

Montajın İmkânları ile “Kaosu” Düşünmek

Kıvanç Süleyman Türk geldi*

Özet

Bir film zamanın akışını nasıl düşünebilir? Nedenselliklerin sonsuz karmaşasındaki; seçimleri, kazaları, “eğer”leri, bazen farkında olamadığımız anları, kısaca zamanın kaotik belirsizliğini sinema nasıl düşünür? Kimliğimizi kuran, rollerimizi belirleyen, yüzlerce etkenin ardında saf olarak duran bir tümlüğü, kaos kavramı ile düşünme denemesinin ardından bu fikrin izini, sinemanın olanaklarıyla düşünen filmlerde sürmek, bu çalışmanın çabası olacaktır. Sinema, hayatımızdaki belirsizlikleri gösterirken aslında niteliksel başka sıçramalar yaratmaya muktedirdir. İşte tam da bu yüzden maddi ağırlığı olmayan imgeler topluluğu değildir. Bir film sonsuz şeye dönüşmeye hazır halde bekleyen düşüncecinin gizli güçlerini içinde taşır. Bu çalışma yukarıdaki sorulara sinemanın montaj ögesi bağlamında cevaplar arayacak ve bunlar üzerine tartışacaktır.

Anahtar Sözcükler: Montaj, Kaos, Virtüel, Deleuze, Hareket-İmge, Zaman-İmge

To Think About “Chaos” With The Power of Montage

Abstract

How can a movie think about the flow of time? On the infinite complexity of causality; decisions, accidents, "ifs", sometimes moments when we are not aware, in short how does cinema think about the chaotic uncertainty of time? The main purpose of this paper will be to think about a pure thought of a “whole” regarding the conception of chaos, which transcends social roles and hundreds of factors establishing our identities, and then try to trace these ideas in cinema. While cinema is showing the uncertainties in our lives, it will create other qualitative leaps. That is precisely why cinema is not a collection of images that does not have any material weight. A film carries the latent powers of “thinking” that is waiting to be transformed into infinite things. This paper will discuss the question above in the context of cinema’s montage element.

Keywords: Chaos, Montage, Virtual, Deleuze, Movement-Image, Time-Image

* Akdeniz Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo-Televizyon-Sinema Bölümü
İletişim adresi: kturkgeldi@gmail.com

Giriş

Düşünce, Fransız filozoflar Gilles Deleuze ve Felix Guattari için çok genel bir tabirle, insanın kaosa bir çizgi çekebilmek için sahip olduğu bir güçtür. Düşünen insanın kozmosun akışı içerisindeki olguları anlamlandırdığını, deneyimlerini dil vasıtasıyla aktarıp, kendi algısı ile ötekinin algısı arasında bir bağ kurduğunu, öyküler anlatıp, fenomenlerin ya da açıklanamamış soruların yarattığı hislerin ardındaki gizeme ışık tutmaya çalıştığını söyleyebiliriz. Yine kozmosun büyüsunü anlamaya çalışan insanın “kendi bilincini de” anlamak için çabaladığını ve tüm bunların derinliklerine inmek isteyen bir arzuya sahip olduğunu da söyleyebiliriz. Deleuze ve Guattari’nin perspektifinden konuşacak olursak insan bunu üç yolla yapmıştır ve yapmaktadır: Bilim, felsefe ve sanat. Bu üçü sahip olduğumuz her şeydir ve aslında tek bir şeydir olarak kaosu farklı düzlemlerden kesen düşüncenin kendisidir: “Sanat ve felsefe kaosu keser ve onunla kapışır ama bu aynı kesim düzlemi, kaosun aynı biçimde doldurulması değildir. Sanat felsefeden daha az düşünmez ama duygulam ve algılamalar aracılığıyla düşünür”(Deleuze ve Guattari, 2015: 69). Bilim fonksiyonlar, felsefe kavramlar, sanat da estetik duyular üreterek düşüncenin işleyişine katkıda bulunur. Colebrook’a göre sanatın, bilimin, felsefenin her edimi hayatın bir olayı ve görünüm değiştirerek tecelli edişidir ve her dönüşüm de hayatı kendi özgül tarzında değiştirir (2013: 22).

Bu anlamda Deleuze’ün “*Sinema-1: Hareket-İmge*” (*Cinema-1: The Movement Image-1983*) ve “*Sinema-2, Zaman-İmge*” (*Cinema 2: The Time Image-1989*) kitapları ile sinemaya getirdiği bakış oldukça önemlidir. Deleuze’e göre sinemanın üzerine düşünebilmek için öncelikle sinemanın nasıl düşündüğünü anlamak önemlidir. Sinema zamanın ve hareketin imgesini yaratarak düşüncenin işleyişine katılır. Bir sanatçının bilge olması gerekmediği gibi düşüncesinin ardında da belirli hesaplamalar veya kavramlardan ziyade duygulanımlar olduğunu söyleyebiliriz. Sanat eseri de tıpkı bunun gibi duygulanımlar oluşturmaya yönelik hareket ve zaman imgelerin bir bütünü gibidir.

Sinemayı bu bağlamda düşündüğümüzde “insan gözü” ile “sinemanın gözü”nü kıyaslamak bile meselenin anlaşılmasında önem arz eder. Sinemanın gözü insanın gözü gibi çalışmaz. İnsanın dünyayı algılama biçimi merkezidir. Kendi bakış noktasından topladığı duyuların bütünüdür. Sinemanın montajı¹ bu noktada insan gözünün yapamadığı bir şeyi yapar. Çokluğu kavrayabilir. Aslında bu tanımlama da bizim anlatmaya çalışacağımız konunun özü sayılır. İnsan tarafından zamanın deneyimlenmesi de tıpkı insanın dünyayı algılaması gibidir. İnsanın gündelik yaşamında geçmiş, şimdi ve gelecek kronolojik olarak uzanır. Doğrusaldır. Geçmiş geleceğe yön vermeye devam etse de “şimdi” durmaksızın geleceğin ve geçmişin birleştiği yerde yol almaya devam eder. “Sinema gündelik hayatın bu

¹ Montaj sözcüğünün yerine çoğu zaman kurgu sözcüğü de kullanılabilir. Ancak burada fikirsel bir yapının inşası bağlamından değerlendirmeye çalışacağımız bu çaba için montaj sözcüğü, konunun anlamını daha iyi karşılamaktadır. Montaj burada imgelerin bir araya gelme biçimiyle bir ideaya ulaşmak ve niteliksel olarak farklı bir noktaya çıkmak anlamında kullanılmıştır. Kurgu sözcüğü başka anlamlarda da kullanılabilirdiğinden ve montaj -bu bağlamda- artık bir terim olarak sinemanın teorik yazınının içerisine yerleşmiş olduğundan montaj sözcüğü tercih edilmiştir.

düzenleyici şemalarından özgürleşmiş imgeler veya algılar sunabilir”(Colebrook 2013: 47). Örneğin, “*Rashomon*” (*Raşomon*, Akira Kurosowa, 1950) bir olayın farklı perspektifler bağlamında nasıl algılandığını göstererek hakikatin çok katmanlı doğasından bir kesit alır. Yani bizi tekil gözlemlerin tutsaklığından kurtarıp çokluğun fikrini sunar. Bunu “zaman” bağlamında da düşünebiliriz. Bu yazıda amaç montajın kronolojik anlatıyla oynayabilme yetkinliğini tartışarak neden-sonuç, belirsizlik, rastlantı ve zaman kavramlarını nasıl tahayyül edebileceğimizin üzerinde durmak ve buna bağlı kaos fikri üzerine düşünmektir. İleride inceleyeceğimiz filmler gibi, konu ile paralellik teşkil eden, ancak burada bahsi geçmeyen başka filmlerde de benzer imgelere rastlamak mümkündür. Ancak bu çalışmada biraz sınırlandırma yoluna gidilmiştir

