrensel varyasyonun, evrensel dalgalanmanın dünyasıdır: Ne eksenler vardır, ne merkez, ne sağ, ne sol, ne üst ne de alt...<sup>9</sup> Dünya imgesini bu açıdan düşündüğümüzde onun evrenin içinde küçük bir imge olduğunu görürüz. Deleuze aslında maddenin evrenin başlangıçtaki sıcaklığın soğumasıyla ortaya çıktığını söyler. Yani madde özünde enerjidir, ışıktır. Evrendeki ve dünyadaki tüm “şeyler” aynı ışığın “biçimlenmiş” halidir, aynı ışığın yayılması ve dalgalanmasıdır.

Deleuze için de Bergson için de bir “imge”, “şey”in varoluşu ve görünüşüdür.<sup>10</sup> “Gerçekten de imgeler şeylerden başka bir şey olamaz”.<sup>11</sup> Yani bir “şey” bir de onun “imge”si yoktur, onlar bir ve aynı şeydir. Her şey imge ise, “imge” nesnelere ve insanlarla sınırlı değildir. Evren imgesinden itibaren tüm bağlantı yollarını takip ederek ulaşılan en küçük bir imgeye kadar tüm imgeler aslında aynı düzlemin (*evren*) parçasıdır.

### **“Dünya İmgesi”nin Bergsoncu Anlamda Hareket Ve Zaman Açıısından Tahlili**

Hareket-imge duyularımızla elde ettiğimiz karanlık bir madde algısının ötesinde maddenin tinini açığa çıkarır. Bergson hareketi ve ışığı eşdeğerde gördüğü için, imgeler aslında görünür olmak için hiçbir bilince

7 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 9; Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 85.

8 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 84

9 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 85.

10 Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, Routledge, New York, 2003, s. 29; Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 10; Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 84.

11 Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 95; Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 91-92.

ihtiyaç duymayan madde algısına sahiptir. Öyleyse tüm imgeler hareket halindeyse, tüm imgeler madde-hareketlidir.

İmgeler doğa kanunlarına göre hareket ederler, kaya-imgeler yuvarlanır, ırmak-imgeler akarlar. Tüm bu imgeler birbirlerine karşı eşit ve karşıt tepkilere sahiptirler, bilardo topları gibi.<sup>12</sup> Bu “doğal” veya “normal” harekettir ve buradaki algı “katıksız algı”dır.<sup>13</sup> Ama “anormal” ya da “sapkın” hareketler yapabilen “şeyler” de vardır.<sup>14</sup> Çünkü madde ve enerji insanda “görsel”, “duyumsal”, “işitsel” ve “zihinsel” imgeler olurlar. Bunun sonucu olarak “insan” kayalıklara karşı veya rüzgâra karşı yokuşa tırmanabilir veya aşağı doğru yuvarlanan bir kaya parçasını durdurabilir.<sup>15</sup> Diğer imgelerin hareketlerine sadece tepki vermek yerine, onlarla ilgili bir seçim yapma kapasitesine sahip olan bu “canlı imge” *bilinçli algı*’dır. İnsanla birlikte katıksız algı, az algılama, şeyleri sadece yararlı yönleriyle ele alma koşuluyla “bilinçli algı”ya dönüşür.<sup>16</sup> Bergson’a göre bu nedenle insanın katıksız algı ile buluşacağı yer “beyin” değil “bellek”tir.<sup>17</sup> Çünkü katıksız algı bedenimizde ihtiyaçlar yüzünden sınırlanır ve saflıklarını artık beyinde değil bellekte sürdürürler. Bu nedenle insanın bir “dünya-imesi” oluşturmalarının temelinde bellek temel bir önem arz eder.

Işığın bilinçte değil şeylerin kendinde olduğu düşüncesi Bergson’u geleneksel düşünceden koparır. Öyleyse bilinç ancak katıksız algı içinde şeylerin parçası olur.<sup>18</sup> Dünya ile ilişkiye girmenin yolu hareket-ime’ye (*katıksız algı*) dâhil olmaktan geçer. Örneğin bir araba tamircisi durmuş bir arabayı tamir ederken makine çalışmadığı için ne yapması gerektiğini rahatça düşünerek tamir eder çünkü makine kendisini tamamen tamircinin eline bırakmıştır. Oysa bir cerrah ameliyat etmekteyken canlı bir bedene, işleyen bir makineye müdahale eder. O anda işlemekte olan her tür bağlantı noktasına karşı son derece dikkatli olması gerekir. Elindeki neşter, elinin hareketleri, hasta bedeninin tüm organlarının tepkisi, ameliyat edilen lokal

12 Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, s. 29.

13 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 15.

14 Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, s. 199.

15 Asthon, Dyrk, *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect*, s. 86.

16 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 31-32, 38.

17 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 18, 31-32.

18 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 49.

alan, hepsi birden kontrol altında olmalıdır. Canlı evrenle ilişkimizde de işleyişin içinde olmamız ve düşünmemiz aynı anda gerçekleşir.

Bergson için beden bir eylem merkezidir, bu nedenle virtüel etkilere açık olmalıdır.<sup>19</sup> Katıksız algı diğer imgelerle doğrudan bağlantı içinde olduğu için virtüel etkilere açıktır ama bizim katıksız algı ile buluşmamızın engellenmesinin nedeni, bizim, bizi dışarıyla bağlantı içine sokan “algı” yerine bedenimizin içinde işleyen “duyum”a göre hareket etmemizdir. Algının duyumun esiri yapılması durumunda, beden merkeze alınmış olur ve virtüel etkilerle olan bağlantı noktalarının yolu kapanmış olur.<sup>20</sup> Bergson’a göre bunun üstesinden gelmenin yolu, gerçek zaman kavrayışı ile mümkündür.

Bilinçli algıda tepki doğrudan değildir, insan etkiyi kendi içinde yoğunlaştırır ve tepkiyi geciktirir. İşte burada “zaman” devreye girmektedir. Ancak Bergson zamanın nesnelere hareketine bağlı olarak düşünülmesinin bizi daha büyük yanılgılara sürükleyeceğini belirtir. Bu açıdan uzama bağlı, çizgisel ve kronolojik olarak ele alınan zaman düşüncesini eleştirir. Çünkü evrenin hareketinin temelinde nesnelere hareketi değil, zamanın hareketi söz konusudur. Zaman geçmişten geleceğe doğru uzanan ölçülebilir bir çizgi değildir, kendi kökensel formuna sahiptir.<sup>21</sup> İnsan açısından katıksız algı ile buluşmanın yolu gerçek zaman kavrayışının ortaya çıktığı “katıksız anı” ile buluşmaktır. Çünkü geçmişte yaşanan durumlar (*ontolojik taban*) artık o mekânda değil zamanda korunmaktadırlar. Bergson’un en büyük tezi anıların hiçbir şekilde imha olmadığıdır. Bu tez, dünya ve dünya tarihi ile ilgili bir inanışı açığa çıkarır. Dünyanın özü de zamanda meydana gelen her şeyin korunmasıyla açığa çıkar. İdealar ve anı-imgeler olmuş bitmiş şeyler değil, belleğin devindirici mekanizması içinde sürekli evrilen katıksız anılardır.<sup>22</sup>

Bergson’a göre olduğu haliyle geçmiş “katıksız geçmiş”tir. Katıksız anı saf ve virtüeldir. Onun edimselleşme olanağı “anı-imge” biçiminde algılanmasıyla mümkündür.<sup>23</sup> Bununla ilgili *Madde ve Bellek*’te gösterilen aşğıdaki şekle bakılabilir.<sup>24</sup> Katıksız anının virtüelden edimselle geçişi

19 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 58.

20 Henri Bergson, *Madde ve Bellek* s. 43-44.

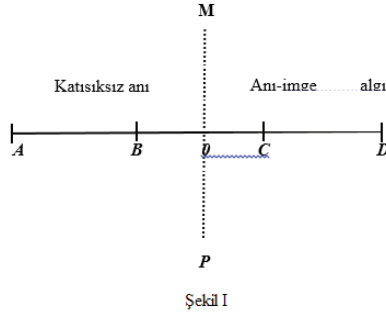
21 Asthon, Dyrk, *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect*, s. 89.

22 Henri Bergson, *Madde ve Bellek* s. 95.

23 Henri Bergson, *Madde ve Bellek* s. 96.

24 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 100.

bedende bir harekete dönüşmesiyle mümkündür. Virtüel imge virtüel duyuma doğru ilerler: gerçekleşen bu hareket, hem duyumu hem de duyumla bir olmak isteyen imge’yi gerçekleştirir. Demek ki Bergson’da virtüel, virtüel olarak kaldığı sürece benim edimsel düzlemimde bir anlam açığa çıkarmaz. Ama virtüelin yeni bir anlam içinde ortaya çıkması için de şimdiki zaman ve hareket zorunludur. Belleğin içinde gezinirken bir anı yavaş yavaş açığa çıkar, konturları belirginleşir, virtüel halden edimsel hale geçer ve anı-imge algıyla buluşur. Algıyla buluşmayan saf geçmiş türsel açıdan, algıdan tamamen başkadır. İşte bu durum dünya imgemizin oluşmasında çok önemlidir, çünkü sadece hareketle değil zamanla anlaşılabilir bir imge söz konusudur.

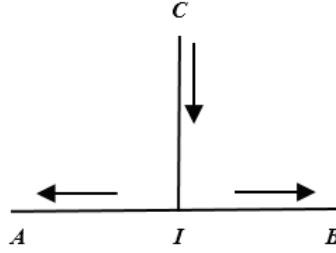


Bergson’un bellek kavramını ileri sürerken kast ettiği şey belleğin içinde kalıp “şimdi”den kopma değildir. Tam tersine yinelenme ve yaratıcılık belleğin hareketinin şimdi ile buluşması ile ortaya çıkar. Geçmiş düşünce ise şimdi devindirici düşüncedir, “şimdi”siz geçmiş, hareket imkânı bulamayan geçmiştir. Geçmiş ile şimdi arasındaki fark sadece “algı” ve “anı”nın doğru anlaşılmasına bağlıdır<sup>25</sup>. Nasıl ki “anı” ile “algı” arasında derece farkı değil de “tür” farkı varsa” geçmiş” ile şimdi arasında da tür farkı vardır. Bu ayrımın önemi “imge”nin bir gerçekliğini olduğu gibi kavramak açısından önemlidir. “İmge” anı değildir, anı-imgeler beni imgenin tüm virtüel güçleri ile buluşturduğu için önemlidir. Virtüel geçmişle buluşabilmenin yolu da onu harekete geçirmedir. Zamanın özü akıp gitmesidir, akan zaman ise geçmiştir, zamanın aktığı an ise “şimdi”dir<sup>26</sup>.

25 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 51.

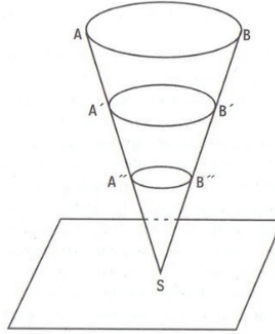
26 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 102-104.

Öyleyse imgeler bütünü olarak dünyayı kavramanın yolu gerçek zamanı ya da Bergsoncu ifade ile “süre”yi kavramaktan geçer. Çünkü biz dünyadaki tüm imgeleri bedenimizle kuşatamayız, onlar zaten vardırlar (*ontolojik taban*). Bu nedenle bilinç eylemle, etkinlikle eşanlı olduğu için “anı” bilince ait değil kendisinden türsel olarak farklı olan belleğe aittir. Bu açıdan bilinç-dışı imge, gerçek-dışı demek değildir. Bilinç-dışı bize açık ve seçik olarak verili olmayan imgeler toplamıdır.



