

Hareket-İmge ve Zaman-İmge Kavramları Doğrultusunda “21 Gram” a Bir Bakış

Kıvanç Türkgeldi¹

Öz

Bu çalışma, Gilles Deleuze’ün “hareket-imge ve zaman-imge”² kavramları doğrultusunda “Alejandro González Iñárritu”nun “Ölüm Üçlemesi”nden³ (Death Trilogy) biri olan “21 Gram” (2003) filminin nitel bir analizini yapma denemesidir. Düşünce ile sanat paralelliğinin kurulabilmesi için önce Gilles Deleuze ve Felix Guattari’nin “düşüncenin tecelli ediş biçimleri” olarak gördüğü sanat, bilim ve felsefe ilişkisinden kısaca bahsedilmiştir. Ardından hareket-imge ve zaman-imge kavramlarına kısaca değinilmiştir. Buradan hareketle, hareket-imge ve zaman-imge öğelerinin modern sinema içerisindeki girift yapısını anlayabilmek amacıyla, David Jones’un bir çalışmasında⁴ kullandığı “melez-imge” kavramı ile yola çıkılmıştır. Inarritu filmlerinin anlatı yapısı düşünüldüğünde bu kavramlar doğrultusunda bir incelemeyi yapmak uygun görünmektedir. Dolayısıyla “21 Gram” filminin bu kavramlar çerçevesinde felsefe ile paralellikleri gösterilmeye çalışılmıştır. Gilles Deleuze’ün sinema ile ilgili kavramları bize oldukça ufuk açıcı bağlantılar sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı bu bağlantılardan bazıları üzerinde bir düşünme pratiği yapmayı denemektir.

Anahtar Kelimeler: Hareket-İmge, Zaman-İmge, Melez-İmge, Yersizyurtsuzlaşma, Oluş, Gilles Deleuze, Sinema Felsefesi, Film Teorisi

1 Araştırma Görevlisi, Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü

2 Gilles Deleuze’ün hareket-imge ve zaman imge kavramları bu okuma içerisinde bazı muğlaklıkları ortaya çıkarabilir. Bu yüzden Deleuze’ün “imge” derken neyi kastettiği oldukça önemli. Bunun anlaşılması kısmını bu çalışmanın kapsamına almadım. Özcan Yılmaz Sütçü’nün “*Gilles Deleuze’da İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*” çalışmasının özellikle 86-94 sayfaları arasında anlatılanlar bu konuyla ilgili oldukça aydınlatıcıdır. Buna benzer bir başka kaynak da Dyrk Ashton’un (2006), “*Using Deleuze: The Cinema Books*” çalışmasıdır. Bu kaynaklara dayanarak kısaca söylemek gerekirse: Deleuze’e göre *imge=madde=hareket=ışık* demektir. Deleuze’e göre evrenimiz bir imgeler evrenidir ve evrendeki her şey hareket halindedir. Madde hareket halindedir dolayısıyla imgeler hareket halindedir. İmgeler ise birbirlerini etkiler ve etkilenir. Maddelerin bu oluşları ancak ışığın varlığıyla anlaşılır imgeler olarak görürüz. Işık ise madde hareketi neticesinde ortaya çıkan enerjidir. Güneşteki helyum ve hidrojen atomlarının hareketi bir enerji açığı çıkarır. Bu enerji foton olarak yol alır, dünyaya ulaşır. Buradaki diğer maddelerle etkileşime girerek “bildiğimiz” yaşam formlarına uygun bir ortam oluşturur. Bizler gözük olan canlılar olarak evreni bu ışık enerjisi sayesinde görebiliriz. Çünkü ışık maddeye çarparak onu görünür kılar. Dolayısıyla madde gibi ışık da bir imgedir ve hatta enerji bile bir imgedir. Tüm bunların ise bir hareket olduğu söylenebilir. Deleuze imge kavramını Bergson’cu bir anlamda kullanır “Madde ve Bellek” kitabındaki, madde ile tin arasındaki ikiliğe karşı geliştirdiği formülasyonlara dayanır. Bu aslında imge kavramı üzerinden materyalizm ve idealizm ikiliğinin olmayacağı “içkinlik düzlemine” bir kapı aralar. Bu yol Deleuze’ün “oluş”, “zaman”, “içkinlik”, “aşkın empirizm”, “rhizom” gibi kavramları ile oldukça ilişkilidir

3 Yönetmenliğini Inarritu’nun, senaristliğini ise Guillermo Arriaga’nın yaptığı “Paramparça Aşklar ve Köpekler” (*Amores Perros-2000*), “21 Gram” (*21 Grams-2003*), “Babil” (*Babel-2006*) filmlerinden oluşan üçleme

4 Damien Sutton ve David-Martin Jones (2014). “*Yeni Bir Bakışla Deleuze*”

A View Of "21 Grams" In Line With The Conceptions of Movement-Image and Time-Image

Abstract

This work attempts to make a qualitative analysis of "21 Grams" (2003), a movie of Alejandro González Iñárritu's "DeathTrilogy" in line with Gilles Deleuze's concepts of "movement-image" and "time-image". To begin with, the relationship between art, science and philosophy, which are regarded as the "forms of manifestation of the Idea" by Gilles Deleuze and Felix Guatarri, are shortly touched upon in order to draw an analogy between the Idea and art. After that, the concepts of movement-image and time-image are briefly explained. Taking these as the starting point, this study sets out with the notion of "mixed-image" adopted by David Jones in one of his works to understand the inextricable structure of movement-image and time-image elements in modern cinema. Considering the narrative structure of Innaritu films, it seems appropriate to analyze the subject in the light of these concepts. Therefore, this work makes an effort to demonstrate the analogies between "21 Grams" and philosophy in the context of the aforementioned concepts. Gilles Deleuze's concepts of cinema provide us with enlightening connections. The purpose of this work is to attempt to practice thinking over some of these connections.

Keywords: Movement-Image, Time-Image, Mixed-Image, Deterritorialisation, Existence, Gilles Deleuze, Philosophy of Cinema, Film Theory Time,

Giriş

Gilles Deleuze ve Felix Guattari, “Felsefe Nedir” kitabının sonuç bölümüne şu sözlerle başlarlar: “Tek istediğimiz, kendimizi kaostan korumak için bir parçacık düzen”(2015:196). Kaostan korunmak, kozmosun kaotik akışına uzay-zamansal bir şekil verebilmek, düşüncenin durdurulmuş noktalarına saplanmak, evreni tek bir noktadan görebilmek ve anlayabilmek, insanın evrimsel süreci boyunca sahip olduğu düşünebilme yetisinin ortaya çıkardığı ebedi arzu olmuştur. Evrenin süresinin ve akışının önüne bir çizgi çizip oradan sonsuz değişkenliği anlayabilmek, nesnelliğin ve özneliliğin sınırlarında tüm gördüklerimizi bazı duyular yolu ile sabitleyebilmek ve birbirine eklemleyebilmek için “tıpkı bizi kaostan koruyan bir tür şemsiye gibi” (Deleuze ve Guattari, 2015: 197) “imgeler denizinde”⁵ üstüne basacak küçük kum tepeleri arıyoruz. İşte bu kum tepelerine yapışıp duruşumuz, kanı sahibi olup sonsuz akışın içerisine biraz düzen getirme arzumuzdan kaynaklanır. Ancak bu bize sadece kendi sahip olduğumuz noktadan bir bakış açısı sunar. Bunun ötesine geçebilmek Deleuze için esas meseledir. Colebrook, “düşünceyi homojenleşmekten kurtarmak” diyor bunun için. Yani Deleuze’ün yaptığı aslında düşünmeye teşvik. Günümüzde sağduyu veya uzlaşma dayalı kabul görmüş bir düşünce biçiminin veya iletişim ve konsensüs aracılığıyla bu tür bir sağduyuyu hedeflememiz gerektiğini varsayma eğilimindeyiz (Colebrook, 2013: 21). Bu bir anlamda eylemlerimizi belirleyen şeylerin “kanılar” olması gibi bir anlama gelir. Deleuze bu eğilimlere karşı hayati farklı düşünme tarzlarına açmak istemiştir. Ulus Baker (2014: 24), bunun esaslı bir epistemolojik sorun olduğunu vurgular ve bilimin “nesnellik” kazanma iddiası ile “diğer kanaatler arasında bir kanaat olma” eğiliminden söz eder. Bu bilme, anlama ve yorumlama tarzı bizim gündelik olgulara bakış biçimimizi de belirleyen şeyler haline gelmiştir.

Kanaatlerin şekillendirdiği bir yaşamdan sıyrılmak Deleuze’ün düşüncesinde önemli bir yer tutar. Deleuze’e göre sanat bilim ve felsefe insanın evrendeki oluş süresi boyunca düşüncesinin tecelli ediş biçimleri ve insanın kaosa karşı aldığı tavrın farklı görünüşleri olmuştur. Sanat, bilim ve felsefe kaosun üzerine düzlemler çizer. “Bu üç disiplin tanrıların hanedanlarını anımsatan dinler, kanılarımızın türeyeceği bir “Urdoxa”nın figürlerimişçesine⁶ bir gökkube resmetmek üzere tek bir tanrının belirivermesi gibi değildir. Felsefe, bilim ve sanat, gökkubbeyi yırtmamızı ve doğruca kaosun içine dalmamızı ister” (Deleuze ve Guattari, 2015: 197). Düşünmenin bu üç tezahürü belirsizliğe kendi yöntemleri ile – felsefe kavramlar yaratarak, bilim fonksiyonlar yaratarak ve sanat duyular yaratarak- çizgi çekmeye çabalar ve “yersizyurtsuzlaşma ya”(detteritorialisation) bir olanak sağlar. “Yersizyurtsuzlaşma”, coğrafi bir yerin nesnel olarak sınırlarının belirlenmesi değil, değeri daha çok varoluşsal olan (Zourabichvili, 2011: 171) ve insanın küçük kum tepelerinden ayrılıp farklı noktalardan, kendi durduğu yerleri de görebileceği çoğul perspektiflerden dünyayı anlamaya çalışmasıdır. Deleuze’ün bu kavramı için bu kısacık cümle elbette sathî kalacaktır. Ancak bu çalışma kapsamında buna kısaca değinip geçmek belki daha uygun olur. Çalışmanın sonunda ise aslında çalışmanın bütününe bu kavramın da bir açıklaması gibi olacağı inancındayım.