Kaos ve Virtüel

Hesiodos, *Theogenia*'nın 116. dizesinde “Khaos'tu² hepsinden önce var olan” der ve kozmosun ortaya çıkışına dair ilksel bir ilke ortaya atar. Yunan mitolojisinde Khaos, Gaia ve Uranos'un da öncesinde onların da ilk nedeni olarak yer alır. “Khaos türevi bakımından ‘esneyen boşluk’ demektir. Bu da bize hiçliği, boş uzayı, zamanı, sonra kendisinden bütün var olanların oluşacağı o düzensiz karmakarışık yığını düşündürüyor” (Gökberk: 2013: 18). Daha sonraları Khaos'un çocuklarından biri olan Kronos, Khaos'u şekillendirerek evren haline getirmiştir. Macit Gökberk'e göre bu, var olanların hepsinden önce gelen bir hiçlik fikrinin kavramsal olarak ifade edilmesinin ilk denemesidir (2013: 18). Bir anlamda düşüncenin felsefi bir kavramla tezahür edilmesinin, bilinen kaynaklara göre, erken bir örneğidir. Farklı kültürlerin mitlerinde de aynı fikre rastlamak mümkündür. Bir Çin dizgesine göre, gök ve yerin birbirinden ayrılmadan önceki hali de bir duman topu gibi olan ilksel ruhtur (Campbell, 2013: 304). Benzer şekilde çok eski bir Maori şiirinde de evrenin yaratılış fikrine dair yukarıdakine benzer tasvirler görmek mümkündür.³ Bu açıdan ilksel bir düşünce fikrinin oldukça eski kökenlere dayandığı söylenebilir. Mitolojinin ardından Antik Çağ Felsefesi'nin genel kaygısının aslında ontolojik düzlemde seyreden bir “ilk neden” tartışması olduğu ifade edilebilir. Bu ilk neden Thales'e göre su iken, Anaximenes'e göre havadır ve Demokritos'a göre ise atomdur. Daha sonraları çok büyük farklar içerse de Platon'un “idea” kavramının da ilksel bir tümlüğün fikrini taşıdığını söyleyebiliriz. Bizim için henüz hiçbir şeyin

² Eski Yunanca' da “Khaos” olarak geçmektedir.

³ “...Yerin üstünde yüzen atmosfer,
Üzerimizdeki büyük örtü,
Erken şafakla yaşadı,
Ve ay fırlayıverdi;
Üzerimizdeki atmosfer,
Parlayan gökle yaşadı
Ve böyle güneş beliriverdi...”

Şiirin tamamını Joseph Campbell'in 2013 yılı Kabalcı Yayınları'ndan çıkan “*Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*” kitabınının 304. sayfasında bulmak mümkün.

gerçekleşmeden bir olanak olarak durduğu anın, zamanın kendi kronolojik akışının ardındaki matematiksel olmayan bir zamanın fikrini sinema eşliğinde düşünmek esas meseledir.

Bunu tahayyül etmek için doğrudan bir kavrama sırtımızı yaslamak zorlama bir sonuca yol açabilir. Kavramsal açıdan yapılacak bir tartışma, filmi açıklamak için bir anahtar olarak görülmemelidir. Bu çalışmada yapılacak tartışmayı filmin zamanı tahayyül etme biçimini düşünmek bağlamında, ilham verici bir nokta olarak görmek daha doğru olacaktır. Burada zikredilecek kavramlar sadece bu çalışmanın yorumsal düzleminde ödünç alınan ve filmleri düşünme sürecine katkı sağlayan araçlar gibidir. Şunu da özellikle belirtmekte fayda var ki; bu kavramların sınırları buradaki tartışmanın çok daha ötesindedir. Yukarıda da belirtildiği gibi bunlara ancak çok değerli ilham noktaları olarak bakıldığında kavrama bağlı bir yorumlamadan uzak durulabilir. Ancak en nihayetinde buradaki tüm çabanın kendisi de bir yorumlama, filmle girilen bir diyalog ve düşünme çabasından yola çıkan bir denemedir.

Yukarıda mitolojik kökenlerine değinilen “Khaos” Deleuze ve Guattari için felsefi bir ilham noktası gibidir. Kaos; “...düzensizliğinden çok her türlü formun dağılıp gittiği sonsuz hızla tanımlanır. Bir hiçlik değil, ama bir gizil olan, tutarlılığı ve gönderimi olmaksızın, aynı anda ortadan kalkmak üzere ortaya çıkan, olabilecek bütün parçacıkları içeren ve olabilecek bütün formları çeken bir boşluktur o” (Deleuze ve Guattari, 2015: 117). Kaos olumsuz anlamda bir düzensizlikten çok kendi içinde farklanarak esneyip açılan “sonsuz bir doğuş ve eriyiş hızıdır” (2015: 117). Kendi kendinde olan tutarsızlığı hem yaratıcı hem de yıkıcı bir güç doğurur. Bu tip bir “kaos” anlayışı “virtüel⁴” kavramı ile birlikte düşünüldüğünde anlaşılmaya daha çok yaklaşır. Yalnız burada neden kaosun Deleuze ve Guattari’nin perspektifinden yorumlandığı sorusu önemlidir. Bu bir tercihtir ama bu tercihin de bir nedeni vardır. Bu sorunun cevabı bölümün sonunda daha iyi anlaşılacaktır.

Deleuze’ün çokluk ve fark düşüncesinin temelindeki “virtüel” ve “edimsel” kavramları Bergson’un etkilerini taşımaktadır. Kısaca değinecek olursak bu kavramlar Deleuze’ün düşüncesindeki “içkinlik düzlemine” ontolojik bir temel oluşturur. Örneğin Bergson’daki “süre” kavramı bir anlamda virtüel olan varlığı çağrıştırmaktadır. Yaşamın kendisi “sürenin” kendini açıklaması ile yaşam her an, bir öncekine göre, kendi kendinden farklı bir hale gelir. Yaşam kendi kendine içkin, her an farklı bir çatallanma yaratarak sonsuz karmaşık ilişkiler ağının içerisinde sürekli farklı bir niteliğe kavuşur. Zaman içerisinde her an durmaksızın geçmişte yerini alırken yarattığı her etki aynı zamanda geleceği şekillendirir. Bu anlamda süre ve virtüel kavramlarının benzer bir noktasının altını çizebiliriz. Her ikisi de içkin bir yaşam ve zaman ilişkisine gönderme yapmaktadır. Hardt’a göre Bergson’da bir salt varlık kavramı bulabiliriz: “Virtüel varlığın basitliğidir, kendindedir, salt hatırlamadır. Varlık kendisinden, dolaysızca, içsel olarak farklılaşır, kendi dışında bir başka ya da bir dolayım gücü aramaz...” (Hardt, 2012: 53). Dolayım gücü aramaması onu aşkın bir nedenden uzak tutar.

⁴ Virtüel sözcüğünün karşılığı sanal gibi düşünülmemelidir. Deleuze bunu aktüel yani edimsel kavramı ile yan yana kullanır. Virtüel kavramı bir sanallıktan ziyade belirlenmemiş bir potansiyellik hali ile ilişkilidir. Ancak potansiyelden de ötesini ima eden bir anlam taşıdığından, potansiyel demek yerine virtüel sözcüğü tercih edilmiştir. Bu noktada Deleuze’ün “Bergsonculuk” (2014) kitabının çevirisinin yapan Hakan Yücefer’in virtüel ve gücül ayrımını dikkate aldığım ve bu noktada benzer bir kaygıyla bu tercihi yaptığımı belirtmek isterim.

Edimsel ise bir anlamda virtüelin farklılaşarak sapaklanmasıdır. Bergson'un "Süre" kavramı, virtüel halden sapaklanarak ve edimselleşerek uzayan bir "çokluk" gibidir. "Edimselleşen, edimselleşmekte olan, edimselleşme hareketinden ayrılamaz bir virtüeldir. Çünkü edimselleşme farklılaşma yoluyla iraksayan çizgiler yoluyla ortaya çıkar ve kendine özgü hareketiyle doğa farkları yaratır" (Deleuze: 2014: 83). Burada doğa farkları derken nitel bir fark düşünülmelidir. Bu düşünceye somut bir örnek olarak evrimin kendisi gösterilebilir. Bir organizmada biyolojik açıdan yaşanan değişimler fiziksel ve kimyasal etkenlerin yani çevrenin izini taşır. Bu organizma çevrenin baskısı ve hayatta kalma içgüdüğü ile edindiği niteliklerle aynı çevreye kendi gücü oranında etki eder ve çevre üzerinde değişikliklere yol açar. Böylece yaşam sürekli farklı bir nitelik kazanır. Bir anlamda yaşam kendi olanaklarını yaratır. "Süre"nin, tüm bu farklılaşmanın geleceğe etki etmeye devam eden geçmişi ile her an değiştirerek geçmişte yerini alan "şu an"ı bir bütün olarak bir arada düşünen bir kavram olduğunu söyleyebiliriz.