Şekil II

Yani bilinçle ilişkisi olmayan nesnel gerçeklikler ve nesnel gerçeklikle ilişkisi olmayan bilinç durumları vardır.<sup>27</sup> Öyleyse evrenin gerçekliği bizim algımızı sonsuzca aşarak genişler. Bergson bilinç-dışı sorununa gerçeklik açısından yaklaşır. Yandaki şekil de tinimizde metafizik bir ayrımın netleşen biçimini gösterir.<sup>28</sup>



Şekil III

Ontolojik açıdan yaklaştığımızda “var olan” geçmiştir, şimdi ise yapılandır.<sup>29</sup> Genel ideanın özü eylem alanı ile saf bellek alanı arasında hiç dur-

27 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 107.

28 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 108.

29 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 112.



madan hareket etmektir. Bergson bu durumu yan tarafta gösterilen şekille açıklar.<sup>30</sup> S noktasının simgelediği duyumsal-devindirici mekanizmalar ile AB’de yerleşmiş anılar bütünü arasında psikolojik yaşamımızın binlerce tekrarına yer vardır (A’B’, A’’B’’...). Duyumsal devindirici mekanizmada kaldığımız sürece S’de yoğunlaşma eğilimi gösteririz, buradan koptukça da geçmişin gizli bölgelerinde gezinebiliriz. Bergson’a göre psikoloji hep AB alanındadır ve geçmişi sadece bu düzlemden itibaren çözümler. Ama Normal Ben bu konulardan herhangi birine asla bağlanamaz.<sup>31</sup> Geçmiş şimdi ile birlikte sürekli varolmakta ve gelecek de geçmekte olan şimdiki ve korunmuş olan geçmişi yarmaktadır, bunlar olmaksızın zamanda hareket mümkün değildir: eğer şimdi geçip gitmezse zaman hareket edemez.

Bergson ve Deleuze’e göre zaman, “edimsel şimdi” ve “virtüel geçmiş” arasında sürekli çatallandığı düşünülünce anlaşılabilir. Buna göre her bir mevcut anda, şimdiden geçmiş olan şimdi ile korunmuş olan geçmiş arasında bir yarık mevcuttur. Bu nokta ölçülemez ve yarılmanın kendisi her ölçülemez şimdiki anda sabitlenir. Virtüel geçmişle edimsel şimdi arasındaki ayrım “ayırt edilemezdir”.<sup>32</sup> Çünkü sahip olduğumuz şey sürekli olan geçmiş-şimdidir. Geçmiş arkamızda değildir ama potansiyel olarak hep vardır ve şimdiki bellek formunda sızar. Bunun anlamını ortaya koymak için Bergson iki tür tanımadan bahseder. Birincisi uzaya dayalı bir tanımadır ve aynının tekrarıyla bizde otomatik tepkiler ortaya çıkarır, ikincisi ise tinin çalışmasını gerektirir ve insanın otomatik refleksi dışında yaratma olanağına bir kapı aralar. Bir şeyi öğrendiğimizde o artık “alışkanlık”a dönüşür oysa o şeyi öğrenene kadar geçirdiğimiz aralık bir “süre” içinde gerçekleşir. Bu açıdan Bergson iki tür bellekten bahseder. Birincisi yaşamın tüm olaylarını “anı-imgeler” biçiminde kaydeden bellektir (spontane bellek); ikincisi ise anıların bedenini içsel düzenlemesine ve kendi yararına göre yeniden dizildiği bellektir (alışkanlığa dayalı bellek). Bu ikinci bellek dış uyarılara karşı tepki biçiminde ortaya çıkar, hep eyleme dönüktür ve şimdiki zamanda bulunur. Bu bellekte bir şeyi öğrenirken geçmişte yapılan tüm çabaları, onları hatırlatan imge-anılarda değil, beden içindeki

30 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 121.

31 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 121.

32 David N. Rodowick, *Gilles Deleuze’s Time Machine*, Duke University Press, London: 1997, 82.

kesin düzende bulunur. Bu ikinci bellekte söz konusu olan “saf geçmiş” değil “duyumsal devindirici şema”dır. Alışkanlığa dayalı bellek şimdi ile ilgilidir ve geçmişin yararlı etkisini kendine göre düzenleyen bedeninin içsel düzenlemesinde bulur.<sup>33</sup> Spontane bellek ise imgelerle birlikte geçmişle bağlantılıdır, tamamen virtüeldir ve kendiliğinden imge’dir. Bergson buradaki yanılısamanın ikinci belleğin birincinin yerini alması olduğunu belirtir. Geçmiş imge biçiminde anmak için (katışksız anı / anı-imge) özel bir çaba harcayarak şimdiki zamanın eyleminden soyutlanmak gerekir.

Öyleyse sorun “ideayı imgeden çekip çıkarmak”tır. Çünkü idea imgenin içindedir ve imge de “katışksız algı”dır.<sup>34</sup> Katışksız algı da saf geçmişte bulunur. Bunun için sahip olduğumuz bir ideanın izini geçmişteki imgesinden itibaren sürmeliyiz. İdealaların bizim için bireyleşmesi, imgesini elde etmemize bağlıdır. Bu da bizi genelleşmeye götüren benzerlik mantığından korumuş olur. Görüldüğü gibi Bergson’da geçmişte kalıp şimdiyle bağlantıyı koparma söz konusu değildir. Nesnenin geçek imgesi dikkat yoluyla nesnedeki tinin ele geçirilmesiyle elde edilir. Böylece bellek depolama aygıtı olmanın ötesinde bizi maddeyle her defa daha da genişleyen bir ilişki içine sokar.<sup>35</sup>

Kısacası dünya algımızın oluşmasında aslında tin ve madde ayrımı sorunu oldukça önemli yer işgal eder. Bergson’a göre ruh ve beden birliği sorunu aslında maddeyi bölünebilir ve ruhu da yayılımsız olarak kabul etmekten kaynaklanır. Oysa Bergson’a göre madde bölünmez ve ruh da yayılımlıdır. Bu ayrım ise uzam yoluyla değil zaman yoluyla kavranabilir. Tin algının içinde zaten bellektir ve kendini şimdiki zaman içinde geçmişin bir uzantısı olarak, bir ilerleme, gerçek bir evrim olarak ortaya koyar.<sup>36</sup> Madde ve tin sorunu Bergson’da zihinsel ve bilişsel bir cevap bulmanın ötesinde yeniden sorunsallaşarak karşımıza çıkar. Bir hakikate yaklaşılabilmekteki sorun onu sorunsallaştırmaktan geçer.<sup>37</sup> Dünya sorunu ancak hem maddesel hem de tinsel açıdan dünyanın içine dalarak ortaya çıkabilir. Dünyaya süre içinde adım atmak, süre içinde tüm geçmişini yeniden canlan-

33 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 59-62.

34 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 172.

35 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 79.

36 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 162-163.

37 Gilles Deleuze, *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yücefer, Norgunk, 2005, s. 57-58.

dırmak, şimdiki mekânda arayışı içinde olduğumuz yeni dünya ile gerçek koordinat bağlantıları kurmamızı sağlayacaktır. Dünyanın içinde şimdiye kadar yapılan hareketleri sürdürebilmenin imkânı dünyanın bir yaşam yeri olduğuna yönelik inancın pekişmesinden geçer. Bu tıpkı baba evini terk eden birinin o eve geri geldiğinde orada önceden yaptığı eylemleri bilinç-dışı olarak yeniden tekrarlaması gibi bir durumdur. Geçmişteki şimdilerle gerçek bir temastır istenen, işte bu da Deleuze’ün “zamanın kristali” dediği şeyi ortaya çıkarır. Dünyanın gerçekliği ona zamansal açıdan dalmakla mümkündür, o zaman dünyaya dair ontolojik, etik ve politik “yeni” bir anlam haritası oluşturulabilir.

### **Deleuze Düşüncesinde Hareket-İmge’ye Dayalı Sinemada Dünya İmgesi**

Bergson’un hareket ve zaman düşüncesinden itibaren Deleuze’ün *Sinema I-Hareket-İmge* kitabında vurguda bulunduğu husus hareketin kat edilen mekânla karıştırılmamasıdır. Kat edilen mekân geçmiş’tir, hareket ise şimdi’dir. Bundan çıkan sonuca göre hareket bölünemez bir bütündür ama kat edilen mekân bölünebilirdir. Kat edilen mekândan itibaren soyut bir zamanda tasarlanan sahte hareketler olduğu gibi bizzat hareketin somut süresinden itibaren ortaya çıkan gerçek hareketler vardır.<sup>38</sup> Deleuze’e göre modern düşüncede hareket yeniden oluşturulsa da artık aşkın biçimsel öğelerden (*pozlar*) değil içkin maddesel öğelerden (*kesitler*) oluşmaktadır, çünkü “modern bilim özellikle zamanı bağımsız bir değişken olarak alma isteğiyle tanımlanmalıdır”.<sup>39</sup> Deleuze bu açıdan hareket-imge düşüncesini somut bir şekilde ortaya koymak açısından sinemanın son derece yeni imkânlar sunduğunu ileri sürer. Ama modern hareket araçlarının son durağı olmasına rağmen (tren, otomobil, uçak...) “sinema” Bergson tarafından neden eleştiriye tabi tutulmuştur?

Bergson’a göre hareketsiz kesitlerin yeniden bir araya getirilmesiyle elde edilen hareket, kesitlerin soyut bir zamanda homojen, evrensel ve mekanik bir şekilde yan yana dizilmesiyle elde edilen sahte bir harektir. Bergson *Yaratıcı Tekâmül* kitabında hareketsiz kesitlerin bir araya getirile-

38 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 138-149; Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 15.

39 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 15.

rek yeniden üretildiği sahte harekete “sinematografik yanılısama” adını veriyor.<sup>40</sup> Deleuze bu iddiaya karşı sinematografik düzlemin yeni bir hareket düşüncesi ortaya koyduğunu ve bu düşüncenin tam da Bergson’un aradığı gerçek hareket düşüncesi olduğunu iddia ederek karşıt bir düşünce geliştirir. Ancak bu karşıt düşüncüyü geliştirirken yine Bergson’un tezlerinden hareket eder. Bergson *Yaratıcı Tekâmül*’de şunları söyler: “geçip gitmekte olan gerçeklikten deyim yerindeyse anlık imgeler alıyoruz ve bunlar da bu gerçekliğin karakteristik özellikleri olduğundan, bunları bilgi aygıtının zemininde soyut, tek biçimli, görünmez bir oluş boyunca peş peşe dizmek yeterli oluyor... Algılanım, zihinsel işlem, dil genel olarak bu şekilde işlemektedir. Oluşu düşündüğümüzde, onu ifade ettiğimizde, algıladığımızda içimizde bir çeşit sinematograf çalıştırmaktan başka bir şey yapıyor değiliz”.<sup>41</sup> Deleuze, Bergson’u da takiben, buradan çıkan sonuca göre, sinemanın hareketle ilgili yanılısamasının, bizim gündelik yaşamımızda ortaya çıkan evrensel yanılısamayla paralel olduğunu ileri sürer. Yani biz doğal olarak da her zaman gerçek hareketi elden geçiriyoruz.

