

SİNEMATOGRAFİK DÜŞÜNEBİLMEK: DELEUZE'ÜN SİNEMA YAKLAŞIMINA GİRİŞ

Ebru Belgin YETİŞKİN*

Öz

Türkiye'de sinema ile ilgili kuramsal çalışmalar değerlendirildiğinde 20. yüzyılın en büyük düşünürlerinden biri olan Deleuze'ün sinema ile ilgili kavramsal bakış açısının bugün yeterince tartışılmamış olduğu görülmektedir. Bu nedenle Deleuze'ün sinematografik kavramlarına genel bir bakış sunacak olan çalışma aynı zamanda bir giriş niteliği de taşımaktadır. Deleuze sinemayı bir yaratma eylemi olarak ele almakta ve bu bağlamda sinemanın düşünce ile bağımlı kurmaktadır. Felsefenin kavram yaratma amacıyla örtüşen bir şekilde sinema, imge ve hareketle düşünce, duygu ve eylem üretmektedir. Bu yaklaşımıyla Deleuze, kaostan bir düzen çıkarma hususunda sinemaya özel bir önem vermektedir. Bu bağlamda makale, Deleuze'ün 'hareket-imge' ve 'zaman-imge' kavramları etrafında geliştirilecektir. Literatür tarama ve içerik analizi yöntemiyle gerçekleştirilen araştırmada tartışmanın ana eksenini, hareket-imge ve zaman-imge arasındaki ilişkiyi okuyabilme üzerine inşa edilecektir. Sinematografik düşünme, iletişimin enformasyon ya da eğlence ile ilgili yönünü aşarak, yaratma eyleminin ve başka bir şeyin nasıl mümkün olabileceği ile ilgili tartışmaya katkı yapmaktadır. Sinematografik düşünme, bir yandan verili unsurlarla birlikte hareket ederken aynı anda bu verili unsurların nasıl da aşılacağına odaklanmaktadır. Bu yönüyle sinematografik düşünme, kendisini süreçler içinde sürekli olarak yeniden inşa eden, yeniden üreten bir zihniyeti sergilemektedir.

Anahtar Sözcükler: Hareket-imge, Zaman-İmge, Deleuze

Abstract: Thinking Cinematographically: Introduction to The Cinema Approach of Deleuze

If one considers the theoretical works on cinema in Turkey, it is possible to assert that the conceptual approach of Deleuze, who is one of the prominent thinkers of the 20th century, with regards to cinema has not considerably been discussed. Instead of praising this theoretical approach, with the aim of becoming an introductory piece, this paper will present a general outline of the major cinematographic concepts of Deleuze. Deleuze considers cinema as an act of creation and in this context he constructs the link between cinema and thought. Following the commensurable relation of philosophy, which functions by creating concepts, with cinema, which produces thoughts, affects and actions, Deleuze gives particular importance to cinema about its function of creating an order out of chaos. In this context, this paper will be developed around the concepts of 'the movement-image' and 'the time-image'. In the research, which uses the method of literature review and content analysis, the fundamental axis of the discussion will be constructed on the ability of reading the relation of the movement-image and the time-image. Thinking cinematographically transcends the aspects of information and entertainment in communication. In this way, it contributes to the discussion about the act of creativity and it

* Araş. Gör. Dr., İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, ebru.yetiskin@hotmail.com

asks how difference can be possible. While cinematographic thought acts together with predetermined and given elements, it is also an evidence of how they can be transcended. From this perspective, thinking cinematographically presents the mentality of reconstructing and reproducing constantly in processes.

Keywords: *The movement-image, The time-image, Deleuze*

.....

“...artık bu dünyaya inanmıyoruz. Başımıza gelen aşk ve ölüm gibi olaylara bile inanmıyoruz, sanki bizi sadece biraz ilgilendiriyorlar. Sinemayı yapan biz değiliz, bize kötü bir film gibi görünen dünyadır... dünyaya olan inancımızı yenilemek. İşte modern¹ sinemanın gücü budur... bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var.”

(Gilles Deleuze, Cinema 2: The Time Image, 2009: 166)

GİRİŞ

Sinematografik düşünmeyi irdeleyebilmek için öncelikle Deleuze'ün sinema ile kurduğu ilişkinin ana hatlarını ortaya koymak gerekir: Deleuze'ün sinema kuramı yalnızca sinema üzerine değil, sinema kavramları üzerine inşa edilmiştir. Deleuze'e göre “Düşünmek... Sorunları hem ortaya koymak hem de eleştirmek” (Zourabichvili, 2008: 46) dolayısıyla başka bir şey yaratmaktır. Sinema da bu bağlamda bu yaratımı yapan, düşünceyi ortaya koyarak üreten bir şekilde konumlandırılmaktadır. “Sinema yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir; felsefenin ise... bu pratiğin kuramını yapması gerekir. Çünkü ne uygulamalı (psikanaliz, dilbilim) ne de usavurmalı hiçbir teknik belirlenim sinemanın kavramlarını oluşturmaya yeterli değildir” (Deleuze, 2009: 268 - 269). Buna göre Deleuze, verili kodlar içine sıkışmış düşünceye tâbi olan bir sinemadan çok, yaratıcı bir eylem olarak düşünceye yeni yollar açan bir sinemadan bahseder. Bir başka deyişle, önceden belirlenmiş tek bir aşkın bütüne sürekli olarak eklenen düşünmenin rasyonel tekdüzeliğine karşı düşünceyi yapıcı bir çoğulculuğa açan Deleuze, bir sinema kuramı sunmaktan ziyade kavramsal bir pratik olan sinema kuramının felsefi bir icat olarak nasıl

çalıştığını vurgulamaktadır. Bu da felsefi kavramları sinemaya uygulamakla değil, bizzat belirli sinematografik kavramlarla birlikte düşünce üretmektir. Ancak “Bu kavramlar değişik kamera hareketleri ve film çekme türleri gibi teknik ya da eleştirel... değildir.” (Deleuze, 1986: ix) Dilbilimsel bir ilham semiyolojisinin imgeyi ortadan kaldırıp göstergeyi bertaraf etmesine karşın Deleuze'e göre sinema, imgelerin ve göstergelerin bir kompozisyonu, yani anlaşılabilir bir sözel-öncesi (pre-verbal) içeriktir. “Sinema ne evrensel ya da ilkel bir dil sistemi ne de bir dildir.” (Deleuze, 2009: 251) Bu tespit önemlidir çünkü Deleuze'e (1995) göre “söz ve iletişim kokuşmuştur... Sözü kaçırmamız gerekir. Yaratma her zaman iletişim kurmaktan farklı olmuştur. Asıl mesele iletişim olmayan ve devre kesici boşluklar yaratmaktır, böylece denetimden kurtulabiliriz”. Bu nedenle sözden ve iletişimden kaçan bir yaratma eylemi olarak sinema, düşünceyi hareket-imge ve zaman-imgeyle kavramlaştıran ve yeni yaşam olasılıklarını arayan bir üretim etkinliğidir.

Sinematografik düşünmek, hareket-imge ve zaman-imge ile çalışan sinemanın buyruk tümcelerini ileten enfomasyona direnç gösteren

rerek bir form üretebilmesiyle mümkündür. Bu direniş aynı zamanda özgürlük alanlarının yaratılması ve korunmasıyla ilgili bir eylem olarak da değerlendirilebilir çünkü “enformasyon bir denetim sistemidir” (Deleuze, 2003: 34). İletişim ile (agoralardan internete kadar) demokrasi arasında kurulan doğrudan ilişki, düşüncenin ortak ve uzlaşmacı bir alana sürekli olarak dâhil edilmesini getirmektedir. Bunun için de uzlaşmaya dayanan düşünce ‘toposu’ içinde belirli kodların içine sıkışmış düşünceye yeni geçiş ve kaçış alanları açmak, Deleuze’e göre kaçınılmaz durmaktadır. Oysa politika ve ekonominin yani kapitalist piyasanın ve devletin ihtiyaçlarına göre değişen ve içerik kazanan düşüncenin özgürlüğünden bahsetmek Deleuze’e göre güçtür. Zira “enformasyonun (gazetelerin, daha sonra radyonun ve de televizyonun) bu denli güçlü olmasının nedeni enformasyonun hükümsüzlüğünden ve radikal verimsizliğinden kaynaklanmaktadır. Enformasyon iktidarını kurmak için verimsizliği üzerine oynar, onun yegâne gücü verimsizliğidir, bu nedenle de tehlikelidir” (Deleuze, 2009: 258). Tam da bu nedenle verimsiz olan enformasyona direnç göstererek ve imgeyi ters yüz ederek bir form üreten sinema, bir bilinç kazandırma çabası olarak değerlendirilmemelidir.

Dolayısıyla Deleuze’ün sinematografik yaklaşımı, direncin diğer unsurlarla kurduğu ilişkileri çoğaltması üzerine inşa edilerek bizzat düşüncenin sorun olarak değerlendirilmesine denk düşmektedir. Düşüncenin sorun olarak gördüğü pek çok konuyla ilgili geliştirilen felsefi açılımlarla sinemanın düşünceyle birlikte hareket ederek değişik dönemlerde farklı bakış açıları ve formlarla çalışması, Deleuze tarafından sinema ve felsefe arasındaki işbirliğini açığa çıkarmaktadır. Bu yüzden de sinemacılar ile düşünürler karşılaştırmalı bir şekilde düşünülmektedir çünkü “sinemacılar kavramlar yerine hareket-imgeler ve zaman-

imgeler ile düşünmektedir” (Deleuze, 1986: xiv).