Bu konu ile benzer şekilde olanaklılık veya potansiyellik gibi kavramlar daha önce de düşünülmüş kavramlardır. Fakat bunların virtüel kavramından bir farkı vardır. Bu noktada konuyu biraz daha açıklayabilmek adına yukarıda referans gösterilen Deleuze'ün "Bergsonculuk" (*Le Bergsonisme*, 1966) kitabının giriş kısmında Hakan Yücefer'in önsözü, virtüel-edimsel ayrımının anlaşılmasında oldukça aydınlatıcıdır.

"Hareket olanağın edimselleşmesi olarak algılandığı sürece, hareket karşısındaki düşünce onda yeni olan hiçbir şey bulamaz; deneyim düşüncenin önceden bildiğini doğrulamaktan öteye gidemez. Bilgi bakımından henüz çiçek açmamış bitkiyle artık çiçek açmış bitki arasında hiçbir fark yoktur. Birinden diğerine geçiş bir zaman meselesidir sadece. Buna karşılık virtüel önceden belirlenmemiş güçtür. Ne olacağını görmek için hareketin gerçekleşmesini beklemek gerekir. Bir bestecinin kafasında henüz yazılmamış senfoni virtüeldir. Burada öngörülemez gerçek bir yaratım vardır" (2014: 39).

Virtüelin bu belirsizliği kucaklayan, tüm olanakları, hesaplanabilen ve hesaplanamayan tüm çatalanmaları düşleme biçimi fizik bilimi alanında da epistemolojik olarak bir kırılma noktası gibidir. Arkady Plotnitsky, Deleuze ve Guattari'nin kaos kavramını, quantum teorisi ile kesiştirirken "kaosmos" sözcüğünü kullanır (2006: 40-56). Quantum ile klasik fizikteki epistemolojik farkın arka planında, virtüel bir kaos fikri bulunmaktadır. Yaşanan her olay virtüelden edimselleşen bir etken ve her etken yeni doğa farklarının yani niteliksel değişimlerin oluşumundaki itici güç halini alır. Burada virtüel-edimsel kavramlarına, varlığın kendi içinde farklılaşarak çoğalması ve yaratıcı bir çokluk fikri olarak bakmak daha doğru olacaktır. Kaos, bir ilk neden ya da Platon'daki gibi tüm gerçekliğin esas biçimini kapsayan ve onu önceleyen aşkın bir tümlük olmaktan ziyade, kendi kendine içkin, her edimselleşmesinde yaşamın içinde kalmayı sürdüren, zamansal olarak uzayıp genişleyen ve yaratıcı olanaklara kapı aralayan bir tümlüktür. Bu noktada Spinoza'nın Deleuze üzerindeki etkisini düşünebiliriz. Spinoza'nın töz felsefesinde evrendeki her şey bir tözün sonsuz sıfatları ve onun sonlu ve sonsuz modlarıdır.

"Herkes Spinoza'nın birinci ilkesini bilir: tüm sıfatlar için tek bir töz. Ama aynı zamanda üçüncü dördüncü ya da beşinci ilkeler de bilinir: tüm cisimler için tek bir doğa, kendisi de sonsuz tarzda"

değişiklik gösteren bir birey olan bir Doğa. Bu artık bir biricik tözün öne sürülmesi değil, tüm cisimleri, tüm ruhları tüm bireyleri barındıran bir ortak içkinlik planının ortaya serilmesidir”(Deleuze, 2011: 128)

Deleuze ve Guattari'nin ifadesiyle: “İçkinliğin ancak kendine içkinlik olduğunu ve böylece sonsuzun devinimleriyle kat edilen, yoğunluk ordinatlarıyla dolu bir düzlem olduğunu tastamam bilen kişi Spinoza'ydı” (2015: 54). Aynı pasajın devamında böyle bir düşüncenin olgunluğunu Bergson'un da yakaladığını ifade etmişlerdir. *Madde ve Bellek*'in başında Bergson'un, kaosu durmamacasına yayılmakta olan maddenin sonsuz devinimi olarak tahayyül edişi ile Spinoza'nın töz felsefesinin içkinliği bir birini çağrıştırmaktadır. Spinoza için her şeyin ve kendi kendinin nedeni olan töz ve onun sonsuz görünüşleri şeklinde vücut bulan modusları vardır. Her modus tözün bir parçasını taşır ya da her modus tözün görünümünün sonsuz hallerinden biridir. Spinoza'nın töz anlayışı bir tanrı fikrini çağrışırsa da bu tözü yaşamın ya da kozmosun kendisi olarak da düşünebilmek mümkündür. Bergson maddenin sonsuz devinimi derken kendine içkin bir yaşam fikrinin altını çizen düşüncesi ile Spinoza'nın sürekli yayılarak başka moduslarda vücut bulan töz anlayışı arasında benzerlikler mevcuttur. Bogue'nin yorumunu bu açıklamalara eklediğimiz zaman ise virtüel anlamda bir kaos fikrine ulaşmak mümkündür: “Deleuze için virtüel anlamda zaman sonsuz bir geçmiş ve geleceğe doğru durmaksızın genişleyen ve eşzamanlı bir biçimde, ele geçmez bir şimdiye doğru kasılan şimdisi olmayan kararsız bir geçmiş ve geleceğin zamanıdır. Bu -Nietzsche'ci- ebedi dönüşün zamanıdır” (2013: 221). Her şey virtüelin bulutu içinde asılı durur. Ucu bucağı olmayan zaman sürekli genişleyen bir evren gibi farklanarak olagelmeye devam eder. Virtüel bir tümlük olarak kaos her an şekillenmeye devam eder. Daha önce de belirtildiği gibi kaos; aşkın bir “ilk neden” gibi tetikleyici tek bir unsur değil, oluş halinde olan; bir bulut gibi her farklanmada yeni olanaklara uzanan, yaşama içkin, onunla değişen, değiştiren kısaca devinim halinde olan bir zaman fikrine daha yakındır. Her edimselleşme ise yeni farklar yaratarak virtüelin içinde yerini alır. Deleuze ve Guattari'nin bakış açısından kaosun iki önemli özelliği vardır: bunlardan biri devinim diğeri ise merkezsizliktir (Zourabichvili, 2011: 82). Bölümün başında sorduğumuz sorunun cevabı ve yapılan tercihin nedeni de buradadır. Bir sonraki bölümlerde ele alacağımız filmlerin zamanı kavrama biçimi, buna benzer bir devinim duygusunu uyandıran imgeler taşır.