Deleuze bizim gerçek hareketi kaçırdığımız noktasında Bergson ile hemfikirdir ama o sinemanın bize sahte hareket vermediğini, modern zamanın koyduğu hareket düşüncesinin en iyi sinemada bir oluş zemini bulduğunu ve metafiziksel bir felsefi düşüncenin de bu zeminden itibaren ortaya konulabileceğini ileri sürer. Deleuze’e göre “Sinema bize ‘hareket-îmge’yi verir, hareket eklediği imgeyi değil”. Deleuze sinemanın hareket ve zaman-îmge açısından Bergson tarafından takdir edilmemesinin nedenini Bergson’un sinemayla, sinemanın başlangıç aşamasında tanışmış olmasına dayandırır. Oysa hiçbir şeyin daha başlangıç aşamasında belirmediğini, ortalarda, gelişmenin akışı içerisinde, kuvvetler pekiştikçe belirmediğini en başta Bergson çok iyi bilmektedir.<sup>42</sup> Deleuze’ün açıklamasına göre sinemada başlangıçta düzlem sabitti, mekânsaldı ve biçimsel olarak hareketsizdi ve diğer yandan soyut, tek biçimli bir zamana sahip projeksiyon aygıtıyla çekim aygıtı birbirine karışmıştı. Buna karşın “sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kameray-

40 Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, çev. M. Şekip Tunç, MEB, 1947, s. 392.

41 Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, s. 391-92; Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 12.

42 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 13.

la ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir”.<sup>43</sup> Öyleyse Bergsoncu eleştiri de sinemanın bu ilkel zamanına yöneliktir.<sup>44</sup> Sinemanın bu ilkel zamanı I. Dünya savaşı öncesi sinemasının özelliğini belirler. Ama savaş sonrası ortaya çıkan “modern sinema” artık hareketli kameranın keşfi ile bu güçlüğün üstesinden gelmiştir. Böylece sinemanın hareketi nesnelerin ve kişilerin ötesinde kendi özsel hareketine kavuşmuştur. Şeylerin gizli eğilimini açığa çıkarmak modern sinemada oldukça önemlidir. Bu açıdan montaj, sinematografik imgeyi Açık olan Zaman ile ilişki içine koymaktadır.<sup>45</sup> Diğer bir açıdan Deleuze sinemanın hareket ve zaman-imegeye yönelik açılımını sinemanın kendi içkin gücü içinden değerlendirir.<sup>46</sup>

Modern sinemanın yeniliği tam da modern mekân-zaman bağlantısının değişimine paralel olarak ilerlemiştir. Ki bu tam da Bergson’un aradığı bir durumdur. Yani artık zaman mekâna değil, mekân zamana bağlıdır. Modern sinemada düzlem zamansal bir kategoriye dönüşmüş ve kesitler de hareketlidir. Deleuze’e göre sinema “hareketi herhangi anın, yani bir süreklilik izlenimi oluşturacak şekilde seçilmiş eşit aralıklı anların işlevi olarak yeniden oluşturan bir sistemdir”.<sup>47</sup> Bunun sonucunda Deleuze’e göre “sinema o en eski yanılısamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı değil, aksine yeni gerçekliğin mükemmelleştirilecek organı olacaktır”.<sup>48</sup> Deleuze bu düşüncüyü ilerletmek için *Yaratıcı Tekâmül*’ün mekân-zaman ile ilgili tezine başvurur: “an sadece hareketin hareketsiz bir kesiti olmakla kalmaz, hareket de sürenin yani Bütün’ün, hareketli bir kesitidir”. Bu açıdan sinema Bütünü (*evren/dünya*) tüm ilişki çerçeveleriyle birlikte ele alma açısından son derece önemli olacaktır. Yeni bir dünya imgesi geliştirmek açısından da sinema belki de en önemli sanat olacaktır, çünkü sinemada tüm düzlemlerin birbirleriyle kendisi için ilişkiye girdiği bir Dünya öngörülür.

Deleuze sinemanın hareket-imege açısından tahlilini yaparken çerçevenin (*kadraj*) imge ile alakalı olduğunu, düzlemin (*plan, dekupaj*) hare-

43 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 14.

44 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 41.

45 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 80.

46 Leonard, Valentine Moulard, *Bergson-Deleuze Encounters, Transcendental Experience and the Thought of the Virtual*, State University of New York Press, 2008, s. 107.

47 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 16.

48 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 19.

ket ile alakalı olduğunu belirtir. Sinema hareketi eşit aralıktaki her hangi anlara nazaran ayrıştırır ve yeniden bir araya getirir ve böylece duyarlı ve *içkin* bir analiz gerçekleştirir.<sup>49</sup> Bir dünya imgesi oluşturma açısından, sahip olduğumuz ve bizi tatmin etmeyen bir dünya imgesinden bizi tatmin edecek bir dünya imgesine geçmek için imgelerin anlamlarının peşinden koşup onları yeni hareket tarzları içinde yeni ilişkilere sokmak gerekir. İşte sinema bu açıdan önemli olanaklara sahiptir çünkü “çerçeve” bir kümeye girebilecek her tür imgeyi seçme sanatıdır; “dekupaj” ise düzlemin kapalı sınırları içinde kümenin öğeleri arasında kurulan hareketin belirlenmesidir.<sup>50</sup>

Deleuze Sinema yoluyla hareket-imge'nin insandaki üç dönüşümünü tasarlamaktadır. Bunlar “algılanım-imge”, “eylem-imge” ve “duygulanım-imge”dir. *Algılanım-imge*'ye dayalı olarak sinema dünyayı karasal olarak algılamanın ötesine geçmek için suyun gücünü kullanır. L'Herbier Şelale filminde suyu başlıca karakter haline getirir, *L'Homme du Large*'da, denizi, karasal algılanımdan ayrı bir algılanımsal sistem olarak, karanın “dil”inden farklı bir dil olarak ele almıştır. Deleuze'e göre bunun nedeni her şeyden önce suyun, hareketin hareket eden şeyden, ya da hareketliliğin hareketin kendisinden çekip çıkarıldığı ortamın ta kendisi olmasıdır.<sup>51</sup> Su, karada yaşayanlarla tam olarak aynı şekilde yaşamayan, onlar gibi algılayıp onlar gibi hissetmeyen bir insan türünün somut ortamıdır. Deniz, toprağa bağlılıkla birlikte toplumda yerleşen hiyerarşik ekonomi bağlarının da yıkımını üstlenen yeni bir dünya görüşü ve yaşantısı ortaya koyma eğilimini ortaya koyarak Marksist bir bakış açısının da uzantısı durumundadır. Deleuze'e göre “deniz”, insan-ötesi bir dünyanın adaletini görmek açısından, karaya ait olmayan bir nesnellik düşüncesi geliştirmek açısından ve katı olmayan şeyleri de algıya açma açısından önemli olanaklar sunar.<sup>52</sup>

Sinema, Vertov ile birlikte, hareket-imge'den itibaren insan algılanımının ötesinde algılanımın kendisinin de diferansiyeli olarak algılanımı değiştiren noktaya erişmeyi denemiştir. Böylece amaç değişikliği mümkün kılan noktaya ulaşmaktır. Vertov'un “Sine-göz” de ulaşmaya çalıştığı şey evrensel varyasyonun kendi içindeki sistemidir. Tüm imgeler, tüm yüzleri

49 Paola Marrati, *Gilles Deleuze, Cinema et Philosophie*, s. 15.

50 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 33.

51 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 109.

52 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 110-112.

üzerinde ve parçalarında birbirlerine göre değişiklik gösterirler: “sine-göz” “evrenin herhangi bir noktasını herhangi bir zamansal düzende bir diğerine bağlayan şey”dir. Bu nedenle sinemada yavaş çekim, hızlı çekim, bindirme, fragmantasyon, mikro çekim, hepsi varyasyonun ve etkileşimin hizmetindedir. Bu insan görüşünün ötesinde dünyaya yönelik yeni bir görme imkânı sunar, bu da algılanımı maddeye taşımaz ve böylece nesnelliğin yeni bir boyutu ortaya çıkmaktadır.<sup>53</sup>

*Duygulanım-imge*’den hareketle sinemada yapılan şey yakın plan’dır ve yakın plan da “yüz”dür. Yüzlerin yansıtıcı ve yeğinsel kullanımı, duygulanımı merkezsiz noktalara taşıma eğilimini gösterir. Yüz yakın planda gösterildiğinde onun alışkanlıkla zihnimizde beliren üç özelliği (bireysel yön, sosyal yön ve iletişimsel yön) askıya alınır ve saf duygunun bütünü haline gelir. Yakın plan çekiminde “duygu”nun kendisini yakalamak önemlidir. Bu da kişisiz nitelikleri ve güçleri yakalama girişimi açısından oldukça önemli bir olanaktır, sanki “yüz” yüz olmaktan çıkıp bir duygulanım-imgeye dönüşmektedir.<sup>54</sup> Bu sayede yüz, yakın-planın kendini yüzleştirdiği virtüel bir zamana göndermede bulunur.<sup>55</sup> Bu nedenle yakın planla birlikte yüz yersizyurtsuzlaşır, uzaysal ve zamansal koordinatlarından soyut bir hale gelir. Böylece sinema yoluyla bir gücün ve niteliğin bağlamsal belirlenimlerden bağımsız kendinde ortaya çıkan gücü gösterilir. Deleuze burada saf olanak olarak nitelikle somut bir konumda edimselleşmiş nitelik arasında ortaya çıkan farkı, Stoacıların bedensizlerle bedenliler ya da virtüel olaylar ve edimsel durumlar arasındaki farka benzetir. Öyleyse niteliklerin ve güçlerin edimsel, bedenleşmiş mevcudiyetleri kadar, virtüel ve bedenleşmemiş gerçeklikleri de çok önemlidir.<sup>56</sup> Felsefenin sorunu ifadeleri yakalama sorunu olmalıdır. Deleuze Balazs’ın “uçurum her ne kadar baş dönmesinin nedeni olsa da, baş dönmesinin bir yüzdeki ifadesinin açıklamasını veremez. Ya da ifadeyi anlaşılır kılmaz. Birinin aşağı doğru sarktığı uçurum belki onun korku ifadesinin açıklamasını verebilir ama bu ifadeyi yaratan o değildir” ifadelerine yer vererek edimsel ve virtüelini iki gerçeklik türü olarak kavranmasının önemine değinir.<sup>57</sup> Deleuze’e göre

53 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 113-14.

54 Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, s. 78.

55 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 131-35.

56 Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, s. 79.

57 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 139.

Bir dünya imgesi oluşturabilmenin koşulu bu kişisiz kendilikleri kavramakla mümkündür, çünkü dünyanın temelini virtüel nitelikler oluşturur. Sertlik bir insanda vücut bulmadan önce maddenin özünde bulunan güçtür. *Âşık Kadımlar*'da Ken Russell, sertleşmiş biz yüz, içsel bir soğukluk ve ölümcül bir buzuldaki ortak niteliği kullanmayı bilmiştir.<sup>58</sup> Deleuze *Jeanne D'Arc'ın Tutkusu* filminin bu açıdan çok büyük bir çalışma olduğunu belirtir. Burada ortaya konan ifade “biri çoktan olup bitmişken diğerinin daha varamamış olduğu iki şimdi gibidir”.<sup>59</sup> Yüzün ifadesi, adeta tarihselliği ortadan kaldırarak bizi her şimdide edimselleşme zemini bulabilen yeğinsel güçlerle karşılaştırır.