Hareket-imegeye ve zaman-imegeye geçmeden önce Deleuze’ün sinema yaklaşımını Bergson’un tezlerinden yola çıkarak geliştirdiği üzerinde durulmalıdır. Bu tezler, sinemacı ile düşünür arasındaki karşılaştırmalı ilişki hattını oluşturan ana eksenleri oluşturması bakımından önemlidir. Her ne kadar Bergson, dünyanın sinematografik canlandırmasına karşı olduğunu birçok kitabında vurgulasa da Deleuze, Bergson’un kavramlarının sinema ile nasıl uzlaştığını irdeleyerek sinematografik düşünemeyi tartışmaya açmıştır. Bergson, parçalara bölerek bütünü anlamaya çalışan bilimin akla dayanan bilinç anlayışındansa kendiliğinden oluşan sezgiye dayanan bir bilinçten bahseder. Bu bağlamda da zamandan çok bir akışı betimleyen süre (durée) kavramını kullanır. Süre ancak sezgi yoluyla bilinebilir ve ancak sezgi sayesinde doğrudan tanınabilir. Bergson’un kullandığı içerik kapsamında süre, devinim halindeki benliğin bilincidir; “bilinç demek, bellek demektir” (Bergson, 1998: 11). Geçmişin şimdi içinde yaşamayı sürdürmesidir. Bu nedenle de hem bir birlik, hem de bir çokluktur. Bergson’un süre ile hareketi merkeze alan ilk tezine göre (Deleuze, 1986: 1-2):

Hareket, katedilen mesafeden ayırır. Katedilen mesafe geçmiş zamandır, hareket ise andır, katetme eylemidir. Katedilen mesafe bölünebilirken, gerçekten de sonsuza kadar bölünebilirken, hareket bölünemezdir... Bu daha da karmaşık bir fikri varsaymaktadır: Katedilen mesafelerin tümü özdeş ve homojen tek bir yere bağlıdır, oysa hareketler heterojendir ve kendi aralarında indirgenemezler... Kısacası sinema bize imgeye eklenen bir hareket vermez, hareket-imegyi anında verir.

Deleuze'ün sinema anlayışını geliştirmesine yol açan Bergson'un ikinci tezi ise anların niteliğine gönderme yapar. Ayrıcalıklı anlar ve 'herhangi-anlar' (any-instants-whatevers) hareketin devamlılık algısı yaratması hususunu inceler. Örneğin antik çağlarda "hareket, bir formun diğerine düzenlenmiş geçişidir, yani pozların ve ayrıcalıklı anların düzenidir" (Deleuze, 1986: 4). Figüre dayalı klasik bale, heykel gibi sanatlarda hareket, bir herhangi-an olan pozdan diğerine geçişten ibarettir. Ayrıcalıklı an ya da poz, antik dünya görüşünde fikirler, idea'lar ile bağlanırlar, dolayısıyla birer ideal biçimdirler ve hareket bu bakış açısına göre belli bir poza ya da ayrıcalıklı ana henüz erişmemiş bulunan bir ara süreçten ibaret olarak düşünülür. Sinemada ise poz veren herhangi bir figür, bir kişilik ya da varlık olmamasına rağmen çok uzun bir hareketsiz çekime poz denilebilir. Antonioni'nin çölleşmiş boş mekânları ve Ozu'nun bomboş ev içlerini uzun uzadıya görüntülemesi gibi. Oysa modern bilimsel devrim, hareketi artık ayrıcalıklı anlara değil, herhangi ana bağlamaya dayanmıştır. Hareketi yeniden kurmak söz konusu olduğunda artık aşkın biçimsel unsurlardan (yani pozlardan ve ayrıcalıklı anlardan) oluşturamayacak, içkin maddi unsurlardan (kesitlerden ve parçalardan) oluşturacaktır. Hareketin düşünülebilir bir sentezini yapmak yerine gözlenebilir ve kanıtlanabilir olan duyulara dayalı bir analizi yapılacaktır. Örneğin modern astronominin bir yörüngeyle o yörüngeyi katetmek için geçen zamanı bir mesafe olarak ilişkilendirmesi (Kepler), modern fiziğin katedilen mesafeyi bir cismin düşüş zamanına bağlaması (Galilei), modern geometrinin düzlemdeki bir eğrinin denklemini formüle ederek, yani yolunun herhangi bir anında bir noktanın hareketli bir doğru üzerindeki konumunu ortaya çıkarması (Descartes), ve son olarak da sonsuz küçüklükler hesabının birbirlerine sonsuzca yaklaştırılabilir kesitleri ele alarak (Newton ve Leibniz) kurulmaları böyle olmuştur. Bu bağ-

lamda Bergson'a göre sinema bir yanılısımdan başka bir şey değildir, çünkü hareketsiz bir kesite soyut bir hareket eklemektedir. Oysa Deleuze için tam aksine sinema bir hareketli kesitler dizisidir yani niteliksel harekettir, ya da daha açık bir ifadeyle belirtmek gerekirse, Deleuze hareketi bizzat nitelik olarak ifade etmektedir. Yani geçip gitmekte olan gerçeklikten anlık imgeler alınmakta ve bu anlık imgelerin o gerçekliğin bir karakteristiği olmalarına dayanarak, sinematografi aygıtının içinde ve bu aygıt aracılığıyla aktırılıp geçirilmesi suretiyle bir hareket ya da zaman yaratılmaktadır.

Deleuze'e göre sinema, hareketi herhangi-anın, yani eşit aralıklı ve devamlılık izlenimi yaratmak üzere seçilmiş anların bir işlevi olarak yeniden üreten sistemdir. Burada dikkat çeken unsur ise ayrıcalıklı anların da herhangi-anlar olduklarıdır, yani herhangi-anlar tarafından kuşatılmış ayrıcalıklı bir anın belirmesi için herhangi anların akıp geçişleri içinde niteliksel olarak farklı, tekil bir anın belirmesi ve bir olağandışılık üretmesi gerekir. Dolayısıyla filmin büyük bir kısmı herhangi-anlardan oluşsa da bu herhangi-anların ayrıcalıklı anları üretip biçimlendirdiklerini, en azından onlara bir perspektif ve bağlam sağladıklarını da vurgulamak gerekir. Sinema, buna göre, lineer bir devamlılık izlenimi yaratmak için herhangi-anların bir işlevi olan hareketi yeniden üretir. Buna göre örneğin çizgi film Öklidçi değil, Kartezyen geometri ile ilişkilidir çünkü yegâne bir anda betimlenen bir figürü vermez; aksine hareketin devamlılığı figürü betimler. Bergson'un hareket ve değişim ile ilgili üçüncü tezine göre ise hareket, sürenin yani Bütünün ya da bir bütünün devingen bölümüdür. Bu yüzden de hareket (örneğin ilişkiler) süredeki ya da bütündeki niteliksel değişimi ifade eder. Bu değişim ve dönüşüm ise hareketsiz bölümler olan parçaların bütünlü ilişkisi ve parçaların

diğer parçalarla olan ilişkisi 'arasında' gerçekleşmektedir.

Bergson'un tezlerine yapılan göndermeyle her ne kadar felsefe ile birlikte çalışan bir sinemadan bahsedilse de bir hususu başından vurgulamak kaçınılmaz durmaktadır: Deleuze'e (2009a) göre bir sanat işinin anlamından ziyade onun işlevi önemlidir. İnsanın yalnızca gördüğü ve duyduğuna göre, yani duyusal-motora (sensory-motor) göre bir takım anlamlar ile düşünerek eylemde bulunmasından bağımsız olarak onun dünyaya inancını yenileyebilme işlevi gerekmektedir. Buna göre irrasyonel bağlantılarla anlamsal kopuşlar sunarak insanın dünyaya olan inancını pekiştirme gücü olan sinemada imge ve kavram ilişkisi, sinematografik düşünebilmenin temelini oluşturur çünkü Deleuze'e (2004a: 19) göre "...kavram verilmiş değildir, yaratılmıştır, yaratılacaktır; oluşturulmamıştır; o kendi kendisini kendinde ortaya koyar; kendiliğinden-konumdur". Yani yaratma eyleminin kendisi, yalnızca bir direnişten öte bir niteliğe sahiptir. Buna göre gösterenler dizisi ve kurguyla yeniden bir gerçeklik inşa eden sinema, mevcut düşünceden ve verili unsurlardan kaçarak, Akay'ın (2004) deyişiyle bir "tekil düşünce" yarattığı oranda oluşacaktır çünkü 'tekil düşünce' çoğulluğumuzu göstermektedir... Tekil düşünce herşeyi ters yüz etmekte, bizi alışkanlıklarımızı bırakmaya zorlamakta; bu haliyle de yeni politik imkânlara doğru açılmaktadır" (Akay, 2004: 8 – 9). İşte Deleuze'ün sinema yaklaşımının odağını bu düşünce oluşturur. Sinemacının tekil direnme eylemiyle ortaya çıkan bu yaratma eylemi, gerçeklik inşa etme sürecinde farklı bir perspektifin nasıl geliştirildiğini sorgulamaktadır. Sabitlenmiş ve kabul edilmiş gerçeklikten kaçarak fark üretme, sinemada hareket ve zaman imgeleriyle gerçekleştirilmektedir. Bir diğer deyişle, Deleuze'ün bakış açısıyla kavram ile imge arasındaki bu

ilişki, sinema tarihinde hareket-imgeye başlayıp zaman-imgeye günümüze ulaşmıştır.

Bir başka hususu daha vurgulamak gerekirse, sinematografik düşünebilmenin günümüz Türkiye'si için spesifik bir önem arz etmesi üzerinde durulmalıdır çünkü sinematografik düşünebilmek sadece sinemayı değil, sinema ile birlikte çalışarak yeni çoğulculuk ve özgürlük alanlarını, dünyaya olan inanç ve klişeler ile aldatmacalara rağmen hayatta kalma yollarını araştırmaya eylemlerle katkıda bulunmaya çalışmaktır. Oysa sinemayla ilgili kuramsal çalışmalar değerlendirildiğinde 20. yüzyılın en büyük düşünürlerinden biri olan Deleuze'ün sinema ile ilgili söz konusu kavramsal bakış açısının bugüne kadar Türkiye'de yeterince tartışılmamış olduğu görülmektedir. Bu nedenle bu çalışmanın amacı, Deleuze'ün sinema anlayışına giriş niteliğinde genel bir bakış sunmak ve dolayısıyla Türkiye'de sinema ile birlikte çalışanların üretimine katkıda bulunmaya çalışmaktır. Bu bağlamda çalışma, literatür tarama ve içerik analizi yöntemine dayanarak gerçekleştirilecektir. Deleuze'ün sinema ile ilgili geliştirdiği temel iki kavram ile birlikte çalışılacaktır. Bunlardan ilki ve ilk bölümde irdelenecek olanı 'hareket-imge', ikinci ve daha sonraki bölümde tartışılacak olanı ise 'zaman-imge'dir. Hareket-imge, düşünceyi imgenin kendisinde ya da birleşme tarzında verirken zaman-imge, düşünceyi kendisini ifade eden göstergeden kopararak vermektedir.