“Alejandro González Iñárritu” filmlerinden biri olan “21 Gram” bu çalışma çerçevesinde

5 Deleuze’ün kullandığı “imgeler evreni” anlamında kullanılmıştır. Deleuze göre evrenimiz bir imgeler evrenidir.

6 Sarsılmayan, sabit bir kanı gibi olan şey olarak okunabilir.

incelenecektir. Öncelikle burada amaç filme nesnel bir açıklama getirmek değildir. İleride de belirtileceği gibi yapılmak istenen aslında Deleuze'ün kavramları ışığında filmin düşünsel çağrışımlarının ve titreşimlerinin izini sürmektir. Film üzerine sayfalarca farklı yorum elbette yapılabilir. Filmin incelemesinin ardından Deleuze'ün hareket-imge ve zaman-imge gibi kavramları ile neden bu filmi ilişkilendirme denemesine girişildiği daha iyi anlaşılabilir.

1. Hareket- İmge, Zaman-İmge

Gilles Deleuze'ün sinemayla ilişkisinin düşünce ve imge bağlantıları kapsamında olduğunu söylemek çok yanlış olmaz. Deleuze'ün sinemaya olan ilgisinin, hareket-imge ve zaman-imge kavramları ile sinemayı felsefi bir çerçevede yeniden düşünmesinin nedeni, sanatın duyular yaratarak insanın düşünme edimine katkıda bulunan bir faaliyet olduğuna inanmasıdır. Bir imge ve düşünce bağlantısı kurma çabasıdır. Yukarıda özetin de özeti sayılabilecek kısacık paragraftaki anlatılanlarla bağlantı kurabilmek için, sanatın bir özgürleşme, kaosa bir çizgi çekme ve insanın var oluşuna yeniden bir "yer-yurt" edindirme çabası olduğunun altını çizmek aydınlatıcı olacaktır. Deleuze'ün tüm sanatlar içerisinde sinema ile bu kadar ilgilenmesinin elbette birçok sebebi var. Ancak en belirgin olanı belki de sinema sanatının evrene yaklaşım tarzının çoğulcu, içkin ve "yersizyurtsuzlaştırıcı" olmasıdır.

İçkinlik; yani madde ve tin ikiliğinin giderilmesi imge kavramında saklıdır. Henri Bergson (1859-1941), "Madde ve Bellek" (Matter and Memory-1896) kitabının önsözünde, amacının "tinin gerçekliği ile maddenin gerçekliğini ortaya koymak ve belirgin bir örnekten yola çıkarak tin ile maddenin birbirleriyle ilişkisini belirlemeye çalışmak" (Bergson, 2015: 7) olduğunu belirterek söze başlar. Deleuze "Bergson'un harekete dair üç tezi ile başladığı "Sinema -1 Hareket- İmge" (L'Image-Mouvement-1983) adlı kitabında; Bergson'un sinemayı modern bilimin teknolojik bir yeniliğinden öte bir şey olarak görmemesinin aksine, onun keşfini çok önemli bulduğunu vurgular. Ancak Deleuze, Bergson'un sinemanın sadece ilk dönemini görebilecek kadar yaşamasından kaynaklı olarak sinemanın devrimci bir sanat olduğunu göremediğini düşünür. Aslında Bergson'un aradığı içkinlik düzlemi, sinemanın, üzerinde doğrulup yükselebileceği bir düzlemdir. Deleuze, Bergson'un sinemaya dair yanılığının sebebinin, onun hareket üzerine tezlerini geliştirdiği dönemde, sinemanın henüz "montaj" ile buluşmamış olmasından kaynaklı olduğunu öne sürer. Halbuki Bergson'un düşünce tarihinin ezeli ikiliği olan madde ve tin ikiliğini ortadan kaldırmak amacı ile geliştirdiği düşünce biçiminin yapmaya çalıştığını, sinema gerçekleştirmiştir. Çünkü yaşadığımız evren bir imgeler evrenidir ve sinema zamanın imgesini dolaylı ve dolaysız olarak hareket-imge ve zaman-imge ile sunar. Sinemadaki hareket imge, bizi tek bakış açısının düşünceyi homojenleştiren ve düzenlenmiş dünyasından çıkarır, farklılaşan sürelerle (sekanslara, sahnelere) götürür:

Kameranın kullanımıyla zamanı artık hareketin üzerinde meydana geldiği çizgi olarak görmeyiz, bunun yerine kıyaslanamaz sürelerin ayrı atımı veya kıyaslanamaz süreler farklılığı görürüz. Bunun belli başlı tekniklerinden biri montaj olmuştur: farklı ama çatışan hareket mevkilerinin birbirine eklenerek bir bütün haline getirilmesi. Sinematik montaj bir bakış açısını veya zamanın akışını bir diğerinin yanına açıkça yerleştirerek bize zamanın ayrılaşmasını veya zamanın bütününü oluşturan farklı ritimleri gösterir (Colebrook, 2013: 62-63).

Çünkü kamera insan gözünün tekliğini taklit eder. Sinemacı da kameranın kaydını aldığı bu noktaların yaratıcı montajları ile başka görme biçimlerinin de olduğu bir dünyayı insana gösterir. Farklı oluşların, farklı zamanların birliğinden oluşan bir bütün sunar. Bizler hayatta kendi bakış noktamızdan, başka oluşların bakışlarına ulaşamayız. “Öteki”nin yaşadıklarını, karşılaştıklarını, zorluklarını, kültürünü, kamera bizlere gösterir. Tekil bir bakıştan bizi sıyrıp alır.

Farklı oluşların, farklı zamanların birliğinden oluşan bir bütün ifadesini biraz daha açıklamak için ilk olarak Antik bilimin “ebedi anlarına”, modern bilimin ise “herhangi anlarına” kısaca değinmek faydalı olabilir. Bu ayrımın “hareket” ile olan ilişkisi Deleuze’ün “Sinema-1” kitabında açıklanır. Ulus Baker bu ayrımı kısaca şöyle özetlemiştir:

Antik ya da Klasik düşüncenin esas olarak kayb olduğu ve modern düşüncenin ortaya çıktığı tarihsel gelişim Rönesans bilimsel devrimleriyle başladı. Antik çağda Yunanlıların düşüncesinde “physis” yani bir akış vardı, yani varlıklar akıyor ve zaman bu akışa boyun eğiyordu. Yani zaman harekete tabiydi⁷. Zaman bu tanrısal akışın bir görünümü idi. Bu duyumsanabilir şeylerin bilinebilir şeylere göre daha aşkın olması düşüncesini ortaya çıkaran şeydi. Kısaca Antik Yunan varlıkların, “aşkın formların ardışıklığı”ndan oluştuğunu düşünüyordu. Yani varlıklar bir nevi poz verirler, doğa bize duruşlar verir bize duruş noktaları verir. Aristo’nun formlar öğretisi buna dayanır. Bir ebedi formdan başka bir ebedi forma geçiş. Kepler’in aşkın form düşüncesini yıkması ile ilgi “herhangi anlar”a yönelmiştir. Bir hedefe, bir amaca gidip oraya varan, ölümüne varan ya da yaşama doğru yükselen bir süreç biçiminin, aşkın süreç biçimlerinin bırakılıp yaşamda içkin olarak bulunan anların herhangi birisinin ötekine eş uzaklıkta olması, yani aynı değerde olması demektir bu (Baker, 2014: 22)

Aşkın ya da ebedi anların terk edilmesi resim sanatında bir perspektif algısını doğurmuştur. Gözlemci kendisini akışın içerisindeki “ebedi” noktadan alıp “herhangi” bir konuma yerleştirmiştir. Bu Baker’in de belirttiği gibi modern bilimin laboratuvar koşullarını oluşturan nesnellik anlayışının düşüncedeki tezahürü olmuştur. Pascal Bonitzer “Kör Alanlar ve Dekadrajlar” kitabında bu iki düşünsel ayrımın resim sanatında ne gibi değişimlere sebep olduğuna değinir. “Eğiklik tablonun uzayına hareket duygusunu ve zaman kavramını sokmuştur”(Bonitzer, 2011: 155). Fizikteki, geometrideki ve matematikteki devrimin yansıması olarak bu belki de Rönesans Dönemi resimlerinin cepheden olan bakışı ile daha sonraki resimlerin eğik perspektifinin bir açıklaması olabilir tabi. Ancak burada önemli olan aslında sanatı, bilimi ve felsefeyi birbirinden bağımsız düşünemeyeceğimizin yanı sıra Bergson’un bu ayrıma dair olan görüşüdür. Bergson iki bilim anlayışı (antik bilim ve modern bilim) arasındaki farkın nitel değil nicel olduğunu düşünür. Bu iki bilim arasındaki fark, zaman safhalarını gözle kaydetmek yerine (antik bilim) lahzada çekilen fotoğrafın çok daha tam olarak yaptığı kaydetmelerden (modern bilim) ibarettir. Şu da var ki; her iki kaydetme mekanizması sinematografik mekanizmadır. Yalnız ikincisindeki açıklık birincisinde yoktur (Bergson’dan akt. Sütçü, 2015: 81).