Deleuze etkilerin virtüel uzanımları ile edimlerin eylemsel alanları arasında ne “kökensele dünyalara” ne de “itkilere” bağlanan bir “itki-imge” alanı belirler ve burayı doğalcılık ile bir araya getirir. Buna göre somut ortamlar “kökensele dünya” tarafından askıya alınmıştır, Kökensele dünyaya nazaran somut dünya türedi bir dünyadır. Kökensele dünya kendisinden itibaren maddi dünyanın ortaya çıktığı bir bataklık ve tüm maddenin geçici olarak içinden geçtiği en son çöplük gibidir. Stroheim’de itki entropik bir yok oluş dizisini takip ediyor, Bunuel’de tekrarlanan iniş döngüleri vardır ve Losey’de tekrar kendine geri dönmenin iç patlamaları vardır. Ama bu filmlerde gösterilen uzamlar “saf” kökensele dünyalar değildir çünkü “itki-imge”de kökensele dünya kendisine aracı olarak hizmet eden tarihsel ve coğrafi ortamlardan bağımsız olarak var olmaz. İtki-imgede gerçek alan “konumunu kökensele dünya kadar zamansallığını aldığı ortamdan ileri gelmektedir”.<sup>60</sup> İtki-imgeye dayalı filmler dünya uygarlığına tanı koymaları bakımından önemlidir. Bu imge üzerinden yapılan filmler iyinin de kötünün de aynı kaderi paylaştığı üzerinde durur. Çünkü tüm ortamlar derinliklerinde gürüldeyen kökensele dünya ile bağlantılıdır, bu nedenle eğer bir umut varsa bu yine kökensele dünyanın kendisinde aranmalıdır. Doğalcılıkla birlikte zaman da ele alınmıştır ama bu da mekânlar gibi lanete uğramıştır. Süre oluşandan ziyade açılarak çözülür. Zaman entropiden ve seviye kaybından ayrılmaz, bu nedenle burada kendi için zamana ulaşılmaz.<sup>61</sup>

58 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 124.

59 Gilles Deleuze *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 144.

60 Ronald Bogue, *Deleuze on Cinema*, s. 82-83.

61 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 170-71.



Hareket-imge’den itibaren yapılan filmlerde “durumlardan eyleme, eylemden yeni duruma geçiş” formülüyle (DED’) belirlenebilen *büyük biçim* ve “eylemlerden duruma ve oradan yeniden eyleme geçiş” formülüyle (EDE’) belirlenebilen *küçük biçim* denemeleri yapılmıştır. Deleuze bu durumda hareketin kendisinden gücünü aldığı zamanın ya da gerçek sürenin devreye sokulmaması gerekçesiyle sinemanın bir kriz dönemine girdiğini belirtir ve bunu “eylem-imge’nin krizi” olarak adlandırır. Bu kriz noktasının aşılmasında Deleuze Peirce’ün birincilik ve ikincilik diye adlandırdığı uygulanım ve eyleme bir üçüncü imgeyi yani “zihinsel-imge”yi eklemesinin önemine değinir.<sup>62</sup> Bu üçüncü imge anlamda, yasada ya da ilişkide açığa çıkmaktadır ve duygu ve eylemin yanına yorum, simgesel edimler ve soyut ilişkileri de koymaktadır. Burada artık mantıksal değil mekânsal bir ilişki vardır ve neden-sonuç ilişkisine göre işleyen bir durumdan ziyade karmaşık durumlar ortaya çıkar. Yalnızca 1,2,3 değil 2’de 1,2 ve 3’de 1,2,3 vardır. Ve sinemada bunun örnekleri görülmeye başlanmıştır (*1 Landgon, 2 Laurel ve Hardy, 3 Max Biraderler*).<sup>63</sup> Deleuze zihinsel imgenin sinemaya girişini en iyi Hitchcock’un filmlerinin gösterdiğini belirtir. Hitchcock’ta uygulanımlar, algılanımlar ve eylemler filmin başından itibaren yorumdur. Burada artık ilişkiler bütünü devreye girer ve sinemadaki “çerçeveler oluşturma”nın anlamı da burada başlar. Bu durumda zihinsel imgeyi oluşturan ilişkiler zincirini oluşturma çabası artık eylemler, algılanımlar ve uygulanımlar birliğinin önüne geçer. Artık karakterler eylemde bulunabilir, algılayabilir, bir şeyler hissedebilirler ama onları belirleyen ilişkilere tanıklık edemezler. Bunlar yalnızca kamera hareketleri ve karakterlerin kameraya doğru hareketleridir.<sup>64</sup> Hitchcock alışkanlıkları ortaya koyduğu gibi alışkanlıkların, beklentilerin dışına çıkan öğeleri de ele alır, böylece çerçeve-dışına kapı aralar. Bu durum “eylem-imge krizi”ni başlatmış ve hareket-imge’ye dayalı sinema da bu noktadan itibaren sorgulanmıştır.<sup>65</sup>

Hareket-imge temelde tepkiseldir, edim ve karşıt edimden oluşur, vurgu zamansal eylemden çok uzama dayalıdır. Karakterler hemen karşıt-edim geliştirecek durumdadırlar. Darbeler hikâyenin bir sonra gelen

62 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 254.

63 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 256-257.

64 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 259.

65 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 264.

aşamasına doğru, zaman içinde önceden düzenlenmiştir. Katmanlar çizgisel bir tarzda açılır, olayın çizgileri geri dönmeler yoluyla kişi merkezli olarak ortaya konulur. Hareket-ıme'nin sorgulanmasıyla birlikte “zaman-ıme”ya dayalı filmler yapılmaya başlanmıştır. Antonioni, Godard, Pasolini ve daha birçok yönetmen bu evrimin yapı taşları üzerinde emek vermiş kişilerdir. Kişisiz güçlerin ve niteliklerin varlığını göstermek açısından “kamera-bilinç” son derece biçimsel bir belirlenim kazanmıştır.<sup>66</sup> Sinema öznel algılandıktan nesnel algılandıma geçişi sürekli hale getirdiği ölçüde hareket-ımenin yetersizliğini de kavramış ve tin ile madde arasındaki etkileşime kapı aralamıştır.

Hareket-ıme'nin sorgulanmasıyla “ıme” artık kapsayıcı ya da sentetik değil “dağıtıcı” bir durumda düşünülmüştür. Karakterler çokludur, etkileşimleri zayıftır ve birincil hale gelir ya da ikincillığe geri dönerler. Olayları birbirine bağlayan evren çizgisi ya da lifi kırılmış, büyük biçim (DED') ve küçük biçim (EDE') itibarını kaybetmiştir. Eylem-ıme krizinin işlendiği filmlerde bütünlüksüz ve bağlantısız bu dünyada bu küme-yi muhafaza edenin “klişeler” olduğu ortaya konulur. Geline nokadaki sefalet, bilinçleri ele geçirmiştir. Düşünmenin ve hissetmenin özünü dış dünyada dolaşan ve aynı zamanda her bir kişinin iç dünyasını da ele geçiren bu “anonim klişeler” oluşturmaktadır. Altman ve Lumet'in filmlerinde bu romantik ve kötümser hava hâkimdir.<sup>67</sup> İktidarın gücü ve tüm iletişim araçları aynı klişenin yayıcı unsurlarıdır.

Deleuze Sinemanın tüm klişelerden bir İmgeyi çıkarıp, bunu onlara karşı kullanma şansına sahip olduğunu belirtir.<sup>68</sup> Ama bunun için estetik ve siyasi bir projesinin olması gerekir. Bu noktadan itibaren Amerikan sineması kendi sınırlarıyla karşılaşmış ve sinemanın gelişimi Avrupa'da sırasıyla İtalya (1948 civarı), Fransa (1958'e doğru), Almanya (1968'e doğru) sinemasında devam etmiştir. Fellini, Rossellini, Chabrol, Truffaut, Rohmer, Rivette, Godard, Daniel Schmid tüm bu yönetmenler “klişeler”den bir “İme”yi çekip çıkarmayı denemişlerdir. Artık zihinsel imgenin bir ilişkiler bütününe dokuması yerine yeni bir töz oluşturması gerektiği anlaşılmıştır.<sup>69</sup>

66 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İme*, s. 107.

67 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İme*, s. 268-69.

68 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İme*, s. 270.

69 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İme*, s. 276.

## Deleuze Düşüncesinde Zaman-İmge’ye Dayalı Sinemada “Yeni” Bir Dünya İmgesi

Paola Marrati’nin de belirttiği gibi, Deleuze Andre Bazin’in realizmini reddederek kendisi zamana bağlı bir sinema düşüncesi geliştirmiştir. Çünkü sinematografik algının özgüllüğü hiçbir öznel merkeze bağlanamamasından ileri gelir. Lengüistik yaklaşım da bu sinemaya özgü olanı kavrayamamıştır ve en eksik olduğu taraf da imgeleri sözcelerle bir tutmasıdır. İşte Deleuze her şeyden önce sinemaya özgü olanı açığa çıkarmak istemiş ve nasıl ve hangi tekil kiplere göre sinemanın imgeleri düşündüğünü açığa çıkarmaya çalışmıştır.<sup>70</sup>

Deleuze Bergson’un da ileri sürdüğü gibi hareketin mekânla değil gerçek zamanla (*süre*) ilişki içinde açığa çıktığını düşünür. Bir nesnenin hareketi bütünün hareketi ile açıklanmalıdır ve Bütünün hareketini açıklayacak yegâne şey de süredir. Mesela bir evdeki mekânsal ve zamansal değişim durumu üzerine düşünelim. Gece herkes yatmadan önce ev bir şekilde düzenlenmiş olarak herkes uyumuş olsun. Sabahleyin çocuklar uyanır uyanmaz evdeki birçok eşyanın yerini değiştirdiğinde evde meydana gelen değişiklikleri biz mekânla açıklayamayız. Bir şey bir yere taşındığında hem kendisinin hem de mekânın uğradığı değişiklik yine mekânın kendisiyle açıklanamaz. Olsa olsa onu oradan belli zaman aralığında başka yere taşıyan kişi ve kişinin koşulları yoluyla açıklanabilir. Bu değişikliğin altında Bütün’ün kendisi vardır ve Bütün de süre içinde hareket etmektedir. Sandalyeler ne kadar sürede mutfaktan salona taşındı, çocuk odasındaki oyuncaklar ne kadar sürede oturma odasına taşındı, bardaklar ne kadar sürede dolaplardan tezgahın üzerine indirildi... vs yüzlercesini daha sayabileceğimiz durum değişikliklerinin süresini ne soyut zamanla ne de mekânsal bölünme açısından açıklayabiliriz. Bunların her biri kendi somut sürelerine sahip olarak gerçekleşmiştir. Bunların tamamı da bütünün süresi içinde gerçekleşmiştir. Evdeki çocuk sayısı, oda sayısı, eşyaların büyüklüğü ya da küçüklüğü, evin genişliği ya da darlığı, evin ısı durumu, bu işlemleri yapan çocukların ya da kişilerin fiziksel durumları, aç ya da tok, güçlü ya da zayıf olmaları ve yine sayamayacağımızı çoklukta bütünsel bir ilişki yığını bize kronolojik bir hesaplama zemini verememektedir.