Hareket-İmge

Deleuze'ün sinema ile ilgili kitaplarının ilk cildini 'hareket-imge', ikincisini ise 'zaman-imge' oluşturur. Deleuze klasik anlamda bir ampirik sınıflandırma yapmaktan çok, değişen zaman ve düşünce çizgisi içinde imge ve göstergelerin nasıl bir düşünce yarattığını iki bölümde incelemektedir. Direnişin ve eleştirel düşüncenin formlarını inceleyen Deleuze'ün sinema tarihini 'hareket-imge' ve

'zaman-imej' üzerinden dönemlere ayırdığı ileri sürecek olanlar yalnızca yanılmakla kalmayıp, Deleuze'ün sinema ile birlikte çalışarak sunduğu düşünsel zenginliği de ıskalayacaklardır. Buna göre II. Dünya Savaşı öncesi (hareket-imej) ve sonrası (zaman-imej) olarak ikiye ayrılan sinema, düşünce ve yaratma eylemi arasındaki bağı içkin (immanent) bir pragmatist perspektifle yeniden inşa etmektedir. Buradaki mesele, tekrar etmek gerekirse, dünyaya ve insana olan inancın II. Dünya Savaşı öncesi ve sonrasında imjeler ile nasıl yeniden üretildiğini düşünsel olarak incelemektir.

Hareket-imej düşüneyi, imjenin kendisinde ya da birleşme tarzında verir. Hareket-imej hareketi kurguyla yaratabileceği gibi çekim (shot), kadraj (framing), kesme (cutting) ve kamera hareketiyle de gerçekleştirir. Düşünce ile imej arasındaki ilişki, bu bağlamda öncelikle üç düzeyde ele alınmaktadır. Bunlardan ilki kadraj, küme ya da kapalı sistem; ikincisi çekim ve hareket; üçüncüsü ise bütün ve hareket-imejlerle zamanın dolaysız imjelerinin kompozisyonudur. Bu üç düzey aynı zamanda hareket-imjenin nasıl oluştuğuna dair bir arka plan da sunmaktadır. Evrensel ve tek bir aşkın düşüncenin sınırlaması gibi sinemada "kadraj, imgede mevcut olan ve alt-kümelere olan her şeyi kapsayan bir kapalı sistemin belirlenmesidir" (Deleuze: 1986: 12). Buna göre kadraj, yapay ve göreceli kapalı bir sistem olan bir kümenin ya da bir düzenin parçalarını seçme sanatıdır. Kadraj tarafından belirlenen kapalı sistem aynı zamanda izleyiciye iletilen veriyle ilişkilidir. Kesme ise ikinci düzey olan çekimin belirlenmesini, çekim de kapalı bir sistem içindeki unsurların ya da bir bütünün parçalarının hareketini belirler. Burada hareket, bütünün değişimini ya da bu değişimin bir yönünü, bir aşamasını, Bergson'cu anlamdaki süreyi ya da sürenin

artikülasyonunu ifade etmektedir; yani hareket hem parçalar arasındaki ilişki hem de bütünün değişimidir. Deleuze (1986: 19) buna Hitchcock'un *Frenzy* adlı filminden bir sahne ile örnek verir: kamera, merdiven çıkan ve kapıya ulaşan bir adam ve bir kadını takip eder, adam kapıyı açar ve sonra kamera tek çekime döner. Tek çekime dönen kamera apartmanın dış merdivenleri boyunca ilerler, merdivene geri gelir, kaldırır çıkar, apartmanın dışından görülen dairenin dış penceresine yükselir. Bu hareket ancak bir şey olduğu esnada, yani bu değişikliklerle iletilen bütünün kendisinde bir değişimi ifade eder: kadın öldürülmüştür, kadın acımasız bir cinayete kurban olmuştur. Buradaki çekim, hareket-imejdir çünkü çekim, hareketi değişen bir bütün ile ilişkilendirmiştir ve bu yüzden de sürenin hareketli kısmını oluşturmaktadır. Ayrıca bütünü oluşturan parçalardan her "Biri, ötekenden meydana gelmektedir" (Deleuze, 1986: 23).

Ne var ki hâkim algı, bütünün parçalardan bağımsız ve sürekli kaçan başka bir şey olduğunu vurgulamaktadır. Örneğin toplum, bireylerin içinde oldukları ve bireylerin toplamından meydana gelen başka bir olgudur ve toplumsal olgular, bireylerden bağımsız olarak var kabul edilirler. Bu yüzden de çoğunlukla doğru bir devamlılık sağlayabilmek için parçalar sürekli olarak bütüne bağlanmaya çalışılır. Yani bireyler ya da vatandaşlar, topluma ya da devlete ve toplumsal olgular ile devletin getirdiği zorunluluklara uymaya çalışır. Ancak bu görüş, II. Dünya Savaşı'nın sonuçlarıyla beraber düşünüldüğünde, birbirine tâbi olan ve bir doğru orantıyı içeren parça ve bütün ilişkisinin sorgulanmaya başlandığı görülecektir. Soykırım ve faşizmden sonra bütünsel doğrunun insanlığı artık var olmadığı bir noktaya getirmesinden dolayı doğruya 'yanlış' ile direnme yolları aranmaya başlanmıştır. İşte

Deleuze'ün (1986: 28) 'yanlış imge' ve 'yanlış devamlılık' olarak ifade ettiği şey, bütünün parçaları olan ancak aynı zamanda bütünden kaçan parçaların bir başka yerde, boş bir alanda oluşturduğu gücü kullanmayla ilişkilidir. Burası düşünceye açılan yoldur. Üçüncü düzey olan bütün ile hareket-imgeler ve zamanın dolaysız imgelerinin kompozisyonu böyle oluşur. Kurgu devamlılıklar, kesmeler ve yanlış devamlılıklar aracılığıyla bütünü belirlemektedir. Ancak buradaki soru, bütünün neden kurgunun bir nesnesi olmak zorunda olduğudur. Kurgu, bütünü yani zamanın dolaysız imgesini hareket-imgelerden serbestleştiren ve hareket-imgelerin bir kümesi, kompozisyonudur.

Bu üç düzeye göre sinema, dünyanın ufkunun belirli bir 'telosa' yönelik olarak sabitlenmesini ve öznenin buna uygun bir biçimde demirlenerek sınırlanmasını durduracaktır. Bu yüzden Deleuze'e göre (1986: 57):

Dünya aracılığıyla gerçek olmayan bir şeyi amaçlayan diğer sanatlarla kıyaslandığında sinema, dünyanın kendisini gerçek olmayan bir şey ya da bir hikâye haline getirir... Dünya sinemayla kendi imgesi haline gelir, bir imge dünya haline gelmez... sinematografik hareket, hem algının koşullarının sadakatsizliğine mahkumdur hem de algılanan ve algılayan, ya da dünya ve algıya yanaşabilen yeni bir hikaye olarak yüceltilmiştir.

Bu dünya, imgenin hareket olduğu bir dünyadır çünkü her şey, yani her imge eylemlerinden ve tepkilerinden ayrılamaz. Bu, insana bir kez daha düşüncelerinden ve eylemlerinden kendisinin sorumlu olduğunu hatırlatır çünkü nasıl hareket edileceği, eylemle tepki arasındaki arada (*interval*) oluşmaktadır. Hareketin niteliğini belirleyen bu aralık önemlidir. Burada ayrıca iki niteliğiyle vur-

gulanması gereken bir hareket-imge anlayışı da bulunmaktadır. Bunlardan ilki, temsili imgelerle çalışmak, yani verili kodlarla hareket ederek mevcut olanı tekrar eden bir imge hareketi sağlamaktır. Örneğin yoksul bir karakteri, zenginin karşıtı olarak ikili Kartezyen dinamığe sokmak ve yoksulun zengin olmasıyla bir hareket yaratılabilir. Zengin ile yoksul arasındaki benzerlik/karşıtlık ilişkisine bağlı kalınarak zengin ile yoksul arasındaki aralık, yoksulun zengin olmasıyla kapanarak (ki bu harektir) bütüne erişir. İşte, hareket-imgeye dayalı sinemada, bitişiklik ve benzerlik ilişkileriyle imgelerin art arda gelişini yöneten bu 'rasyonel bağlantı'dır.² Daha açık ifade edersek hareket-imge, kendisinde potansiyel olarak bulunan bitişme ve benzerlik ilkeleri aracılığıyla var olmakta ve hareket-imgeler art arda gelerek rasyonel bir dizi oluşturmaktadır. Dolayısıyla, bu rasyonel dizinin mantıksal sonucu veya ürünü, aralık ile bütünün orantılanabilmesidir. Parça ile bütünün orantılanabilmesi değildir. Yani, kapitalist toplumunun bir parçası olarak değerlendirilebilecek yoksul karakterin zengin olmasıyla yaşadığı bir toplum-sallaşma sürecinden çok, yoksulluktan zenginliğe nasıl geçildiğini gösteren aralık ile kapitalist toplumun nitelikleri arasındaki ilişkinin sorgulanabilmesi, düşünceye yol açan bir sinematografik yaklaşımı açığa çıkarmaktadır. Aralık ile bütünün orantılanabilmesi ise hareket-imgeye dayalı sinemanın nihai ereğidir.

