

Deleuze'ün Zaman-İmgesi Bağlamında The Lighthouse Filmi Üzerine Bir Analiz

Seda AYTAŞ 

Doktora Öğrencisi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı, Konya, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş Tarihi: 14.10.2025
Kabul Tarihi: 26.11.2025
Yayın Tarihi: 26.12.2025

Anahtar Kelimeler:

The Lighthouse,
Gilles Deleuze,
Zaman-İmge,
Kristal-İmge.

ÖZET

Gilles Deleuze'ün sinema felsefesi, zamanı yalnızca hareketten türeyen bir sonuç olarak değil, doğrudan deneyimlenebilen bir düşünme biçimi olarak ele alır. Deleuze'ün zaman-imge kavramı, klasik sinemanın eyleme dayalı anlatı yapısının çözülmesiyle ortaya çıkar; algı, bellek ve düşünce, sinemanın temel işleyişini belirleyen yeni unsurlar hâline gelir. Bu çalışma, Robert Eggers'in The Lighthouse (2019) filmini Deleuze'ün zaman-imge, kristal-imge ve herhangi-mekân kavramları doğrultusunda incelemektedir. Film, duyuşal-motor şemanın çöktüğü bir yapı kurar; karakterler eylem üretmez, algı ve düşüncenin içinde sıkışan bilinçler hâline gelir. Eggers'in siyah-beyaz görüntü estetiği, mekânı yalnızca bir arka plan olmaktan çıkarıp soyut bir düşünce alanına dönüştürmektedir. Bu mekân, Deleuze'ün modern sinemada tanımladığı herhangi-mekânın çağdaş bir karşılığıdır. The Lighthouse aynı zamanda gerçek ile sanalın, şimdiki zaman ile geçmişin, bilinç ile halüsinasyonun iç içe geçtiği bir kristal-imge evreni oluşturmaktadır. Filmin yarattığı bu alan, psikolojik gerilimin ötesine geçerek zamanın, algının ve aklın doğasına ilişkin felsefi bir sorgulamaya dönüşmektedir. Çalışmanın bulguları, The Lighthouse'un modern sinemada zamanın doğrudan temsiline ilişkin en dikkat çekici örneklerden biri olduğunu göstermektedir. Eggers'in sinematografisi, Deleuze'ün düşünen sinema kavramını somut bir deneyime çevirir. Film, eylemin yerini düşünceye, anlatının yerini zamansal belirsizliğe bırakarak sinemanın felsefi potansiyelini yeniden görünür hale getirmektedir.

An Analysis of *The Lighthouse* in the Context of Deleuze's Time-Image

Article Info

Received: 14.10.2025
Accepted: 26.11.2025
Published: 26.12.2025

Keywords:

The Lighthouse, Gilles Deleuze, Time-Image, Crystal-Image.

ABSTRACT

Gilles Deleuze's philosophy of cinema conceives time not merely as a consequence of movement but as a directly experienceable mode of thought. The concept of the "time-image" emerges as classical cinema's action-based narrative structure gives way to a cinematic regime in which perception, memory, and thought take precedence. This study examines Robert Eggers's *The Lighthouse* (2019) through Deleuze's concepts of the time-image, crystal-image, and any-space-whatever. The film represents a cinematic form in which the sensory-motor schema has completely collapsed, confining the characters not to action but to processes of perception and reflection, thereby creating a profound experience of time. Eggers's black-and-white cinematography embodies Deleuze's notion of the "any-space-whatever" in modern cinema, transforming space into an abstract field of thought. *The Lighthouse* constructs a crystal-image universe in which the real and the virtual, the past and the present, consciousness and hallucination coexist and merge. In this sense, the film is not merely a psychological thriller but a philosophical inquiry into the nature of time and reason. The findings of this study demonstrate that *The Lighthouse* stands as one of the strongest examples of the direct representation of time in modern cinema, with Eggers's visual aesthetics materializing Deleuze's concept of the thinking cinema. The film replaces action with thought and narrative with temporal indeterminacy, making cinema's philosophical potential visible once again.

Bu makaleye atıfta bulunmak için:

Aytaş, S., (2025). Deleuze'ün Zaman-İmgesi bağlamında the lighthouse filmi üzerine bir analiz. *Konya Sanat Dergisi*, 8, 215-231. <https://doi.org/10.51118/konsan.2025.67>

***Sorumlu Yazar:** Seda AYTAŞ, seda_bzkrt@mail.com

GİRİŞ

Zaman, sinemanın hem temel malzemesi hem de en derin felsefi sorunlarından biridir. Sinema, hareketi ve hareketin içinden geçen zamanı görünür kılan bir ifade alanı oluşturur; her film, farkında olmadan bir zaman felsefesi üretir. Gilles Deleuze'ün *Cinéma 1: L'Image-Mouvement* (1986) ve *Cinéma 2: L'Image-Temps* (1989) adlı eserleri, sinemanın zamana ilişkin düşünsel boyutunu sistematik bir çerçeveye oturtmakta ve sinemayı felsefi tartışmanın merkezine taşımaktadır. Deleuze açısından sinema, zamanı temsil eden bir araç olmanın ötesine geçerek, zamanı duyumsanabilir bir düşünme biçimi haline getirmektedir. Bu yaklaşımın arka planında Bergson'un bölünemez süre kavrayışı yer almakta; söz konusu kavrayış, zamanın harekete bağımlılıktan sıyrılarak kendi iç ilişkileriyle görünür hale gelmesine imkân vermektedir. Bu doğrultuda *Cinéma 1* hareket-imge düzenini, *Cinéma 2* ise modern sinemanın zaman-imge yapısını incelemektedir.

Klasik sinemada duyusal-motor şema, karakterin bir durumu algılayıp uygun bir eyleme yöneldiği nedensel bir zincir oluşturmaktadır. Ancak İkinci Dünya Savaşı sonrasında bu yapı çözülmekte, karakterler eylemsizleşmekte ve Deleuze'ün tanımıyla birer gören özneye dönüşmektedir. Bu kırılma, zamanın hareketin sonucu olarak ilerlediği düzeni parçalamakta ve zaman-imgenin ortaya çıkışına zemin hazırlamaktadır. Bu bağlamda zaman doğrusal akışını yitirerek geçmiş, şimdi ve geleceğin birbirine geçtiği çok katmanlı bir derinlik alanına dönüşmektedir. Badiou'nun belirttiği gibi sinemanın temel işlevi, zamanı görünür kılmaktır; görüntü ile sesin etkileşimi, zamanın hem işitsel hem görsel bir yoğunluk olarak hissedilmesini sağlamaktadır. Deleuze'ün kristal-imge kavramı, bu dönüşümün en belirgin göstergelerinden biri olarak aktüel ile virtüelin, gerçek ile hayalin, bilinç ile sanrının kesiştiği bir zamansal yapı üretmektedir. Pearson'ın vurguladığı üzere bu yapı, yalnız karakterin belleğini değil, izleyicinin kendi hafıza süreçlerini de harekete geçirerek filmi edilgin bir seyirden düşünsel bir alana taşımaktadır. Rodowick'in belirttiği olasılıklı zamansallık anlayışıyla birlikte sinema, eylem yerine düşünceyi önceleyen bir düzleme yönelmektedir. Cronosign, lectosign ve noosign gibi göstergeler bu yeni sinemasal yapının semiyotik karşılıklarını oluşturmaktadır.

Bu kuramsal arka plan, Robert Eggers'in *The Lighthouse* (2019) filminde güncel bir karşılık bulmaktadır. Film, iki deniz feneri bekçisinin izole bir adada sıkışmış döngüsel yaşamları üzerinden zamanın doğrusal yapısının parçalandığı hem psikolojik hem ontolojik bir atmosfer kurmaktadır. Eggers'in siyah-beyaz görüntü düzeni, kapalı mekân kullanımı, ritmik tekrarları ve yoğun işitsel gerilimi, duyusal-motor şemanın askıya alındığı Deleuzecu herhangi-mekân kavrayışını görünür kılmaktadır. Anlatı, eylem merkezli ilerlemek yerine bekleyiş, tıkanma, sanrı ve belirsizlik üzerine kurulu bir algısal yoğunluk oluşturmaktadır. Bu nedenle film, bir öykü aktarmaktan çok zamanı düşünsel bir nesne haline getiren özgün bir estetik yapı geliştirmektedir. Çalışma, Deleuze'ün zaman-imge ve kristal-imge kavramlarını merkeze alarak *The Lighthouse*un zamanı nasıl düşündüğünü, nasıl deneyimlettiğini ve sinemanın zamansal ontolojisi bakımından ne tür bir özgünlük taşıdığını tartışmayı amaçlamaktadır. Araştırma, filmin görsel-işitsel düzenlemeleri, mekânsal yapısı, simgesel katmanları ve anlatısal kırılmaları üzerinden zaman-imgenin çağdaş sinemadaki konumunu incelemektedir. Deleuze'ün Peirce'tan uyarladığı cronosign, lectosign ve noosign göstergeleri bu çözümlemede temel referans noktalarıdır. Çalışma aynı zamanda *The Lighthouse*un modern sinemada zamanı temsil etmenin ötesine geçip geçmediğini ve zamanı doğrudan deneyimleten bir yapıya ulaşip ulaşmadığını değerlendirmektedir. Bu kapsamda araştırmanın yanıt aradığı sorular şöyledir:

Filmde zaman-imge üretimi hangi görsel, işitsel ve anlatısal stratejilerle gerçekleşmektedir?