7 Immanuel Kant (1724-1804) ile birlikte bu anlayış değişir. Zamanın harekete tabi olması durumu tam tersine döner. Kant’a kadar zaman evrenin hareketi ile birlikte ilerler. Kant zamanı ve uzay ile birlikte bir “a priori” görüş olarak düşünür. Evren, biz yani hareket zamanın içerisinde oluşuruz. Zaman hepsini kapsayan bir bütündür. Yani tüm hareketin içinde eşzamanlı olarak aktığı bir bütündür. Bu ileride değinilecek zaman-imgе kavramı ile de ilişkilidir.

Bergson'a göre sinematografik olan, nitelik olarak herhangi bir fark içermez. Eski ve yeni düşünme biçiminin teknolojik bir uzantısıdır. Fakat bu konum sinemaya ayrı bir değer atfetmeyi engeller. Deleuze ise tam bu noktada –Bergson'a olan borcunu hiçbir zaman inkar etmeyerek- buna itiraz eder. Sinemanın durduğu yer eski ve yeni düşünme biçimlerinin üstündeki bir düzlemde yer alır. Sinema bize hareketin illüzyonunu değil kendisini sunar.

Hareketi "herhangi anlarla" ilişkilendirdiğiniz zaman, yeni olanın, yani dikkate değer ve tekil olanın bu anların herhangi birinde üretilişini de düşünebilmemiz gerekir. Deleuze'e göre bu, felsefenin bütünüyle dönüşmesidir (Deleuze, 2004: 18). Muybridge'in atının her anı aslında atın hareketlerinin saniyede 16 kere fotoğraflanması ile oluşturulmuş bir hareket illüzyonudur. Buraya kadar her şey, Bergson'un söylediğinden çok farklı değil. Ancak daha sonra devreye montaj girer. Eisenstein'ın filmlerindeki anlar, oyuncuların yüzleri, bebek arabasının merdivenlerden yuvarlanması, bunlar aşkın anlar mıdır? Hayır, aslında bunlar harekete ait tekil ya da yalnızca dikkat çekici anlar yani ayrıcalıklı (privileged) anlardır. Dolayısıyla Eisenstein'da ayrıcalıklı an aslında öne çıkarılmış "herhangi andır". Eisenstein'ın "herhangi bir an"ı, "bir diğerinden eşit uzaklıktaki an"dır (Sütçü, 2015: 82). Ancak bu herhangi anların birleştirilmeleri ile ortaya çıkan "bütün", eşsiz ve çarpıcı bir düşünceye neden olabilir. Niceliksel birleşme niteliksel bir sıçrama yaratabilir. Eisenstein'ın imgelerin çarpıcı montajı ile yapmaya çalıştığı şey tam da budur. Hareket, mekan içindeki bir nakildir. Oysa, ne zaman mekan içinde parçaların nakli söz konusu olsa, bir bütün içinde de nitel bir değişim olmaktadır⁸ (Deleuze, 2004: 18).

Montaj uyuşumlarla, kesmelerle, ve uyuşumsuzluklarla "bütün"ün belirlenmesidir (Deleuze, 2014: 47). Eisenstein'ın filmin montajının filmin "idea"sını sunduğunu söylemesi, Deleuze'nin montaj tanımından çok uzak değildir. Eisenstein kendi tarzında bunu farklı teknikler kullanarak yapmıştır⁹ ve hatta kendi kurgu anlayışını teorileştirmiştir. Griffith ve Pudovkin izleyiciyi bir sonuca doğru götürmek için trans halinde ileriye yönlendirmeyi umarken, Eisenstein filmin anlamının kurulması için her zaman izleyicinin yardımına, filmin yorumlanmasında seyircinin oynadığı aktif süreç vurgu yapmıştır (Andrew, 2010: 133). Her halükarda montaj filmin düşüncesini, hareket dolayımı ile sunulan zamanın imgesini oluşturabilmek için vardır. Bir filmin başından sonuna kadar bir şey değişir, bir şey değişmiştir. Ne var ki, bu değişen bütün, bu zaman ya da süre, yalnızca dolaylı bir biçimde, onu ifade eden hareket-imgelerle ilişkili olarak kavranabiliyor gibi görünmektedir. Montaj; bütünü, ideayı, yani zamanın imgesini ortaya çıkarmak için hareket-imgelere dayanan işlemdir. Böyle bir imge zorunlu olarak dolaylıdır, zira hareket-imgelerden ve onların birbirleriyle kurdukları ilişkilerden elde edilmiştir (Deleuze, 2014: 47). Farklı anlayışlarda bu ilişkilerin farklı biçimlerde kurulmalarına olanak sağlamıştır.

Örneğin, Deleuze için "Klasik Amerikan Sineması" hemen hemen birçok hareket- imge ögesini barındırır. Klasik Western filmlerinde, Frank Capra'nın ve John Ford'un filmlerinde bunu görmek mümkündür. Sadece Amerika'da değil Avrupa'da da benzer örnekler görmek mümkün. Alman Ekspresyonist Sineması, Fransız Empresyonist

8 "Sinema 1" in 20. sayfasında Deleuze, Bergson'un şekerli su örneğinden bahseder. Bu hareketteki değişimin nasıl nitel bir değişimi yani süredeki değişime tekabül ettiğini anlamaya yardımcı olabilir.

9 Eisenstein "*Film Biçimi*" kitabında "*Ölçümlü (Metrik)*", "*Dizemsel (Ritmik)*", "*Titremsel (Tonal)*", "*Üsttitremsel (Overtonal)*", "*Enetelektüel (Intellectual)*" montaj tekniklerinden söz eder.

Sineması ve Sovyet Sineması da hareket-imgelerin montajı üzerinden işler. Hatta Deleuze kitabında, montajı hareket-ime bağlamında dört farklı ekole ayırmıştır: Amerikan-Organik, Sovyet-Diyalektik, Alman-Niteliksel ve Fransız-Niceliksel. Organik yaklaşım bugün bile klasik anlatı öğelerini taşıyan filmlerin çoğunda görebileceğimiz öğeleri barındırır. Bu aslında ağırlıklı olarak kronolojik ilerleyen, statükonun bozulması ve bir kahramanın ortaya çıkıp düzeni eski haline getirmesi ya da bir dönüşüm yaşanması mantığı ile işleyen anlatı yapısının montaj anlayışıdır. “Gazap Üzümleri”nde (Grapes of Wrath-1940), Henry Fonda film boyunca yaşadığı olaylar neticesinde bozuk düzeni düzeltmez ama onun bozulduğunu görececek bilinçlilik seviyesine ulaşır ve bir dönüşüm yaşar. Bu dönüşümü anlatan hikaye kronolojik ilerler. Hareket-ingenin organik montajında belirli bir olayın başlangıcı ve bitişi oldukça açık görülür. Sovyet ekolü ise D.W.Griffith’e olan borcunu inkar etmeden onun ampirik yaklaşımını ve tarihi anlama tarzını eleştirir. Bu Sovyet ekolünün diyalektik tarzıdır. Eisenstein’in önerisi Amerikan organik hikaye akışının getirdiği paralel montajın karşısına “karşıtlıklar montajını” ve “çarpıcı montajı” koymaktır (Deleuze, 2014: 51). Eisenstein bunu an-etkinin getirdiği “patetik” güç ile yapmıştır ve ona göre niteliksel sıçrama ise bu “patetik” güç ile olur.

Hareket-ime ile başlayan sinemanın gücünün kitleleri etkileyebilme yetisinin istismarı, Deleuze’un modern sinemanın ortaya çıkışı olarak gördüğü, zaman-imenin doğuşuna yol açmıştır. Sinemanın bu değişimi önemli bir kırılma noktasıdır. Sinemanın, karakterin hareketi ve kameranın kullanımı ile oluşturulmuş algı-eylem-duygulanım imgelerin¹⁰ montajı neticesinde varmış olduğu bu nokta yine kendisinin aşması gereken bir problemi haline gelmiştir. Deleuze’e göre İkinci Dünya Savaşı, hakikatin sorgulanmasını zorunlu kılmıştır. Batının aydınlanmadan bu yana yarattığı birikimin bir sapması olarak yaşanan yıkım görünenlerin aslında görüldüğü gibi olmadığı algısını yaratmıştır.

Deleuze savaşın Avrupa üzerindeki etkisinin, zaman imenin karakterlerinin kendi durumlarını olumlu yönde etkilemedeki başarısızlıklarında yansıdığını görmüştü. Bunun aksine, artık muzaffer süper güç haline gelen ABD’nin sinema sektörünün böyle bir derdi olmamıştır; dolayısıyla Hollywood hareket-imesi içinde buldukları koşullara tepki vermekte hiç zorlanmayan bireysel karakterlerle doluydu. Ancak çoğu Avrupa ülkesi savaşta sadece ekonomik ve fiziksel olarak değil psikolojik olarak da tahrip olmuştu (Jones, 2014: 115).