Bu noktada bir hususu daha vurgulamak gerekir. Bir film hiçbir zaman tek bir imge türüyle yapılmaz. Aralık ile bütünün orantılanma ilişkisini kurguyla oluşturan hareket-ingenin üç unsuru bulunmaktadır. Hareket-ingenin üç unsuru, 'algı-imge' (perception-image), 'eylem-imge' (action-image) ve 'etki-imge'dir (affection-image). Algı, eylem ve etkiden oluşan hareket, izleyicinin sınırları

denetim altına alınmış bir konu üzerindeki algısını değiştirerek beklenmeyene, yeni bir harekete yani bir eyleme yol açmakta; bir etki-tepki yaratmaktadır. Deleuze (1986: 67) Beckett'ın *Film*'indeki bir sahneyle bu üç unsuru örneklendirir: Filmdeki bir karakter bir eylemde bulunur ki bu eylem-imgedir. Daha sonra karakter hem kendisini hem de içinde bulunduğu mekânı algılar, bu da algının algılanması yani algı-imgedir; son olarak karakterin ızdırap dolu aciz bir ifadesinin yakın planı da etki-imgedir. Bu üç unsur aynı zamanda öznenin değil, özneliğin sinematografik düşünce içindeki yerini de imlemektedir. Bu, ayrıca özneliğin yeni bir türünü üretmektir ve bunun amacı da "bilinci yıkmak değil, normalleştirmenin sınırlarının ötesindeki öteki bilinç tarzlarını keşfetmek" (Goodchild, 2005: 240) ve bu algıyla başka bir eylem gerçekleştirmektir. Nitekim öznelik, eksiltici bir niteliğe sahip olduğu için bir şeyin ihtiyaca göre ilgilendirmeyen şeyden çıkarılarak algılanmasına neden olmaktadır; dolayısıyla algıda zaten hep eksik bir şey vardır. Algı-imgeler yani "şeyler ve şeylerin algısı tamamlanmamış, önyargılı, kısmi ve öznel kavrayışlardır" (Deleuze, 1986: 64). Bu yüzden de algıdan eyleme algılanmaksızın geçilir; bu da eylem-imgedir. Eylem ise eleme, seçme ya da kadrajlayarak sınırlandırmaktan çok içe, deneyime ve kendiliğe doğru olan bir hareket ile mümkündür. Eylem ile algı arasını dolduran ise etkidir. Buna göre "hareket-imgeler değişen bir Bütünün, bir sürenin, 'evrensel oluşun' devingen bölümleridir" (Deleuze, 1986: 68). Böylelikle "hareket, herhangi bir olumsuzlamalar oyunundan bağımsız bırakılır ve bunun yerine mutlak biçimde olumlu olarak, bir içsel farklılaşma olayı ortaya konulur." (Hardt, 2002: 180)

Algı, eylem ve etki üzerine düşünen Deleuze'ün sorduğu sorulardan biri şudur: "kendimizi kendimizden nasıl kurtaraca-

ğız?" çünkü Deleuze'e göre şeyleri aydınlatan kendileridir, bir başka yüce ya da aşkın şey onları aydınlatmaz. İnsanı merkez alan, insan aklını ve bilinci yücelten epistemeden kopuştur bu; insandan çok bir dizi imge olarak tanımlanan insanlık manadan, anlamdan çok maddeye ve insana içkin olan bir bilinç olarak değerlendirilir. Hareket, işlev niteliğine böylelikle kavuşmaktadır. Kadrajdan kesme ile başka bir plana geçiş arasında olan tekil bir olaydır. Bir başka deyişle, olay bir an olarak farklılaşmayı ve başka olmayı sağlayandır. Deleuze'e göre, gerçeklik veya varlığın kaynağı birlik değil, farklılık olduğu gibi, olmanın kökeni de, özdeşlik içerisinde farklılıkların ortadan kalkması anlamında aynı veya bir olmak değil, başka olmaktır. (Gutting 2001: 334) Farklılık ise, bir şey değil, bir süreçtir, o kıvrımların açılması anlamında bir açmadır, bir nesne veya kendilik değil, canlı ve dirimsel bir süreçtir. (May 2005: 24) Bütünün değişimini sağlayan da herhangi-anların içindeki bu ayrıcalıklı andır; ayrıcalıklı olmasının nedeni ise bütünün parçası olmasına rağmen denetimi sağlayan bütünden ve verili kodlardan kaçabilmesi ve boş bir alanda kalmanın gücünü kullanabilmesidir. İşte Deleuze düşüncenin özgürlükle kurduğu ilişkiyi sinematografik kavramlarla birlikte çalışarak böyle pekiştirir.

Düşüncenin imgenin birleşme biçiminde verilmesi meselesi politik ve ekonomik düşünce tarihi ve onunla birlikte gelişen sinema tarihi açısından değerlendirilecek olursa Deleuze, imgeden kavrama giden yolun ilk basamağı olan ani etkinin, sinemanın kitleleri etkilemesinde çok önemli bir rolü olduğuna inanmaktadır. Film yapmak, sinematografin ilk bulunduğu yıllarda olduğu gibi hareketin yeniden üretimini yapmanın ötesine geçerek aynı zamanda düşünme sürecini de içermek zorundadır. Burada kurgu

çerçevesinde bir düşünce tarzının ve ekollerin gelişmeye başladığı görülmektedir. Farklı kurgu ekolleri ve ilişkide oldukları siyasi ve ekonomik düşünce tarzlarını irdelemeyi burada sınırlandırarak, sinemanın düşünceyi hareket-imgenin birleşme biçiminde vermesinin iki farklı yönde gelişme gösterdiği vurgulanabilir. Bir yandan kitlelerin uyuklayan düşüncelerini harekete geçirecek 'tinsel bir otomasyon olarak', diğer yandan da yalnızca iç bakışa, propagandaya, slogana yani denetime itaat eden bir 'psikolojik otomat olarak' hareket-imge, özellikle ikinci durumda, sinemada kendi düşüncesini kitlelere ileten bir özne olarak ortaya çıkar. Deleuze'ün bu hususu vurguladığı dönem aynı zamanda Lenin'in sosyalizmin gerçek sanatının sinema olduğunu söylediği döneme de denk gelmektedir. İmge ve kavram ilişkisinin düşünce ile kurduğu bağı daha iyi irdeleyebilmek için Eisenstein'ın kurgu tekniğinin ana mantığını kavrayabilmek, aynı zamanda hâkim düşünce tarzının kavramsal arka planını da gösterecektir. Eisenstein'a (1985: 42) göre "sinema, herşeyden önce kurgudur". Kuleshov ve Pudovkin'de film, bir bütün kimliğine yalnızca dış dünyanın parçalarının birbirine eklenmesiyle ulaşabiliyordu; oysa "Eisenstein'a göre hareket-imge, kurgunun bir unsuru değil, olsa olsa kurgunun bir hücresi olabilirdi" (Deleuze, 2004b: 34) çünkü hareket-imgeyi oluşturan unsurlardan biri olarak "çekim (kadraj)³ hiçbir zaman kurgunun bir unsuru değildir. Çekim (kadraj) bir kurgu hücresidir" (Eisenstein, 1985: 51). Tek tek hücreler birleşerek organizmayı ya da embriyoyu oluşturmakta ve bu tek tek hücreler de kurguyla bir diyalektik sıçrama yaratmaktaydı. İşte, Eisenstein'ın kurgu anlayışıyla dönemin toplum düşüncesi arasındaki ilişki, bütünün birbiriyle uyumlu çalışan parçalardan oluşması gerekliliğine dayanmaktadır.⁴ Bu dönemde sinema, politik ve ekonomik bütünün bir parçası olarak

hâkim düşünceye tâbi olmak suretiyle verili bir bilinç yaratma ve denetim sağlama aracı olarak işlev görmekteydi. Bütünün parçalardan oluşarak uyumlu bir birlik yaratmasıyla kazanılacak bilincin ortaya çıkabilmesi ve denetimin sağlanabilmesi için gerekli görülen diyalektik sıçrama, ani etki yaratma ya da devrim, hareket sinemasında hareket kökenli dolaylı bir zaman tasarımına ve bu dolaylı zaman tasarımının izleyiciyi bütün üzerine düşünmeye yöneltmeye tekabül etmektedir. Bütün üzerine bu düşünme, mantıksal bir süreçten ziyade, sentetik olarak imgelerin korteksler üzerinde yarattığı bir ani etkiyle ortaya çıkmaktadır. Yani Eisenstein'da kurgunun doğurduğu 'çatışma' ve ani etki, diyalektik yaratımın ürünü olan 'bütün'e göndermede bulunur. Bundan dolayı, hareket-imgeye dayalı sinemada, 'bütün'e ulaşma süreci bu sinemadaki kavrama ulaşma sürecidir. Bütünün düşüncesine ulaşmada kurgu, bir maddesel otomasyon yaratarak ani etkiyle izleyiciyi düşünmeye zorlamaktadır. Ancak "düşüncenin, kendisinin doğmasına neden olan ani etkiye bağlı olduğu doğruysa eğer, yalnızca tek bir şey düşünülebilir: öyleyse biz hala düşünmüyoruz" (Deleuze, 2009: 162).

Deleuze böylelikle sinemanın kendi düşüncelerini kitlelere ileten bir bilinçli özne olarak yapılmasının getirdiği tehlikeye dikkat çekerek sinemanın enformasyonla ilişkisini koparmaya çalışır. Aksi takdirde sinema yukarıdan bakan, özcü, rasyonel politik ve ekonomik hâkimin halkı bilinçlendirmek için kullandığı bir araç niteliği taşımaktadır. Ancak faşizm, soykırım ve totaliterizmin yaşanmasından sonra buna inanç kaybolmuştur. Bu nedenden dolayı da hareket ve imge arasındaki ilişkinin terk edilmesi, özgür düşüncenin üretilebilmesi için bir zorunluluk olarak ortaya çıkmaktadır. Örneğin Eisenstein'ın Vertov tarafından eleştirilmesi,

temelini kurgu yoluyla hareket imgelerinin ayrıcalıklı sıçrayışlarından ziyade, süre giden bir duygulanışlar ve düşünceler platformu olmasına dayanmaktadır. Bu da dolaşıklık, devrimcilik ve gerçeği göstermek anlayışı üzerine kurulmuştur. 1917 Ekim Devriminden sonra sinemayla tanışan Vertov, Hollywood'un ortaya çıkışıyla burjuvaya alet olan kurgu filmlere karşı geliştirdiği Sine-Göz kuramıyla, insan gözünün göremediği gerçekleri göstermek istemiştir; örneğin senaryo ve oyuncunun kullanıldığı kurmacadan (fiction) hayatı apansız yakalayarak her şeyi birbiriyle ilişkili bir şekilde bir bütünün parçaları olarak sunmaya geçmiştir. Gerçek görüntülerden kurguyla imgelere ulaşmış ve görünmeyeni sinemasal bir dil yaratarak perdeye yansıtmıştır. Her ne kadar Eisenstein'in kurgu anlayışı, Vertov tarafından eleştirilse ve hareket-imgenin doruğunu oluşturursa da Hollywood'un kurulması ve Griffith'in, Eisenstein'in "burjuva kurgusu" olarak ifade ettiği hareket-imgenin düşünceyi imgenin birleşme tarzında sunduğu farklı üretim biçimlerinin yayılması, Deleuze'e göre sinemanın bir düşünce güçsüzlüğü etrafında irdelenmesini gerektirir. Zira "Eisenstein'in tüm umutları sinemaya, kitlelerin sanatına ve yeni düşünceye atfettiği görüşleri artık müzelik olmuştur" (Deleuze, 2009: 159).