1- Kristal-imge rejimini kuran başlıca mekânsal, simgesel ve estetik göstergeler nelerdir?

2- Duyusal-motor şemanın çözülmesi izleyici algısında nasıl bir düşünsel gerilim yaratmaktadır?

3- The Lighthouse, Deleuze'ün "felsefe olarak film" anlayışı çerçevesinde zamanı bir düşünce nesnesine dönüştürme potansiyelini hangi yollarla açığa çıkarmaktadır?

4- Çalışma, filmin modern sinemada zamanın temsiline ilişkin yeni bir estetik ve ontolojik düzlem açıp açmadığını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

ZAMAN-İMGE VE EYLEMİN KRİZİ: SİNEMADA ZAMANIN DOĞRUDAN TEMSİLİ

Gilles Deleuze, sinemayı iki temel imge rejimi üzerinden kavramsallaştırmaktadır: hareket-imge ve zaman-imge. Bu ayırım, üslup ya da dönem farklılığının ötesinde, sinemanın zamanla, anlatıyla ve özneyle kurduğu ilişkinin ontolojik dönüşümünü işaret etmektedir. Klasik anlatıda egemen konumda bulunan hareket-imge, duyuşal-motor şemaya dayanmaktadır: algı bir duygulanıma, duygulanım bir eyleme yönelmekte; nedensel zincir anlatıyı ilerletmekte ve zaman hareketin bir ölçüsü olarak işlemektedir (Deleuze, 1986, s. 35-40). Bu rejimde anlatının ilerleyişi gelecekte gerçekleşecek eylemlere bağlıdır; karakter, çevresine doğrudan müdahale edebilen ve dünyayı dönüştüren etkin bir özne olarak konumlandırılır.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan kültürel-tarihsel yıkım, bu şemanın sürekliliğini zayıflatmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği ile birlikte özne, dünyaya etkili bir yanıt üretemeyen bir gören figürüne dönüşmekte ve duyuşal-motor bağ çözülmemektedir (Deleuze, 1989, s. 1-10). Sinema, eylemin dünyayı dönüştüren bir güç olarak merkezde olduğu yapıdan uzaklaşarak, karakterin içinde bulunduğu durumu kavramakta zorlandığı ve gerçekliği ancak algısal kırılmalar üzerinden deneyimlediği bir yapıya geçmektedir. Bu dönüşüm, zaman-imgenin ortaya çıkmasını mümkün kılan temel koşuldur. Böylece zaman, artık hareketin sonucu olarak türemek yerine, doğrudan görünür ve hissedilir bir imge olarak belirir. Optik ve işitsel durumlar ise bu yeni rejimde eylemi geri plana iterek zamanı başlı başına bir deneyim alanına dönüştürmektedir. İzleyici, duydukları ve gördükleri karşısında eylem beklentisi kurmak yerine zamanın kendisiyle karşılaşmaktadır (Deleuze, 1989). Bu karşılaşma, zamanı kronolojik dizilimden ayırmakta; anı, hayal, halüsinasyon ve şimdiki anın birbiriyle çakıştığı çok katmanlı bir yapı oluşturmaktadır. Rodowick'in belirttiği zaman tabakaları ve şimdinin dorukları içinde geçmiş, şimdiyi sürekli biçimde şekillendiren etkin bir güç olarak işlemektedir (Rodowick, 1997, s. 128-132). Bu yaklaşım, zaman-imgenin yalnız bir hikâye anlatmakla değil, zamanı bizzat bir deneyim olarak kurmakla ilgilendiğini göstermektedir (Bogue, 2003, s. 115). Dönüşüm yalnız poetik değil, aynı zamanda ontolojik bir yön taşımaktadır. Badiou'ya göre sinemanın özü, zamanı görünür ve işitilir kılmasında yatmaktadır; imge ve zaman, sinema üzerine düşünmek için iki ayrı felsefi güzergâh oluşturmaktadır (Badiou, 2013, s. 236). Deleuze'ün Bergsoncu süre anlayışıyla uyumlu biçimde zaman, mekânsallaştırılmış çizgisel bir eksen olarak değil, dikey derinlik üzerinden kavranmaktadır. İnsan, şimdiyi geçmiş ve gelecek katmanlarıyla birlikte deneyimlemekte; tanıma, hatırlama ve hayal etme süreçleri bu derinliği genişletmektedir (Hou & Lu, 2017, s. 234). Bu durum, zamanın kronolojik akıştan sıyrılarak virtüel bir varoluş kazandığını göstermektedir. Zaman-imgenin en yoğun biçimi kristal-imgede ortaya çıkmaktadır. Burada aktüel olan ile virtüel olan, yani gerçek ile olası, anı ya da düş niteliği taşıyan katmanlar aynı anda görünür hale gelmekte ve birbirinden ayrılması güç bir birlik oluşturmaktadır (Deleuze, 1989, s. 98). Kristal, zamanı olaydan bağımsızlaştırmakta; görüntü yalnız temsil etmekle kalmayıp birden fazla varlık hali önermektedir (Hou & Lu, 2017, s. 236). Bu nedenle zaman-imge, izleyiciyi edilgin bir konumdan çıkararak yorumlayıcı bir özneye dönüştürmektedir. Parr'ın belirttiği gibi zaman-imge, yalnız görünmekle kalmayıp okunmakta; izleyici görüntüden düşünce üretmektedir (Parr, 2010). Bu lectosign boyutu, anlamın görüntüde değil, izleyici zihninde kurulduğu bir rejimi işaret etmektedir.

Deleuze'ün Cinéma 2'de ayrıntılandığı üzere zaman-imge, süre, değişim, ilişki ve hacim gibi boyutlarda çeşitlenmekte; hareket-imge bu rejimin içkin bir bileşeni olarak varlığını sürdürmektedir

(Colman, 2011, s. 131-134). Zaman-imgenin tarihsel sahneye çıkışı, Yeni Gerçekçi üslupların gerçekliği kopyalamaktan çok düşünce süreçlerine yönelmesiyle ilişkilidir. Powell, bu filmlerin çoğunda zamansal beklentiye bozan türden bir yabancılaştırma tekniğinin etkin olduğunu belirtmektedir (Powell, 2007, s. 36). Bu çerçevede montajın işlevi de dönüşmektedir. Hareket-imgelerden dolayı bir zaman üretmek yerine, zaman-imgenin ilişkilerini açığa çıkaran bir düzenleme söz konusudur (Deleuze, 1989, s. 41; Marrati, 2008, s. 66-77). Resnais, Antonioni, Ozu, Godard ve Tarkovsky, montajı farklı zaman kavrayışlarıyla ilişkilendirerek zaman-imgelere ayrı biçimler vermektedir. Zaman-ime, hareketin yokluğu anlamına gelmemekte; hareketin zamana koşullu hale geldiği bir tersine çevrilişi ifade etmektedir. Deleuze'e göre artık harekete tabi zaman değil, zamana tabi anormal hareket söz konusudur (Deleuze, 1989, s. 271). Thomas, bu geçişi duyuşal-motor şemadaki eylem-tepki bütünlüğünün parçalanmasıyla açıklamaktadır: algılar eyleme bağlanmayı bırakmakta; montaj mekânlar arası süreklilik kurmamakta, yerelleştirilemeyen ilişkiler ve anormal hareketler üretmektedir; karakterlerin yanıt verebileceği bir dünya kalmamaktadır (Thomas, 2015, s. 30-43). Bu kopuşun fenomenolojik sonucu kristal-imgenin belirleyici hale gelmesidir.

Kristal-ime, bellekle kurduğu ilişki aracılığıyla izleyiciyi doğrudan sürece dahil etmektedir. Pearson'ın belirttiği gibi kristalin karmaşıklığı, virtüelin katmanlara ayrılmasıyla derinleşmektedir; Deleuze'e göre virtüel, öz itibarıyla saf anımsamadan oluşmaktadır (Pearson, 2007, s. 95). Bu yüzden kristale yönelen izleyici, yalnız karakterin geçmişiyile değil, kendi belleğiyle de temas kurmakta; anlamlandırma süreci öznenin anı dağarcığı üzerinden işlemektedir. Jones'un vurguladığı gibi zaman-ime, eyleme bağlı nedensel geri dönüşler yerine geçmiş ile şimdinin eşzamanlı varoluşunu ortaya çıkardığı için sıklıkla algısal bir karmaşa üretmektedir (Jones, 2012, s. 59). Bu belirsizlik, zamanın öznel ve çok katmanlı doğasının doğrudan deneyimlenmesini mümkün kılmaktadır.