70 Paola Marrati, *Gilles Deleuze, Cinema et Philosophie*, s. 7-8.

Öyleyse meydana gelen tüm değişimin altında mekândan çok somut süre söz konudur. Meydana gelen değişim nitelikseldir, niteliği değişen de eşya değil süre'dir. Bir saat önce kırmızı olan bir dolap şimdi siyah ise bu niteliksel değişimi dolap değil süre açıklayabilir. Ve sürenin hareketli kesitleri hareket-imgeleri meydana getirir. Hareket imgeler de süre-imgeleri, değişim-imgeleri, ilişki-imgeleri, hacim-imgeleri... vs meydana getirir.<sup>71</sup>

Sinemanın bize sunduğu olanak tam da çerçeveleri sürekli çoğaltma ve ilişkilendirme olacaktır.<sup>72</sup> Çerçeve varsa onu açma isteği de ortaya çıkar ve çerçevelerin arasını görünmeyen bir “ip” hep birbirine bağlar. “Böylece açık-bütün” düşüncesi sinema ile birlikte görsel bir zemine kavuşur. Sinema da çerçeveler arası ilişkiyi mekândan çok *zaman* üzerinden açıklar. Çünkü tinsel bir açılıma en iyi izin veren çerçeve kapalı bir çerçevedir. Sinemayla birlikte mekân daraldıkça zamanın genişlediğine tanık oluruz. Mekân sürekli genişledikçe birçok mekânsal bağlantı kurulabilir ama zaman genişledikçe imgenin kendi içkin bağlantıları kurulabilir. Bu nedenle Deleuze'ün de belirttiği gibi en kapalı imgede bile bir çerçeve-dışı mevcuttur.<sup>73</sup> Böylece sinemada tam da Bergson'un da talep ettiği hem kümeler arası edimsel bağlantılar hem de bütünle kurulan virtüel bağlantılar mevcuttur. Sinemanın sunduğu olanaklardan birisi de imgenin görünmediği ama okunmasının sağlandığı çerçeveleri ortaya koyabilmesi ve çerçeve içi-dışı ayırımına da müsaade etmesidir. Bu sayede sinema, görmesek de duymasak da mevcudiyetinden kurtulmadığımız durumları çok iyi ele verebilir. Sinematografik bilinç bu olanağı, insani ve insan-üstü gücüyle kamera sayesinde elde eder. Deleuze'ün tüm felsefi girişiminin temelini oluşturan kışkırtıcı unsurun “insan koşullarının ötesinde görme ve düşünme” olduğu göz önüne alınırsa, kameranın ne derece büyük bir önem arz ettiği anlaşılabilir.<sup>74</sup>

Deleuze'ün ortaya koyduğu “içkin felsefe”nin de en önemli özelliği çerçeveleri sürekli çoğaltarak bu dünyaya olan inancımızı güçlendirmektir. Claire Colebrook'un da belirttiği gibi “aşkınlık” genel olarak “bilincin veya deneyimin dışında deneyimlediğimiz” şeyi açıklar, bu da “gerçek

71 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 24.

72 Gilles Deleuze, *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 31.

73 Gilles Deleuze *Sinema I / Hareket-İmge*, s. 33.

74 Pearson, Keith Ansell, *Germinal Life*, Routledge, 1999, s. 20.

dünyayı” “bizim dışımızda veya bize dışsal olarak” deneyimlemektir.<sup>75</sup> Oysa deneyimlediğimiz dünya “bu dünyadır”. Marrati’nin de belirttiği gibi sinema sayesinde Tanrı’nın ölümü değil de dünyanın kaybını dile getiren yeni bir modern durum ortaya çıkmıştır.<sup>76</sup> Bu açıdan sinemada ortaya çıkan “eylem-imge krizi” insanlarla dünya arasında kopan bağ problemini çok güçlü bir şekilde ortaya koymuştur. Deleuze’e göre bundan sonra sinemaya düşen görev klişeler içinden “yeni” bir İmgeyi çekip çıkarmak olmuştur. Bunun için de sinemanın somut zamanın izini sürmesi gerekmiştir.

Modern sinema bu açıdan “tanıma”nın yerine “görme”nin izini sürmüştür. Kişiler artık “saf görenler”dir çünkü dünyaya inanmanın yolu onu görmeye katlanmaktan geçmelidir. Rosselini’nin *Avrupa 51* filminde burjuva bir kadın oğlunun ölümünden sonra, gündelik meşguliyetlerini asla bulamayacağı şehri yepyeni bir şekilde deneyimler ve burada hiç tanımadığı bir fabrikaya gider. Bu yeni yaşam deneyiminde, evinin hanımı olduğu zamandaki şekliyle varlıkları ve eşyaları düzenleyen pratik hareketleri artık işlememektedir.<sup>77</sup> O sadece saf görmenin deneyimini yaşayarak, şehrin yepyeni yüzünü ve fabrikayı “tanımak”tan çok “görmektedir”.

Deleuze alışkanlığa dayalı olarak işleyen “duyu-motor” şemasının karşısına optik (*görsel*) ve sonör (*sessel*) imgeleri koymuştur. Sinemada optik ve sonör imgeler sayesinde, zincirinden kopmuş algıdan itibaren “bağımsız imgeler yeniden zincirler” ve zincirler arasındaki “irrasyonel” kopukluk “kendisi için değer kazanır”.<sup>78</sup> Resnais *Geçen Yıl Marienbad*’da filmde beyni tıpkı bir kılıf gibi kuran kıvrımlar ve bükümlerden itibaren, düşünce ile imge arasındaki ilişkileri kavramaya ve anlamaya izin verir. Burada saf optik ve sonör bir imgenin üretimi sayesinde, göstergelerin ve hatta imgelerin somut zamandaki yaratma süreci açıcı bir kipe dönüşmüştür.<sup>79</sup>

Saf gören olma hali, sürekli karşılaşmalar içinde olduğumuz bir dünya imgesini açığa çıkarır. Karşılaşma bizi gündelik yaşamın motor devindirici

75 Claire Colebrook, *Understanding Deleuze*, Allen & Unwin, 2002, s. xxix.

76 Paola Marrati, *Gilles Deleuze, Cinema et Philosophie*, s. 11-12.

77 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps, Les Editions De Minuit*, Paris, 1985, s. 8-9.

78 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 278.

79 Olivier Thouvenot, *Ontologie et politique dans la conception du lien social dans une perspective deleuzienne et guattarienne*, Basılmamış Doktora Tezi, These de Doctorat de Philosophie, Université Paris VIII, Mars, 2007, s. 202.

hareketinin dışına çıkmaya, hareket aralığının içine girerek somut zamanı deneyimlemeye zorlar. Rosselini'nin *Hemşeri*'si, De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* hep bu karşılaşmalar üzerine kuruludur. Deleuze'e göre De Sica *Umberdo D*'deki meşhur sahneyi tam bir karşılaşma sahnesi olarak ortaya koyar: genç hizmetçi sabahleyin mutfağa birçok seri hareketler yaparak girer, biraz temizlik yapar, hızla karıncaları uzaklaştırır, kahve makinesini hazırlarken ayağının ucuyla kapıyı kapatır. Ancak bunlardan sonra birden gözü hamile olduğunu gösteren karnı ile karşılaşır. İşte burada Deleuze'ün de söylediği gibi “dünyanın tüm sefaleti ortaya çıkar”: “Gözler ve karnın işte karşılaşma budur”.<sup>80</sup>

Rosselini'nin *Almanya Sıfır Yılı* kendisine gittikçe yabancılaşan bir ülkeyi gören ve sonunda gördüklerinin etkisiyle intihara giden bir çocuğu bize gösterir. *Stromboli*, gördüğü şiddet, ton balığı avcılığının yoğunluğu ve devasallığı karşısında bunu telafi edecek bir tepki gösteremeyen bir kadının yaşamının nihayetini ele alır. Kadının başına tüm gelenler, gördüklerinin korkunçluğu ve elinden bir şey gelememesiyle ilgilidir “*Korkunçtu volkanın gücü, ben bittim, korkuyorum, ne gizem, ne güzellik, Aman Allah'ım*” cümleleri kahramanın ağzından çıkıyor, sonunda “ben acizim onlar benden aciz” diyerek dünya imgesinin devasallığını fark ediyor. Kadın eğer tüm bu olayları yaşamasa dünya onun için belki de avucunun içinde, istediğini yapabileceği mekânsal bir olanaklar yığını olarak kalacaktı. Oysa dünyayı gerçek deneyimleme dünyanın zamansallığını deneyimleme ile başlamaktadır. Yine *Avrupa' 51* filminde burjuva kadının gözünde “işçiler”in “mahkûm” gibi görüldüğü (*Sanki mahkûmları görür gibiyim!*) sahne çok etkileyicidir. Onun için dünyanın zihninde bulunan eski düzeni (*burjuva yaşamı*) alt üst olmuştur, artık yürek sancılılarıyla, birliktelik aşkıyla, aşk ve iyilikle “dünyayı görme” söz konusudur onun için.<sup>81</sup> Öyleyse dünyanın sahip olduğu varyasyonu görmemizi engelleyen şey, dünyayı mekânsal yapısıyla birlikte tasarlamaya alışan zihin durumlarımızdır. Kadın kahraman burjuva zihninin alışık olduğu mekânsal düzeni terk etmeden, dünyanın kendisini şaşkına çeviren yeni ve yaratıcı durumlarına tanıklık edememiştir.

80 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 8.

81 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 9.

Klasik sinemada kişiler ellerinden bir şey gelmediği durumlarda bile bir karşı edim gerçekleştirilebiliyordu ve bu edim gücünü geçicilikte buluyordu. İzleyici de duyumsal devindirici şema sayesinde bu kişilerle özdeşlik kurabiliyordu. Buna karşın modern sinemada artık oyuncu bile ne yapacağını bilmemektedir. O da bir durum karşısında sadece “gören” ve “işiten” konumundadır. Hitchcock izleyiciyi oyunun içine sokarak klasik sinemayı çok gerilerde bırakmıştır. Böylece modern sinema klasik sinemadaki özdeşlik düşüncesini de yerle bir etmiştir. Modern sinemada oyuncu ne kadar hareket etse de, koşsa da, içinde bulunduğunu durumda tüm motor güçleri her taraftan kuşatılmış durumdadır ve hareket etmesine izin vermez. Artık bir eylemi üstlenmenin ötesinde eli kolu bağlı durumdadır. Bu anlamda modern sinemada duyumsal-devindirici hareket şemasının ötesine geçmede çocuğun rolü de önemlidir. Çocuk bazı motor güçlerde yetişkinlere göre daha yetersizdir, bu nedenle görmeye ve duymaya daha elverişli durumdadır. Çocuğun gözünden dünyayı yeniden görmek ve duymak modern sinemanın en büyük çabasıdır.