Filmsel Anlamda Düşünmek

Bu noktada bir filmin önce nasıl düşündüğüne kısaca değinmek gerekecektir. Her şeyden önce “filmin nasıl düşündüğüne” ifadesine bakıldığında bile filmin kendi başına bir varlık olduğunu söyleyebiliriz. Film düşünen bir varlıktır. Deleuze'e göre sanat, insanın kaos ile mücadelesinde tıpkı bilim ve felsefe gibi elinde tuttuğu güçlerden bir tanesidir. Sinema da bir sanat olarak hareketin ve zamanın imgesini taşıma ve sunma gücüne sahiptir. Bu sayede Deleuze'ün sinemayı hareketin ve zamanın imgesiyle düşünen bir varlık gibi gördüğünü söylemek çok yanlış sayılmayacaktır. Buna sinema hareket ve süre blokları ile düşünür de diyebiliriz. “Ekran beyindir, beyin de ekrandır” (Deleuze, 2000: 366) sözü burada önemlidir. Bu deyişi, aslında filmi bir beyin gibi düşünen ve değişen bir varlık gibi görmesinden

kaynaklıdır. Deleuze'e göre beynin kendisi de "zamansal ve mekânsal bir hacimdir" (Deleuze, 2013: 69). Dolayısıyla bir beyin gibi film de düşünür. Fakat zaman bloklarını hızlandırıp yavaşlatarak ya da saf akışıyla düşünür. Renkler ya da seslerle veya çerçeveyi kapalı bir küme gibi görüp içindeki devinimin kendisiyle düşünür. Ya da akışın saf deneyimini sunarak; uzun planlarla zamanı düşünür. Yani film, bir insan beyni gibi düşünmez çünkü düşünme tarzı kendine özgüdür. Örneğin Deleuze'e göre montaj; "hareket-imgelerin zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacak biçimde düzenlenmesidir (Deleuze, 2014: 48). Montajı kullanarak zaman bloklarından yeni bir öyküsel zaman yaratmak mümkündür. Bir film geriye ya da ileriye sıçramalar yaparak zamanın içerisinde özgürce hareket edebilir.

Deleuze gibi Elia Faure'de sinemayı plastik bir sanat gibi tanımlar. Yani hareket ve zaman bloklarının yoğrularak bir bütün haline gelmesi ve dramatik bir işleve kavuşmasıdır (Gönen, 2008: 65). Hammaddesi hareket ve zamandır. Dolayısıyla sinemayı bir fikrin algılamalara ve duygulamalara dönüşme potansiyeli taşıyan hareket ve zaman blokları gibi düşünebiliriz. Bir filmin arkasında bir veya birden fazla fikir vardır. Bu fikrin kendisi sinemanın içinde kendi imgesel gücünü bulur.

Jean Epstein, "fotojeni" kavramı ile sinemanın nasıl düşündüğü sorusunu benzer bir perspektiften cevaplamaya çalışır: "Sinemanın grameri kendine özgü bir gramerdir" (Epstein, 2012: 301). Epstein, sinema üç boyutlu uzamsal düzlemin yanına dördüncü boyut olan zamansal düzlemi de ekler. Sinemanın bileşenlerini hareket ve zaman olarak düşünür. Sinemanın düşünme olanakları bu iki bileşenin sonsuz kombinasyonları gibidir ve ifade tarzı primitif, yani dil öncesi bir düzleme işaret eder (Epstein, 2012: 295). "Faure'nin 'sineplastik' kavramı ise Epstein'in bu 'fotojeni' kavramıyla vurguladığı unsurlarla benzerdir. Bu anlamda bir yaklaşım bir anlamda sinemanın hammaddesi üzerine düşünmektir denilebilir. Kameranın hareketinin ya da açısının duygularla olan ilişkisi ya da hareket hızının yarattığı hissiyat filmin göstergeleri üzerinden yapılacak mekanik bir yorum yerine daha şiirsel bir yaklaşımla filme değinmenin önünü açar.

Deleuze buna benzer şekilde filmin nasıl düşündüğünü tarif ederken aslında işitsel olanla görsel olanın farkını anlamaya işaret eder: "Üzerine konuştuğumuz şeyler gördüklerimizin bir sonucudur. Hayatı duyularımız ile deneyimleriz ancak bu deneyimleri dilimizin döndüğü ölçüde aktarabiliriz." Dolayısıyla sinematografik bir fikir, dilin kavramlarının bittiği yerde başlıyor diyebiliriz. Deleuze bunlara "sinematografik idealar" diyor (Deleuze, 1987). Özne olarak kendimizi, fikirlerimizi hatta duygularımızı anlatırken bunu ancak dil aracılığıyla yapabiliriz. Ancak sinema bir özne olarak bizi kuran dilin de ötesinde, tarifi sözcüklere sığmakta zorlanan fikirlerin ve hislerin aktarımında gücünü açığa çıkarır. Bir filmin üzerine konuşurken de hissettiklerimizi tarif etmekte bazen oldukça zorlanırsınız. İyi bir filmi izledikten hemen sonra üzerine bir şeyler söylemek bazen oldukça zordur. Çünkü akla gelen ilk sözcükler içimizdeki hisleri açığa çıkarmakta yetersiz kalır. Kavramlar soğuk gelir. Marcel Proust'un da dediği gibi "bir dünyada düşünür ve konuşur bir başka dünyada yaşar ve hissederiz" (2016: 36). Sinema düşünüp konuştuğumuz dünyanın

sınırlarını aşar. Ardındaki “ideayı” hissederiz ama söyleyemeyiz. Film bunu kendine özgü biricik gücüyle yapar. İşte bu gücün kendini gizil tuttuğu yerdir imgelerin düzlemi.

Yukarıda filmin nasıl düşündüğünü tartışırken filmin bir zihni olduğunu kabul etmiş oluyoruz. Daniel Frampton, “*Filmozofi*”de (2012), benzer düşüncelerden yola çıkarak var olan kavramların sinemayı açıklamak için yetersiz olduğunu ve yeni kavramların yaratılması gerektiğini vurgulamıştır. Bundan yola çıkarak “film-zihin” kavramını geliştirmiştir. Öncelikle bir film bir insan zihni olmadığı için de basitçe “film zihin” olarak adlandırılmıştır. (Frampton, 2013: 122). Bu zihnin kendi düşünme tarzından yola çıkarak “film-düşünce” kavramını da ortaya koymuştur. Filmin düşünme tarzı ise yukarıda bahsedildiği gibi hareketi ve zamanı nasıl bir araya getirdiği ile ilgilidir. Bir anlamda filmin kendisi bir düşünce-imgedir ya da bir düşüncenin imajıdır. Öztürk, sinemaya bu minvalde, daha tefekkür edici bir bakış ile yaklaşmayı önermiş ve bunu kendi kavramsallaştırmasıyla “SineFilozofi” olarak tanımlamıştır (2016: 31).

Örneğin bir film bir karakterin kendi olarak, karakter üzerine veya onun yerine düşünebilir. “*Mullholland Drive*”daki (*Mullholland Çıkmazı*, David Lynch, 2001) gibi özneliği aşabilir ve öznel dünya ile nesnel dünya arasında gidip gelebilir. Gerçek ile hayal arasında yumuşak geçişler yapabilir. Bütün bunları “*Wreckmeister Harmonies*”deki (*Karanlık Harmoniler*, Bela Tarr, 2001) gibi siyah beyaz veya “*Three Colours: Blue*” (Üç Renk: Mavi, Krzysztof Kieslowski, 1993) gibi baskın bir mavi tonuyla düşünebilir. Zamanın akışını yavaşlatıp hızlandırabilir.

Montaj ile Kaosa Bakmak

Her şeyden önce burada “montaj” derken tartıştığımız şeyin çerçevesini çizmemiz gerekir. Sinemanın teorik tartışmalarının geçmişine bakıldığında montaj bağlamında önemli fikir ayrılıklarının olduğu bilinir. Bunlardan en temeli sinema teorisinin biçimci geleneği ile gerçekçi geleneği arasındadır. Eisenstein için sanat eserlerinin yapısal düzenleri, hemen her zaman, zıtların birliği ilkesine bağlı olarak, zıt öğelerin çatışması üzerine oturmuştur (Eisenstein 2006: 142). Dolayısıyla Eisenstein için montaj, sinema izleyenini bir fikre ulaştıracak, filmin en güçlü dinamosudur. İmgelerin montajla diyalektik biçimde bir araya gelişi bir filmin ideasının temeli gibidir. Bazin için ise montaj izleyeni, farklı anlamların varlığından biraz mahrum bırakan manipüle edici kısıtlayıcı bir güçtür. Bazin’e göre derinlemesine mizansen ve odak derinliği izleyiciye görüntünün daha yakın görünmesini sağlar ve onu gerçeğe daha çok yaklaştırır. Aynı zamanda izleyici analitik bir montajın rehberliğinde ilerleme zorunluluğundan ziyade aktif olarak olayın nesnel izleyicisi konumuna geçer (Bazin 2011: 50). Bazin’in düşüncesi bir manada montajı daha araçsal bir seviyeye indirmek anlamına gelir. Bu yazı bağlamında ise montaj hem bir araç hem de fikri kuran bir dinamo olarak görebiliriz. Burada amaç montajın daha çok süre bloklarını ve bunların tekabül ettiği olayları bir araya getirme biçimiyle ilgilenmektedir. Yani amaç gündelik hayatta tek katmanlı ve kronolojik olarak deneyimlediğimiz zamanın farklı bir yönünü; karşılaşmaları ve tesadüfleri, sonuçları hazırlayan sonsuz nedenleri birleştirme gücü ile montaj ve zaman ilişkisinin ardındaki kaos fikrini düşünmeye çalışmaktır.