Zaman-ime aynı zamanda noosign düzeyinde, yani filmin düşünce üretme kapasitesinde işlemektedir. Deleuze'ün Bergsoncu şemasında beyin, dünyadan ayrı bir yapı değil, imgelerin evrensel akışının bir parçası olarak tanımlanmaktadır (Powell, 2007, s. 144). Bu nedenle zaman-ime, nesnel bir dünyayı sunmaya ya da tekil bir hakikati açıklamaya yönelmekten çok, geçici, çoğul ve açık uçlu bir bakış üretmektedir. Hareket-imgedeki organik rejim kimlik ve bütünlük ilkelerine yaslanarak deterministik bir evren hissi yaratmaktayken, zaman-ime bu düzeni olasılıklı bir evrenle değiştirmektedir: geçmiş soyut ve karşılaştırılamayan bir kaynağa dönüşmekte; gelecek öngörülemez hale gelmekte; şimdiki an, her iki zaman yönü tarafından yeniden şekillenmektedir (Rodowick, 1997, s. 15-16). Bu estetik-felsefi dönüşüm, izleyici bedenine ve bilincine etki eden kuvvetin niteliğini de değiştirmektedir. Hareket-ime önceden tasarlanmış düşüncelere ve belirlenmiş duygulanımlara yöneltirken, zaman-ime izleyicinin kendi öznelliğini devreye sokabildiği zaman kristalleri ve anlam kümeleri yaratmaktadır.

Deleuze'ün Peirce'tan ilhamla ayımlaştırdığı cronosigns, lectosigns ve noosigns üçlüsü bu rejimin semiyotik omurgasını oluşturmaktadır. Cronosign, şimdinin dorukları ile geçmişin yaprakları arasındaki kırışımı, yani kronolojik zamanın askıya alındığı ve aionik zamanın devreye girdiği yapıyı ifade etmektedir; kristal-ime pek çok düşünür için bu yapının en belirgin örneğidir. Lectosign, filmin "okunan" bir yüzeye dönüşmesini ve izleyicinin yorumlayıcı etkinliğini tanımlamaktadır. Noosign ise düşüncenin, karaktere ya da duyuşal-motor bağa dayanmadan ortaya çıkışını adlandırmaktadır: gerçek bağlantıların çözüldüğü noktalarda düşünce, opsigns ve sonsigns türündeki görsel-işitsel kesiklerle kendini göstermektedir (Deleuze, 1989, s. 99; Crockett, 2005, s. 180; Viegas, 2019, s. 64; Deamer, 2016). Bu kesinti, ses ile görüntü arasındaki alışılmış birliği bozarak düşünmenin zeminini oluşturmaktadır.

Deleuze'ün zaman-ime rejimi, sinemayı yalnız temsilin alanı olmaktan çıkarıp düşünmenin görsel-işitsel bir biçimine dönüştürmektedir. The Lighthouse gibi çağdaş örneklerde optik-ses

durumları, herhangi-mekânlar ve kristal-imgeler aracılığıyla zaman doğrudan deneyimlenmektedir. Seyirci, beklenen “ne olacak” sorusundan “zaman şu anda nasıl işlemektedir” sorusuna geçmekte; böylece sinema, zamanın ontolojisini görünür ve duyulur kılan bir düşünme alanına dönüşmektedir.

KRİSTAL-İMGE, HERHANGİ-MEKÂN VE DÜŞÜNEN SİNEMA OLARAK THE LIGHTHOUSE

Sinema, temsil üretmekten çok düşüncenin görünür formunu kuran bir felsefi etkinlik olarak işlemektedir. Deleuze’e göre sinema kavram üretmemekte; ancak düşüncenin görsel ve işitsel karşılığını oluşturmaktadır. Bu nedenle sinema felsefesi, yalnız estetik bir tartışma çerçevesi sunmakla kalmamakta; zamanın, varoluşun ve deneyimin nasıl kavrandığına ilişkin ontolojik bir sorgulamayı da beraberinde getirmektedir. Sinema, görsel düşünme olarak işlev görmektedir; zaman, hareket, beden ve mekânın kesiştiği bir düşünme biçimi üretmektedir. Modern sinema, özellikle Deleuze’ün zaman-imge olarak adlandırdığı rejim kapsamında, hikâye anlatımından çok düşünmenin görüntü aracılığıyla kurulmasını mümkün kılmaktadır. Deleuze’ün Cinema II’de tanımladığı kristal-imge, geçmiş ile şimdinin aynı anda var olduğu, gerçek ile virtüelin birbirine geçtiği bir yapıyı ifade etmektedir (Deleuze, 1989, s. 98). Robert Eggers’ın The Lighthouse filmi, bu estetik rejimin çağdaş sinemadaki en yoğun örneklerinden birini oluşturmaktadır. Filmde duyusal-motor şema tamamen çökmekte; karakterler eyleme yönelmek yerine zamanın ve mekânın içinde çözünmektedir. Ortaya çıkan tekinsiz atmosfer, Deleuzecu kristal-imge, herhangi-mekân ve sinemanın otonom bir düşünce biçimine dönüşmesi yönündeki kavramlarla ilişkilendirildiğinde, filmin yalnız psikolojik bir gerilim olarak değil, zamanın, gerçekliğin ve aklın doğasına dair felsefi bir araştırma olarak da okunabileceği anlaşılmaktadır.

Zaman-imge rejiminin merkezinde yer alan kristal-imge, aktüel yani mevcut olan ile virtüel yani potansiyel olanı, anıyı ve hayali birbirinden ayırtılamaz bir bütün içinde sunmaktadır. Bir kristalin yüzeyleri gibi bu iki düzlem sürekli birbirine yansımakta; köken ile yansıma arasındaki ayrım silinmektedir (Deleuze, 2021, s. 87). The Lighthouse’un temel estetik stratejisi de bu kristalize yapıyı üretmek üzerine kuruludur. Thomas Wake (Willem Dafoe) ile Ephraim Winslow’un (Robert Pattinson) deniz fenerindeki tecrit hali, fiziksel kapanmışlığın ötesine geçmekte ve sürekli çalışan bir kristal-imge üretim alanına dönüşmektedir. Akdamar’ın ifadesiyle kristal rejim, gerçeklikten koparak kendi bağlantısını ve kendi gerçekliğini yaratmaktadır (Akdamar, 2022, s. 17). Filmin anlatısı da bu ayırt edilemezlik üzerine kurulu işlemektedir. Winslow’un gördüğü denizkızı imgesi, bastırılmış bir cinsel dürtünün dışavurumu mu, denizci mitolojisinin tekinsiz bir artığı mı, geçmişine ait travmatik bir kırılmanın halüsinatif yansıması mı sorusu sürekli askıda kalmaktadır. Wake’in rahatsız edici denizci hikâyeleri, yaşanmış bir geçmişin kalıntıları mı, yoksa Winslow’u yıpratmak için kullanılan psikolojik tuzaklar mı belirsizdir. Film bu soruların hiçbirine kesin bir karşılık sunmamakta; izleyiciyi devamlı bir kararsızlık alanına yerleştirmektedir. Böyle bir yapı, klasik anlamdaki güvenilirmez anlatıcı şemasını aşmaktadır; zira burada sorun anlatıcının güvenilirliği değil, gerçekliğin ontolojik statüsünün kristalleşmiş, kaygan ve çoğulluğa açık bir forma bürünmesidir. Nacar’ın belirttiği gibi kristal-imgede geçmiş, olmuş olduğu şimdiden sonra değil; şimdinin kendisiyle birlikte oluşmaktadır (Nacar, 2024, s. 393). Zaman her an ikiye ayrılmakta; biri tüm şimdiyi akıtan, diğeri tüm geçmişi muhafaza eden iki asimetrik akış modern sinemanın temel dinamiğini oluşturmaktadır.

Zaman-imgenin ortaya çıkışı, Deleuze’e göre mekânın algılanışındaki dönüşümle paraleldir. Hareket-imgenin belirli, tanımlı ve eyleme uygun mekânlarının yerini zaman-imgede herhangi-mekânlar almaktadır. Bu mekânlar bağlantısız, yersizyurtsuzlaşmış ve belirgin kimliklerini yitirmiş alanlar olarak işlemekte; karakterlerin eylemleri için bir sahne sunmak yerine onların ruhsal sıkışmışlıklarını ve zihinsel çıkmazlarını yansıtan potansiyel uzamlara dönüşmektedir. The

Lighthouse'daki ada ve fener, herhangi-mekân kavramının güçlü bir örneğini oluşturmaktadır. Adanın coğrafi konumu ve zaman dilimi muğlak bırakılmakta; fırtınanın gelişyle dış dünyayla tüm bağları kesilen bu yer, kendi zamanı ve kendi kuralları olan otonom bir mikro-evrene dönüşmektedir. Savaş sonrası sinemada karakterler, Deleuze'ün belirttiği gibi, artık tanımlayamadıkları mekânlarda ve tepki vermekte zorlandıkları durumlar içinde konumlanmaktadır (Bozkurt Avcı ve Çelebi, 2023, s. 127). The Lighthouse'daki fener de belirli bir mimari yapı olmaktan uzaklaşmakta; aklın sınırlarını zorlayan, ulaşılması güç bir hakikat ile kör edici bir aydınlanma vaadinin somutlaştığı bir alana dönüşmektedir. Kayalıklar Winslow'un bastırıldığı şiddeti, sis düdüğünün kesintisiz sesi yaklaşan deliliğin yankısını çağrıştırmaktadır. Bu mekânda karakterler eyleme yönelmekte zorlanmakta; çünkü mekân eylemi gereksiz kılacak kadar baskın, soyut ve içselleştirilmiş bir hâl almaktadır. Sonuçta karakterler bu herhangi-mekânın içinde sürüklenmekte ve onun tarafından yutulmaktadır.