Zaman-İmge

Deleuze'ün sinema ile ilgili kitaplarının ikinci cildi ise zaman-imge üzerinedir. Zaman-imgeyle ilgili tartışmaya geçmeden önce, bu kavramsallaştırmanın yapılmasına neden olan arka planı kavrayabilmek gerekir Deleuze göre; (2009: 166 -167).

İnsan ile dünya arasındaki ilişkiyi ve insanın dünyaya olan inancını yeniden üretme gücüne sahip olan sinematografik imgeler, ya insanın dünyayı nasıl

değiştirdiğini ya da insanın var olduğu bir dünyayı bize göstermiştir... Oysa insan ile dünya arasındaki bağ kopmuştur artık. O yüzden de bu bağ, inancın nesnesi haline gelir ve bu inancın imanda yeniden inşa edilmesi mümkün değildir... Bu yüzden de sinema dünyayı değil, tek bağlantımızı yani dünyaya olan inancımızı film etmelidir. Modern sinemanın gücü inancımızı yenilemektir, çünkü bu dünyaya inanmak için nedenlere ihtiyacımız var.

Burada kesin olan şey, inancın artık başka bir dünyaya ya da dönüşmüş olan bir dünyaya inanç olmamasıdır ... bu başka bir şeye inanma ihtiyacı değildir, aptalların da parçası olduğu bu dünyaya inanma ihtiyacıdır.

Bu hatta kavramsallaştırılan zaman-imge, düşünceyi kendisini temsil ve ifade eden göstergeden koparak vermektedir. Bir başka deyişle yeni modern sinema, insan ile dünya arasındaki bağın kopmasından yola çıkarak figürü, kinayeyi (metonymy) ve metaforu terk etmiş; içsel monologu parçalara ayırarak değişimi betimsel bir malzeme olarak kullanmaya başlamıştır. Örneğin problem artık bir engel değildir. Kurosawa Dostoyevski'nin yöntemini benimseyerek, karakterlerin sürekli olarak kendilerini yakalananmış buldukları durumdan daha derin bir niteliğe sahip olan problemin verili unsurlarını aradığını bize gösterir: böylelikle o, hem bilginin sınırlarının ötesine gider hem de eylemin koşullarına... (Deleuze, 2009: 170).

Buna göre modern sinema düşünceyle üç bakımdan yeni ilişkiler geliştirir: bütünün ya da imgeler toplamının yok edilmesi, filmin bütünü olarak içsel monologun silinmesi ve insan ile dünyanın birliğinin dünyaya olan inançla baş başa bırakan bir kopuşla silinmesi. Klasik sinemada insanlar ezilmiş, aldatıl-

miş, konu edilmiş, kör ya da bilinçsiz olsa da ... modern politik sinemada insanlar eksiktir ve insanlar kendilerini gecekondularında, gettolarda, mücadelenin yeni koşullarında icat ederler (Deleuze, 2009: 209). Yani örneğin Rossellini'yi ilgilendiren, iki taraf arasındaki mücadeleden çok, yeninin ortaya çıkışı olarak mücadelenin ancak iki taraf aracılığıyla kavranabilir kılınmasıdır. Burada görüldüğü üzere artık başka bir dinamik söz konusudur. Eskiden kopuşu ve yeni kurulan bir yeri her durumda açığa çıkararak konuşma-eyleminin yeni bir tarzı bulunmaktadır ve bu tarz söylemlerin altında bulunmalıdır. Bu yüzden de politik olanla özel olan arasındaki ayırım da kalmamıştır; özel bir mesele doğrudan doğruya politiktir. Deleuze (2009: 210) bu görüşünü Güney'in *Yol ve Sürü* filmleriyle kanıtlamaktadır. Modern (politik) sinema dayanılmaz, tahammül edilemez ve imkânsızlıklar üzerine inşa edilmektedir, klasik sinemadaki gibi evrim ve devrim üzerine değil.

Bu dönüşümün Yeni Gerçekçi Sinema ile başladığı vurgulanmalıdır elbette. İtalya'da 1930 ve 1940'larda hüküm süren Mussolini faşist yönetimine karşı Yeni Gerçekçi Sinema'nın Artaud'nun deyişiyle 'ayrıştırıcı gücü', özellikle toplumsal sorunlar bağlamında gerçeği sunarak gerçeğin ötesine geçmeyi başarması ve gerçekliğin sinemasal bir özerklik kazanmasından kaynaklanmaktadır. Ancak bu bağlamda, imgeyi yaratan gerçekliğin tüm biçimleri, sinemada kişinin 'yaşamda karşı karşıya kaldığı gerçeklik' olarak anlaşılmalıdır. Çünkü sinemadaki imgenin gerçekliğiyle asıl gerçeklik bütünüyle birbirine karşılık gelmemektedir. Hareket imgenin üç unsuru olan algı-eylem ve etkiyle Deleuze'ün sorunsallaştırdığı mesele tam da budur. Deleuze filmin nihai anlamıyla pek de ilgilenmemiş, bizi şaşkırtan o 'büyük anın' filmsel inşasının sözdizimsel olarak

nasıl inşa edildiğiyle ilgilenmiştir (Colman, 2005: 153). Asıl gerçeklik karşısında sinema kendi gerçekliğini yaratmak zorunda kalmıştır. Sinemanın bu kendi yapay yaratımı zaman içinde bağımsız bir sinemasal gerçeklik halini almıştır. Bir başka deyişle sinema yeni bir ifade tarzını ve onunla ilgili olan düşünce özgürlüğüne dair zihniyeti ortaya koymaktadır.

Sinemanın düşünce özgürlüğü etrafında irdelenmesi gerekliliğini ortaya çıkaran diğer ivme, II. Dünya Savaşı döneminde sinemanın Naziler tarafından bir propaganda aracı olarak araçsallaştırılmasından da kaynaklanmıştır. Virilio'nun tezini izleyen Deleuze'e göre (2009: 159) "...hareket-imge daha başından itibaren savaş örgütlenmesi, devlet propagandası ve sıradan faşizmle bağlantılıdır". "Savaş ve savaşın sonuçları, Amerikan Rüyası'nın her yönden istikrarsızlığı, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihinlerindeki imge enflasyonu, edebiyatın da deneyimlediği sinema üzerinde etkisi olan yeni anlatı tarzları, Hollywood'un ve eski film türlerinin krizi..." (Deleuze, 1986: 206) Tüm bunlar sinemanın daha fazla düşünce talep etmesine ve krizine yol açarak küresel bir durumun bu gidişatı değiştirebileceğine dair inancı sarsmıştır. En sağlıklı yüce illüzyonlar bile çökmüştür. Yeni göstergelere ihtiyaç vardır. Ne de olsa denetime sahip bütünden kaçmayı sağlayan bir hat, bir yol, bir güç yaratmak aynı zamanda gerçeği yeniden üretmektir, bir silah icat etmektir.

Ancak bütünü oluşturan işlevsel organların olmadığı bir bedenden başka bir yere doğru hareket etmek nasıl olacaktır? II. Dünya Savaşı sonrası sinemacıların da aydınların da rolü eğiticidir. Akay'a (2004: 23) göre;

1967-76 yılları arasındaki filmlerinde Godard buna örnek gösterilebilir. Bu yıllarda Godard halka bilinç verecek imgeleri göstermek istemiştir: Savaş sonrası sinema artık hükümdarlık sineması değildi. Hitler ve Gobbels iletişim araçlarını Nazizm propagandası için kullanmıştı. Alain Resnais, savaş sonrası yönetmeni olarak, ölümden ortaya çıkıp geri gelme temasını işlemekle, Yahudilerin toplama kamplarından birer hayalet olarak dönüşünü konu etmişti. Böylece eğitimci bir imge fark edilmektedir... Bu eğitimsel imgelerde imgenin bir disiplini söz konusuydu. Buna göre bir imge kendinden sonra gelen başka bir imgeyi saklamaktaydı. Modern imge ise, Deleuze'e göre, artık, bir şeyi saklamamaktadır. Bir imgenin ardından hemen başka bir imge kaymaktadır. Bir imge kendinden sonra gelen başka bir imgeye göndermede bulunmaktadır.

Deleuze, bu noktada Artaud ile bağ kurar çünkü Artaud'nun 'güçsüzlük' ve 'ayrıştırıcı güç' kavramlarıyla sinemanın düşünce güçsüzlüğü arasında kurulan olumlu ilişki, izleyicinin bilinçli bir şekilde düşünmediği, bunun yerine, hareketli imgelerin bilinçli düşüncenin önüne geçmesi ile ilgilidir. Sinema, imgelerin izleyicide ardışık olarak yarattığı bir mekanik düşünce sürecine geçiş sağlamaktadır. Buna bağlı olarak, aktif düşüncenin yerine geçen mekanik düşüncede izleyiciyi saran şey, içsel bir çöküş, bir fosilleşme ve bir kısıtlamayla ortaya çıkan 'güçsüzlük'ten başka bir şey değildir. İmge, düşünce güçsüzlüğünde de 'ani etki'ler yaratır; fakat buradaki ani etkide ortaya çıkan şey, hareketli imgelerin, izleyicide düşüncenin aktifliğini pasifize ederek mekanik görüşlere ve otomatik hale getirilen düşüncelere yol açmasıdır. Özne edilgen, imgeler ise etken hale gelmiş; düşüncede aktif değil pasif ve edilgen bir hareketlilik ortaya çıkmış ve bu

edilgen hareketlilik ile pasifliğin kendisi bir güç haline gelmiştir. Bununla birlikte, düşüncede güçsüzlüğün ortaya çıkabilmesi, imgenin düşüncede bir yoksunlaşma (disposesis) yaratmasına ve bu yoksunlaşmanın ortaya çıkması da öznenin bölünmesine bağlıdır. Başka bir deyişle düşüncede yoksunlaşma, düşüncede bir çatlağın ya da bir yarılmanın gerçekleşmesi sonucunda ortaya çıkabilir. O halde, sinemanın önermesi, izleyiciye 'bütün'ü düşündürmek değil; izleyiciyi 'ayrıştırıcı bir güç' ile düşüncenin merkezine yönelmektir. Zira öznenin kendini gerçekleştirmesi ancak kendinden daha büyük ve aşkın olanı araştırarak ortaya çıkardığı, onu aştığı öznelleşme "süreçleri" ve işlemleri (processes) içinde mümkün olabilmektedir. Bu da zaman-imgeyi açığa çıkarmaktadır.