Hareket-ime kavramı bağlamında düşündüğümüzde klasik anlatı; algı-motor şemasının yasalarına göre birleşen, bütünlüşen -algı-eylem ve duygulanım¹¹ imgeler

10 Deleuze “Sinema-1 Hareket-İme” kitabında, hareket-imenin üç farklı türünü belirlemiştir. Bunlar algı-ime, eylem-ime ve duygulanım-imedir. Hareket-ime bir belirsizlik merkezi ile ilişkiye geçtiğinde üç çeşide bürünür der. Örneğin Algı-ime öznellik ve nesnellik anlamında –katı algı, sıvı algı ve gaz algı gibi- hallerde büründüğünü söylüyor. Tabi bütün bunlar somut olarak ne anlama geldiğini söylemek oldukça karmaşık ve zor. Ancak algı-imenin devamlılık kurgusunun parçalarını oluşturan aç-karşı aç, amors çekimler gibi uzamsallık ile ilgili kısmı olduğu çıkarımını yapabiliriz. Duygulanım ime konusunda ise Deleuze, Carl Theodor Dreyer’in “Jeanne D’Arc’in Tutkusu” (*Le Passion de Jean d’Arc-1928*) filmini örnek verir. Deleuze göre bu film duygulanım-imgelerden oluşan bir filmidir.

11 Deleuze’un burada “duygulanım” kavramını Spinoza’dan ödünç aldığı belirtmek faydalı olacaktır. Metinde “duygulanım” ve “duygulanışlar” kelimelerinin her kullanımı Spinoza’nın “Duygulanış” kavramı ile ilişkisi olduğunu belirtmek isterim. Bu noktada şunu da söylemekte fayda var: Spinoza’nın töz öğretisi ve için evren anlayışı Deleuze’un kavramlarına temel oluşturan felsefelerden biridir.

olarak ortaya çıkabilecek- hareket-imgelerin organik bir biçimde kompoze edilmesidir. Gilles Deleuze bu strateji ile işleyen filmleri "organik rejim" olarak tanımlar (Ashton, 2006: 78). Ancak anlatının modern formları zaman-imgelerin farklı çeşitlerinden türer. Anlatı, imgeler tarafından apaçık sunulan ya da yapının altında yatan bir kesinlik değildir (Deleuze, 1997: 26). Yani anlatı yapısı organik değildir. Hikayenin başlangıç ve bitiş noktaları muğlaklık arz eder. Daha çok gerçekliğin içerisinde farklı yorumlamalara açık bir kesit alınmış gibidir. Bu izleyeni kahramanın izinde bir noktadan başka bir noktaya götürmek yerine farklı düşünsel bağlantıların olabileceği bir gücü içinde barındırır. Deleuze, bu tarz filmler için ise "kristal rejim" tanımlamasını yapmıştır (Ashton, 2006: 77).

Andre Bazin'in ve Siegfried Kracauer'in gerçeklik üzerine inşa ettiği sinema teorisi ile İtalyan Yeni Gerçekçiliği ve Fransız Yeni Dalgı filmleri değişen estetik anlayışın temelini ve ilk örneklerini oluşturur. Bazin bir anlamda gerçekliğe daha çok yaklaşabilmek için zamanın dolaysızlığını öne çıkarır. "Kuzeyli Nanook" (Nanook of the North-1922) belgeselinde fok avlama sahnesinin süresi gerçekten olduğu gibi deneyimlenir. Gerçekçiliğin tavrı, montaj yoluyla anlatıya hizmet etmeyen yerleri kesilen planın yerine filmsel zamanın, filme alınanın zamanı ve filmi izleyeninin zamanının birbirine yaklaştığı bir zaman anlayışı ve optiğin, alan derinliğinin gücünü kullanmayı önerir. Bazin, İtalyan Yeni Gerçekçiliğinin montaj sinemasına bir başkaldırı olduğunu öne sürer. Roberto Rossellini'nin "Hemşehri"(Paisan-1946), "Almanya, Sıfır Yılı" (Allemania, Anno Zero-1948) ve Vittorio De Sica'nın "Bisiklet Hırsızları" (Ladri Di Biciclette-1948) ve "Umberto D" (1952) filmleri, estetik yapısı ile sinemaya gerçekliğin belirsizliği¹² duygusunu kazandırır (Bazin, 2011: 52).

Deleuze göre zamanın bu dışavurumunun ve sezgisinin değişiminin sinema açısından ehemmiyeti yüksektir. Deleuze bu noktada Bergson ile bağlantısını devam ettirir. Bergson için zamanın aşkın biçimi "süre"dir (dureé) ve bu biçimin karakteristiği de bölünmemesi ve kesintisiz bir akış halinde bulunmasıdır (Sütçü, 2015: 133). Hayat ayrı şeylerin gerçekleştiği hareket ve oluşur. Dünya bir imgeler veya algılar akışıdır; bunlar kendilerine temel teşkil eden bir varlığın imgeleri değildirler henüz. Yalnızca ayrı algılar bu imgelerin akışını bir şeyler dünyasına sabitler (Colebrook, 2013: 72). Bizler dünya üzerindeki çekim kuvvetini ağırlık olarak somutlaştırırız. Fiziksel olarak dünyanın hareketi atom ve moleküler yapımızda bir harekete, sürtüşmelere daha da somut olarak yaşlanmamıza, yani zamanı algılamamıza neden olur ve bizlerde bu akışı anlaşılır kılabilmek için bunu eşit aralıklara bölme eğilimindeyizdir. Vücudumuzun molar yapısının bu devinime verdiği tepki örneğin bir insan isek, insanın biyolojisi tarafından belirlenir. Başka bir canlı formu ve başka bir beden zamanı farklı algılayacaktır. Farklı duruş noktaları evrendeki farklı konumlar, farklı algılar yaratmaktadır. Bizler algılama noktasında ampirik dünyayı biyolojik yapımızın sınırlarında gözlemliyoruz. Örneğin canımız istediğinde dünyayı sadece siyah-beyaz tonlarda göremeyiz. Bu belki gözümüzün evrimi ile açıklanabilir. Ancak esas mesele dünyayı farklı görebilme yetisini elde edebilmek değil farklı görülebilir noktalarının ve ihtimallerinin de olduğu yüksek noktalar olduğunu düşünmeyi denemektir. Akışı anlayabilmek için algımız ampirik dünyadan kesitler elde eder ve bunlar üzerinden evreni anlamaya çalışırız. Halbuki "süre" bölünmezdir ve Bergson'a göre dış dünya yalnızca değişimler geçirmektedir.

12 Burada "belirsizlik" sözcüğü kilit bir önem barındırır. Bazin'in belirsizlik dediği şey sosyolojik açıdan toplumun hakikate karşı sarsılan güven duygusunun yanı sıra hakikate yaklaştığında karşılaştığı şeylerin o kadar siyah-beyaz olmadığına estetik bir yansıması gibidir.

Zaman aslında “bütünün” her bir parçasının hiç durmayan değişimidir. Deleuze’e göre bu değişimi anlayabilmek zamanı düşünebilme yoluyla olur. Sinema ise bu düşüncenin imgesini taşır. Başka bir düzeyde, zaman-imağ Bergson’un “süre”sinde bulunan zamanın sanal bütünü temsil edebilir. Zaman içinde sanal patikalardan oluşan bir labirenttir. Bireyler olarak bizler ancak kendi yaşadığımız patikayı, bizim etrafımızda somutlaşıp edimsellik kazanan patikayı bilebiliriz. Oysa sonsuz sayıda başka olası zaman çizgileri sanal bir halde mevcuttur (Jones, 2013: 112). Bizim nesneden algıladığımız sadece kendisiyle ilgilendiğimiz ve algılamaya ilgi duyduğumuz şeydir (Sauvagnargues, 2010: 193). Modern sinema ise yeni öznelleşme biçimleri sunar, uzamsallığın koşullarını, uzaya yerleşimi değiştirir (Sauvagnargues, 2010: 192). Rajhman’a göre (2013: 90) gerçekten de “Sinema-2 Zaman-İmge”de zaman-imge kavramı, çoklukların, bunların zamanı aynı anda hem psikolojik bellekten hem de çizgisel nedensellikten, dolayısıyla da bilinçten özgürleştiğinde yaşamlarımızda nasıl belirginlikler kazandıklarını gösterir. Zira yaşamlarımızı teşkil eden “çizgiler” toplumun sınıflandırmaya çalıştığı katı bölüştürmelerden daima daha karmaşık ve serbesttir (Rajhman, 2013: 89). Sinema bu karmaşıklığın fikrini sunar. Bu çoğul zaman kavramsallaştırması doğrultusunda modern sinema bize tayini mümkün olmayan sanal/gerçek imgelerin, sanal/gerçek sürelerin bir kristalin içinden geçip ayrışmasını gösterir (Bogue, 2003: 133). Nasıl ki gün ışığı olarak algıladığımız renk tek bir renkse ancak bu ışığa bir kristal tuttuğunda onu oluşturan fotonların frekans değerlerinin oluşturduğu farklı renkleri görebiliyorsak yaşamda kendisine böyle bir kristal ile bakılmasını talep eder. Deleuze’e göre zaman-imge ile sinema bu kristali bize sunmuştur. Tayini mümkün olmayan sanal/gerçek imajlar ve tayin edilemez sanal/gerçek süreler kristalin içinden geçip farklı renklerde ışığın tayfları gibi dağılır. Her bir kristalde biz zamanın bir imgesini görürüz (Bogue, 2003: 133).