Duyusal-motor bağın kopması ve karakterlerin eylemsizliğe mahkûm oluşu, Deleuze'e göre sinemayı pasif bir temsil alanı olmaktan uzaklaştırmakta ve aktif bir düşünme pratiğine dönüştürmektedir. İzleyici, olay örgüsünü takip etmekten çok karakterlerle birlikte saf optik ve işitsel durumlara maruz kalmakta, bu durumlar onu gördüğü şeye ve imgelerin yapısına ilişkin sorular sormaya yönlendirmektedir. Yetişkin'in (2011, s. 134) belirttiği üzere sinemanın düşünce güçsüzlüğü etrafında ele alınması, yaratıcı bir kaçış çizgisi oluşturarak başka bir varoluşa hareket imkânı yaratmaktadır. Bu güçsüzlük, pasifliğin kendisinin yeni bir düşünsel kuvvete dönüşmesiyle yaratıcı bir işlev kazanmaktadır. The Lighthouse tam olarak bu yönüyle öne çıkmaktadır; çözülecek bir gizem sunmaktan çok, zaman, delilik, iktidar ve erkeklik üzerine düşünmeye zorlayan rahatsız edici ve estetik açıdan yoğun imgeler üretmektedir. Wake ile Winslow arasındaki diyaloglar, anlatıyı ilerleten bir işlev üstlenmemekte; mitolojik, edebi ve felsefi göndermeler etrafında dolaşan parçalı bir düşünce akışı oluşturmaktadır. Film bu göndermeleri birer çözüm anahtarı olarak kullanmamakta; anlamın sürekli yer değiştirdiği, sabitlenemeyen bir düzleme işaret etmektedir. Fenerin tepesindeki ışığa duyulan arzu, Platon'un mağara alegorisindeki hakikat arayışının tekinsiz bir parodisi gibi işlemektedir. Ancak ışığa ulaşan Winslow, aydınlanma ile değil, mutlak bir yıkım ve delilikle karşılaşmaktadır.

The Lighthouse, eylemin yerini saf görme deneyiminin aldığı, kronolojik düzenin yerini zaman katmanlarının üstlendiği ve mekânın zihinsel bir duruma dönüştüğü bir sinema biçimi ortaya koymaktadır. Film, Deleuze'ün beyin-ekran kavrayışıyla örtüşen bir deneyim sunmakta; sinema dünyayı yansıtan bir pencere olmaktan çıkarak düşüncenin ortaya çıktığı, bilincin sınırlarının ve zamanın tabakalarının araştırıldığı bir alana dönüşmektedir (Baker, 2011, s. 389). Deleuze'ün (1989, s. 271) belirttiği üzere modern sinema, artık dünyaya inanmak için gerekçeler aradığımız bir çağın sanatıdır. The Lighthouse bu inançsızlık döneminin sineması olarak okunmaktadır; gerçekliğe, Tanrı'ya, kimliğe ve zamana duyulan güvenin aşınması üzerine kuruludur. Eggers, duyusal-motor şemanın çöküşünü görsel bir düzleme taşımakta; izleyici karakterlerin psikolojik dağılmasını seyretmekten çok düşüncenin kendi imgeleriyle karşılaşmaktadır. Modern sinemada ortaya çıkan bu yeni inanç, hareket-imgenin organik düzeninden değil, kristal-imgenin açık uçlu düşünce yapısından kaynaklanmaktadır. Yetişkin'in sinematografik düşünme kavramsallaştırması da bu dönüşümü Derridacı bir ek olarak iletişim alanına taşımakta; sinema verili anlam rejimlerini askıya alarak düşünmenin görsel-işitsel pratiğini kurmaktadır (Yetişkin, 2012, s. 139). Prometheus'un cezalandırılması, deniz tanrısı Proteus'un dönüşümleri, sirenler ve deniz canavarları gibi mitolojik göndermeler zamanı mitik bir döngü alanına çevirmektedir. Bu tekrar, Deleuze'ün oluş kavramının görsel bir karşılığı olarak işlemektedir (Deleuze, 1989, s. 236). Eggers zamanın doğrusal akışını ileri taşımamakta; spiral bir hareketle geriye doğru bükmekte ve bu

sayede Bergsoncu anlamda niteliksel zaman, Deleuzecü anlamda düşünen sinema üretilmektedir.

Deleuze'ün zaman kristali yalnızca imgesel bir yapı değildir; aynı zamanda bedene nüfuz eden bir deneyimdir. *The Lighthouse*'ta beden, zamanın ve mekânın çözülüşünü taşımaktadır. Wake'in denizle bütünleşmiş yaşlı bedeni, Winslow'un giderek hayvansılaştıran hareketleri, fener ışığına bakarken gözbebeğinde yankılanan görüntüler... Crockett'in (2005, s. 121) ifadesiyle zaman-imge sineması, öznenin postmodern çözülüşünü beden üzerinden üretmektedir. Eggers'ın filminde özne merkezi bir konumda bulunmamakta; bilinç, madde ve deniz arasında bir dolaşım kurulmaktadır. Bu bağlamda *The Lighthouse*, Deleuze'ün (2004, s. 44) düşüncenin boşluklarla ilerlediği yönündeki saptamasını sinematografik düzeyde doğrulamaktadır. Beden düşüncenin taşıyıcısına dönüşmekte; izleyici yalnızca karakterlerin çöküşünü izlememekte, zamanın kendi çözülüşünü de deneyimlemektedir.

YÖNTEM

Bu araştırma, felsefi eleştiri yöntemi temelinde yürütülmüştür. Bu yöntemde sanat eseri, salt biçimsel bir çözümleme nesnesi olarak değil, kendi içinde düşünsel ve ontolojik bir alan olarak değerlendirilir. Dolayısıyla amaç, biçimsel estetik kodları çözümlemekten ziyade, eserin ürettiği felsefi anlam katmanlarını açığa çıkarmaktır. Sinema-felsefe ilişkisini ele alan yaklaşımlar, filmlerin yalnızca felsefi kavramları temsil etmediğini, aynı zamanda felsefi düşüncenin özgün biçimlerini üretebildiğini ileri sürer (Cavell, 1979; Deleuze, 1985; Frampton, 2006). Bu doğrultuda çalışmada, *The Lighthouse* bir “felsefe olarak film” örneği olarak değerlendirilmiş ve filmin kendi kendine felsefe yapabilme kapasitesi araştırılmıştır.

Çalışmada Deleuze'ün zaman-imge, kristal-imge, cronosigns, lectosigns ve noosigns kavramları, filmin estetik örgüsünde zamanın nasıl dönüştüğünü açıklamak için kullanılmıştır. Özellikle filmdeki mekânsal kapatılmışlık, algısal döngüsellik, işitsel tekrar ve ışığın simgesel kullanımı, zaman-imge üretiminin göstergeleri olarak ele alınmıştır. Analiz sürecinde film, Deleuze'ün yanı sıra çağdaş film-felsefe literatüründe yer alan yazarların kavramsal yaklaşımlarıyla birlikte değerlendirilmiştir. Rodowick (1997), Deleuze'ün sinema felsefesini modernliğin zamansal krizine dair bir “düşünce sineması” olarak yorumlarken; Rushton ve Bettinson (2010) zaman-imgenin izleyiciyle kurduğu ilişkide “algısal kararsızlık” unsuruna dikkat çeker. Benzer biçimde Marks (2000) ve Sobchack (1992) sinematik deneyimi bedensel bir algı biçimi olarak tanımlarlar. Bu kuramsal yaklaşımlar, *The Lighthouse*'ta zamanın, izleyici bedeni ve bilinci üzerinden nasıl deneyimlendiğini tartışmak için temel dayanaklar olarak kullanılmıştır. Yöntemin merkezinde, Deleuze'ün “sinema düşünür” önermesi yer alır. Bu doğrultuda film, yalnızca anlatısal bir temsil değil, felsefi bir deneyim alanı olarak ele alınmıştır. *The Lighthouse*, klasik sinemanın duyuşal-motor zincirini kırarak izleyiciyi düşünsel bir bekleyiş hâline sokar. Zaman, karakterlerin eyleminden bağımsız biçimde işler; izleyici ise bu zamanın içinde, tıpkı karakterler gibi, varoluşsal bir belirsizliğe maruz kalır.