Öyleyse modern sinemanın sorunu “imge”yi zamandan çekip çıkarmaktır. Klasik sinema zamanın akışını bir kişinin bakışı yoluyla veriyordu, kişi geçmişe kendi bakış açısından itibaren gidiyordu. Ancak böyle bir bakış açısında geçmiş-şimdi ve gelecek tek bir kişinin gözünden bağlantılandırılmış, zaman tamamlanmış ve belirgin anlar ön plana çıkarılmış olur. Böyle bir bakış açısında saf süre kavrayışının önüne set çekilerek yaşamın ölümü ortaya çıkmaktadır. Öyleyse yaşamın devamlılığı “doğrudan zaman düşüncesi”ne bağlıdır. “Doğrudan zaman-imge” kişilerin ve şeylerin uzamda işgal ettikleri yer kadar, zamanda işgal ettikleri ölçülemeyecek bir boyuta da bizi ulaştırır.<sup>82</sup>

Deleuze’e göre “geçmiş” ve “gelecek”i mevcut imge ile birlikte var etme durumu sinemaya aittir. Önce ve sonra olanları film etmek için film den önce ve film den sonra olanları filmin içine koymak gerekir, ancak böylelikle şimdilerin zincirinden çıkılabilir. Godard tabloda daha önce neler olduğunu ve daha sonra neler olacağını bilmek gerektiğini öne sürer: “sinema budur, şimdi asla yoktur, sadece kötü filmlerde vardır”. Sinema asla imgeden bağımsız olarak bir gerçeğe ulaşmak istemez, tam tersine imgeyle

82 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 56.

birlikte var oldukları şekliyle, imgeden ayrılmadıkları ölçüde, bir önce ve bir sonraya ulaşmak ister. Bu sinemanın doğrudan anlamıdır: *zamanın doğrudan zuhuruna ulaşmak*.<sup>83</sup>

Modern sinema zamanı “ölü doğa” olarak ortaya koyar. Ölü doğa insanların olmasının mümkün olduğu ama olmadığı yeri gösterir. Bir insanın bir odada olduğu ihtimaline karşı o insan orada yoksa orası ölü doğadır. Buna karşın peyzaj zaten içinde olması gerekenlerle vardır. Ölü doğa “zaman”dır çünkü her şey zaman içinde değişir, bir kamera hareketsiz nesnenin yıllar sonraki halini gösterdiğinde bize nesneyi değil bizzat zamanı gösterir, mesela “bisiklet” her an için o bisiklettir ama değişen şey zamandır. Bu açıdan Deleuze “opsignes/sonsignes” kavramlarını kullanır: *zamanı duyarlı haline getirmek, anları görünür ve işitilir hale getirmek*. Ozu’nun filmlerinde ölü zaman sürmektedir, süreye sahiptir. Bir bisiklet de süreye sahiptir. Bu süre hareket edenin hareketsiz formunu temsil etmektedir. Burada, saf zamanla ve şeylerin saf imgeleriyle karşılaşmak için eşyaya bir de kullanım anı dışında dışardan bakmak söz konusudur. Bu durumda özne merkezli bir bakış açısıyla kendi yargı düzlemine göre doğrulanan bir anlatı yerine, merkezsiz bir bakış açısıyla yaşanmış olanın olduğu gibi ele geçirilmesi söz konusudur. Artık kişinin öznel bakış açısının yerini, kameranın merkezsiz saf betimlemesi almıştır.

Antonioni *Macara* filminde bir kadının aniden ortadan kaybolması gibi dikkat çekici bir olayın ardından, ölü zamanları ve boş mekânları bir araya getirme işlevini gösterir, böylece gündelik yaşamın sıradanlığı da ortaya çıkar. Adamın sevdiği kadın aniden ortadan kaybolur ve ardından adam kadının arkadaşına âşık olur ve kadının olmadığı ölü mekânlarda bu ilişkiyi sürdürürler ama bu ilişki esnasında adam bir başka kadınla da beraber olur, böylece ilk kadının da neden adamı terk ettiği ortaya çıkmış olur çünkü mesele tüm sonuçları geçmişteki belirli bir deneyimden çekip çıkarmaktır. Bu nedenle zamanın saf gücünün çatallanarak genişlediği unutulmamalıdır. Bu nedenle çoklu bir dolaşım öngörülmesi ki düğüm noktası elde edilebilir. Çünkü her biri bir geri dönüşe sahip birçok kişi yoktur, geri dönüş birkaç kişiye sahiptir. Mankiewicz’in *Chaines Conjugales* filminde bu nedenle bir kadının değil üç kadının anısı ele alınıyor

83 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 55.



ve her bir kadın kendi tarzında evliliklerinin ne zaman ve nasıl kontrolden çıktığını sorguluyor.<sup>84</sup> Çünkü düğüm noktası hepsinin de içinde olduğu tek bir noktadır. Çoklu ilişki ağının tüm gösterimi hep tek bir noktanın açığa çıkması içindir. Geçmiş elde edilmesi gereken bir bütündür aslında.<sup>85</sup>

Welles küçük ve çiçeklerle bezeli bir masada birbirine yakın oturan bir çifti daha sonra boyutları gittikçe büyüyen masada ve her defa biraz daha birbirlerinden uzaklaşmış olarak gösterdiğinde zamanın üç boyutunu da görsel bir zemine taşımıştır. Artık zamanı kavramadan dünyayı çerçeveleyen yeni bir bakış açısı oluşturmak imkânsız olacaktır. Bir alanın derinliği nesnelerin yer değiştirmesiyle değil aslında zaman içinde genişler. Bir insanın bir sahnede birden ortaya çıkması o kişinin başka bir yerden geldiğini göstermez tam tersine zamanı ortaya çıkarır. Visconti'nin *Sandra* adlı filminde kadın oyuncu doğduğu eve gelince fuları alıp başına takmak için bekliyor, galeta yiyor ama tüm bunları yaparken aslında uzamda hareket etmemektedir adeta zamana dalmaktadır. Bu durumda doğrudan açığa çıkan durum dünyanın belleğidir, anılarda gizlenen geçmişe uzanmadır. Geçmişle olan ilişkiyi bu şekilde doğrudan vermek geri dönme sahneleri (*flash-back*) kullanmaktan daha gerçektir ve bizi doğrudan sürenin içine daldırır. Burada psikolojinin öne sürdüğü gibi anılara gitmek söz konusu değildir, dünyanın zamanda ortaya çıkan belleğine doğru bir dalma söz konusudur. *Geçen Yıl Marienband'da* filminde otelin kalın halısının üzerindeki sessiz yürüyüş imgeyi her defa geçmişe götürmektedir, adeta dünyanın belleğine doğru bir yürüyüştür bu.

Öyleyse yaşadığımız dünyada karşılaştığımız ve üstesinden gelmeye çalıştığımız sorunlar karşısında soruşturmamız gereken şey sorunun kaynağını tespit etmektir. Kendi bakış açımızla geçmişe giderek suçlu noktaları tespit etmemiz, bizim zihin durumuzu çözmek yerine zamanda yaşananları suçlamayla sonuçlanır. Bu yanılgının üstesinden gelmek için zihin sorunlarını, zihnin ortaya koyduğu sorunsal düzlemlerden itibaren çözümlenmek gerekir. Bunun için de zihin ve “zaman-imge” ilişkisine bakmakta oldukça fayda vardır.

84 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 68-70.

85 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 74.

### Zihin Sorunlarının Zaman-İmge Açısından Tahlili

Deleuze'e göre zihnin içinde bulunduğu sorunsal durumları önce fark edebilmesi ve sonra da aşabilmesinin yolu evvela zihinsel sarsıntılarla mümkündür. Zihinsel sarsıntılar bizi alışkanlığa dayalı duyumsal devindirici şemanın ötesinde optik ve sonor imge ile buluşturur. Bu açıdan modern sinemada gösterge (*signe*) ve eşgösterge (*synsigne*) yerine *opsignes* ve *consignes* yeni göstergeler olarak devreye girerler. Bu göstergeler bir imgenin hem gündelik yaşamın sıradanlığını hem de sıra dışı ya da sınırlı koşullarını gösterir. Zihinsel sarsıntı sürecinde somut koşullar evvela "soyut" olarak belirir. *Avrupa 51* filminde burjuva kadın fabrikayı görmesine rağmen onu somut olarak değil "soyut" olarak görmektedir. Çünkü o somut olarak gördüğü "işçiler" için "mahkûmları görür gibiyim..." diyor. Fabrikanın onun için somut olarak çok az bir belirlenimi vardır. Deleuze'e göre kadın bir betimleme yapmakta ve fabrika işçilerini mahkûmlara benzetmektedir ama bu benzerlik klasik anlamdaki bir benzerlik değildir. Burada betimleme yapılırken bir yandan nesne silinmektedir (*kadının zihninde işçi yoktur*) diğer yandan da yeni bir şey yaratılmaktadır (*işçiler mahkûma dönüşmüştür*) yani kadın zihninde yeni bir şey yaratmıştır (*hayal*). Deleuze'e göre böyle bir betimleme yoluyla (*inorganik*) nesneden uzaklaşmak yerine ona daha da yaklaşmak söz konusudur.<sup>86</sup> Bundan sonra mesele hayalin izini sürerek gerçek imgeyi elde etmek olmalıdır. Bu da dünyaya yönelik yeni bir bakışı gerektirir.

Öyleyse sorun imge sorunu değildir çünkü imge gerçektir ve gerçek çözümünü zamanda bulabilir. Bu nedenle sorunları çözümlerken zihinsel düzlemi zamansal düzlemden ayırarak işe başlamak gerekir. İmge-anılar zihnimizde bir boşluk bulup da rastgele geldiğinde zihnimizde bir sorun ortaya çıkıyorsa bu anı-imgenin değil zihnin sorunudur. Deleuze sorunların farkına varmak açısından optik ve sonor imge ile karşılaşmanın önemine değinir. Ama burada dikkat edilmesi gereken bir nokta vardır. Saf optik ve sonor imge, "anı-imge" ile ilişkiye girdiğinde bu ilişki gerçek veya hayali, fiziksel veya zihinsel, nesnel veya öznel, betimleme veya anlatı, edimsel veya virtüel olabilir.<sup>87</sup> Bu nedenle hangi boyutta olduğumuzun soruşturmasını yürüterek gerçek imgeyi elde etmeyi hedeflemeliyiz.

86 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 63-64.

87 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 64.

Yine aynı film üzerinden soruşturmamızı yürütürsek, burjuva kadının zihnine bir “anı-imege” müdahale etmiş olabilir ama sonuçta bu onun zihninde “hayali” bir sonuca ulaşmıştır. Bergson “hayal etmek hatırlamak değildir. Bir anı edimselleştiği ölçüde bir imgenin içinde yaşamaya eğilim gösterir elbette ama tersi doğru değildir ve dolaysız imgenin beni geçmişe götürebilmesi için gerçekten onu aramaya geçmişe gitmem ve böylece geçmişini karanlıktan aydınlığa götüren süreğen ilerlemeyi izlemem gerekir” diyor.<sup>88</sup> Kadının bundan sonra yapması gereken, imgenin somut anlamını yakalamaktır. İlk gördüğü anda “işçi” onun için virtüel bir imgedir, daha sonra bilinçli olarak yaklaşmaya çalıştıkça farklı bağlantı noktaları kurabilecek ve işçinin edimsel anlamına ulaşabilecektir ve böylece dünyayı da somut bağlantılar yoluyla zihninde yeniden düzenleyerek yeni ve gerçek bir dünya görüşü elde edebilecektir.

