

SİNEMATİK İMGE ÜZERİNE DÜŞÜNMEK

Sevcan Güğümcü
Ankara Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Öz

Bu makalede, temel olarak, Gilles Deleuze'ün sinematik imgeye dair kurduğu eleştirel model açıklanmaya çalışılmıştır. Bu amaçla öncelikle, 20. yüzyılın başından bu yana hareketli imgenin ontolojisine dair yapılagelmiş tartışmaların sahip olduğu genel çerçeveye bakılmıştır. Daha sonra ise, bu tartışmaların temelini oluşturan sinema ve felsefe ilişkisini belki de en sistematik hale getiren düşünürlerden biri olarak Deleuze'ün *Cinema 1: The Movement-Image* (1986) ve *Cinema 2: The Time-Image* (1989) adlı kitapları aracılığıyla imge, hareket ve zaman kavramları irdelenmiştir. Burada amaç, Deleuze'ün sinema felsefesinde içerilen terminolojinin kapsamlı ve derinlikli bir araştırmasından ziyade 20. yüzyıldan bu yana devam eden ve sinematik imgenin özüne dair tartışmaların Deleuze'ün yaklaşımı ile aldığı yeni biçiminin ele alınmasıdır.

Anahtar Sözcükler: İmge ontolojisi, sinematik temsil, hareket-imge, zaman-imge.

Thinking About the Cinematic Image

Abstract

This article focuses on Gilles Deleuze's critical model of the cinematic image, questioning first of all, his discussions about the essence of moving images since the beginning of the 20th century. Secondly, concepts of image, movement, and time are explicated by the means of Deleuze's books *Cinema 1: The Movement-Image* (1986) and *Cinema 1: The Time-Image* (1989). This article's aim is not to present a comprehensive inquiry into the terminology employed in these two books but rather to discuss questions related to the essence of the cinematic image and its new form as shaped by Deleuze's approach.

Keywords: Image ontology, cinematic representation, movement-image, time-image.

Giriş

Sinematik mekanizmaya dair soruların ilk olarak, 1907 yılında yazdığı *Creative Evolution* adlı kitabıyla Henri Bergson tarafından ortaya atıldığını söylemek yanlış olmayacaktır.¹ Ancak sinemanın doğrudan, bir alt-disiplin olarak incelenmesinin yolunu hazırlayan ilk kuramcılardan bazıları Hugo Münsterberg, Andre Bazin, Jean Mitry, Siegfried Kracauer, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Rudolf Arnheim, Gilbert Cohen-Seat'dir. 20. yüzyılın başlarında bu kuramcıların sinemaya dair yaptığı, temel eksenini aygıtın özü ve temsil² meselelerinin (sinematik bilinç, algı, gerçeklik-kurgu vb.) oluşturduğu tartışmaların, ontolojik, epistemolojik ve fenomenolojik yaklaşımlar çerçevesinde ilerlediğini görürüz. Başka bir deyişle, Arnheim, sanat olarak film fikrini öne sürdüğünde ya da Kracauer ve Bazin, sinema nedir ve gerçeklikle kurduğu ilişki nasıldır sorularını sorduklarında tartışmalarında oluşturdukları zemin, kaçınılmaz olarak felsefi bir sorgulama ve kavramsallaştırmaya ihtiyaç duymuş bu ihtiyaç da beraberinde sinema ve felsefenin birliğini getirmiştir.³

Teknik ve mekanik bir oluşum olarak sinemanın, nasıl bir imgeler ve düşünceler bütünü oluşturabildiği sorusu, yüzyılın ikinci yarısında Deleuze'ü de felsefi bir soruşturmaya yönlendirmiştir.⁴ Ancak Deleuze'ün sinemaya dair kurduğu çerçeve, aygıtın özüne ya da doğasına dair olmaktan çok önceki

¹ Bergson sinemanın, insanın algısal süreçleri için bir model oluşturduğuna dikkat çeker. Ona göre günlük bilgimizin mekanizması, sinematografiktir. Ayrıntılı bilgi için bkz. *Creative Evolution* (Bergson, 1983, s. 306).

² Sinemanın bir sanat mı, yoksa salt görsel fenomeni kaydeden bir araç mı olduğu ve sinematik aygıtın gerçekliği nesnel olarak yansıtıp yansıtmadığı, yani bu aygıtın ideolojik olup olmadığı soruları da buna eklenen bir tartışma olarak karşımıza çıkmaktadır.