THE LIGHTHOUSE'TA ZAMAN, MEKÂN VE ALGININ ÇÖZÜLÜŞÜ

Robert Eggers'ın *The Lighthouse* (2019) filmi, seyirciyi açılış anından itibaren zamanın doğrusal akmadığı bir alana taşımaktadır. Filmin siyah-beyaz formatı ve 1.19:1 kare oranı, salt tarihsel bir stilizasyon tercihi olarak görülmemekte; Deleuzecu duyuşal-motor şemanın çöküşünü biçimsel düzeyde temsil eden bir sınırlandırma işlevi görmektedir. Çerçevenin daralması, karakterlerin dünyayla kurdukları eylemsel ilişkiyi görünür biçimde kısıtlamaktadır. Tecrübeli fener bekçisi Thomas Wake (Willem Dafoe) ile genç yardımcısı Ephraim Winslow (Robert Pattinson), sisin içinden belirerek adaya ulaşmaktadır. Gemiden karaya iniş sekansı, Eggers'ın sinematografisinde bir zaman eşiği işlevi

üstlenmektedir. Bu eşik geçildiğinde karakterler yalnız fiziksel bir ayrılığa değil, ontolojik anlamda da zamanın kıvrıldığı bir alana girmektedir. Deleuze'ün (1985) tanımıyla bu, hareket-imge rejiminden zaman-imge rejimine geçişin sınır noktasıdır; artık dünyada eyleyen karakterlerden çok zamanı deneyimleyen bilinçler vardır.

Wake ve Winslow'un ilk günleri, sürekli tekrarlanan görevlerle belirlenmektedir: kömür taşımak, lambayı temizlemek, merdivenleri silmek. Bu eylemler klasik anlatıda olduğu gibi ilerleme yaratmamakta; aksine zamanın dairesel yapısını hissettirmektedir. Eggers burada Deleuze'ün boş zaman olarak adlandırdığı yapıyı kullanmaktadır; eylemin hiçbir şeye yol açmadığı, yalnız sürekliliği temsil eden zaman-imge biçimleri ortaya çıkmaktadır. Winslow'un monoton işlere gömülmesi, Bergson'un durağan bilinç haliyle örtüşmektedir; zaman dış dünyanın akışıyla değil, karakterin zihinsel kapanışıyla belirlenmektedir. Filmin ilk kırılma noktası, Wake'in fenerin tepesine çıkması ve bu alanı kimseye açmamasıyla belirginleşmektedir. Bu yasak otoriter bir tavır olmanın ötesinde bilgi, ışık ve hakikatin tekilleştirilmiş bir mülkiyetini temsil etmektedir. Fenerin ışığı, Deleuze'ün noosign kavramını hatırlatmaktadır: düşüncenin sinematik formu. Wake'in bu ışığa neredeyse ritüelistik bir bağlılık göstermesi filmin merkezine felsefi bir sorunsal yerleştirmektedir: zamanı görmek mi, zamanı yaşamak mı mümkündür?

Winslow'un artan huzursuzluğu klasik bir çatışma örgüsünden çok zamanın yoğunlaşmasıyla gelişmektedir. Rüzgâr, sis düdüğü ve dalga sesleri ritmik döngüler halinde geri dönmektedir. Bu tekrarlar, Deleuze'ün cronosign tanımıyla örtüşmekte; zamanın kendi üzerine kıvrılması, geçmişin ve şimdinin eşzamanlı olarak hissedilmesi anlamına gelmektedir. Eggers bu ses döngüleriyle filmin zamansal dokusunu sıkıştırmakta; izleyici karakterlerle birlikte sonsuz bir şimdiki zamana hapsolmaktadır.

İlk günlerin sonunda kamera sürekli yukarıya (fener tepesine) ve aşağıya (kazı yapılan kuyuya) yönelmektedir. Bu dikey hareketler mekânın hiyerarşik yapısını kurmaktadır: yukarı bilgi ve ışığın alanı; aşağı toprak, beden ve geçmişin alanı olarak görünmektedir. Ancak bu iki yön arasında gerçek bir geçiş bulunmamaktadır. Asansörsüz, spiral merdivenli kule, Deleuze'ün herhangi-mekân kavramının somut bir karşılığına dönüşmektedir. Bu yapıda zaman, mekânın topolojisine bağlanmakta ve onun sınırlılıkları içinde dolaşmaktadır. Eggers'in görüntü dili bu kapanmışlığı pekiştirmektedir. Sabit kamera, geniş açılı lens kullanımı ve uzun pozlamalar, karakterlerin hem eylemsiz hem de edilgen bir konuma sürüklendiğini görünür kılmaktadır. Hareket, artık karakterlerin değil zamanın kendisinin özelliği hâline gelmektedir. Deleuze'ün ifadesiyle sinema bu anlarda düşünmektedir. The Lighthouse'un ilk yarısı, tam da bu dönüşümün başlangıç evresini oluşturur; eylemden düşünceye, dışsal gerçeklikten algısal yoğunluğa geçişin zamanıdır.

Filmin ilerleyen sahnelerinde Eggers, zamanı doğrusal bir çizgiden çıkarıp ritmik bir döngüye dönüştürmektedir. Fenerin dönen ışığı hem görsel hem de metaforik düzeyde bu döngünün simgesine dönüşür. Her ışık geri dönüşü geçmişin yankısını taşımakta; her temas hem şimdiyi hem daha önce yaşananı aynı anda görünür kılmaktadır. Bu yapı, Deleuze'ün kristal-imge tanımının temel özelliğini oluşturmaktadır: gerçek ile sanal, mevcut ile hatırlanan ayrımları birbirine karıştır. Winslow'un sahilde bulduğu martıyı öldürmesi, filmdeki zamansal kırılmanın ilk belirtisini oluşturmaktadır. Wake'in martıların ruhları taşıdığına ilişkin uyarısına karşın bu eylem gerçekleşmekte ve hemen ardından rüzgâr yön değiştirerek gökyüzü kararır. Bu geçiş, Deleuze'ün duyuşal-motor şemanın kırılması olarak adlandırdığı yapının kusursuz bir örneğidir. Eylem artık bir sonuca açılmamakta; belirsizliğe doğru genişlemektedir. Doğa karakterin tepkisine nedensel değil, simgesel bir yanıt vermektedir.

Filmin ilk yarısında Winslow'un fener kompleksinin dışına çıkıp sis düdüğünün hemen önünde durduğu sahne, zaman-imge rejiminin yoğun biçimde hissedildiği anlardan biridir. Kamera, Winslow'u

neredeyse taşlaşmış bir beden gibi gösterir; rüzgârın ve sisin basıncıyla hareket edemeyen bir figüre dönüşür. Bu sahnede Eggers somut doğa olaylarını anlatısal bir neden-sonuç düzenine bağlamaz; rüzgârın şiddeti ya da sis düdüğünün sesi dramatik bir ilerleme yaratmaz. Bunun yerine Deleuze’ün “opsign” dediği saf optik durum ortaya çıkar. Winslow’un yüzüne çarpan sis, görüntüyü hem fiziksel hem algısal düzeyde bozarken zamanı da bulanıklaştırır. Harekete bağlı bir eylem gerçekleşmez; yalnızca algısal bir yoğunluk vardır. Sis düdüğünün kesintisiz sesi, zamanın ölçülemez bir baskıya dönüştüğünü hissettirir. Ses tek başına bir zaman katmanı üretir; bu katman Winslow’un zihniyle birleşerek zamanı dışsal bir gerçeklik olmaktan çıkarır. Sahne, karakterin dünyayla kurduğu bağın çözüldüğü, zamanın tek bir yoğun şimdiye dönüştüğü anlardan biridir ve filmdeki zaman-imgenin temel örneklerinden biri olarak düşünülebilir.

Fırtına başladıktan sonra filmde zaman duygusu tamamen bozulmaktadır. Günlerin, haftaların hatta mevsimlerin akıp akmadığı belirsiz hâle gelir. Bu belirsiz zaman aralığı, Deleuze’ün lectosign kavramıyla açıklanmaktadır; çünkü görüntü eylemi temsil etmekten çok izleyicinin okuyacağı bir düşünce yüzeyine dönüşmektedir. Eggers, izleyiciyi olayları çözmeye yönleltmemekte; zamanın kendisini okumaya zorlamaktadır. Bu etki sinematografik ritmin kırılmasıyla oluşturulmaktadır. Plan uzunlukları arasında keskin farklar bulunmaktadır; kimi sahnelerde birkaç saniyelik hızlı kesmeler, kimi yerlerde ise uzun süre sabit kalan kadrajlar kullanılmaktadır. Bu ritmik dengesizlik zamanın akışını değil, parçalanmasını hissettirmektedir. İzleyici, tıpkı karakterler gibi zamanı ölçemez hâle gelir.