Burada söz konusu olan, güçsüzlüğün oluşturduğu etki ile bireyin her an kendi düşüncesinin farkında olmasıdır. Bilinç özneyi etkileyen birbiri ardına algıladığımız imgelerle karşılaşmakta, felç olmakta, donmakta ve bunun sonucunda düşünce olan düşünme, kendi imkânsızlığının tanığı olmaktadır. Artaud'nun 'eşikte üretim' diye bahsettiği şey ile örtüşen bu imkânsızlık böylelikle yaratıcı bir işleve dönüştürülür. Yani ancak sınırların tükendiği, bedeninin son noktasına geldiği koşulda, her şeyin bitti sanıldığı anda ve yerde üretebilmek ve var olabilmektir burada bahsedilen. Ne de olsa "bilincin kendisi bir anlam taşımaz, çünkü beklenen yerlerden hiçbir şey ortaya çıkmamıştır. Ortaya çıkan şeyler genelde hiç beklenmeyen yerlerden ve aniden oluşur... Olaylar hep beklenmeyen yerlerde oluşur" (Akay, 2004: 99). Hareketin ana, süreye ve zamana bağlı olmasından kurtulmak böylelikle mümkün hale gelebilir. İşte Deleuze hareket-imge ve hareket-imenin üç unsuruyla bu aşılmanın nasıl yapılabileceğini sorunsallaştırmaktadır.

Burada artık, anlaşılacağı üzere, yalnızca sinematografik imgeden bahsedilmemektedir, insanın bir sinematografik imge olarak çalışılması söz konusudur çünkü "İster özel bir imge ister rastlantısal bir merkez olalım, her birimiz algı-imgeleri, eylem-imgeleri ve etki-imgelerinden bu üç imgenin oluşturduğu bir kümeden ve başka bir şey değiliz". (Deleuze, 2004b: 66)

Dolayısıyla sinemanın düşüncenin güçsüzlüğü etrafında irdelenmesi gerekliliği, Deleuze'ün deyişiyle bir kaçış çizgisi oluşturarak ve farklı bir noktaya hareket etmeyi sağlayarak, yani yersizyurdsuzlaşarak, bir kez daha yaratıcı bir üretimi ve başka bir varoluşu sağlayacaktır. Bu da şu anlama gelir ki 'güçsüzlük' kavramı bilinçsiz veya düşsel olanla bir ilişkiyi değil, düşünceyle bir ilişkiyi; fakat düşüncede düşünülemez olanla, düşüncenin merkeziyle bir ilişkiyi ifade etmektedir. Bununla birlikte, 'ayırıştırıcı güç' çok sesli bir 'iç diyalog' yaratarak imgeyi düşünceye bağlamaktadır. Bu açıdan, burada, artık kurguya dayalı bir bütünü düşünmekten söz edilemeyeceği gibi, imgelere dayalı bir 'iç monolog'dan da bahsedilemez. Bu nedenle sinemanın yönelimi kurgu ve imgelerin yarattığı 'bir iç monolog' değil, çok sesli, bir sesin daima diğer bir ses içinde olduğu bir 'iç diyalog olmalıdır. İmgelerin yarattığı bir iç monolog, insan (parça) ile dünya (bütün) arasındaki birliğin silinmesine ve zaman-imgenin öncelenmesine yol açmıştır. Burada insanın artık dünyayı değiştirebileceğine dair inancını yitirmesiyle birlikte hareketin arka plana alındığı bir düşünce izlenmektedir. Zaman-imgenin böylelikle faşizme, propagandaya ve slogana araç olamayacağı ileri sürülmektedir. Bunun en basit nedeni ise zaman-imgede baskın olanın düşünceyle birlikte işleyen bir zaman olmasıdır. Bu nedenle Deleuze'e (1986: 210) göre İtalyan Yeni Gerçekçiliği'nin başlattığı

yeni imge, tek bir aşkın Bütüne ya da merkeze gönderme yapmaktansa dağıtan, yayan, parçalı bir niteliğe sahiptir. Bilhassa zayıf bağlantılar kurarak klişelerin bilinci ve konunun mahkûm edilmesiyle yolculuğu bir form olarak benimseyecektir.

Zamana dayalı imge, zamanı düşünceye bağladığı için düşüncenin bir biçimidir; yani düşüncenin, düşünceyi kullanmaya, düşünce içinde yol almaya yönelik olarak kendisine verdiği bir imgedir. Zaman-ime, zamanın artık harekete tâbi olmadığı imgedir. Algının bütünüyle maddeden özgürleşmesi ile var olur. Burada aynı zamanda kurguyu da aşan bir sinema anlayışı hâkimdir. Sinemada dış dünyaya bağlı rasyonel bağlantılarla gerçekleşen hareket-imgenin bağımsızlığını yitirmesi ve düşüncelerin zihinden rasyonel olmayan bağlantılarla çıkarsanması zaman-imeyle olmuştur. Zaman-ime, bu nitelikleri bakımından rasyonel düşünmenin dışına taşarak irrasyonel bağlantılarla ilişkiye geçer. Deleuze'a göre (2009: 238):

İmgeler ve sekanslar artık ilkini bitiren ve ikincisini başlatan rasyonel kesmeler ile birbirine bağlanmaktan çok her ikisine de artık ait olmayan ve kendileri için geçerli olan irrasyonel kesmeler üzerinden yeniden birbirine bağlanmıştır. Dolayısıyla irrasyonel kesmelerin bağlayıcı olmaktan ziyade ayırıcı bir değeri vardır.

Bu, düşüncede düşünülmeyle engel olanın aşılması ve düşüncede düşünülmeyeninde elde edilmesidir. Zaman-imgenin sağladığı bu düşünsel edimle, henüz var olmayan düşünce, yani düşüncede açık bir şekilde düşünülmesine izin verilmeyen düşünce düşünülür ve görünüşe çıkar. Ancak bu yaklaşım hâkim politika, ekonomi ve hukuk alanında benimsenmediği ve modern düşünceye dayanarak işlediği için bir boşluk oluşur. Si-

nema, zaman-imgıyla işte bu boşluktan kendine bir 'kaçış-çizgisi' oluşturarak, mevcut organların sağladığı bedenden, ya da Bütünden farklı işleyen bir makine, bir üretim aracı haline gelir. İç-dış gibi iki ayrı bütün olarak algılanan gerçekliğin geçerliliğini yitirmesiyle birlikte zaman-imgede bir dış dünyanın varlığından bahsetmek için hiçbir temel söz konusu değildir. Özne, zaman-imgıyla dış dünyanın varlığından ve inancından sıyrılmakla kalmayıp, sinematografik nesne olarak imgede yer almaktansa her an dönüşen ve dönüşümü dış dünyaya bağlı olmaktan bağımsız bir varoluş haline gelir.

Zaman-ingenin, sinematografik düşünenebilmek için bu bağlamda iki unsuru vurguladığı ileri sürülebilir. Bunlardan ilki, imgenin politikayla, daha doğrusu politikaya bağlı olan gündelik yaşam ile kurduğu güçlü bağın dönüşmesidir. Bir başka deyişle, düşünce o zamana kadar var olmamış bir güç olarak dışsal dünyadan daha mesafeli bir uzaklıktan ortaya çıkarak, eyleme ve etkiye neden olur. İkinci unsur ise imgenin kişisel duygulanım ve görüşlerle, ya da birinin / bir şeyin duygu ya da düşüncesini temsil etmeden uzaklaşmasıdır ki aslında bu da politik bir niteliğe sahiptir. Düşünce, henüz var olmayan bir güç olarak, herhangi bir iç dünyadan daha derin düşünülemez bir içsellikle karşı karşıya kalmaktadır. Bu iki farklı unsurla birlikte çalışan zaman-imgede, artık düşüncede bir içselleşmeden bahsedilemeyeceği gibi dışsallaşmadan da bahsetmek mümkün değildir çünkü burada düşüncenin bir bütünleşme ya da ayrışmasından ziyade saf bir şekilde zaman içindeki hareketi, dağılması ve yersizyurduzlaşması söz konusudur. Sinematografik düşünme, bu bağlamda, yalnızca mevcut olana direnmek yahut direnç göstermekten çok, üretirken ve gerçekleştirirken başka bir şeyi ortaya çıkarmaya dayanır. Yerleşik verili kodları ya da işlevleri

tekrar ederken, bu kodların, parçaların ya da işlevlerin oluşturduğu uyumlu bütünden kaçışı sağlayarak başka bir yere hareket edilir ve yeni bir bütün, işlev, varoluş yaratılır. Bunu sağlayan ise zaman-imgedir.