Görsel-1: Kör Talih – 1987, Elin trenin kapısına uzanma anı farklı ihtimallerin kapısını aralayacak olan bir kırılma noktası gibidir.

“Kör Talih” (Blind Chance, Krzysztof Kieslowski, 1981) yaşanan olayların yaşamın içerisindeki büyük değişikliklere yaptığı göndermeyi üç ayrı sekans halinde sunar. Tek bir anlatı içinde üç ayrı anlatıya sahiptir. Ama hepsinden önce filmin ilk başında bazı farklı ihtimallerin yaratabileceği farklı senaryoların bütününden oluşan tek bir sekans izleriz. Bu sekansa bakarak neyin ne olduğunu anlamak ilk etapta güçtür. Karakterin bazen çocukluğunu görürüz, bazen doktor olduğu bir zamanı. Bağlantı kurmak mümkün değildir. Filmin ana karakteri Witek’in eliyle trenin kapısını yakalayıp yakalayamaması içinde farklı olanaklar taşıyan bir kırılma anının imgesi gibidir (Görsel-1). El trenin kapısına uzanır; zamandaki büyük değişikliklerin ardındaki sapaklar mekânsal olarak birbirine o denli yakın hale gelebilir ki bir elin uzanma mesafesinde yaşamın farklı bir yönü bir anlığına hissedilir. Her farklı olay içerisinde zaman akışı doğrusaldır. Ancak filmin bütününe bakıldığında sonsuz zamanın içinden sadece üç olanağın ve buna bağlı üç ayrı anlatının oluşturulduğu bir küme seçilmiştir. Film bunu montaj ile bir araya getirerek düşünür. Zaman akışının takip edilemediği başlangıç kısmında dağınık ve sırasız ilerleyen planlar henüz bir şeyler söyleme hakkını kullanmamıştır. Trenin kapısı Witek için zamansal bir sapak gibidir. Zamanda asılı duran bir olanaktır. Henüz kendini açıklamamış bir halde rayların üstünde akmaktadır. Witek’in eli ile buluşma ya da buluşmama olanağı vardır. Sonra buluşmaması durumunda istasyon görevlisi ile kavgaya tutuşup tutuşmaması veya trene bindikten sonra eski bir parti mensubu ile konuşup konuşmaması olanağı vardır. Witek’in çözüm yolları devamlı önünde uzanır. Her yol başka bir yola her kırılma anı ise farklı kırılma anlarına yönelir. İlk ihtimale bakıldığında trene binmek eski bir parti üyesi ile tanışmasına, onunla tanışmak partiye katılmasına sebep olur. Bu, olanakların varlığın içerisindeki sonsuz çeşitliliğini hissettirir. Bu sonsuz olanaklar akış içerisinde sürekli edimsel hale gelir. Bizim duyum yoluyla algıladığımız işte bu edimsel hale

gelmiş olanaklardır. Her edimselleşme zamanının içinde yerini alarak yeniden virtüelleşir ve yeni edimselleşmelere yelken açar. Ancak sonsuz olanakları gündelik yaşamımızda deneyimleme şansımız yoktur. Bunların sadece hayalini kurabiliriz. “Kör Talih” sinemanın bu hayal edilebilir olanakları duyulabilir ve deneyimlenebilir bir hale dönüştürmesini montaj yolu ile merkezine alan filmlerden birisidir⁵.

Filmin son sekansında Witek’in hiçbir yere bağlı bir tutum sergilememek adına dekanın oğlu adına imza vermez. Bunun neticesinde dekanın işinden oluşunda kendine pay biçmesi ve bunun sonucu olarak vicdanını bir nebze rahatlatmak adına dekana son bir iyilik yapmak isteği kendisinin ve başkalarının yaşamında büyük değişikliklere neden olur. Geçmiş anılar yani geçmiş zaman devamlı şu ana etki etmeye ve geleceği şekillendirmeye devam eder. Bergson’un algı ile ilgili düşüncesi bu tanımlamayı destekler niteliktedir: “algı asla tinin mevcut nesneyle basit bir teması değildir; anı imgelere tamamen bulanmıştır ve bu anı imgeler onu yorumlayarak tamamlarlar” (Bergson, 2015: 100). Bu tanımlamaya baktığımızda algımızın daha çok içinde bulunulan şimdiki zamanda gerçekleşen bir eylem olduğunu söyleyebiliriz. Ancak algılanan her şeyin içinde geçmiş deneyimlerden arta kalan anı imgelerin etkisi de mevcuttur diyebiliriz. Bu bir anlamda Bergson’un daha önce açıklanmaya çalışılan süre ve bellek ilişkisine de yaklaşılabildiğimiz bir noktadır. Akışa yön veren kararların ardında bazen anıların yarattığı imgeler vardır. Bunların ne olduğunu kestirmek çoğu zaman zordur. Bu anlamda kararların ardında kalan deneyimlerin doldurmuş olduğu bellek hep virtüel güç olarak varlığını korur. Bellekteki imgeler -yani geçmiş- şimdiki yön vermeye devam eder. Anılar bir anlamda virtüeldir. Biz onları hatırladıkça ve algımızın içinde edimselleşmeye başlar. Edimselleşen her virtüel yeni bir etki ve her etki yeni bir virtüel üretir. Witek’in treni yakalaması neticesinde içinde bulunduğu parti ortamı eski aşkı ile karşılaşması gerçekten Witek’in öngörebildiği bir şey olmamıştır. “Kör Talih” bu noktada sahip olunan düşüncelerin ve ideallerin bile rastlantısallığını sorgulamaktadır. Yvette Biro önemsiz bir etkenin olayların gidişatını nasıl etkilediği ve değiştirdiği üzerine sorular sormuştur. Nihai sonucu belirlemiş olanın ne olduğu ve diğer alternatiflerin uygunluğunun hep bir merak olarak zihnimizi meşgul etmesinden söz etmiştir. (2011: 161). Bu açıdan bakıldığında “Kör Talih”, zamanın deneyimlediğimiz tek yönlü ilerleyişinin altında kalan sayısız başka katmanlarının hayallerinin estetik bir biçimde bir araya getirilmiş bir toplamı olduğunu söyleyebiliriz.