Fırtına sahnelerinde ses tasarımı da zamanın bozulmasıyla doğrudan ilişkilendirilmektedir. Rüzgârın uğultusu, dalgaların ritmi ve Wake’in monologları işitsel bir labirent oluşturmaktadır. Bu labirentte ses, anlam taşıyan bir unsur olmaktan çıkar; zamansal bir dokuya dönüşür. Marks’ın dokunsal görsellik kavramı burada geçerli hâle gelmektedir: ses yalnızca işitilmemekte, bedensel olarak hissedilmektedir. Wake ve Winslow’un artan alkol tüketimi gerçeklik ile sanrı arasındaki sınırları iyice bulanıklaştırmaktadır. Birlikte dans ettikleri, türkü söyledikleri, ardından aniden kavga ettikleri sahneler Deleuze’ün noosign kavramının örneklerini oluşturmaktadır; düşüncenin artık rasyonel bir çizgiyi izlemediği anlardır. Film, ne düşüneceğini bilmeyen bir zihin gibi davranmakta; kendi üzerine katlanan bir düşünce akışı üretmektedir.

Fırtınanın ardından gelen sessizlikte Winslow’un yüzünün uzun süre kadrajda kalması, optik-ses durumunun en saf hâlini yansıtmaktadır. Karakter herhangi bir tepki vermemekte; dünya yalnızca algılanan bir yüzeye dönüşmektedir. Zaman, anlatının mantığına göre değil, bilinç akışının temposuna bağlı olarak işlemektedir. Fırtına sonrasında filmin evreni köklü biçimde değişmektedir. Mekân rasyonel bir topografya olmaktan çıkmakta; adanın çevresi karakterlerin bilinci gibi çözülmektedir. Eggers bu aşamada zamanın kristalize oluşunu görsel düzeyde inşa etmektedir. Günler ve geceler birbirine karışmakta; ışık ile karanlık arasında kesintisiz bir devinim oluşmaktadır. Fenerin dönen ışığı bu evrede yön göstermemekte; zamanın kendisini temsil eden bir girdap hâline gelmektedir. Fırtına sonrasında Wake ve Winslow’un yemek masasındaki çatışmalı sahnesi, Deleuze’ün kristal-imge kavramını karmaşık bir biçimde ortaya çıkarır. İki karakterin konuşmaları birbiriyle uyumsuz hale gelir; zaman, diyalog akışıyla ilerlemez, tersine sahne boyunca çöker ve kırılır. Wake’in yüzüne yapılan sert yakın planlar ile Winslow’un gölgede kalan yüzü, Deleuze’ün “aktüel olan ile virtüel olanın birbirine karıştığı kristal” yapısına görsel karşılık oluşturur. Wake’in söyledikleri gerçek bir geçmiş anısını mı, yoksa yıpratıcı bir sanrıyı mı ifade etmektedir belirlenemez. Bir noktada Wake’in yüzü ışık tarafından aşırı aydınlatılırken Winslow karanlığa gömülür; bu karşıtlık kristalin iki yüzünü temsil eder. Yemek masasındaki ritmin bozulması, sahnenin klasik dramatik yapıyı terk ettiğini gösterir. Seyirci, karakterlerin birbirine bağlanamayan sözleri arasında tutarlı bir kronoloji kuramaz. Deleuze’ün “lectosign” olarak tanımladığı okunan-imge devreye girer: sahne anlatısal devamlılığın değil, algısal kırılmanın okunmasını ister. Kamera, karakterlerin yüzlerinde zamanın izlerini arar; Wake’in yaşlı bedeninde birikmiş anılar ile Winslow’un suç suçluluk ve bastırma duygusunun sanrısız katmanları aynı

yüzeyde görünür. Bu sahne kristalin yalnız görüntü düzeyinde değil, diyalog ve ritim düzeyinde de çatladığını ve zamanın bir çökme anına dönüştüğünü göstermektedir.

Ormanlık alanda kütüklerin altında ezilen işçi, karanlık suların içinde beliren ceset gibi Winslow'un geçmişine ait parçalı görüntüler gerçekliğin dokusuna sızarak şimdiki zamanı bozmaya başlar. Bu noktada Eggers, Deleuze'ün *cronosign* kavramını somutlaştırmaktadır. Geçmiş artık bir geri dönüş değildir; şimdinin içine yerleşmiş, onunla aynı düzlemde var olan bir katman hâline gelmiştir. Zaman birbirine geçmiş tabakalardan oluşan bir yüzeye dönüşür. Prometheus, Poseidon, denizci efsaneleri gibi Wake'in sürekli dile getirdiği mitolojik ve dinsel göndermeler bu kristal yapıyı beslemektedir. Gerçek ile mit, olmuş ile olan, aynı sahnenin içinde üst üste biner. Wake'in "fenerin ışığı tanrılara aittir" sözü, bu kaymanın metafizik yönünü açığa çıkarır; fener giderek bir noosfer, düşüncenin yoğunlaştığı bir alan hâline gelir. Eggers bu dönüşümü yalnızca sözle değil, görüntü düzeniyle kurmaktadır: ışığın kadrajı bastırması, karanlığın beyaz alanlara saldırması, zamanın görsel bir çatışmaya dönüşmesidir. Bu bölümle birlikte film, klasik anlatının sürekliliğini tamamen terk eder. Seyirci artık ne kadar zaman geçtiğini, karakterlerin gerçekten yaşayıp yaşamadığını ya da olayların rüya mı olduğunu belirleyemez. Bu durum, Deleuze'ün *lectosign* kavramının karşılığıdır. Film anlatmak yerine okunur; imgeler, anlamlarını izleyicinin kurduğu ilişkiler üzerinden üretir. Eggers'ın sinema dili böylece çağdaş zaman-imge sinemasının merkezine yerleşir.

Zamanın çözülüşü ses kurgusunda da belirginlik kazanır. Wake'in şarkıları, martı çığlıkları, fenerin mekanik uğultusu bir çeşit ses kristali hâline gelir. Her ses hem şimdiki ana hem geçmiş bir yankıya bağlanır. Deleuze'ün tanımladığı kristal gibi, her işitsel imge kendi yansımaları taşır. Bu aşamada duymak, görmek kadar düşünsel bir eyleme dönüşür. denizkızı figürü, Wake'in yaratığa dönüşen silüeti, fener ışığına dokunma arzusunu yansıtan imajlarla beliren Winslow'un halüsinasyonları yoğunlaşır. Bu imgeler filmin noosign düzeyine geçtiğinin işaretidir. Düşünce artık rasyonel bir çizgide ilerlemez; imge kendi anlamını üretmektedir. Eggers bu noktada Deleuze'ün düşünen sinema kavramını somut biçimde hayata geçirir. Film, izleyiciyi anlamın çözümüne değil, düşünmenin deneyimine çağırır. Fenerin ışığına ulaşma arzusu Prometheus mitinin karanlık bir yeniden yazımı gibidir. Bilgiye yaklaşmak cezayı da davet eder. Deleuze'ün kristal-imge tanımında olduğu gibi, bu ışık hem kurtuluşu hem yıkımı taşır. Winslow'un yüzünde parlayan ışık, zamanın kristalleştiği bir an yaratır; geçmiş, şimdi ve gelecek aynı yüzeyde görünür hâle gelir.

Zaman tamamen çözüldükçe mekân da anlamını yitirmektedir. Ada artık coğrafi bir yer değil, bilinç yüzeyine dönüşmüş bir alandır. Eggers sabit kamera ve dik kadrajlarla mekânın kapanışını vurgular; izleyici, tıpkı karakter gibi, kaçıışı olmayan bir döngünün içine çekilir. Bu aşamada film, Deleuze'ün herhangi-mekân kavramının sinematografik karşılığına dönüşür. Eylem erir; geriye yalnızca algı ve düşüncenin devindiği bir alan kalır. Final bölümünde Eggers, zamanı bir anlatı eksenine olmaktan çıkararak ontolojik bir varlığa dönüştürür. Winslow'un aklının çözülüşü yalnızca psikolojik bir çöküş değildir; zamanın deneyimleniş biçimi başkalaşmaktadır. Zaman ölçülemez, yönsüz ve doğrusal olmayan bir töz hâline gelir. Wake'in ölümü ve Winslow'un fenerin tepesine çıkışı klasik bir doruk gibi görünse de bu noktada film kapanışa değil, zamanın büzülme anına ulaşır. Merdivenlerdeki uzun yürüyüş sekansı, Bergsoncu süre bilincini harekete geçirir: adımların yankısı geçmişin şimdiki anı delip geçtiği bir döngüye dönüşür. Her adım bir öncekinin yankısını taşır; zaman, çizgisel değil, çok katmanlı bir titreşim hâlini alır.