Zaman-imgeden bahsetmek için, Deleuze görsel-ime ve/veya işitsel-ime, ses-ime ve dokunsal-ime arasındaki farkları betimlemiştir (Colman, 2007: 146). Bir başka deyişle Deleuze için sinemada bir anlatı ögesi olarak zaman-ingenin ortaya çıkması başlıca iki dönüşümü gerektirmiştir. İlk olarak imgenin harekete tabi olmasını önleyecek görsel-gösterge (opsign) ve sessel-göstergelerin (sonsign) duyuşal-hareket ettirici (sensory-motor) bağlantıları, yani hareket-imeyi aşması gerekmiştir çünkü "zamanın dolaylı temsili olan duyuşal durumlar yerine zamanın doğrudan temsili olan görsel ve sessel göstergeler" hâkimdir. (Deleuze: 2009b, 261) Görsel-gösterge ve sessel-gösterge, zamanın ve düşüncenin algılanabilir olabilmesi için görülebilir ve duyulabilir hale getirilmesidir. (Deleuze: 2009b, 17 – 18; 28 – 29) Zaman-ime, görsel-gösterge ve sessel-göstergenin karşılıklı ilişkisinden ibarettir. İkinci olarak ise ime, zaman-göstergesi (chronosign), okunabilme-göstergesi (lectosign) ve idrak-göstergesiyle (noosign) çalışacaktır. "Bu üç gösterge, zamanın düşünceyle bağlantı kurmasına yöneliktir" (Sütçü, 2005) ve felsefi sorunlar ile doğrudan ilişkili olarak ortaya çıkmıştır. Zaman göstergesi anlatıyla, okunabilme-göstergesi betimlemeyle ve idrak-göstergesi de düşüncenin içinde bulunduğu açmaz ile ilişkilidir. Bu dönüşümlerle birlikte bu yeni imgedeki hareket, hareket-imgedeki niteliğe işaret etmekten çok yerini evrensel değişim ve oluşumda art ardalık sergilemeyen salt zihinsel uzamlara bırakarak bir farkı açığa vurur (Sütçü, 2005). Artık bu dönüşümlerden sonra önemli olan şey, imgenin yeni bir tanımlamayı talep etmesi-

dir. İşte Deleuze bunu zaman-imge olarak kavramsallaştırmıştır. Bunun nedeni ise, Deleuze'e göre, modern sinemanın hem hareketin ve hem de 'gerçek'in ötesine geçmek durumunda olmasıdır. Dolayısıyla, imge dışsallıktan kendi üstüne döndüğü ya da bir 'kıvrım' (*fold*) yaptığı zaman, saf zamansal bir biçimde gerçeklik kazanabilecek ve bu durumda düşüncenin bir başka biçimiyle ilişkisi gerçekleştirilebilecektir. Bu kapsamda sinemadan yola çıkarak Deleuze'ün iletişim sosyolojisine dair görüşleri de sinematografik düşünme ekserinde açığa çıkmaktadır. Deleuze göre; (2009: 218):

İletişim sosyolojisi bu temel üzerine inşa edilmiştir: Etkileşimler daha önce var olmayan toplumsal yapılardan türetilmedikleri noktada fark edilirler; ruhsal eylemler ve tepkiler olmaktan çok konuşma-eylemlerin (*speech-acts*) ya da sessizliğin ilişkileridirler... etkileşimler özel bir algıyı, belli bir görünürlüğü açarak gündelik hayatın dramaturjisini (yani rahatsızlığı, aldatmacayı ve etkileşimdeki anlaşmazlıkları) ya da bütün bir *mis-en-scene*'i sınırlarda ya da dönüm noktalarında kurarak oluştururlar. Bu yüzden de etkileşimler, konuşma-eylemlerde *kendilerini görülür kılarlar*. Birbirinden ve kendinden uzak, dağınık ve birbirini umursamayan bireyleri ya da grupları konuşma-eylem yaratacaktır... Sesli sinema, eylem yapan bir etkileşimci sosyolojidir

Zaman-imgede şimdi, geçmiş ve gelecek birbirinden ayırt edilebilecek bağımsız bütünler olarak bulunmamaktadır. Bir başka deyişle zaman, lineer anlamda birbirini takip eden parçaların oluşturduğu bütün olarak değerlendirilmemektedir. Zaman korunan bir bütünsel ve evrensel geçmiş değildir. Deleuze göre; (2009b: 79)

'Geçmiş', 'şimdi'den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan 'şimdi' ve 'geçmiş' olarak ikiye bölmek zorundadır; ya da başka bir deyişle, 'şimdi'yi, biri geçmişe, diğeri de geleceğe tekabül eden iki heterojen yöne ayırmak zorundadır. Zaman, aynı anda kendini açıklayarak ya da kendisini gözler önüne sererek bölünmek zorundadır. Zaman iki bakımsız (*dissymmetrical*) fıskırmaya ayrılır. Bunlardan biri tüm geçmişti muhafaza ederken, diğeri tüm şimdinin geçmesini sağlar.

Buna göre geçmiş, şimdiyle birlikte kurulmakta olduğundan aynı zamanda şimdiyle gelecek arasındaki keskin ayrımı da siler. Yani şimdi, biri geçmişe diğeri de geleceğe tekabül eden eş zamanlı iki bakımsız heterojen parçaya ayrılır. Şimdi, dolayısıyla hem geçmişti muhafaza ederken, geleceği de taşıyarak şimdinin geçmesine olanak tanır. Deleuze göre (2009b: 50);

Her koşulda bellek bir yere bırakılmaz. Ancak bir hikâye anlatan geçmişin bir işlevi olarak inşa edilmiş bir bellekten-se, öteki belleğin nesnesi olmak için olanı alıkoyan geleceğin bir işlevi olarak belleğin doğuşuna tanıklık edecek... Şimdi geçmiş olduğunda gelecekte ondan yararlanmak için şimdiki zamanda belleği kurarız.

Bu bağlamda örneğin Fellini'nin bir çocuğun aynı zamanda günümüzün yetişkini, yaşlı adamı ve yeni yetme delikanlısı olduğunu söylemesi hatırlanabilir. Yahut Hitchcock filmlerinde olduğu gibi, özdeşleşmenin de bir bakıma tersine çevrilerek karakterin bir anlamda izleyici olduğu görülebilir. Zamanın düşünceyle bağıntısı, zamanın, düşüncenin öz niteliği olan yeniden doğma talebini

karşılımadaki eksiklikleri, bu eksiklikleri giderme açısından taşıdığı yönelim ve gitgide bu talebi karşılamaya daha uygun olması açısından belirlenir. Zaten, hareket-imgenin düşüncenin sürekli yenilenen doğumunda eksik ve yetersiz kalması, sinemanın bu talebe cevap verme özelliğinden ileri gelen bir dönüşümü zorunlu kılmıştır. Bu dönüşüm düşüncesi, maddi evrenin hareket imgelerindeki rasyonel bağıntılardan, zihinsel evrenin zaman-imgelerindeki irrasyonel bağıntılarına yönelme şeklinde ortaya çıkar. Daha saf ve zamansal bir sinemaya yönelimde, her dönüşüm kendisini aşan biçimin temelini oluşturmuştur.

Düşünce tarihine bakacak olursak zaman, her daim hakikatin krizine neden olmuştur. Bunun nedeni hakikatin dönemin ampirik gerçeklik içeriğine bağlı olmasından ziyade, zamanın ürettiği biçimidir. Hareket-imgede hakikatin anlaşılabilir olması, hakikatin ne olduğuna kesin bir dille karar verebilme, hakikat ile uyumlu olayların yansıtılması ve orantılanmazlığı söz konusu iken, zaman-imgeye birlikte değişen bu anlatım stratejileri yepyeni bir form yaratır. Bir başka deyişle, zaman-imgeden yola çıkarak hakikate artık verili düşünce formülleriyle erişilmesi mümkün olamaz. Örneğin Eisenstein'ın *Potemkin Zırhlısı* adlı filminde doğru ve yanlış arasında kurulan ilişki sonucu elde edilen hakikat, tutarlı ve uyumlu imgelerle birlikte işleyen anlatım stratejileri üzerinden düşünceye bağlanmaktadır. Oysa Resnais'nin *Hiroşima Sevgilim* adlı filminde doğru ve yanlış arasında kurulan ilişki tersine çevrilir ve anlatım stratejilerinin klasik sınırı aşılır. Bu filmde iki karakter vardır ve her karakterin belleği diğerine yabancıdır. Bir başka deyişle, parçalardan oluşan uyumlu tek bir ortak bütün yoktur. Birbiriyle karşılaştırılmaz ve dolayısıyla ölçülemez iki geçmişe sahip olan iki farklı karakterin birbirlerini geçmişlerini

de yanlarında taşıyarak kendi alanlarına çekme süreci anlatılır.

Burada Deleuze'ün betimleme açısından iki farklı imge ya da rejim olarak bahsettiği işleyiş de ortaya çıkar. Klasik sinemanın betimleme anlayışı ve kurgusunun bir sonucu olan 'organik rejim' ile verili betimsel unsurların aşıldığı 'klasik rejim'. Organik rejimde en önemli ayırıcı güç, betimlenen gerçekliğin önceden var olan bir gerçeklik yerine geçiyor olması ve filmin betimlemesinden sanki bağımsız-mış gibi sunulmasıdır. Bir başka deyişle burada gösterilenin, gerçek ve hakikat olduğu vurgulanmaktadır. Bu da hareket-imgenin var olan gerçekliği betimlemeye dayalı bir düşünme tarzına ait olmasıyla ilgilidir. Organik rejim, önceden var olan gerçekliğe dayalı ve stratejik olarak seçilen unsurları rasyonel bağlantılar, ya da basit neden-sonuç ilişkilerine dayandırarak betimlemeleri kurguda bir araya getirir ve bir bütüne, yani bir sonuca, karara, yargıya ulaştır. Öyleyse organik rejim, imgelerin kendisi olarak sunulan betimlenme biçimi ile imgelerin birleşme tarzı arasındaki karşılıklı ilişkiden türetildiği ileri sürülebilir. Toparlamak gerekirse, organik rejim a priori tanımlanmış, sınıflandırılmış ve gerçekleşmiş bir gerçekliğin betimlenmesi ve rasyonel bağlantılar ile ilişkilendirilmesi olarak ifade edilebilir. Öte yandan, kristal rejim her türden betimlemede 'var olan – gerçeklik'e dayalı olarak 'verili – olan'ın bir şekilde aşılmasıdır. Yani bir anlamda olandan oluşa geçiştir. Başka bir deyişle, bu kristal betimlemeler artık kendi nesnelere oluşturarak görsel ve sessel durumlarla ortaya çıkmaktadır. Bu yönüyle kristal betimlemeler, organik rejimdeki duyusal hareket ettiricinin karşıt yönünde işler. Kristal betimlemenin aksine, organik betimlemede bir süreklilik ve tanımlanabilir bir gerçeklik söz konusudur. Organik betimlemedeki bu süreklilik; çekim-