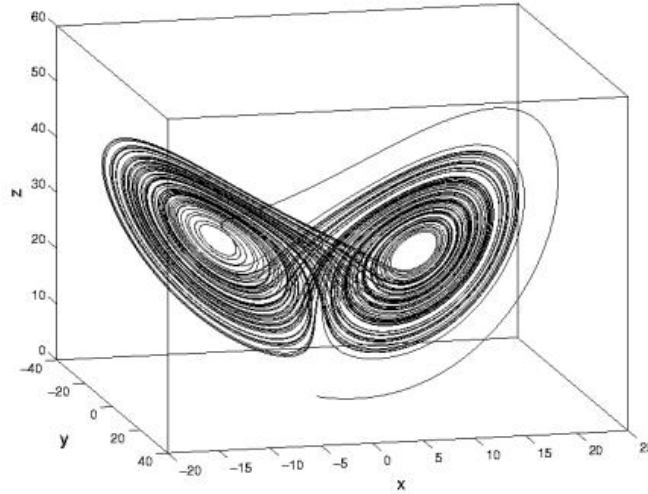
Borges’in “*Yolları Çatallanan Bahçe*” öyküsünde, bahsi geçen romanın labirentsi yapısı tüm olanakların sonsuzluğu gibidir. Karakterlerin olası gelecekleri labirent ustası Ts’ui Pen’in hiç bulunamamış labirentinin kendisidir aslında. Öykünün kendisinde de zamanda çatallanan

⁵ “Kör Talih” filminin arka planında işlenen Polonya’daki siyasi istikrarsızlık ve demokrasi yoksunluğu Yvette Biro’ya göre tesadüflerin ilerleyişini daha karamsar bir atmosferde sunmuştur. Burada Witek ne kadar kaçmaya çalışırsa çalışsın pek de iyi sonuçlarla karşılaşacağı söylenemez. Zamanın rastlantısallığı adaletin olmadığı bir ortamla birleşince, angaje olmadan yaşamak ve birileri tarafından istismar edilmemek neredeyse imkânsız hale gelir (Biro, 2011: 163). Sivil toplum ve bürokrasi menfaat çatışmalarının yuvası olur. Bireysel tercihler bile toplumun kendisi gibi kaotiktir. Biro böyle bir ortamda zamanın sonsuz olanaklarının dağılımını Polonya’nın karamsar atmosferi üzerinden okumuştur. Filmin de zamanın saf ve sürekli genişleyen boyutunu bu yolla hissettirdiğini söylemek mümkündür.

başka olanaklara sık sık gönderme yapar: “Talihin yüzüme gülüp sizi karşıma çıkardığı şu içinde bulunduğumuz zamanda evime geldiniz; bir başkasında bahçeden geçerken cesedimi buldunuz; gene başka birinde, aynı sözleri söylüyorum ama ben bir aldatmaca bir hayaletim” (Borges, 1995: 66). Borges’in uzamsal olmayan labirentsi bir zaman anlayışı vardır. Öykünün içerisinde de bu sık sık hissedilir. Öyküdeki Dr. Stephan Albert’in soyadı bir mesaj içerir, bu da onu Dr. Yu Tsun’un düşmanı yapar. Ancak başka bir zamanda belki de hiç karşılaşmazlar. Bu ihtimallerin hepsi bir an iç içe görünür. Rastlantısallığın yarattığı bir sonuç, yeni olanaklara yelken açmak üzere gerçekleşir. “Kör Talih” filminde Witek belki çocukluk arkadaşı Daniel’le gelecekte yine karşılaşabilir. Belki bir daha asla onu göremez. Ya da tıp fakültesine devam etmesi başka bir kadın ile beraber olmasına yol açar. Aslında bunlardan hangisinin gerçek olduğu ve neyin neye yol açtığı önemli değildir. Burada önemli olan belki de hayatın her gün seçimlerimizle ve bunun dışında başımıza gelen rastlantısal olaylarla kendini açılmayan bir virtüel bulutu gibi etrafımızı sarıyor olmasıdır. Filmin açılış sekansının montajı kronolojik bir yol izlemez. Bu bölümde izlenen sahnelerde neyin neye sebep olduğunu anlamak mümkün değildir. Ancak buranın gizemi filmin bütünüyle birlikte çözülür. Burası daha çok potansiyel olanakların ya da virtüel olanın, henüz şekillenmemiş kaotik zamanın hissedilmesidir. Olaylar kaotik bir şekilde birbirine bağlanır. Filmin kendine ait zamanında henüz kronolojik bir şekillenme oluşmamıştır. Montaj burada zamanın labirentinin farklı koridorlarını bir araya getirir ve bir anlığına labirentin tepeden görünmesini sağlar.

Çatallanmanın ve kaotik zamanın bir başka örneği olarak “21 Gram”ın (21 Grams, Alejandro González Iñárritu, 2003) kronolojik ilerlemeyen kurgusu film boyunca birbiri ile ilişkisi olmayan insanlar gibi birbiriyle alakasız gibi görünen sekansları bir araya getirir. Kaos fikri belki de sonsuz olanakların toplamı bağlamında imgeleri montajlama şekliyle kendini bir anlığına görünür kılar. Filmdeki karakterlerden biri olan Michael’ın da bir gün bir diğer karakter olan Christina’ya dediği gibi “iki insanın bir araya gelmesi için gerçekleşmesi gereken o kadar çok şey vardır ki”; yaşamın akışının bir mucizesi gibi, olasılık hesaplarının çaresiz kaldığı yerdir burası. Bu anın hissedilişi belki de Christina’nın kazada ölen kocasının kalbi sayesinde hayata bir süre daha tutunabilen Michael’ın ölüm döşeginde iken sarf ettiği sözcükleri ile yoğunluk kazanır: “Yirmi bir grama kaç yaşam sığar?” Sinematografik fikir kendini bazen bir karakterin sözlerinde de açığa çıkarabilir. Bu fikir tümlüğün hafifliğinin hissedilebildiği ama sözcüklerin ağırlığının anlatmaya yetmediği yerde asılı durur. İki dudağın arasından çıkan sözcükler ile filmin diğer imgelerinin gücü bütünleşir. Filmin hissettiği ama açıklamakla uğraşmadığı bir gizem, duyular seviyesine çıkarak ruhun, şansın, belki de tanrı ve sonsuzluğun kendisi olarak sırrını saklamaya devam eder. Film bir şey önermez. Sadece bir şeyi merak eder ve sorular sorar. Tıpkı filmin montajının zamanı doğrusal olarak sunmayı gibi geçmiş ve gelecek birbiriyle iç içe geçmiştir. Montaj sayesinde film bu fikri izleyiciye aktarabilir. Estetik bir tercih olarak düşünülebilecek bu montaj biçimi zamanın hissiyatını doğrudan sunmak yerine fragmanlar halinde sunar. Bağlantıların ve ilişkilerin nerede başladığının merakı seyir esnasında kendini korur. Zaten mesele de bu bağlantılarda

gizli gibidir⁶. Bazı olaylar, arkalarındaki basit birkaç nedene önemli roller yükleyebilir. Ancak onların ardındaki nedenler de düşünüldüğünde karmaşık bir ilişkiler ağı ve hatta Edward Lorenz'in atmosferik hareket modelini andıran ve "Kaos Teorisi"ne ilham veren tuhaf şeklini (Görsel-2) akla getirir. En küçük etken dramatik değişikliklere neden olabilecek bir zincirin tetikleyici unsuru olabilir. Bunu sıklıkla bir film senaryosunun çatışmayı yaratacak tetikleyici unsuru olarak zaten görüyoruz. Ancak burada değinilen filmlerin direkt olarak bu fikrin kendisine dair izler taşıdığını söylediğimizde bu ayrımı daha iyi yapmış oluruz.



Görsel - 2: Edward Lorenz'in atmosfer hareketlerinin kaotik etkileşimini betimleyen şekli (Bkz: Lorenz Attractor)

"Run Lola Run" (*Koş Lola Koş - Tom Tykwer - 1998*) filminde Lola'nın sevgilisine yetişmek için sahip olduğu yirmi dakika, sayısal olarak bakıldığında tek bir süreyi ifade eder. Ancak yirmi dakikalık bir zamansal kesitin bile sonsuz farklılıkta edimselleşme biçimi vardır. Film gösterebildiği ölçüde belirsizliği ve rastlantısal ilerleyen şimdiki zamanı vurgular. Tüm seçenekler zamanın içerisinde aslı bir vaziyette bekler. Karakter her denemesinde bunlardan bir tanesini seçer. Bunlar farklı bir boyutu meydana getirir. Katmanların sadece birkaçını gösterir. Filmde akla gelen şey hep hayattaki seçimlerimizin ağırlığıdır. Bu seçimlerin yarattığı farklı yolları sinema montajın birleştirici gücü ile bir araya getirir.