Öyleyse zihinsel sarsıntı durumlarında zihinsel imge bir nesne üzerinde dolaşımında bulunmaktadır (*fabrika*). Bu dolaşım yaratma ve silmenin çifte dolaşımını (*circuit*) gerektirir. Bu hareket boyunca, “birbirinden farklı dolaşım, kendi kendilerini yok etmekte, hem aynı zamanda tek ve aynı fizik gerçeğin katmanlarını korumakta ve de aynı zihinsel bellek veya zihin seviyelerini korumaktadırlar”.<sup>89</sup> Deleuze burada yukarıda şemasını gösterdiğimiz “Şekil III”e referansta bulunarak, belleğin bizi gerçekliğin çok derin tabakalarıyla buluşturma gücüne vurguda bulunmaktadır.<sup>90</sup> Kişi optik ve sonor imge ile karşılaştığında eylem-imege’ye ulaşmadan önce duygulanım imge bir boşluk bıraktığında hemen anı-imege bu boşluğu doldurmaktadır ve harekete geçmek yerine virtüel bir imgeyle buluşmaktadır. Eğer kişi virtüel imgeyi tamamen elde etmek isterse bu durumda anı-imegelere dikkatli tanıma yoluyla yeniden dönmesi ve çaba sonucu anı-imgenin virtüel saf süresine gidene kadar tüm bağlantı noktalarını çözümlemesi gerekir. Bu konuma geçen bir kişi artık yeni bir “öznellik” kazanır.<sup>91</sup>

Öyleyse dünyayla ilgili sorunsal noktaların elde edilebilmesi için başka varoluş koşullarına gitmek gerekir. Eğer burjuva kadın kendi dünyasından

88 Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 102.

89 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 65.

90 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 65; Bergson, *Madde ve Bellek*, s. 79.

91 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 65.

çıkıp aşığı katmanlara, varoşların dünyasına girmeseydi zihni böyle bir sorunla asla karşılaşmazdı. Bu nedenle mesele yaşamın basitliğine müdahalede bulunmaktır. Dünyaya karşı yeni bir bakış açısı geliştirebilmenin yolu, duyumsal şemaların dağıtılmasıyla mümkündür. Yeniden düzenleme, önce dağıtmayı gerektirir. Öyleyse bize optik ve sonor imgenin doğru bağlantısını veren anı-imege veya dikkatli tanıma değildir, bu daha çok bellek sarsılmaları ve tanımadaki başarısızlıktır.<sup>92</sup>

Öyleyse sahip olduğumuz sorunların zihinsel sorunlar olduğunu, zamanın içinde yaşayanların bizler olduğunu ve çatallanma noktalarının bir kişinin bakışıyla değil saf zamansal bir bakış açısının elde edilmesiyle analiz oluşturulabileceği unutulmamalıdır. Bu açıdan Deleuze'un "zamanın kristali" kavramı bizi daha çok aydınlatacaktır.

### **Zamanın Kristali - Doğrudan İmege Düşüncedir**

Deleuze her imgenin somut varlığının "kristal-imege" olduğunu ileri sürer. Eğer her imgenin edimsel ve virtüel iki boyutu varsa bu boyutların her defa yinelenmesinin altında somut bir "kristal-imege" var demektir. "Opsignes/sonsignes" kavramlarını Deleuze, optik edimsel imgelerin kendi virtüel imgeleriyle kristalleştiklerini göstermek için kullanır.<sup>93</sup> Kristal-imege şimdideki *opsignes*'i çağdaş ve virtüel geçmişinde düşündür ve birbirleriyle ikilenen (*dedoublement*) "şimdi"lerin merkezini oluşturur.<sup>94</sup> *Opsignes* ve *sonsignes* kristal-ingenin patlamasıdır, bunlar zaman probleminin taşıyıcısıdır. Opsignes ve sonsignes betimleme yoluyla elde edilebilirler. Burada algı ve anı, gerçek ve hayal, fizik ve zihin ya da daha ziyade bunların imgeleri ta ki ayırt edilemez noktaya ulaşıncaya kadar durmaksızın birbirini takip etmektedir. İşte bu *ayırt edilemez nokta* edimsel ve virtüelin koalisyonunun kurulduğu en küçük dairedir.

Deleuze Bergson'un zaman düşüncesiyle olan farklılığını "kristal imge" düşüncesiyle elde eder.<sup>95</sup> Deleuze'e göre Bergson'un varlıksal bir taban olarak ele aldığı saf geçmiş korunaklı bir kutu gibidir. Bergson'da

92 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temp*, s. 75.

93 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 93.

94 Cardinal, Serge, *Deleuze au Cinema*, Presses de l'Université Laval, Canada, 2010, s. 98.

Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 130.

95 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 130.

şimdiden geçmişe gidip geçmiş içinde gezmek söz konusudur (Şekil III’te görüldüğü gibi “S” noktasından geçmişe gitmek söz konusudur). Deleuze’e göre ise tüm “şimdi”ler zaten geçmişin içindedir ve “şimdi”den geçmişe gitmek söz konusu değildir. Bu nedenle kristal-imge’de “şimdi”den itibaren değil, olmuş olan “şimdi”den itibaren hep geçmişteyizdir zaten.<sup>96</sup>

Kristal, geçmişin kendisidir. Kendini zamanda görmez. Burada bir plana ya da seçime bağlı olarak, harekete dayalı olarak geçmişe gitmek yoktur, bizzat zamanın içinde olmak vardır. Şimdi sürekli geçmişe dâhil olduğu için, şimdiden geçmiş olan “şimdi” ile geçmişteki “şimdi”nin ikilenmesi söz konusudur.<sup>97</sup> Aynadaki bir imge, bir fotoğraf, bir kart postalardan itibaren ortaya çıkan en küçük dolaşım, bağımsızlık almış gibidir ve burada serbest kalma ve ele geçirmenin çifte hareketi takip edilmektedir. Sinemada tüm bu öğeler anlatının ötesinde, doğrudan bir düşüncüyü açığa çıkarmada kullanılır ve zamanın kristalini açığa çıkararak doğrudan bir düşünce imgesi sunarlar. Mesela bir filmde bacağı sakat olan birinin odasında, kayak yaptığını gösteren bir resim, bacağının neden bu hale geldiğini doğrudan gösterebilir. Şimdiki bir “şimdi” bizi doğrudan geçmişteki “şimdi” ile buluşturur.

Bergson’da “geçmiş” ve “şimdi” doğaca farklıdır ama Deleuze’e göre doğaca farklı olan bu iki yüz, kristal-imgede ayırt edilemez bir noktaya gelir. Kristal-imge’de geçmiş, edimsel şimdiye nazaran değil olmuş olduğu şimdiye nazaran düşünülmektedir. Hatta hangi şimdinin söz konusu olduğu bile ayırt edilemezdir. Mesela Hitchcock’un *Vertigo* filminde Scottie Madeleine’e olan aşkını zaten geçmişteki şimdide yaşamıştı. Bundan sonra aşkını artık elde ettiği geçmişteki şimdiyle birlikte ikilenen şimdiler yoluyla yaşayabilir. Bu nedenle otel odasında Judy’i öptüğünde daha önce Madleine’i öptüğü sahneye buluşarak kendini adeta geçmişte seyrederek aşkını yineler ve belleğini edimselleştirir. Zamanın bu somut görünüşü sinemada iki sahnenin aynı ekranda gösterilmesiyle görünüşe de çıkar. Öyleyse kristal-imge zamanın soyut değil somut olduğunu gösterir.

96 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 108; Gilles Deleuze – *Sinema Dersleri* (Cinema Cours), Cinéma cours 44 du 07/06/83 – 2, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=258](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=258)).

97 Gilles Deleuze, *Cinema 2 L’Image-Temps*, s. 108.

Kristalin dışından baktığımızda şimdiden geçmiş olan şimdi “maddi-şimdi”dir ama kristalin içinde artık geçmiştir. Öyleyse Deleuze’e göre saf anı olduğu gibi şimdinin anısıdır ve saf geçmiş kristal zamanda görünüşe çıkar. Kristal zamanda söz konusu olan kendisine göre geçmiş olan şimdiye nazaran sezilen bir geçmiş değil, olmuş olduğu şimdideye nazaran sezilen bir geçmiştir. Zamanın sürekli ikilenmesi şimdiden geçmiş olan şimdi ile geçmiş olan şimdi arasında olmaktadır. Mesela bir insanın eli birden savruluyor ve birden “dayanılmaz” diyor çünkü bu el hareketi tam da geçmişte yaşadığı tutuklanma durumunu ona hatırlatmaktadır. İşte böylece “kristal” zamanda kendini görmektir. Bu hareketle birlikte şimdiden geçmiş olan elin savrulma hareketi, geçmişte yaşanan elin savrulma hareketinin anısıyla ikilenmektedir. Bu nedenle Bergson’daki gibi hep bir türlü tamamen elde edemediğim geçmiş ile bulunduğum şimdi arasında olmam söz konusu değildir. Deleuze’e göre kristal zaman içinde doğrudan zaman içinde düşünme söz konusu iken Bergson’da “madde-imege” (yani S noktası) alanından itibaren geçmişteki bölgelerden birine giderek düşünce ile buluşma söz konusudur. Oysa Bergson’un da belirttiği gibi geçmişe giderken yanılabiliriz ve yanılabilirizsek geçmişe gitmede risk var demektir.<sup>98</sup>

Kristal-imege’de “doğrudan düşünce” açığa çıkmaktadır. Çünkü “düşünce ve imege birbiriyle ilişki içinde somutlaşırlar, örneklerde edimselleşirler”.<sup>99</sup> Her şimdi şimdiden geçmiş olduğu için ve ben kristal-imege’de hep geçmişin içinde olduğum için, anı-imege değil artık imgeler vardır ve her imege bizzat düşüncedir. Çünkü burası ontolojik bölgedir, varlık ve düşünce bölgeleridir. Burada artık doğaca farklı da olsa varlık ve düşünce birbirinden ayırtedilemezler.<sup>100</sup>

Deleuze’e göre vitüelle buluşma şimdideki çabamıza, yani zaman içinde olduğumuzun farkında olmamıza bağlıdır. Mesela ofisinde ulaştığı tüm malzemelerle bilimin ışığını elde eden bir bilim adamıyla, karanlık ve be-

98 Gilles Deleuze – *Sinema Dersleri* (Cinema Cours), Cinéma cours 44 du 07/06/83 – 2, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=258](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=258).

99 Martin, Jean-Clet, “Of Images and Worlds, Towards a Geology of the Cinema”, trans., by. Frank Le Gac and Sally Shafto, *The Brain is The Screen / Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Ed. Gregory Flaxman, University of Minnesota, London, 2000, s. 62.

100 Gilles Deleuze – *Sinema Dersleri* (Cinema Cours), Cinéma cours 44 du 07/06/83 – 2, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=258](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=258).

lirsiz noktalardan işe başlayan başka bir bilim adamını karşılaştırdığımızda, zamanla ilkinin ışığı gittikçe azalırken, diğerininki artacaktır. Çabanın bittiği yerde karanlık baş gösterir ve madde tinini kaybeder. Örneğin *Vertigo* filminde Scottie eğer Judy’i Madeleine’e benzetmeye çalışmasaydı gerçek bir çözümlenmeye asla ulaşamayacaktı.