2. 21 Gram ve Melez-İmge

Buraya kadar anlatılmaya çalışılan şey, Deleuze’ün sinemaya dair karmaşık felsefi düşüncelerinin içerisinden çekip alınan kavramlarının bazılarının kısa bir özetini sunma denemesiydi. Filmin incelemesi içerisinde bu kavramların zikredilmesi gerekliliğinden dolayı bunlara değinmeden geçmek belki incelemeyi müphemleştirirdi. Bugün her ne kadar Deleuze üzerine konuşsak da birtakım şeyleri tam olarak anlamak belki de mümkün olmayacak. Ancak bu kavramlardan anlayabildiğimiz kadarıyla, sinemadan aldığımız duyuların içimizde yarattığı titreşimler arasında bağlantılar kurmayı deneyebiliriz. Deleuze, “Sinema-1: Hareket-İmge” kitabının önsözünde şöyle söyler: “...metnimizin amacı zaten her birimizde az çok bir anı bir duygu bir algılanım bırakmış olan o muhteşem filmlerin bir illüstrasyonu olacaktır”(2014: 10). Bir filmin Deleuze’cü bir okuması yapılabilir mi buna dair bir şey söylemek oldukça zor. Ancak daha önce de belirtildiği gibi bu yazının düşüncesi Innaritu’nun “21 Gram” filminin salt bir Deleuze’cü okumasını yapmak değil. Böyle bir yol içerisinde bir takım çıkmazları barındırabileceği ihtimalinden dolayı buna girilmemiştir. Ayrıca bu çalışma her ne kadar nitel bir analiz ile sonuçlansa da, filmin yaratacağı titreşimler herkes de farklı olabilecek olsa ve farklı imgeler ile bağlanabilecek olsa da filme dair düşünceler sadece ve sadece bu çalışma kapsamında düşünülmemelidir. Bu düşüncelerin yönetmenin kafasındakiler ile hiçbir ilişkisi yoktur. Film farklı izleyiciler tarafından başka türlü yorumlanabilir. Bu tarz bir filmde farklı alımlamaların ve duygulanımların ortaya çıkabileceğini baştan kabul etmek yerinde olacaktır. Bu çalışmanın bunlara hiçbir itirazı yoktur.

David Martin-Jones, Deleuze ile ilgili incelemesinde "melez imge" diye bir şeyden bahseder. Güncel sinemanın örneklerinin içerisinde dalıp hangisi hareket-imge veya hangisi zaman-imge diye aradığımızda ortaya karmakarışık bir tablo çıkabilir. Çünkü modern sinemanın bir örneğinde bu kavramlara denk gelen öğelerin hepsinden biraz bulmak mümkün olabiliyor. Zaten böyle bir sınıflandırma gerçekten yapılabilir mi tartışılır. Deleuze'ün bir çok örneğinde hareket-imge ve zaman-imge ile arasındaki ayrım oldukça muğlaktır. Tamamıyla zaman-imgenin ağırlıkta olduğu filmlerin sayısı çok değildir. Zaman ve hareket imgenin bir arada bulunduğu melez ve hibrid örnekler daha yaygındır (Rodowick, 1997: 88). David Martin-Jones, "Bugün Aslında Düdü" (Groundhogday-1993), "Ucuz Roman" (Pulp Fiction-1994), "Akıl Defteri" (Memento-2000) gibi filmlerin içerisinde hem hareket-imgenin hem zaman-imgenin öğelerinin bulunduğunu vurguluyor. Bu filmlerin bir yandan anlatı yapılarında karmaşık yolların izlenmesi diğer yandan filmin sinematografisinin hareket-imge üzerinden işleyebilmesi, zaman sezgisini oluşturabilmesi bu kavramı kullanmayı uygun kılabilir. Bunların yanında, yıldız oyuncuların yer alması, hem kitlesel piyasaya hem de entelektüel izleyiciye aynı anda ulaşabilmek için esnek bir yapıyı benimsediğini söylemek de mümkün (Jones, 2013:115). Bunun endüstriyel ve ekonomik sebepleri olabilir. Ancak bu da başka bir çalışmanın konusu olabilir.

Melez-imge konusuna değinilmesinin sebebi şüphesiz hem hareket-imgenin hem de zaman-imgenin öğelerini barındırabilen Innaritu Sineması ile karşı karşıya olmamızdır. Şüphesiz melez-imge örneği olarak gösterilebilecek birçok film vardır. Bunların arasından Innaritu'nun bir filminin seçilmesinin nedeni, diğer güncel örneklerin arasında Innaritu filmlerinin montaj noktasında özgün bir üsluba sahip olmasıdır. Innaritu "Paramparça Aşklar ve Köpekler" (Amores Perros-2000) , "21 Gram" (21 Grams-2003), "Babil" (Babel-2006) gibi filmleri ile anlatı yapısını tek bir lineer çizgi üzerinde oluşturmadığı, olayları daha çok bir yap-bozun parçaları gibi izleyene sunup, bu birleştirmeleri izleyen yapmasını istediği bir üsluba sahip. Bu üçleme arasından özellikle "21 Gram" filminde olaylar hiçbir şekilde kronolojik bir sırayla akmaz. "Paramparça Aşklar ve Köpekler" ile "Babil" filmleri her ne kadar farklı olayların kesişme noktasını paralel bir şekilde ancak dağınık olarak sunsa da belirli bir kronoloji barındırır. 21 Gram'da ise kronolojiyi yapan aslında bizim zihnimizdir. Sahnelerin içerisindeki harekete ait planlar devamlılık kurallarına göre birleştirilken "organik rejime" uygunluktan söz edilebilir. Bu anlamda her sahnede ve onun planlarında hareket imgenin öğelerini görürüz. Bu algı-motor şemasının ilerleyişine ters değildir¹³. Bu planların birleştirilmeleri ile oluşturulmuş sahneler ile parçalanmış sekanslar filmin sonunda bir bütüne ulaşır. Özetle, güncel ve özgün olması, hem hareket-imge hem de zaman imge kavramları ile ilişki kurulabilen bir film olması, zamansal olarak dağınık bir akışa sahip olması ile anlatıya farklı bir kalıba sığdırması, Innaritu'nun filmlerinden 21 Gram'ı seçilmesine neden olmuştur diyebiliriz.

Filmin aslında üç merkez noktası ve olayların aktığı üç patika vardır. Her merkezdeki karakterin etrafında onunla birlikte yürüyen yardımcı karakterler vardır. İlk merkez Jack (Benicio Del Toro) ve Marianne (Mellisa Leo) çiftidir ancak bu merkezin de merkezi Jack'in kendisidir. İkinci merkez Paul (Sean Penn) ve Mary (Charlotte Gainsbourg)

13 Ancak filmin içerisinde bazı sahnelerde devamlılığın sıçramalı kurgu (jump-cut) yöntemi ile birleştirildiği görülebilir. Bu kesmeler Godard'ın "Serseri Aşklar"ındaki kadar belirgin değildir. Ancak sahnenin duygu akışına farklı bir rezonans getirdiği söylenebilir. Aslında bu da bir irrasyonel birleştirme şeklidir. Çünkü algımız bunları hemen ayırt edebilir. Aynı tekniği "Dogma" akımı filmlerinde de görmek mümkün. Şüphesiz bunun filmin uzamına "yabancılaştırıcı" bir etkisi vardır

çiftidir. Burada da ağırlık Paul'ün üstündedir. Son merkez ise Michael ve Christina çiftidir ve bu merkezin ana karakteri Christina (Naomi Watts) iken, Michael (Danny Huston) bir yan karakterdir. Farklı yorumlamalara göre karakterlerin senaryo üzerindeki ağırlıkları değişkenlik gösterse de üç merkezdeki karakterlerin hepsi bir ayrı patikadan –diğerine göre hiç de daha az önemli olmayan- bir akış ile filmde yer aldıklarını rahatlıkla söyleyebiliriz. Bu Innaritu'nun tek bir karaktere ağırlık vermek yerine başka karakterlerin başka sürelerin ve oluşların iç içe geçtiği sarmal bir yapı kurarak ilerleme sağladığını gösterir. Şüphesiz Inarritu filmlerinin montajla olan sıkı ilişkisi göz ardı edilemez. Montaj burada Innaritu'nun “bütünü” anlatmak için yani aralarında fiziksel bir bağlantı bulunmayan hayatları birbiri ile yakınlaştırabilmek için kullandığı estetik bir ögedir. Bunu neden ve niçin yaptığı ancak kendisine sorulduğunda kesin bir cevap alınabilir. Ancak bu cevap kadar kesin olan bir şey; hikayenin lineer bir anlatıya sahip olmaması, ileride oluşacak bir bağlantının bir anda gözler önüne serilmesi, hikayenin karakterlerinin yollarının nasıl kesiştiğine dair “flash-forward” ya da “flash-back” gibi sekansların irrasyonel bir şekilde araya girmesi, izleyicinin merak duygusunu diri tutmasının yanı sıra karakterlerin hayatlarının hep bağlantılı olduğu sezgisini de hep korumasına neden olur. Filmin daha açılışında Paul ve Christina'yı aynı karede görürüz. Film ilerledikçe bambaşka hayatlar olduğunu anlamaya başlarız. Başta gördüğümüz hangi zaman dilimine aitti gibi sorular sorarız. Bunun yarattığı duygusal gerilim film boyunca izleyeni takip eder. Bu Innaritu'nun duyguyu aktarma ve sunma üslubundaki estetik anlayışı ile ilgilidir. Ancak bu, Deleuze'ün tam da zaman-imeginin baskın olduğu filmlerde, zaman kronolojik bir şekilde gelişmez dediği şeye denk gelir (Rodowick, 1997: 87).

Hikayenin dağınık kurgusu göz önüne alındığında hem filmi biraz hatırlatmak hem de filmdeki farklı eksenler arasındaki bağlantıları görebilmek için filmdeki karakterlerin ayrı hikayeleri üç merkeze ayrılmıştır.