³ Film kuramı tartışmalarına baktığımızda, felsefe ve sinema ilişkisine dair birçok farklı görüş olduğunu görürüz. Bunlardan en temel ikisini, *sinema felsefesi* ve *felsefe olarak sinema* biçiminde ortaya koymak yanlış olmayacaktır. Bu iki görüşte de film aracının ve felsefe disiplininin kesiştiği fikri vardır. Ancak özellikle 1990'lar ve 2000'li yıllarda Anglo-Amerikan film kuramı tartışmalarında (bu tartışmalara dâhil olan kişiler olarak Daniel Frampton, Thomas E. Wartenberg ve Murray Smith gibi isimleri örnek verebiliriz) bu ikisi arasında bir fark gözetilmiştir. İlk olarak sinema felsefesi, en genel anlamıyla, filmin doğasına ilişkin felsefi sorunun sorulmasını temel alır. Filmi bir temsil aracı, nesnesi olarak ele alan bir *pratik* olarak sinema felsefesinin içeriğini bir şeyi film yapan koşullar nelerdir, izleyici ile film arasındaki deneyim nasıl gerçekleşir, gibi sorular oluşturur. Öte yandan tartışmanın ikinci kısmında yer alan felsefe olarak sinema fikrine göre ise film, bir tartışma nesnesi olmaktan ziyade başlı başına felsefi problemleri ele alan ve geliştirebilen bir alt-disiplin olarak karşımıza çıkar. İkinci görüşe karşı çıkanlara göre bazı filmler, felsefi problemleri ele alabilir ancak bu, bu filmlerin felsefi tartışmalara bir katkı yaptığını göstermez. Öyleyse "bir filmin felsefi bir probleme yeni bir kapı açabilmesi" mümkündür düşüncesinin aksine, bu görüşe şüpheyle yaklaşanlar filmin, mevcut felsefi problemlerin sadece yeniden sunumunu yapan edilgen bir araç olduğunu savunurlar. Ancak bu makalede Deleuze'ün sinemaya dair yazdıkları, kavramlara dair herhangi bir çelişki yaratmama amaçlı yukarıda bahsi geçen iki görüş arasındaki fark dışarıda tutulup, sinema felsefesi olarak adlandırılacaktır.

⁴ Rodowick'in de belirttiği gibi, Deleuze yalnızca felsefe ve bilim arasındaki ilişkisinin gerekliliğine değil, ayrıca felsefe ve sanat arasında bir diyalog kurulması gerektiğine inanmıştır (1997, s. 19).

kuramlarda yer almış belli kavramsallaştırmalara bir alternatif oluşturacak niteliktedir. Her ne kadar aygıt atfedilen gerçekliğin taşıyıcısı olma özelliği, erken dönem film kuramı tartışmalarında önemli bir yere sahip olsa da, geç dönem ya da savaş sonrası film kuramı tartışmalarında bu önem, yerini bir çeşit temsil krizine bırakacak ve tartışmanın eksenini, gerçeklik meselesinden imgenin kendisine kayacaktır.⁵ Bu noktada sinematik imgenin hangi yollarla algıyı ve dünyayla kurduğumuz ilişkiyi değiştiren bir düşünce sistemi olarak karşımıza çıktığını daha iyi anlamak için Deleuze'ün sinema felsefesine bakmamız gerekir.

Deleuze ve Sinema

Sinema yeni bir imgeler ve göstergeler pratiğidir. Psikanaliz, dilbilim gibi alanların sinemanın kavramlarına dair açıklamaları yetersiz kalacağından, bu yeni pratiğin kuramını felsefe yapmalıdır (Deleuze, 1989, s. 280).

Deleuze *Cinema I: The Movement-Image* (1986) adlı kitabında amacını, sınırları belli, kesin tanımlamalara tabi bir film kuramı ortaya koymak olarak değil, sinematik imgenin -felsefeyle ilişkisini irdeleyerek- olanaklarını araştırmak olarak belirtir. Bu bağlamda Deleuze'ün kitaplarında kurulan sine-sistem,⁶ gerçekliğin temsili meselesini artikule etmek için kurulmuş dilsel sistemin eleştirisini ve sinemanın bir düşünce formu olarak yeniden yorumlanması fikrini gündeme getirir.

Colman'ın da belirttiği gibi Deleuze'ün sine-sistemi, kavramların özlerle ilişkilendirildiği bir "Sistem" olmaktan ziyade, yeni kavramlar üretme pratiğinin sona ermediği bir oluşumdur (2011, s. 22). Bu anlamda sine-sistem, kapalı bir sistem olmadığı gibi, sürekli bir değişim ve oluş halinde inşa edilmiştir.⁷ Bu, imgeye ilişkin olanakların tükenmediği, değişik başka sistemlerin de bir araya gelebileceği açık-uçlu bir sistemdir. Öyleyse bir çeşit imgeler kümesi olarak sine-sistemde içerilen imgeler, statik olmaktan uzak olacaktır.

Böylece bir filmin anlamının değerlendirilmesi, biçimci film kuramı örneklerinin çoğunda olduğu gibi, biçimsel bir devamlılık ilkesi ile yapılmaz. Bunun yerine Deleuze'ün sine-sistemi, imgenin ne gibi varyasyonlar üretebileceğini irdeler (Colman, 2011, s. 48).