ler, eşzamanlılıklar ve bu rejimin kendine özgü yasalarıyla gerçekleşmektedir. Toparlamak gerekirse organik rejimde imge, dışsal gerçekliğin temsiliyle betimlenirken kristal rejimde imge, kendi gerçekliğini kendisinin yaratmasından ötürü temsili niteliği olmayan bir düşünme tarzıyla ilişkili olarak ortaya çıkmaktadır. O halde kristal betimleme ile zaman-imgeye dayalı sinema, organik betimlemede var sayılan gerçekliği bütünüyle kesintiye uğratmaktadır. Bu durumda, kristal rejimde imge, bir şeyin yeniden sunumu ya da biri/bir şey için ya da biri/bir şey adına konuşan değil, bizzat kendisi temsil olan şeydir. Burada bugüne kadar tanınmamış olanın dâhil edilmesiyle yapılan bir üretim söz konusudur. Burada kapitalin akış modeline ayak uydurmuş gözüken sinematografik düşünme, zaman-imgeye politika, ekonomi ve hukukun işleyişinden bir adım önde hareket eder. Dolayısıyla mevcut olanı tüketerek üretim yapan ve farklı bir gerçeklik inşa eden gösterendir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Deleuze, sinemayı bir yaratma eylemi olarak değerlendirerek, politik ve kültürel olarak angaje olmuş bir sinemadan düşünce üreten bir sinemaya nasıl geçildiğini hareket-imge ve zaman-imge üzerinden tartışmıştır. Sinematografik düşünme, bir yandan verili unsurlarla birlikte hareket ederken aynı anda bu verili unsurların nasıl da aşılabileceğinin de bir kanıtıdır. İnsanın dünyaya olan inancını yeniden üretebilme yollarını bulmaya yönelmektir. Bu yönüyle sinematografik düşünme, kendisini süreç içinde sürekli olarak yeniden inşa eden, yeniden üreten bir mantığı sergilemektedir. Burada devletlerin politikalarından sıyrılan ve sermayenin mantığını içselleştiren akışkan bir minör üretim biçimi söz konusudur. Sinematogra-

fik zaman, hareketin yani direnmenin yetmediği, bunun ötesinde direnirken nasıl üretim yapılabileceğine ilişkin zihniyeti açığa çıkarmaktadır. Bu kavramsallaştırmada şimdiki zamanda bir gelecek kurmak üzere sürekli olarak şimdiki zamanda yeniden üretilen geçmişin ve dolayısıyla şimdinin ya da anın nasıl yaşandığıyla ilgili bir sorgulama da bulunmaktadır. Dolayısıyla sinematografik düşünme, iletişimin enformasyon ya da eğlence ile ilgili denetimsel yönünü aşarak, yaratma eyleminin ve başka bir şeyin nasıl mümkün olabileceği ile ilgili tartışmaya katkı yapmaktadır. Deleuze'ün bu anlamda iletişim çalışmalarına yaptığı katkı, anlamları tek bir aşkın bütüne gönderen sinemadan, düşünme ve dolayısıyla farklı eylemlere geçebilme yetisinin sorgulanabilmesiyle yapılan sinemaya doğru bir hareket önermesinden kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz bu yaklaşım, sinemayı medya çalışmalarının yanı sıra kişilerarası iletişimden de koparmakta ancak aynı zamanda sinema ve iletişim arasındaki ilişkiye de Derridacı anlamda bir 'ek' (*supplement*) yapmaktadır. Bu yönüyle sinematografik düşünme, yapısalcılığın çok derin ve sert bir eleştirisini barındırır; olayları, güç ilişkilerini ve toplumsal durumları anlamak için yapılar ve dilsel kodlamalar üzerinden hareket etmenin nasıl aşılabileceğini sorunsallaştırır. Bu nedenle de olup bitenler ancak sürekli akışlar, bunların kurduğu satırlar, yarattığı katmanlar ve bedenlerle süre giden bir dönüşüm olarak anlaşılabilir çünkü yaşam pratiği bir 'anlamlandırma pratiği'nden ibaret değildir, anlamlandırma süreci yaşamın dışından, sonrasında ona dair olarak kurulur. Bu yönüyle sinematografik düşünme, varoluşa dair yeni bir işlev üretmek ve buna dair özgürleştirici bir düşünsel zihniyeti çoğullaştırmaktır.

SON NOTLAR

¹ 'Modern', burada konuşmanın, sesin ve müzikal olanın yeni kullanımı anlamına gelmektedir (Deleuze, 2009: 232).

² Rasyonel bağıntı dizisi ile ortaya çıkan bu durum, 16. yy.da Kopernikus Devrimi ile tetiklenen, merkez / çevre gibi birbirine tâbi ikili (*dualistic*) ayrımları esas alan, nesnel, aydınlanmacı ve insan eksenli bir bilim ve yaşam anlayışı üzerine kurulu modern düşüncenin izdüşümüdür. Ne de olsa Kopernikus, güneşin dünyanın etrafında değil, dünyanın güneş etrafından döndüğünü ortaya koyarak hem merkez / çevre ilişkisini ters yüz etmiş, hem de gerçek dünyayı değil algıladığımız dünyayı bilebildiğimize dair düşüncüyü vurgulamıştır. Dolayısıyla bilinci ve bilinçlenmeyi önceleyen 'algıladığımız dünya, gerçek dünya değildir' önermesinin doğrulanmasından hareketle akla dayanan, nesnel ve insan odaklı bir bilim, felsefe ve sanat yaklaşımı gelişmiştir. Dünyayı ve 'ben'i tarafsızca anlamak, aynı zamanda insanı ve doğayı yaratan Tanrı'yla bütünleşerek onun niteliklerine sahip olabilmeyi sağlayacaktır. Böylelikle ilerlemeye dayalı, akılcı, nesnel, evrensellik iddiasında olan ve insan odaklı bu anlayış, aydınlanma nosyonu ile birleşmiştir. Bu bağlamda, Descartes'ın şüphe götürmeyecek bilgiye yani düşünceye ulaşmada önerdiği akıl ve beden düalizmi, özne / nesne, birey / toplum, mikro / makro ikili karşıtlıklarının geliştirilmesine zemin teşkil eder.

³ Eisenstein'in 'Film Biçimi' adlı kitabını çeviren Özön'ün notuna göre Eisenstein 'çekim' (*shot*) için kimi zaman 'parça', 'film parçası' (*fragment*) terimini kullandığı gibi, kimi zaman da 'çerçeve' terimini kullanır.

⁴ Düşünce ile sinematografik biçim inşa etme sürecine bakıldığında 19. yüzyılın sonlarından itibaren başlayan ve 20. yüzyılın başlarında kurumsallaşarak günümüze kadar hâkim olan bir toplum anlayışı da karşımıza çıkmaktadır. Hâkim toplum yaklaşımı olarak kastedilen Durkheim'in toplum yaklaşımıdır ve söz konusu 'toplum' anlayışının politika üretim sürecinde işlev görmesi ve gündelik hayatın dönüşümüne doğrudan etkisi sinema alanında da görülmektedir. Durkheim'in (1994) toplum yaklaşımı üzerinde temellenen hâkim toplum yaklaşımlarına göre toplum, beden gibi bütünsel, birleşmiş ve organik bir sistem olarak ele alınmaktadır. Tıpkı bedeninin bir takım organlardan meydana geldiği ve her organın bedeninin sağlığını muhafaza etmek ya da bedeninin sürekliliğini sağlamak için kendine özgü ve vazgeçilmez işlevi olduğu gibi toplumun da bireylerden, yapılardan ve kurumlardan meydana geldiği ve her unsurun toplumsal sistemin uyumunu ve devamlılığını sağladığı tümleştirici bakış açısı hâkimdir. Bu suretle, bileşenlerinin karmaşık karşılıklı ilişkileri ve bağımlılıkları sonucu ortaya çıkan toplum, parçalardan oluşan bir bütün olarak değerlendirilmektedir. Bu yaklaşım temelini rasyonel bağlantılardan ve mikro-makro, birey-toplum, 'ya o ya da bu' gibi ikili karşıtlıklar ve ayrımlar üzerine kurmakta ve tekillikleri yadsımaktadır.

KAYNAKLAR

Akay, A. (2004). Tekil Düşünce. İstanbul: Bağlam.

Bergson, H. (1998). *Metafizikçe Giriş*, (Translated by) Barış Karacasu, Ankara: Bilim ve Sanat.

Coleman, F. J. (2005). Cinema: movement –image-recognition-time. Charles J. Stivale (Edited by)

Deleuze: Key Concepts (141-159) Montreal & Kingston: McGill-Queen's University.

-
- Deleuze, G. (1995). *Conversation with Toni Negri. Negotiations 1972 – 1990*, Martin Joughin, (Translated by) European Perspectives. New York: Columbia University, s. 169-176.
- Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*, Paul Patton (Translated by). New York: Columbia University. (Original Book Published in 1968).
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans: Yaratma Eylemi Nedir?* Ulus Baker (Translated by) İstanbul: Norgunk. (Original Book Published in 1996).
- Deleuze, G. (2004a). *Felsefe Nedir?*. Turhan Ilgaz (Translated by) İstanbul: Yapı Kredi. (Original Book Published in 1991).
- Deleuze, G. (2004b). *Cinema 1: The Movement-Image*. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam (Translated by). London: Continuum. (Original Book Published in 1985).
- Deleuze, G. (2009a). *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantiği*. Ece Erbay, Can Batukan (Translated by) İstanbul: Norgunk. (Original Book Published in 1981).
- Deleuze, G. (2009b). *Cinema 2: The Time-Image*. Hugh Tomlinson & Robert Galeta (Translated by). London: Continuum. (Original Book Published in 1983).
- Durkheim, E. (1994). *Sosyolojik Metodun Kuralları*. Enver Aytekin. (Translated by). İstanbul: Sosyal. (Original Book Published in 1895).
- Eisenstein, S. M. (1985). *Film Biçimi*. Nijat Özön (Çeviren). İstanbul: Payel.
- Goodchild, P. (2005). *Deleuze & Guattari: Arzu Politikasına Giriş*. Rahmi G. Öğdül. İstanbul: Ayrıntı. (Original Book Published in 1996).
- Gutting, G. (2001). *French Philosophy in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University.
- Hardt, M. (2002). *Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıraklık*, İsmail Öğretir, Ali Utku. (Translated by). İstanbul: Birey.
- May, T. (2005). *Gilles Deleuze: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University.
- Sütçü, Ö. Y. (2005). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*. İstanbul: Es.
- Rodowick, D. N. (2003). *Gilles Deleuze's Time-Image*. Durham: Duke University.
- Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*. Aziz Ufuk Kılıç. (Translated by). İstanbul: Bağlam. (Original Book Published in 1994).