Winslow fenerin ışığına ulaştığında Eggers, Deleuze'ün kristal-imge kavramını sinematografik düzeyde neredeyse birebir karşılayan bir sahne kurmaktadır. Işık artık görülebilir bir nesne değildir; kadrajın sınırlarını aşan, bakışı tüketen bir yoğunluğa sahiptir. Bu noktada görme edimi kendi kendini yok etmektedir. Işığa yönelmek, zamanı doğrudan deneyimlemeye çalışmak gibidir. Aşırı yakın planda Winslow'un yüzü ışıkla kaplanır, ardından görüntü solmaya başlar. Deleuze'ün tanımıyla bu,

görüntünün kendi imgesine dönüşmesidir. Film, bu anda bir anlatı sunmaktan çıkar; izleyiciye bir zaman deneyimi yaşatır. Winslow'un çılgılığı, insan sesinin anlamı taşıyan bir dile değil, varoluşsal bir titreşime dönüşmesidir. Ardından gelen düşüş sahnesi, Prometheus mitinin açık bir yeniden yazımıdır. Winslow kayalıklara çarpar, martılar bedenini parçalamaya başlar. Eggers burada cezalandırılanın bilgi arayışı değil, zamanın doğrudan bilgisine sahip olma isteği olduğunu ima etmektedir. İnsan, zamanı görmek ister; fakat buna dayanamaz. Zaman-imgenin dramatik etkisi de bu kırılma anında belirir: karakterin düşüşü anlatının değil, varoluşun sonudur.

Bu noktada film, Deleuze'un optik-ses durumunu son kez kurmaktadır. Diyalog ortadan kalkar, dış ses yok olur. Rüzgârın uğultusu, martıların çılgılığı, fenerin kesintisiz ritmi. Hepsi zamanın boşluğuyla birleşir. Kamera yukarıdan aşağıya çekilirken izleyici hem bedensel hem zihinsel bir sarsıntı yaşar. Ortaya çıkan sessizlik, Deleuze'un tarif ettiği düşüncenin sessiz anıdır; sinemanın artık yalnızca görmek ve duymakla değil, varoluşla düşündüğü nokta. Eggers filmi bu sahneyle zamansal bir döngü içinde kapatır. Açılıştaki rüzgâr, sis ve deniz aynı ritimle sürmektedir. Bu döngüsellik, filmin zamanın çizgisel akışını reddettiğini göstermektedir. Zaman başlangıcı ve sonu olmayan bir şimdi hâline gelir. Böylece The Lighthouse, Deleuze'un zaman-ime sinemasının özünü çağdaş bir estetikle yeniden üretir: eylemin yerine düşünce, neden-sonuç zincirinin yerine belirsizlik, anlatının yerine zamanın saf deneyimi geçer.

SONUÇ

Sinemanın tarihi, yalnızca görüntülerin hareket ettirilme tekniklerinin gelişiminden ibaret değildir; aynı zamanda zamanın nasıl görünür kılındığının, nasıl deneyime dönüştürüldüğünün de tarihidir. Felsefe zamanı düşüncenin merkezine yerleştirirken, sinema zamanı duyulur, bedensel ve sezgisel bir hâle getirir. Bergson'un süre kavrayışında olduğu gibi zaman, ölçülebilir bir nicelik olmaktan çıkar; varoluşu biçimlendiren niteliksel bir yoğunluk olarak işler. Deleuze için sinema, bu yoğunluğun en açık biçimde görünür olduğu ayrıcalıklı bir düşünme alanıdır. Hareket-ime döneminde zaman eylemin bir türevi olarak işlerken, zaman-ime döneminde düşüncenin doğrudan konusu hâline gelir. Bu nedenle sinema, yalnızca hikâye anlatan bir sanat değil, zamanın ontolojisini görselleştiren bir felsefi aygıt olarak önem kazanır.

Robert Eggers'in The Lighthouse filmi, Deleuze'un sinema felsefesinde tanımladığı zaman-ime estetiğini hem biçimsel hem düşünsel düzeyde yeniden üreten çağdaş bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Film, klasik anlatının neden-sonuç zincirini kırarak zamanı bir imgeye dönüştürür. İzleyici, artık yalnızca olayların değil, zamanın, mekânın ve düşüncenin akışının tanıdığı hâline gelir. Bu yönüyle The Lighthouse, sinemayı bir anlatı aracından çok, felsefi düşüncenin deneyimlendiği bir alan olarak konumlandırır. Deleuze'un kristal-ime kavramı, filmde maddi ve zihinsel gerçeklik arasındaki sınırların çözülmesiyle somut bir nitelik kazanır. Gerçek ile sanalın ayrımı bulanıklaşır; rüya, halüsinasyon, anı ve fantezi tek bir yüzeyde birleşir. Bu belirsizlik, yalnızca tematik bir unsur değildir; filmin estetik örgüsünün tamamına yayılmıştır. Eggers'in görüntü evreninde aktüel ile virtüel birbirine yansıyan yüzeyler oluşturur; hangi katmanın köken, hangisinin yansıma olduğunu ayırt etmek giderek güçleşir. Bu yapı, izleyiciyi edilgen bir konumda bırakmak yerine onu düşüncenin aktif bir bileşenine dönüştürür. Deleuze'un ifadesiyle sinema, bu noktada temsil etmeyi bırakıp düşünmeye başlar.

Kristal-ime, gerçekliğin istikrarsızlığını görünür kılarak izleyiciyi görme eylemini sorgulamaya çağırır. The Lighthouse'ta bu, özellikle Wake ile Winslow arasındaki kimlik geçişlerinde, birbirine karışan yüzlerde ve denizin tekrar eden ritminde cisimleşir. Film, zamanın ve algının kaygan yüzeylerini bir kristal gibi kırarak çoğaltır; izleyici her kırılmada yeni bir düşünce katmanına çekilir. Filmdeki ada ve fener, Deleuze'un herhangi-mekân kavramının çağdaş bir karşılığıdır. Bu mekân, belirli bir coğrafi konum olarak tanımlanamaz; daha çok, bilincin çözüldüğü ve öznenin yerinden edildiği bir ontolojik boşluk gibi işler. Eggers'in kapalı kadrajları, rüzgâr ve sisin bitmeyen tekrarlarıyla birleşerek adayı bir

dış-dünya mekânı olmaktan çıkarır ve bir zihin uzamına dönüştürür. Bu uzamda ne zaman doğrusal akmaktadır ne de eylemin bir yönü kalmıştır; geriye yalnızca varoluşun titreşimi kalır. Bu nedenle The Lighthouse, mekânı temsil eden değil, mekân üzerine düşünen bir film olarak okunabilir. Deleuze'ün belirttiği üzere herhangi-mekân, karakterin dünya ile kurduğu bağın çözülmesini imler; Eggers bu kopuşu doğa, yalnızlık ve delilik ekseninde görsel ve işitsel bir yoğunlukla kurmaktadır. Böylece mekân, filmin en etkin öznesine dönüşür; karakterleri kuşatarak biçimlendirir ve en sonunda onları içine çeker. Bu bağlamda Deleuze'ün düşünen sinema kavramı, The Lighthouse'ta en berrak hâliyle görünür olur. Eggers, izleyiciye bir anlatı çözümü sunmaz; bunun yerine düşünsel bir deneyim oluşturur. Filmde eylem yerine optik ve işitsel durumlar, klasik anlatı yerine yoğunluklar bulunmaktadır. Wake ile Winslow'un parçalı, çoğu zaman şizofonik diyalogları, sinemayı felsefî bir laboratuvara dönüştürür; anlam sabitlenmez, sürekli kayar. Yetişkin'in belirttiği gibi sinema, verili anlam rejimlerini askıya alıp düşünmenin görsel-işitsel pratiğini kurar. The Lighthouse bu pratiğin çağdaş bir örneğidir: anlatı ilerlemez, fakat düşünce akmayı sürdürür. İzleyici, Eggers'ın sinematografik tercihlerinin yönlendirdiği bir süreçte düşüncenin kendi imgelerini seyreder.

Deleuze'ün zaman kristali, yalnızca kavramsal bir yapı değil, aynı zamanda bedensel bir deneyimdir. The Lighthouse'ta bedenler zamanın akışını taşır: Wake'in denizle bütünleşmiş, yosun tutmuş bedeni; Winslow'un giderek hayvansılaştıran hareketleri, fener ışığının gözbebeğinde bıraktığı yanma etkisi. Tüm bunlar zamanın fiziksel bir fenomen gibi çalıştığını gösterir. Crockett'in vurguladığı üzere zaman-ime sineması öznenin çözülüşünü beden üzerinden üretir; Eggers da benzer biçimde düşüncenin bedende yankılandığı bir ontolojik çözülme alanı yaratmaktadır. Bu çözülme aynı zamanda hakikat arayışının çöküşüdür. Fenerin ışığı, hakikatin değil, Nacar'ın belirttiği “yanlışın gücü”nün simgesi hâline gelir. The Lighthouse'ta ışığa ulaşmak aydınlanmayı değil, deliliği ve yok oluşu getirir. Bu, Deleuze'ün güç-yanlış kavramıyla uyumlu bir okumayı mümkün kılar: hakikat sabit bir öz değildir; oluşun içindeki geçici bir uğraktır. Eggers'ın filmi bu nedenle modern sinemanın felsefî potansiyelini güçlü bir biçimde açığa çıkarır. Gerçeğin, zamanın ve öznenin çözülüşü içinde sinema yeniden düşüncenin alanına dönüşür ve Deleuze'ün dünyaya yeniden inanmak için nedenler bulmamız gerek çağrısını yankılar. Gerçeğin, zamanın ve öznenin çözülüşü içinde sinema, yeniden düşüncenin alanı haline gelmektedir.