2.1. Birinci Merkez: Jack ve Marianne

Jack eski bir suçlu ve alkoliktir. Ancak şimdi bu dünyadan uzak durmaya çalışır. Artık inancı olan bir adamdır. Hayatının düzelmesini Tanrı'nın aşkınlığı ile açıklayan Jack sahip olduğu her şeyi, düzelmesi ve inancını kazanması neticesinde sahip olduğu bir mükafat gibi algılamaktadır. Tanrının aşkınlığından öyle emindir ki kaderin Tanrı tarafından hesaplı bir şekilde akan bir yol olduğuna inanır. Bindiği kamyonete sahip olması iyi bir adam olduğu için gerçekleşmiştir. Vücudunda ve hayatında eski yaşamından bazı izler taşımaktadır. Bu izler onun peşini bırakmaz. Bir gün çalıştığı yerden hak etmedi etmediği bir şekilde kovulur. Kendisine kovulduğunu söyleyen arkadaşı ile doğum günü partisine gitmeden biraz önce bir şeyler içmek için bir bara girer. Bu gecikme bir şekilde üçüncü merkezdeki karakterlerden Michael'ın, Jack'in geçeceği yoldan, Jack ile aynı anda geçmesine ve bir kaza olmasına neden olacaktır. Yalnız bu salt bir neden sonuç ilişkisi demek değildir. Gecikme kazaya neden olmuştur anlamına gelmez. Gecikme olmuştur. Kaza da olmuştur. Tüm bunların ilerleyişi rastlantısal gibidir. İki karakterin karşılaşmasının bir erek noktası yoktur. Jack marketten çıkarken arkadaşı da markette Jack'i görmüştür. Michael kızları ile yoldan geçerken Jack de yoldan biraz hızlı bir şekilde geçmektedir. Bunlar tamamen farklı bir şekilde gerçekleşebilirdi düşüncesi film boyunca hissettirilir. Jack'in yaşadığı bazı olaylar –ki bunlar Jack'in “süre”sinden alınmış kesitlerdir” onun birtakım başka olaylarla karşılaşması olarak ilerler. Jack, yaptığı kazada Michael ile onun iki küçük kızının ölümüne neden olur. Ardından kaçır.

Panik halinde eve geldiğinde karısı Marianne onu saklamak ister. Marianne Jack'in teslim olmasını istemez. Çünkü Marianne'in çocukların babası ya da kocası olarak Jack'a ihtiyacı vardır.

Spinoza'ya göre insanlar iyi ve kötüyü ayırt ederken bile pasif duygulanışların etkisinde olan "tinsel otomatlar"dır. "Etika" adlı yapıtında, Spinoza dördüncü bölümün on dördüncü önermesinde "iyi ve kötünün doğru bilgisi, doğru olmak bakımından hiçbir duygulanışı azaltmaz, fakat yalnız onu, bir duygulanış gibi göz önüne alınması bakımından azaltabilir" (Spinoza, 2014: 209) diye belirtir. İnsan sanılanın tersine eylemleri iyi ve kötünün entelektüel bilgisiyle değil, duygulanışlarla gerektirilen bir tarzdır¹⁴ (Balanuye, 2012: 166). Marianne'in yaptığı Spinoza'nın terimleriyle kocasının olmayışının yaratacağı kederin, kocasının bu vicdan azabı ile de olsa yanında kalmasının neden olacağı kederden daha büyük olmasıdır ve yine "Spinozaca" ifade edecek olursak insan eyleme kudretini düşürecek her şeyden kaçınmak ister. İnsan duygulanışlarının ötesinde yatan şey bu var kalabilme arzusudur¹⁵. Jack'in panik halinde kaçması gibi Marianne'inki de bir kaçıştır.

Jack yaptığı şeyin kefareti için hapse girer. Bu Jack'in yaşamın aşkınsallığını da sorguladığı yer olur. Eğer Tanrı diye bir şey var ise "her şeyi gören ve bilen Tanrı" onu neden seçmiştir. Her şey hesaplıysa Jack'in o kamyonete sahip olması da hesaplıdır. O halde Tanrı Jack'in bu duruma düşmesini mi istemiştir. Tüm bunlar Jack'in kafasını meşgul eden sorular haline gelir. Akış, Jack'in yolunu istemediği bir yerde kırılmaya uğratır. Jack'in kesitlerini izlerken kendimizi Jack'i hiç tanımayan bir insan gibi düşündüğümüzde ona kinleneceğimizi hayal etmek çok zor değil. Ancak Deleuze'ün söylediği şeylerden biri tam da budur. Jack'in yaşadıkları onun isteği doğrultusunda gerçekleşmemiştir. Sadece kendi bulunduğumuz noktadan değil başkalarının sürelerini de deneyimleyebileceğimiz bir noktadan baktığımızda iyi ve kötü kavramları muğlaklaşır. Bu yapılan bir yanlışlıktan kaçmanın iyi olabileceği anlamına gelmez. Filmin yarattığı empati duygusu ile duygulanışlarımızın, verdiğimiz kararlarda ve eylemlerimizde ne kadar etkili olduğunu ve yaşananların her zaman bizim irademiz doğrultusunda olamayacağını gösterir. Fakat bizler yargılara varırken genelde bu muğlaklıkları kesinlikler olarak kabul ederiz.

2.2. İkinci Merkez: Paul ve Mary

Paul bir matematik profesörüdür ve ölmek üzeredir. Kalp hastası, hayattan umudunu kesmiş, kalp nakli bekleyen bir adamdır. Karısı Mary ise saplantılı bir şekilde çocuk sahibi olmak isteyen bir kadındır. Paul bunu istememektedir. Bir gün çağrı cihazının çalması üzerine hastaneye gider ve kendisine kalp bulunduğunu müjdeliler. Bulunan kalp kazada ölen Michael'ın kalbidir. Paul ameliyat olur ve iyileşir. Karısı yine çocuk konusunda baskı yapmaya başlar. Bu durum Paul ile Mary'nin arasındaki ipleri iyice koparır. Paul'ün, donörün kim olduğuna yönelik merakı onu ölen Michael'ın karısı Christina ile tanışır. Paul ve Mary ayrılırlar. Paul ise Christina ile yakınlaşmaya başlar. Jack'in yaşadıkları ve Michael'ın o gün orada bulunması Jack'in ve Christina'nın hayatını katlanılmaz bir trajedi haline getirir. Üç kişi ölür fakat Paul yeniden doğar. Filmin içerisindeki ölüm ve yaşam temasının karşı karşıya geldiği noktalardan birisi budur. Michael ölür ve onun sayesinde Paul hayata döner. Michael öldükten sonra

14 Evrensel tözün bir varoluş tarzıdır.

15 Spinoza Etika'da buna "conatus" adını verir.

Christina'nın Michael'dan bir çocuğu olduğunu öğrenmesi ise yine ölüm ve yaşam olgusunu karşı karşıya getirir. Michael bir gün Christina ile yemek yerken Venezuelalı bir şairin dizelerini okur "Dünya bizi birbirimize yakınlaştırmak için dönüyor" der. Hareketin kesinliği bizim bir araya gelme olasılığımızdır. "İki insanın bir araya gelmesi için gerçekleşmesi gereken o kadar çok şey var ki" der Paul. Paul'ün dünyası bunu matematikle açıklasa da olasılıkların ve rastlantıların akışı içerisinde insanın yerini ve bağlantıların gücünü film boyunca hissederiz. Ancak matematik bile bu karmaşıklığı çözümlene noktasında, insanın perspektifinden görülen evreni insanın anlayabilme, anlamlı kılabilme aracıdır.

2.3. Üçüncü Merkez : Michael ve Christina

Christina eski bir uyuşturucu bağımlısıdır. Michael ve çocuklar ile hayatı düzene giren bir insandır. Bir gün Michael'ın ve çocuklarının ölüm haberini alır. Bu olayın ardından hayata tutunmaya çalışsa da hayat onun için devam etmiyordur. Sonra Paul ile tanışır ve Michael'ın kalbinin Paul'de olduğunu öğrenir. Bu rastlantı ona ağır gelse de Paul onun hayata yeniden tutunmasına yardımcı olur. Christina'nın yaşadıkları tıpkı Deleuze'ün "duygulanım-img" olarak bahsettiği hareket img türünün bir örneğidir ve hastanede onların ölümlerini öğrenme sahnesi Christina'nın acısını izleyene neredeyse eksiksiz hissettirir. Bu sanatın duygulanım yaratabilme gücünün sinemadaki tezahürü olarak işler ve izleyeni empati ile sevdiği insanları kaybetmenin acısının büyüklüğü ile yüzleştirir doğrudan. Bu film açısından oldukça önemli bir sahnedir. Çünkü ölenin ardından hayat ne kadar devam eder sorusunu o anda sormaktadır. Filmin sorduğu sorulardan bir tanesidir zaten, ve tinselliğin niceliksel karşılığı "21 gram"ın yeğlinliğini ve yaşamın kırılğanlığını hatırlatmaktadır.