⁶ "Babil" (Babel - Alejandro González Iñárritu - 2006) filminde de Japon iş adamının bir av sırasında rehberine verdiği ve bir şekilde o yöredeki çocukların eline geçen tüfekten çıkan bir kurşun, Amerikalı bir kadının omzuna isabet eder. Aslında kurşunun havadaki ilerleyişi isabet ettiği yer gibi bağlantılar da kaotiktir. Bu kurşun sorunlu bir ilişkinin gidişatına hatta onların Amerika'daki çocuklarına bile etki eder. Bu aslında akışı daha anlaşılabilir kılmak için düşündüğümüz nedenselliğin akış içerisindeki hesaplanamaz sapaklarını ve yeni edimselleşmelerin üst üste yığmaya başladığı olasılıkları düşündürür. "Babil" birbirinden bağımsız gibi görünen üç sekansı yine iç içe montajlayarak tesadüfi bağlantıların arasındaki mekânsal mesafeleri yok eder. Geriye sadece bağlantıları bırakır. Bunlar edimselliğin ufkunun ötesinde aslında tüm olanakların, açılmamış potansiyel gerçeklerin bir arada durduğu, bir tümlük gibi, bulutsu bir sonsuzluk hayalinin, belli belirsiz de olsa, hissedilebilir olduğu anlardır.



Görsel-3: Mr Nobody – 2009. Tren rayları birbirine geçmiş bir halde geleceğe doğru uzanır. Gündelik yaşamda biz bu raylardan sadece edimselleşmekte olanı deneyimleyebiliriz

Benzer şekilde “Mr Nobody” (*Bay Hiçkimse*, *Jaco Von Dormael*, 2009) filmi dokuz yaşındaki bir çocuğun boşanan annesi ve babası arasında bir tercih yapma anıyla çatallanan farklı yaşamlarının hayallerini bir araya getirir. Bunların hepsi yukarıda bahsettiğimiz gibi, bir “sinematografik idea” olarak kaotik zaman fikrini düşündürür. Seçimlerimiz, bir ayakkabı bağcığının dayanıklılığı, bir çağrı, bir kaza ya da şans tüm olanakların çeşitlenmesine, virtüel halden edimsel hale geçmesine imkân tanır. Nemo’nun seçimleri başka hayatlara yelken açar ancak tesadüfler de bu hayatlara kendi gücü oranında yön vermeye devam eder. Tesadüfler seçimlere ve seçimler başka tesadüflere bağlanır. Her yol kendi gerçekliğini yaratır ve bu gerçekliğin içerisinde düşünen Nemo için anlam kazanır, hayat başka türlü düşünülemez. “Sensiz bir hayat düşünemiyorum” derken film sürekli başka sapakların yarattığı olanaklara yumuşak sıçramalar yapar. Filmin içerisinde tüm bu olanaklar bir bir çatallanır (Görsel-3). Hangisinin gerçek olduğu anlaşılmaz. Hangisinin gerçek olduğu da zaten çok önemli değildir. Film gerçek olanın ne olduğu ile çok fazla ilgilenmez. Zaten montajın biçimi bunu bulandırmak için çaba sarf eder. Frampton’un dediği gibi film düşünür ama kendi olanakları ile düşünür. Filmin anlatısını kuran montajlama biçimi diğer incelediğimiz filmlerde de olduğu gibi doğrusal olarak ilerlemez. Zamanın içerisinde çatallanan ayrı yolları göstermek için dağınık bir yapı kurar. Ancak dağınıklığın kendisi zaten zamanın sonsuz olanaklarını hissettirmek için vardır. Deleuze’ün zaman-imağ kavramına bakıldığında da, zamanı çizgisel olmayan muhtelif ilişkilerle açığa vuran bir film düşünme biçimine işaret ettiğini ve bu bağlamda zamanı hissedebilmenin önemli noktalarından birinin montaj olduğunu söyleyebiliyoruz (Frampton, 2013: 216). Filmin kurgusu farklı katmanları birbiri ile iç içe geçirir ve tüm bu karmaşa ortaya homojen bir zaman düşüncesi koyar. Yani saf olan, uzamsal olmayan virtüel bir zaman. Henüz hiç gerçekleşmemiş olanakların ayrıışmamış şekilde

durduğu bir tümlük hissini verir. Bu tümlük seçimlerle ya da tesadüflerle edimsele dönüşür, görünür olur ve algılanabilir hale gelir. Algılanan her yaşam kendi içinde büyük anlama sahiptir. Çünkü bizim dünyayı algılama biçimimiz bu zaman katmanına aittir. Film kendi düşünme biçimiyle başka bir zamanın algılanmasına kapı açar.

Frampton ağır çekim için “ yavaşlatılmış devinim son derece önemli bir düşünme biçimidir ve filmin önemli bir uğrağı kendisini uzatma, geciktirme gücüne sahip olduğunda- yani, film-zihinle “gösterilen olay” kavramsal olarak aynı şey olduğunda ortaya çıkar” (2013: 197) der. Nemo trenin peşinden koşarken yavaşlatılmış çekime o kadar çok şey sığar ki zaman burada iyice esner, uzar ve genişler. Çocuğun zamandaki akışı yavaşlar. Bu aralıkta ise sonsuz olanakların seyri başlar. Artık filmin içerisinde akan zamanın nesnel zaman ile hiç bir ilişkisi kalmaz. Bu, filmin bir çocuğun hayalinde katmanlı gerçeklikleri düşünme biçimidir. Bunu yaparken de şunu sorar: “ben niye benim de bir başkası değilim” ve “kimliğimizi belirleyen nedir”. “Kör Talih” filmindeki Witek’in dekanın son isteğini yerine getirmeye karar vermesi ya da “Bay Hiçkimse” deki çocuğun alternatif gerçekliklerinden bir tanesinde hasta babasına bakarken hikâyeler yazmaya başlaması gibi sahip olduğumuz kimliğimiz bile zamanın izlerini taşır. Rastlantısallıkların etkisi bazen görünenden daha fazladır ve incelediğimiz filmlerde bunu görmek mümkündür.

Yukarıda da bahsettiğimiz gibi Bergson “süre” kavramı ile kendi zaman anlayışına bağlı olarak geçmişin bütünsel olarak varlığın içerisinde kaldığını söyler. Geçmiş anılar virtüeldir. Virtüel olarak bekler ve onun bir parçasıdır. Marcel Proust ise bu anlamda, “geçmiş sırf geçici olmaktan ibaret değildir; aksine her an sürmektedir” (2016: 30) der. Anılar şimdi içerisinde sürekli edimselleşir. Bedenimiz edimsel olan ile virtüel olanın kesiştiği yerdir; “zaman içinde dizilmiş anılardan, bu anıların uzam içinde doğan ya da olası eylemini belirten hareketlere geçişi hissedilemez kademelerle olur” (Bergson,2015: 59). Biz kuşkusuz zamanın eseri olarak şimdinin her anında şekillenmeye devam ederiz.

Deleuze, “Sinema - 2”nin beşinci bölümünde zaman-imge ile ilgili kristal-imge kavramını kullanır. Kristal-imge artık zamanın hareket dolayımıyla değil direkt olarak kavranmasıdır. Kristal-imge zamanın diğer katmanlarını görünür kılar ve bu katmanların bütünü bir virtüellik içerisinde bulunur (1985: 98). Bir karakterin iki farklı hali, iki farklı edimselleşme olasılığıdır. Bunu aynı anda görmek ise virtüel halde duran olasılıkların iç içe durduğu zamana kristalle bakmak ve farklı hallerini görebilmektir. “Bay Hiçkimse”de yazı tura atıldıktan sonra havada dönen parayı henüz kütle çekiminin son sözü söylemediği zaman aralığında, havada çerçevenin odak noktasında ve net olarak görürüz. Bu sınırlı sayıda ihtimali üstünde taşıyan paranın ihtimallerin hepsi olarak durduğu andır. Para yere düşmediği sürece tüm ihtimaller paranın varlığında homojen bir karışım gibi durur. Para hem yazıdır hem de turadır. Frampton’a göre “film-zihin” geçişler ya da kesmeler aracılığıyla kavramlara yerleşir, onlarla bütünleşir. Bir filmin kesmeleri, kurguları -yani imajlardaki geçişleri- tüm filmin aktif düşüncesi olarak açığa çıkar (2013: 207). Burada da paranın ardından gelen evlenme sahnesinde kadrajda evlenmek üzere olan Nemo ve Anna görünür. Kamera sola doğru kaydırma yaparken görüntü bir anda eriyip çözülür ve Nemo ile Elise’in evlenme anına dönüşür ve sonra diğer karakterin bakış noktasından Nemo’nun yüzü görünür ama bu

sırada Elise gitmiş ve yerine Jean gelmiştir. Bu geçişler filmin düşünme biçimi derken anlatmaya çalıştığımız şeylere bir başka örnek teşkil edebilir. Bu sahnenin montajında her bir kesmenin ardından farklı bir karakterin yüzü görünür. Film kendi olanakları doğrultusunda montaj yoluyla ufak bir illüzyon yapar. Seçimleri ve her bir seçimin kendi içinde barındırdığı potansiyeli gösterir. Filmin kendine has olan düşünme biçimi derken bu çalışmanın çerçevesi olan “montaj” unsurunun filme olan en büyük katkısının “zaman” bağlamında ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Dolayısıyla kaotik bir zaman fikrinin inşasının izlenilen filmlerdeki sahnelerin kaotik dizilimiyle başladığını ifade edebiliriz.