Yazar Katkıları

Araştırma Tasarımı (CRediT 1) Yazar 1 (%100)

Veri Toplama (CRediT 2) Yazar 1 (%100)

Araştırma- Veri Analizi- Doğrulama (CRediT 3-4-6-11) Yazar 1 (%100)

Makalenin Yazımı (CRediT 12-13) Yazar 1 (%100)

Metnin Tashihi ve Geliştirilmesi (CRediT 14) Yazar 1 (%100)

Finansal Destek Beyanı

Yazar bu çalışma için finansal destek beyan etmemiştir.

Çıkar Çatışması

Çıkar çatışması yoktur.

REFERANSLAR

- Akdamar, D. (2022). Hareket-imge ve Zaman-İmge Çerçevesinde Deleuze'ün Sinemaya Yaklaşımı. *mediarts*, 4, 7-19.
- Badiou, A. (2013). *Cinema* (S. Spitzer, Trans.). Polity Press.
- Baker, U. (2011). Beyin-ekran. E. Berensel (Ed.). Birikim.
- Bogue, R. (2009). To Choose to Choose-To Believe in This World. In D. N. Rodowick (Ed.), *Afterimages of Gilles Deleuze's Film Philosophy*. University of Minnesota Press.
- Bogue, R. (2013). *Deleuze on literature*. Routledge.
- Bozkurt Avcı, İ., & Çelebi, E. (2023). Gilles Deleuze'de Felsefe ve Sinematografik İmge. *Birey ve Toplum Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2), 111-136.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Harvard University Press.
- Colman, F. (2011). *Deleuze and cinema: The film concepts*. Berg.
- Crockett, C. (2005). Technology and the time-image: Deleuze and postmodern subjectivity. *South African Journal of Philosophy*, 24(3), 176-188.
- Deamer, D. (2016). *Deleuze's cinema books: Three introductions to the taxonomy of images*. Edinburgh University Press.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The time-image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2000). *Kant üzerine dört ders* (U. Baker, Trans.). Öteki Yayınevi.
- Deleuze, G. (2004). *Logic of sense*. Columbia University Press.
- Deleuze, G. (2006). Thought and cinema: the time-image. In S. Manghani (Ed.), *Images: A Reader*. Sage.
- Deleuze, G. (2021). *Sinema II: Zaman-imge* (B. Yalım & E. Koyuncu, Çev.). Norgunk.
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. Wallflower Press.
- Hasdemir, A., & Berk, M. E. (2024). Bilim Kurgu Filmlerinde Robot Temsiline Bir Bakış: 1980 ve Sonrası Filmler Üzerinden İnceleme. *Konya Sanat* (7), 1-25. <https://doi.org/10.51118/konsan.2024.40>
- Hou, D. X., & Lu, S. H. (2007). The Time-Image and the unknown in Wong Kar-wai's film art. In *The fascination with unknown time* (pp. 233-249). Palgrave Macmillan.
- Jones, M. D. (2012). *Deleuze and film*. Edinburgh University Press.
- Marks, L. U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press.
- Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and philosophy*. Johns Hopkins University Press.
- Nacar, E. (2024). Her Şey Her Yerde Aynı Anda Filminde Zaman-İmge Görünümleri: Çoklu Evrenler, Katmanlar, Çatlak ve Farklılıklar. *Moment Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 11(2), 384-402.
- Parr, A. (2010). *Deleuze dictionary*. Edinburgh University Press.

- Pearson, K. A. (2007). Virtüelin gerçekliği: Bergson ve Deleuze. *Cogito*, (50), 87-103.
- Powell, A. (2007). *Deleuze, altered states and film*. Edinburgh University Press.
- Rodowick, D. N. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press.
- Rushton, R., & Bettinson, G. (2010). *What is Film Theory? An Introduction to Contemporary Debates*. Open University Press.
- Sobchack, V. (1992). *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press.
- Thomas, A. (2015). *Deleuze, cinema and the thought of the world*. Edinburgh University Press.
- Viegas, S. (2019). Deleuze's cronosigns. In *Philosophy and Film*. Routledge.
- Yetişkin, E. B. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, (40), 123-141.

EXTENDED ABSTRACT

Cinema, as a visual and temporal art form, has long served as a medium for expressing the relationship between time, perception, and thought. Philosophers such as Henri Bergson and Gilles Deleuze have explored this relationship by treating film not merely as a representation of reality but as a mode of thinking through images. This study examines Robert Eggers's film *The Lighthouse* (2019) as a contemporary example of what Gilles Deleuze calls the time image, a mode of cinema in which time appears directly as a field of thought rather than as a secondary effect of movement. Deleuze's two-volume philosophy of cinema distinguishes between the classical regime of the movement image, organized around a sensory motor schema and action oriented narratives, and the modern regime of the time image, where perception, memory and thinking gain priority. Within this framework, concepts such as the crystal image and the any space whatever describe how modern cinema destabilizes linear chronology, stable identities and clearly motivated action, producing temporal indeterminacy and ontological uncertainty.

The Lighthouse provides a concentrated case for exploring these concepts. The film stages the confined coexistence of two lighthouse keepers, Thomas Wake and Ephraim Winslow, on a remote island surrounded by fog and storm. Physical isolation gradually turns into a condition of mental and temporal dislocation. Eggers's black and white cinematography, the 1.19:1 frame, closed compositions, repetitive routines and dense soundscape create a cinematic environment where the sensory motor link collapses. Actions fail to generate clear narrative consequences, time becomes difficult to measure, and the boundaries between hallucination, memory, dream and empirical reality grow ambiguous. Within this context, the study focuses on four guiding questions. First, through which visual, auditory and narrative strategies does *The Lighthouse* generate time images. Second, which spatial, symbolic and aesthetic configurations construct a Deleuzian crystal image regime. Third, in what ways does the breakdown of the sensory motor schema transform the spectators position into a zone of conceptual tension. Fourth, how does the film realize Deleuze's idea of film as philosophy, treating time itself as a problem to be thought rather than a neutral container for action. Addressing these questions, the article argues that *The Lighthouse* presents time as experientially unstable and foregrounds the philosophical capacity of cinema.

The research is based on philosophical criticism and film philosophy rather than empirical audience research or quantitative methods. The film is treated as a medium that produces its own forms of thinking through images and sounds, not as an illustration of ready made theoretical claims. The conceptual framework draws mainly on Deleuze's distinction between movement image and time image, his analysis of the crisis of the sensory motor schema after the Second World War, and the related notions of crystal image, any space whatever and brain screen. Deleuze's Peirce inspired categories of cronosigns, lectosigns and noosigns are used to describe how the film structures time, invites interpretive work and activates thought. Perspectives informed by Bergson's notion of duration and contemporary discussions on perceptual instability, embodied spectatorship and the temporal crisis of modernity complement this framework.

Methodologically, the analysis proceeds through close reading of selected sequences and recurring formal patterns. Key clusters include the arrival on the island, the early days shaped by routine tasks, the killing of the seagull and the shift in weather, the storm and the loss of temporal markers, the increasingly delirious drinking scenes, the hallucinatory encounters with the mermaid and hybrid bodies, the ascent to the lamp and the final scene on the rocks. In each cluster, the study examines framing, aspect ratio, camera movement or its suspension, lighting, repetition, sound motifs such as foghorn, wind, waves, songs and monologues, and the fragmentation of narrative continuity. These formal elements are interpreted through Deleuzian categories to show the film's movement from action based logic toward pure optical and sound situations, folded temporality and ontological instability.

The findings indicate that *The Lighthouse* systematically weakens the sensory motor schema characteristic of classical narrative cinema. The narrow 1.19:1 frame acts as a visual constraint that limits physical movement and, with it, effective agency. Recurrent tasks such as carrying coal, scrubbing floors and servicing machinery do not advance a plot but open a form of empty time in Deleuze's sense, a duration in which change is perceived as stagnation. The sound design reinforces this effect. The continuous foghorn, the repetitive crash of waves and the wind build a looping acoustic environment that erodes a sense of linear

temporal progress. As the film proceeds, calendar references disappear, days and nights blend, and the storm suspends external time. The characters and the spectator inhabit a dense present that corresponds to cronosigns, where time appears as a folded surface permeated by past layers and future threats.

Spatially, the island and the lighthouse operate as examples of any space whatever. Their geographical and historical coordinates remain unclear. The island functions as a mental and ontological zone in which identity and reality lose stability. The lighthouse is no longer a simple navigational structure; it becomes an enigmatic object that concentrates knowledge, desire and madness. Restricted and ritualized access to the lamp gives it the status of a noosign, a crystallization of thought that simultaneously attracts and destroys. At the level of imagery, mermaids, monstrous hybrids, shifting faces and mythic references to Prometheus and sea deities build a crystal image regime in which the actual and the virtual share the same visual plane. Memories, imagined situations, dreams and possible supernatural events coexist with apparently objective events, creating a time crystal where present and past, real and imaginary continually reflect one another.