Sinemanın önemi bazı imgeleri kurabilme gücünden ileri gelmektedir. Sinemada film içinde film yapmak mümkündür bu da tarihin sonu kavramına karşıt bir üretilerdir. Ama film içinde film kavrayışını açıklayabilecek bir üst bakış açısı bulunmalıdır ki bunu verecek olan da kristal-imege'dir.<sup>101</sup> Kristal, ifadedir, Deleuze kristal dolaşımın; edimsel-virtüel; berrak-mat; tohum-ortam şeklinde üç figürden geçtiğini söylemektedir. Bir yandan tohum virtüel imgedir; edimsel olarak ölü olan ortamı kristalleştirir; diğer yandan bu yer virtüel olarak kristalize edilebilecek yapıdadır; buna göre tohum şimdide edimsel imge rolünü oynar. Burada yine edimsel ve virtüel yer değiştirebilirler, ayırt edilemezler. Virtüel tohumun edimselleşip edimselleşmediğini bilmiyoruz çünkü aktüel ortamın da bu karşılıklı virtüelliğe sahip olup olmadığını bilmiyoruz. Tarkovski'nin *İz Sürücü*'sünde belirsiz bölgenin karanlığına karşı oraya giden insanlarda da belirsizlik vardır. Hastalıklı bir insan kapalı bir tohuma sahip olduğu için kapılar kendisine kapanacak ve başarısızlığa uğrayacaktır. Kristal imge bize evrenin genişliğini tohumdan itibaren kavrama girişimini sunmaktadır. Evrenin tamamı henüz kristalleşmemiştir, kristalleşmektedir. Tohumun öyle bir virtüel gücü vardır ki Evrenin Bütünü her an değişime uğratabilir.

Deleuze sinemada üç filmin zamanın içinde olduğumuzu gösterdiğini söyler: *Zvenigora* (Dovjenko), *Vertigo* (Hitchcock), *Je t'aime je t'aime* (Resnais). Bizim kristalde gördüğümüz kişideki zamandır, zamanın akışıdır. Öznellik asla bizim değildir, zamandır, yani ruh ya da tindir, virtüeldir. Bu da ontolojik olarak zamanın zamansız formu olarak dünyanın saf geçmişinde mevcuttur.<sup>102</sup> Kristal-imege bize zamanın doğrudan doğasını verir. Kristal zamanın “ratio cognoscendi”sidir zaman ise “ratio essendi”sidir.

101 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L'Image-Temps*, s. 103.

102 Montebello, Pierre, *Deleuze, Philosophie et Cinema*, J. Vrin, Paris, 2008, s. 122.

## Sonuç

Sinemanın zaman-imge ve hareket-imge açısından ortaya koyduğu en büyük olanak düşünmeye zorlamasıdır.<sup>103</sup> Sinema yoluyla “düşünce” imgelemeyi aşan entelektüel bir bütünlüğü yakalayabilmiştir. Sinemanın gücü bütünün düşünülebilir olduğunu göstermesiyle ortaya çıkmıştır. Sinemada “bütün” imgeden ileri gelse de montaja bağlıdır ve bu yüksek bir düzlem birliğiyle mümkündür.<sup>104</sup> Mesela Welles’in *Yurttaş Kane* filminde Kane’in ölürken söylediği son kelime olan “Rosebund”un ne olduğunu kimse bilmemektedir. Bunu ancak filmin sonunda o öldükten sonra geri kalan eşyaları yakılırken, yanan eşyalar içinde eski bir kızıağın adı olduğunu kamera gösterince anlayabiliyoruz. Böylece etrafındaki hiç kimseyi ilgilendirmeyen, asla varlığından haberdar olmadıkları “Rosebund” Kane’in hayatının görünen gündelik yaşamının ötesinde gerçek somut zamanda yaşadıklarını özetlemektedir<sup>105</sup> ve bu ancak sinemanın olanaklarıyla yakalanan bir bütünde gösterilmektedir.<sup>106</sup> Böylece sinemada amaçlanan düşüncenin bilinçdışı mekanizmalarını bilince taşımaktır.

Sinema “imge” ve “kavramın” özdeşliğini yakalayıp “düşünceylem”i açığa çıkarmıştır. İnsanın dünya ve doğa ile ilişkisi de burada başlar. Sinemada hareket eden her kişi dünyada hareket etmektedir, onu kuşatan bir dünyadadır. İnsan ve Doğa Yüce’nin karşısında aynı durumdadır. Sinemada doğanın hiçbir şeye aldırışsız kalamadığı görülür.<sup>107</sup> Bu nedenle dünyayı zihnimizde yaratmanın bir anlamı olamaz, tam tersine İmgeden düşünceye gitmek gerekir. Sinema klişelerden oluşan gündelik dünya algısı karşısında gerçek İmgeyi çekip çıkarmaya çabaladığı sürece amacına da ulaşacaktır. Ama rüyalara, soyut ve figüratif olana yoğunlaştığı sürece yeni bir düşünce doğurması imkânsızdır. Bu nedenle Deleuze’e göre sorun, düşüncenin güçsüz olduğu noktaları açığa çıkarmaktır. Bu da “henüz düşünmüyor” olduğumuz gerçeğini bir Bütün içinde gösterdiğimizde açığa çıkacaktır ve bunu sağlayacak olan da sinemadır.<sup>108</sup>

103 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 204.

104 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 205.

105 Montebello, Pierre, *Deleuze, Philosophie et Cinema*, J. Vrin, Paris, 2008, s. 103.

106 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 146.

107 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 210.

108 Gilles Deleuze, *Cinema 2, L’Image-Temps*, s. 218.



Boğulduğumuzu hissetmediğimiz sürece inanmamız gereken bir şey de yok demektir. Güçsüzlük ve katlanılmazlık dünyayla olan bağa ve yaşama inanmakla dönüşebilir. Sıradanlaşmış bir dünyada yaşamak, yaşamın gücüne inanmamaktır. Adaletsizliğin deneyimlendiği yerde sorun adaletin olmayışı değil yaşama olan inancın tükenmişliğidir. Düşünmenin ve yaşamının özdeşliği de buradadır. Bu dünyaya inanmanın yolu ister dindar olalım ister ateist, bilgi modelinin inançla değiştirilmesiyle mümkündür. Nitekim Hume, Pascal, Nietzsche, Kierkegaard bunu çok iyi göstermişlerdir.

## Öz

### Modern Sinemanın Olanığı Olarak “Yeni Bir Dünya İmgesi”

Yeni bir dünya imgesi oluşturabilmek için öncelikle yaşadığımız dünyanın temel varoluş koşullarının ve hangi noktalarda yanılgı içinde olduğumuzun farkında olmak gerekir. Bergson’un belki de tüm felsefi çabası bu dünyayı maddi bir şey olarak görüp tını de ötelerde bir yerlere terk etmenin ve tınıle olan yegâne bağlantıyı da akıldan itibaren kurmanın yanılgısını göstermek olmuştur. Bergson’a göre insan kendisini evrenin merkezine yerleştirerek evrenin bir parçası olduğunu anlamadığı sürece dünyayı hep zihninden itibaren kurgulayarak gerçek bir dünya “imge”sine asla sahip olamayacaktır. Bu yanılgının üstesinden gelebilmenin yolu dünyanın bir “imgeler” toplamı olduğunu anlamaktan ve hareketin ve zamanın gerçek doğalarını kavramaktan geçer. Bedenimizin içinde işleyen “duyum”un ve “beynin” ötesinde doğaca farklı “anı” ve “bellek”in somut gerçekliği yeni bir dünya imgesi oluşturabilmenin varlıksal bir tabanı olmalıdır.

İşte bu noktadan itibaren Deleuze, Bergson felsefesinin talep ettiği gerçek bir dünya kavrayışının modern sinemanın olanaklarıyla gerçekleştiğini söylemektedir. Deleuze *Sinema I Hareket-İmge* ve *Sinema II Zaman-İmge* kitaplarında Bergson’un ortaya koyduğu ana tezlerden itibaren sinemanın dünyaya olan inancımızı oluşturabilme açısından sunduğu olanakları tartışır. Çünkü sinema her çerçevede bir “dünya”yı öngörerek kurgusunu oluşturur. Deleuze hareket ve zamana dair Bergson’un düşüncelerinin de ötesinde bir düşünce zinciri geliştirerek “zamanın kristali” kavrayışını ortaya koyar. Saf geçmişin “şimdi”de kristalleşmesi, geçmişini kapalı bir kutu olmaktan çıkaracaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Bergson, Deleuze, hareket-İmge, zaman-İmge, kristal-İmge, sinema.

### Abstract

#### “A New World Image” As a Potential for Modern Cinema

In order to create a new world image, one must first be aware of the fundamental conditions of existence of the world we live in, and in what points we are mistaken. The entire philosophical endeavour of Bergson was, perhaps, to see this world as a material thing and to reveal the illusion of leaving the soul far away and establishing the only connection with the soul as a means of intelligence. According to Bergson, as long as man does not comprehend that he is a part of the universe as he places himself at the center of the universe, he will never have a real world “image” by always imagining the world from his mind. The only way to overcome this false illusion is to comprehend that the world is a collection of “images” and genuine natures of motion and time. The concrete reality of “memory” and “memoir” which is naturally different beyond “sensation” and “brain” functioning in our bodies must be an existential base to create a new world image.

From this perspective, Deleuze reports that a real world conception demanded by Bergson philosophy is materialized as a means of modern cinema. In books titled *Cinema I Motion-Image and Cinema II Time-Image*, Deleuze argues the means offered by the cinema to improve our faith in the world taking stand from the main theses asserted by Bergson. Because cinema creates a fiction by foreseeing a “world” in every frame. Deleuze develops a chain of thoughts beyond the ideas of Bergson on motion, and posits the conception of “crystal of time”. The crystallization of the pure past in “now” will no longer allow the past to be a closed box.

**Keywords:** Bergson, Deleuze, motion-image, time-image, crystal-image, cinema.

## Kaynakça

- Ashton, Dyrk, *Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect* (basılmamış doktora tezi), Submitted to the Graduate College of Bowling Green State University, 2006.
- Bergson, Henri, *Madde ve Bellek*, çev. Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara, Nisan, 2007.
- Bergson, Henri, *Yaratıcı Tekâmül*, çev. M. Şekip Tunç, MEB Yayınları, İstanbul, 1947.
- Bogue, Ronald, *Deleuze on Cinema*, Routledge, New York, 2003.
- Cardinal, Serge, *Deleuze au Cinema*, Presses de l'Université Laval, Canada, 2010.
- Claire Colebrook, *Understanding Deleuze*, Allen & Unwin, 2002.
- Deleuze, Gilles, *Sinema 1 / Hareket-İmge*, çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayınları, İstanbul, Mart: 2014.
- Deleuze, Gilles, *Cinema 2, L'Image-Temps*, Les Editions De Minuit, Paris, 1985.
- Deleuze, Gilles, *Bergsonculuk*, çev. Hakan Yücefer, Norgunk, 2005, s. 57-58.
- Deleuze, Gilles – *Ders Notları, Cinéma cours 44 du 07/06/83 – 2*, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id\\_article=258](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=258)).
- Leonard, Valentine Moulard, *Bergson-Deleuze Encounters, Transcendental Experience and the Thought of the Virtual*, State University of New York Press, 2008
- Marrati, Paola, *Gilles Deleuze, Cinema et Philosophie*, Presses Universitaires de France, Paris: 2003.
- Martin, Jean-Clet, “Of Images and Worlds, Towards a Geology of the Cinema”, trans., by Frank Le Gac and Sally Shafto, *The Brain is The Screen / Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Ed. Gregory Flaxman, University of Minnesota, London, 2000.
- Montebello, Pierre, *Deleuze, Philosophie et Cinema*, J. Vrin, Paris, 2008.
- Pearson, Keith Ansell, *Germinal Life*, Routledge, 1999.
- Rodowick, David N., *Gilles Deleuze's Time Machine*, Duke University Press, London: 1997
- Thouvenot, Olivier, *Ontologie et politique dans la conception du lien social dans une perspective deleuzienne et guattarienne*, (Basılmamış Doktora Tezi), These de Doctorat de Philosophie, Université de Paris VIII, Mars, 2007.