Sonuç Yerine

Yukarıda tartıştığımız filmlerde sinema, kaosun belirsizliğini, zamanın virtüel haldeki tümlüğünü hissettirebilme gücünü, parçaları bir araya getirme biçimiyle yani montaj ile yapmaktadır. Yani çalışmanın esas gayesi montajın zaman ile olan ilişkisidir. Zaman bloklarının bir araya geliş biçimi ile gündelik zamanın akışı içerisindeki farkına varmadığımız birçok olay zinciri ve bu zincirin halkaları arasındaki bağlantı, sinemanın montaj gücüyle görülebilir hale gelir. Bu yolla bir film bize hayatımızdaki rastlantısallığı sorgular. Rastlantısallık burada bir amaçsızlık anlamında düşünülmemelidir. Amaç ve anlam öznel dünyalarımız içerisinde gücünü korumaya devam eder. Hiçbir belirsizlik anlamın önünde engel değildir. Hatta bazen belirsizliğin kendisi bile bir anlama kavuşabilir diyebiliriz.

Son olarak virtüeli ve kaotik zamanı düşünmenin bizim üzerimizdeki dönüştürücü gücüne değinmek yerinde olacaktır. Film bittikten sonra yaşanan fikrîsel sıçrama filmin gücünün sezgilerimizle kavrandığı bir andır. Başka olanakları düşünmenin dönüştürücü gücü virtüel olanın hayal edilebilmesini olanaklı kılar. Sinemanın başka gerçeklikleri düşleyebilme gücü, paralel yaşamları yan yana koyabilmesi, empati yapabilme yetkinliğini de içinde muhafaza eder. Çoklu bir bakış açısının önünü açar. Kimliklerimizin şekillenmemiş hallerinin hayalini ve belki de yersiz-yurtsuz bir var olma hissini esansını bir anlığına gökyüzüne salıverir. Sanatın dönüştürücü gücü olarak başkalarını anlamanın yolu belki de önce kendimizin ne olduğunu nasıl olduğunu ya da neler olabileceğini sorgulamaktan geçer. Bu açıdan insanın bütün ömrünün çevresiyle olan etkileşimini düşündüğümüzde, çevre irademiz üzerinde nasıl etkide bulunur ve biz çevreye dolayısıyla başkalarına nasıl etkide bulunuruz? Bir başka çevre bizi nasıl bir birey yapardı? Bunu anlayabilmenin yollarından bir tanesi belki de hepimizin bir tesadüfler dizisinin içerisinde geçerek geldiği şu an içerisinde kendimize mesafe almayı deneyip, farklı deneyimlerin bizi neye benzetebileceğinin hayalini kurmaktır. Bu, empati yapmaya giden yolları aydınlatacak bir başlangıç olabilir. Kaos kavramını ve virtüeli kavramsal olarak tartışmak yaşamın bir ereğinin var olup olmadığı sorusuna da bir yanıt değildir. Burada kaosa veya virtüele bakmak yaratıcı bir belirsizliği görmek gibidir. İşte sinema bu belirsiz ve kaotik oluşun içerisindeki gizli anlamları bize gösterir. Gündelik yaşamlarımız virtüelin kendini açmadığı edimselleşmeler ile çevrili iken, sinema bunun ötesindeki gücü düşündürme imkânını bizlere sunar. Belleğimiz, algımız ve duygularımız ile bazen seçimler yapar, bazen mecbur kalırız ya da kaldığımızı sanırız. Algılarımız bazen

kanılara, kanılarımız yargılara dönüşür. Hakikat dediğimiz şeyler ya da hakikat olduğundan emin olduğumuz şeyler de kanaatlerimizin bir toplamıdır ve bu toplam gündelik zamanın emrinde başımıza gelen olayların ve onlardan arta kalan anıların ve bazen travmaların tortusunu içinde barındırır. Çoklu bir bakış açısı statik yargıların tutsaklığından bizi kurtarır, zamansal ve mekânsal düşünmenin önünü açar. Kendi bulunduğumuz konumların bile arkasındaki arzu ve tesadüf ilişkisini sorgular. Bu bir anlamda kendi kendine mesafe almanın önünü açar. Gündelik yaşamın akışı içerisinde sadece bir anlığına sinemanın çerçevesinden bakıp, belirlenmemiş, edimselleşmemiş bir zamanın hissini duyumsayabilmek, sinemanın bizleri büyüleyen güçlerinden biri olmuştur ve olmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Bazin, Andre (2011). Sinema Nedir? Çev. İbrahim Şener, Doruk Yayınları, İstanbul
- Bergson, Henri (2015). Madde ve Bellek, Çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları
- Biro, Yvette (2011). Sinemada Zaman; Ritmik Tasarım Türbülans ve Akış, Çev. Anıl Ceren Altunkanat, Doruk Yayınları, İstanbul
- Bogue, Ronald (2013). Deleuze ve Guattari, Çev. İsmail Öğretir, Ali Utku, Otonom Yayınları, İstanbul
- Campbell, Joseph (2013). Kahramanın Sonsuz Yolculuğu, Çev. Sabri Gürses, Kabalcı Yayınları, İstanbul
- Colebrook, Claire (2013). Gilles Deleuze, Çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (2011). Spinoza: Pratik Felsefe, Çeviren: Ulus Baker ve Alber Nahum, Norgunk Yayıncılık, İstanbul
- Deleuze, Gilles (1997). Time-Image, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Deleuze, Gilles (2004). Hareket-İmge, Çev. Soner Özdemir, Norgunk Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2015). Felsefe Nedir, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (2013). Müzakereler, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (2014). Bergsonculuk, Çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayınları, İstanbul
- Deleuze, Gilles (1987). "What is Creative Act ?", Konferans Kaydı https://www.youtube.com/watch?v=a_hifamdISs Erişim Tarihi: 11.09.2016
- Eisenstein, Sergei (2006). Sinema Dersleri, Çev. Engin Ayça, Agora Kitaplığı, İstanbul

Epstein, Jean (2012). Jean Epstein: Critical Essays and New Translations, Derleyen: Sarah Keller, Jason N. Paul, Çev. Tom Milne, Amsterdam University Press, Amsterdam

Frampton, Daniel (2012). Filmozofi, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul

Gönen, Metin (2008). Paradoksal Sanat Sinema, Versus Yayınları,

Öztürk, Serdar (2016). Sinefilozofi: Kurosowa'nın Düşlerine Sinefilozfik Bir Yolculuk, Heretik Yayınları, Ankara

Plotnitsy, Arkady (2006). Chaosmologies: Quantum Field Theory, Chaos and Thought in Deleuze and Guattari's "What is Philosophy?" Edinburg University Press (40-56)

Proust, Marcel (2016). Aşk Karşılıklı İşkencedir, Çev. Gözde Karalök, Aylak Adam Yayınları, İstanbul

Zourabichvili, François (2011). Deleuze Sözlüğü, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Say Yayınları, İstanbul