2.4. Dördüncü Merkez: Ve biz

Bu üç hayat birbirine bir kaza sonucu hiç kopmayacak şekilde bağlanır. Filmin 21 gram dediği ister ruh, ister tin olsun, bir insanın başka hayatlar üzerinde bıraktığı izdir bir anlamda. Üç merkezden ilerleyen hikaye insanların yaşadığı olayları bunlara bağlı yaptıkları hataları ve erdemleri görmemizi sağlar. Bu insanlar aslında yaşamın akışında yaşadıkları karşılaşmalar ile sınırlanmışlardır. Oluşu görmek ise üç merkezin de yaşadıklarının toplamını görmek gibidir. Film bunu lineer ilerlemeyen anlatı yapısı ile yapar. Yaşamlarımız hayatın akışına bağlı, değişken ve devingen, etken ve edilgendir. "Ölüm Üçlemesi"nin diğer filmlerinde de farklı fikirler bağlantılar aracılığıyla işlenir. Filmin son sahnesinde Christina Jack'e sopa ile vururken Paul'ün eli yerde duran silaha yavaşça uzanır. Bu sahnede ses olarak arkadan bir uğultu duyulur. Paralel ilerleyen montaj kareleri o mekan içinde olanları bize hareket-imgeler ile sunar. Sessizlik aslında bizi paralelliğe biraz daha odaklar. Sanki Paul silahı ateşlediğinde yönetmenin duyurduğu silahın sesi ile ortamın sesine dönmek intikamını almaya çalışan Christina'ya ve bizlere bir şok yaşatır ve yaşamın kırılğanlığını hatırlatır. Yaşadığımız o duygulanımlardan bizi bir anda sıyrıp alır. Sesin bu sahnede kullanılanı da bir img sunar. Bu sahnenin ardından gün batımı esnasında kuşların gökyüzünde aşağı doğru süzülüşünü görürüz. Bu Eisenstein'in çarpıcı kurgusunu ve çarpışmaların gücü ile "patetik" etkiyi arttırmasını hatırlatır. Olayların sonunda 21 gram ile ilgili sözleri duyarken, Jack'in evine geri dönüp yaşamaya devam ettiğini, Christina'nın ise Paul'den kalan bebeği ile hayata tutunmaya çalıştığını görürüz. Filmin başından sonuna kısaca bağlantılar arkadan gelen sözlerin eşliğinde "montaj sekans"

olarak gösterilir. Filmin tüm süresi sanki birkaç saniyeye sığdırılır. Bağlantılara kısa bir hatırlatma yapılır. Bu montaj sekansın son karesinde, Paul ölürken boş ve üzerine kar yağın moteldeki havuzun görüntüsü gelir. Bu imge bir kez daha yaşamı ve ölümü çağırır. Eisenstein'ın "haiku"da bulup etkilendiği işte imgenin bu gücüdür. Onun "iki ayrı çekimin birbirine yapıştırılarak birleştirilmesi, bu iki çekimin yalın bir toplamından çok bir çarpımı andırmaktadır" (Eisenstein, 1984: 27) ifadesindeki gibi bu an yine niteliksel sıçramayı yakalar. Bu montaj-sekansın bütünü sanki filmin tüm zamanın-ingesini hissettirdiği alıp topladığı ve bütünü gösterdiği yerlerden biridir.

Bağlantılar Inarritu'nun filmlerinde hep sezilebilen temalardan biri olmuştur. Film boyunca üç ayrı merkezden darmadağın kesitler görsek de film bittiğinde yoğun bir duygunun yükseldiğini söylemek çok zor değildir. Trajedi, ölüm, yaşam, intikam, aşk, merak, bencillik tüm bu duygular filmin içerisinde ara ara işlenir. Spinoza'nın söylediği gibi "tinsel otomatlar" olan bizler filmin akışı içerisinde gördüğümüz olaylarla çeşitli duygulanımlar yaşarız ve bu duygular içimizdeki soruları gün yüzüne çıkarır. Deleuze'ün sanata atfettiği duygular yaratma gücü ile düşüncüyü harekete geçirme yetisi işte tam da budur. Filmde üç farklı yaşamın kesitlerle sunulması normal şartlarda bir kaza olayına dair verdiğimiz tepkiselliğin ve bunun sonucunda oluşan kanaatlerin ötesine doğru bizi ittirir. Bu bizim aslında farkında olmadan ontolojik, etik sorular sormamıza ve karakterlerle empati kurmamıza neden olur. Deleuze'e göre sinema bunu yapma gücüne sahiptir. Kameranın çok merkezliliği ve sinemanın evrene çoğulcu yaklaşmasıdır bu. Colebrook bunu, sinema "alışıldık düzenli dünyamızı bozup duyguları standart düzenleri ve anlamları ötesinde algılamamıza izin verir"(2013:57) diyerek ifade eder. Filmin sinematografisi aktüel çekimler ve karamsar atmosferi hissettiren soluk renklerle duygusal bütünlüğüne katkı yapar. Aktüel kamera ve hareket etme tarzı bizi yaşanan olayların yakın ve nesnel bir gözlemcisi gibi hissettirirken filmin sıçramalı ilerleyişi ile de bir bütünlük oluşturur.

Film sekansları incelendiğinde hareket-imgenin öğelerini görürüz. Hatta karşımızda duran film mantığı organik olarak inşa edilmiş bir hikayenin parçalanıp bu parçaların karıştırılarak izleyiciye sunulması gibidir. Ancak bu sunuş bizde zamanın-ingesini de uyandırır. Filmde hemen hemen her sahnede kısa kesmelerden oluşan ve bunların genelde devamlılık kurallarına göre birleştirilmiş yapısını görmek mümkün. Filmdeki açı - karşı açı çekimleri, uzak-orta-yakın planlar, kamera hareketleri, çerçeve içerisindeki hareketler ve çerçeve içerisindeki nesnelere birbirleri ile olan ilişkileri ve tepkileri, Deleuze'ün "algı", "eylem", "duygulanım" imge adını verdiği hareket-imge türlerine denk gelir. Örneğin Christina'nın filmin açılışındaki terapi sahnesi bir algı-imge örneği olarak düşünülebilir. Ortamın tamamını görmesek de algılayabiliriz ve bunun içerisinden Christina'yı seçebiliriz. Deleuze, "Sinema-1" de algının türlerini "katı algı", "sıvı algı" ve "gaz algı" olmak üzere üç şekilde açıklar. Filmin sinematografik öğeleri bu algı türlerine göre bir araya gelir.

Zaman-imge çerçevesinde bakıldığında, filmi izlerken "önce", "sonra" ve "şimdi" kavramlarının yok olduğunu söyleyebiliriz. Deleuze kitabında zamanın bir imgesi olan "chronosign" kavramını ortaya koyar. Deleuze'e göre "chronosign" zamanın üç imgesini taşır. Bunlar geçmiş, şimdi, ve geleceğin belirsizliğinin birleştirdiği bir zaman imgesine işaret eder¹⁶. Geçmiş aslında bellek gibidir. Elle tutulamaz gözle görülemez ama

16 Deleuze Sinema-2 kitabının İngilizce çevirisinde "sheets of the past (first sign of the chronosign)", "peaks of the present (second sign of the chronosign)", "power of the false" (genetic sign of the chronosign) olarak geçer.

imgesi mevcuttur. Şimdi ise gelecek ile geçmişin arasında hiç bir şekilde durdurulamaz ve yakalanamaz olanın imgesidir. Zamanı korkutucu ve açıklanamaz yapabilen yönü bu, şu an olan, olmuş olanın geçmişe bıraktığı etki ve gelecekte sebep olabileceği etkiler arasında kalan boyutudur (Deleuze, 1997: 101). “21 Gram”da gördüğümüz şeylerden birisi yukarıda gördüğümüz gibi kronolojik olmayan bir zamanın imgesidir. Bu Deleuze’ün “chronosign” üçüncü türü olan -“power of the false” dediği- zamanın akışının kaotikliğine ve bunun barındırdığı potansiyel güce denk gelir. Zamanın bu tarz bir organizasyonu, Deleuze’e göre zamanın akışının devamlılığını bozarak filmin anlatısını “şimdinin” “geçmişin” ve “geleceğin” bir üretimi olarak -ancak dağınık bir şekilde- kurar (Deleuze, 1997: 126-155). Filmde tüm olayların ne kadar sürede olduğu ve film esnasında hangi olayın, hangi olaya sebep olacağına apaçık görüldüğü bir anlatı sunulmaz. Geçmiş, gelecek ve şimdi olarak tüm bu ayrımlar birbirine girer sonra bir bütün olarak birleşir ve fikir sunar:

Eğer duygu bir şeyin düzenleyici bir gözlemci tarafından algılanışı değil ama bizimkinin ötesinde noktalardan algılanacak olan bir şeyin kuvvetinin sunulduğu ise bu durumda duygu zaman çizgisini yıkıma açık hale getirir ve zamansız bir zaman veya “bağlantı noktaları olmayan” bir zaman sunar (Colebrook, 2013: 86).

Zaman, ilerleyen hiç durmayan bir evrenin akışıdır. Bizler etkilenir ve etkileriz. Birbirimizle ilişkiler kurup duygulanımlar yaşarız. Güneşin doğuş ve batışını saatlere bölüp evrene bir düzen getirmeye çalışırız. Gündelik yaşamda zaman geriye doğru akmaz ya da biz ileri geri gidemeyiz fiziksel olarak. Ama sinema zamanı ve onun içinde olan bir olayı parçalara ayırıp bizlere sunabilir. Filmde zamanın bu akışı ve olayların bu ilerleyişi o kadar kaotiktir ki, bize bizim dünyayı gözlemlediğimiz noktanın dışındaki bir noktadan bakış açısı sağlar. Tüm hayatların görülebildiği bir yükseklikten bakmamıza olanak sağlar. İşte duygunun bu gücü niteliksel bir sıçrama yaratabilir. Bizi gündelik kanaatlerimizden sıyrarak olan tam da bu güçtür. Film bize montaj biçimiyle başımıza gelen olayların zamanın akışında birbirlerine ne kadar bağlı bir şekilde ama belirsiz olarak ilerlediğini sunar.

21 gram bir kuşun ağırlığıdır ya da bir bar çikolatanın ağırlığıdır. Film insan öldüğünde 21 gram kaybettiğine dair inanıştan bahseder. 21 gram bir insana göre fiziksel olarak hafiftir. Ama bu ölenin kaybettiği 21 gramsa ardında bıraktığı etki 21 gramdan çok daha ağırdır. Çünkü içinde başka hayatlar vardır. Michael ölür, kalbi ile Paul doğar. Paul yaşama döner ve Christina’yı hayata tutundurur. Sonra Paul’de ölür ama ardında bir başka hayat bırakır. Film bunu düşündürürken evrene bıraktığımız etkinin ya da etrafımıza bıraktığımız etkinin ağırlığıyla ve yaşamın ne kadar kırılğan olduğuyula yüzleştirir bizi. Bu düşünce bize gündelik duygulanımlarımızın ötesinde yaşamlarımızın pamuk ipliğine bağlı olduğunu ve bu ipliklerin nasıl birbirine girmiş olduğunu gösterir.

Sonuç

Innaritu bir röportajında en sevdiği yazarlardan birinin “Jorge Luis Borges”(1899-1986) olduğunu söyler. O’nun Borges’e olan bu ilgisinin nedenini filmlerinde görmek çok zor değildir. Borges’den ve onun “Çatallanan Bahçe” (The Garden of Forking Paths-1941) öyküsünden Deleuze, “Sinema-2”de ara ara bahseder. Bu aslında o kadar önemsiz bir bağlantı değildir. Borges, paralel zamansallıkların oluşunu -farklı sürelerin ve

olasılıkların düşünülebileceği- zamanın bütününü bir labirent ve onun patikaları gibi sunduğu öyküsünde zamanın imgesini hissettirir. Bu Leibniz'in cevap bulmaya çalıştığı sorulardan biri gibidir. Onun monad¹⁷ kavramını hatırlatır. "Biz insanlar olarak her şeyi tam olarak anlamamıza engel olan algılarımızın uzayında tutsak yaşıyoruz" (Wichmann, 2003:158). Deleuze deneyimlerimizin, farklılığı ve karmaşıklıkları indirgeyen bir bütün olarak kanılarımızı oluşturduğunu söyler. Bu aslında metnin başında ifade edilen kaosu belirsizliğine karşı insanın aldığı tutuma denk gelir. Düşünce bu "gök kubbeyi" yırtıp bizi "yersizyurtsuzlaştıran" şey olur. Sanat bunu duyular aracılığıyla yapar. Bu duyuların düşünce ile paralelliklerini yakalamayı denediğimizde sanatın, felsefenin ve bilimin bağlantılarını daha iyi görebiliriz. Bu teşviki yapan Deleuze olduğundan makalede onun kavramları üzerinden yola çıkılmıştır. Sinemaya özgün yaklaşımından dolayı Deleuze'un bu kavramları ufuk açıcı gözükmektedir. hareket-imge ve zaman-imge kavramlarına Innaritu'nun "21 Gram" filmi aracılığıyla biraz somutluk kazandırılmaya, filmin düşünce ile olan bağlantıları nitel analizlerle yakalanmaya çalışılmıştır. Bizim bulunduğumuz merkez olayların daha makro bir perspektiften nasıl görüldüğünü açıklamayı denemiştir. Yalnız günümüzde filmlerin içerisinde hareket-imgenin ve zaman-imgenin iç içe olabildiği anlatı yapılarının olabileceğini de söylemek mümkün. "21 Gram" gibi, başka filmlerde bu şekilde düşünülebilir.

Gündelik yaşamda bizim için olaylara dair farkındalığımız, algımız, duygulanışlarımız ve edimlerimiz tam olarak filmdeki karakterlere benzer. Bu algılayış birçok düşüncemizi de şekillendiren şey olur çoğu zaman. Kendi öznelliğimiz sınırlarında gördüğümüz duyumsadığımız şeyler bizden başka birisinde olamaz. Yani uzaysal ve zamansal olarak bizler hayatı bulunduğumuz noktadan deneyimlerken, başka birinin de aynı anda aynı şeyleri görme, görse de aynı şekilde algılama şansı yoktur. Şeyleri birden fazla kişinin aynı anda deneyimlemesi mümkün olsa da fiziksel olarak bir konumu aynı anda iki varlık paylaşamaz. Daha sinematografik olarak düşünecek olursak; gördüğümüz olguları aklımızda montajlayabilirsek de deneyim anı sadece bize özgüdür ve deneyimleme eylemi zamanın akışıyla birlikte bellekte geçmiş olarak yerini alır. Bunları kaydetmek daha sonra bir sıraya sokmak ve düzenlemek elbette mümkündür. Ancak bilimiz çoğu zaman –en azından gündelik yaşamda- kendi yaşantılarımızla ve yakın çevremizle sınırlı kalır. Bir başkasının "süresini" deneyimleyemeyiz. Ancak başka "sürelerin" "fikirini" düşünmeyi deneyebiliriz. Ve sinema bize bu "fikri" sunar. Sinema farklı deneyimleri, farklı bakış açılarını bir bütün olarak sunabilir. Bütünü gösterip bizleri kendi bakış açımıza sıkışıp kalmaktan kurtarabilir. Bizi "yersizyurtsuzlaştırıp", düşünmediklerimize ya da düşünemediklerimize, onları görebileceğimiz bir noktadan bakma şansını verir. Sinema Deleuze'e göre hareketin ve zamanın imgesini sunma gücünü sahip olduğu için "yersizyurtsuzlaştırıcı" bir güce de sahiptir. Bu güç hayatı yeğınleştirilecek, niteliksiz sıçramayı yaratabilecek güçtür. Bunun üzerine daha çok düşünebilmek için birçok filmin içerisinde bu kavramlara dair tespitler, sinema ve felsefe paralellikleri doğrultusunda farklı çalışmalar tarafından ele alınabilir.

17 "Monad" Leibniz'in felsefesinin töz sorununa getirdiği bir cevap gibidir. Monadlar bölünemeyen barçalanamayan yalın varoluşlardır. Monad bir madde değildir ve monadların birleşmesi ile birleşik tözler meydana gelir. Monad kavramını Borges ile anımsatan şey ise, Monadların tüm evrenin bir aynası gibi olmaları ve tüm evrenin yansıması olan tözsel varlıklar olmalarıdır. Bununla ilgili Ulus Baker'in Beyin Ekran kitabında "Leibnizci Bir Sinema" adlı başlığı olan bir yazısı bulunmaktadır. Leibniz'in "tekillikler" teorisi ile çoklu bakış açısına nasıl sahip olunacak bir sinema mümkün mü diye sorar.

Kaynakça

- Andrew, Dudley (2010). Büyük Sinema Kuramları, İstanbul: Doruk Yayımcılık.
- Ashton, Dyrk (2006), Using Deleuze: The Cinema Books, Film Studies and Effect, ProQuest
- Baker, Ulus (2014). Arzu ve Sanat, Ed: Tansu Açık, İstanbul:İletişim Yayınları
- Baker, Ulus (2015). Beyin Ekran, Derleyen: Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yayınları
- Baker, Ulus (2014). Kanaatlerden İmajlara: Duygular Sosyolojisine Doğru, Çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim Yayınları
- Balanuye, Çetin (2012). Spinoza, İstanbul: Say Yayınları,
- Bazin, Andre (2011). Sinema Nedir? İstanbul: Doruk Yayınları.
- Bergson, Henri (2015). Madde ve Bellek, Çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları
- Bogue, Ronald (2003). Deleuze on Cinema, New York: Routledge Press
- Bonitzer, Pascal (2011). Kör Alan ve Dekadrajlar, Çev. İzzet Yaşar, İstanbul: Metis Yayınları
- Colebrook, Claire (2013). Gilles Deleuze, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Doğu Batı Yayınları
- Deleuze, Gilles (1997). Time-Image, University of Minnesota Press, Minneapolis
- Deleuze, Gilles (2004). Hareket-İmge, Çev. Soner Özdemir, İstanbul: Norgunk Yayınları
- Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (2015). Felsefe Nedir, Çev. Turhan İlğaz, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Eisenstein, Sergei (1984). Film Biçimi, İstanbul: Payel Yayınları.
- Eisenstein, Sergei (1985). Film Duyumu, İstanbul: Payel Yayınları.
- Rodowick, D.N. (1997). Gilles Deleuze's Time Machine , , London: Duke University Press
- Rajhman, John (2013). Deleuze Bağlantıları, Çev. Barış Şannan, İstanbul: Bağlam Yayınları
- Sütçü, Özcan Yılmaz (2015). Gilles Deleuze'da İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi, İstanbul: Sentez Yayınları
- Sauvagnargues, Anne (2010). Deleuze ve Sanat. Çev. Nurten Sarıca, Ankara: De Ki Yayınları
- Spinoza, Benedictus (2014). Etika, Çev. Hilmi Ziya Ülken, Ankara: Dost Kitapevi Yayınları

Sutton, Damien ve Jones, David-Martin (2014). Yeni Bir Bakışla Deleuze, Çev. Murat Özbenk, Yetkin Başkavak, İstanbul: Kolektif Yayınları

Wichmann, Jonathan (2003) The Simultaneous Representation of Existing and Non-Existing Phenomena in Borges' Ficciones, Variaciones Borges 16

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