⁵ Aslında Deleuze'den çok önce Epstein, *photogenie* kavramı ile analitik bir anlatıdan ziyade salt imgelerin önemine dikkat çekmiştir. Epstein'in yanı sıra Frampton'a göre Dulac da, 1925 yılında "sinematik düşünce" kavramını kullanan belki ilk kişiydi (2006, s. 49). Yine de bu kavramlar, bu iki kuramcının tartışmalarında sadece avangard ya da saf sinema ile sınırlandırılmış ve derinlikli bir çözümleme ile ele alınmamıştır. Hatırlanmalıdır ki, Epstein ve Dulac'ın yanı sıra Bazin de özünü fotoğrafik gerçekçilikte gördüğü sinemanın bize nesnelerin bir temsilinden ziyade dünyanın kendi imgesini sunduğunu söylerken temsil dışı bir imgenin olanaklılığına dair bir sorgulamanın yolunu açmıştır. Ne var ki burada da asıl mesele temsil-dışı bir ilişkiler bütününden ziyade gerçekliğin kendisi olarak kalmıştır.

⁶ Kavram Felicity Colman'dan ödünç alınmıştır.

⁷ Deleuze'ün sine-sisteminde imge, tekel olmaktan ziyade sonsuz kümelerin oluşumundan meydana gelir (1986, s. 58).

Deleuze yeni kavramsallaştırmalara ve düşünsel dinamiklere yol açacak olan bu sistemin ana bileşenlerini, hareket ve zaman olarak ortaya koyar. Algılama, gerçeklik, bellek ve sanallık ise, bunlara eklenen kategoriler olarak karşımıza çıkar. Ancak bu noktada şunu belirtmeliyiz ki bu kavramlar, Deleuze'ün sinema felsefesinde hiçbir zaman bir ikilik ya da zıtlık olarak yer almaz. Bu kavramların sahip olduğu rol, onların bir bütünlük fikri içinde kavranması ile önem kazanır. Bu ise Deleuze'ün *olmayı değil olmakta olan, oluşu* ifade etmesi ile ilişkilidir. Diğer bir deyişle Deleuze, *aynı kalandan ziyade sürekli değişim* ile hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını açıklamaya çalışmıştır. Bu kavramlar teknik bir düzlemde tartışılmadığı gibi ortaya konmak istenen şey de, sinemaya dair belli bir dil sistemi kurmak değil aksine sözsözsel iletişimin sınırlarını aşıp iletişimsel olmayan boşluklara, aralıklara bakmamız gerektiği fikridir. Baker'e göre de film, dilsel sanallığından kurtulduğunda yani aktarılamaz, anlatılamaz hale geldiğinde önem kazanır (2011, s. 25). Sinemanın sadece bir dil değil, ayrıca bir dil sistemi olduğunu iddia eden Christian Metz'in aksine Deleuze, sinemayı imgelerin kendisine öncelik tanıyan ve böylece saf görsel-işitsel imgeler üretebilen düşünsel bir form olarak görür. Bunlar dilin ve doğal algının sınırlılığını⁸ aşan otonom imgeler olup "kendi dilsel olmayan iletişim mantığına sahiptir" (Frampton, 2006, s. 65). Deleuze bir dil sistemi olarak sinema fikrini kabul etmediği gibi, sinemayı ontolojik bir özün temsili ya da ifadesini gerçekleştiren bir araç olarak görmeyi de eleştirir. Bu eleştiri, Deleuze'ün fenomenolojiye karşı olan yaklaşımıyla bir arada düşünüldüğünde daha anlamlı hale gelir. Nitekim fenomenolojide özne ve dış dünya arasındaki ilişkiye dair kavramalar, kendini birleşmez ikilikler ya da zıtlıklar olarak ortaya koymadığı gibi, Deleuze'ün varacağı bilinç ve imge fikirleri ile de örtüşmez.

Bilindiği gibi, hem Husserl'in aşkın fenomenolojisinde hem de Merleau-Ponty'nin varoluşsal fenomenolojisinde temel olarak ortaya konmak istenen, yönelimsellik (*intentionality*), yani bilincin bir gerçekliğe, dış dünyaya açılması fikridir. Fenomenolojik yaklaşıma göre dünya, bilinç ile ilişkiye girmediği müddetçe kendini bize göstermez. Ancak bu yaklaşım, dünyanın bilinç tarafından inşa edildiğini iddia etmez. Diğer bir deyişle bilincimizin ve algımızın dünyaya yönelimi fikri, bu dünyanın bizden bağımsız olamayacağı kabulünü yapmaz. Bu yaklaşımda önemli olan, nesnelere dünyasının bilinçte

⁸ Rodowick, Bergsoncu anlamda sürenin kavranmasının, doğal algının ötesinde bir gerçekliğin felsefi görüşünü gerektirdiğini ve sinemanın bu görüşü sağlayabileceğini söyler (1997, s. 21). Nitekim Deleuze'ün kendisi de sinemanın doğal algının sınırlılığını aşabildiğini ve Bergsoncu anlamda sürenin (*durée*) görüşünü anlamaya en çok yaklaşan sanat formu olduğunu belirtmiş ve bunun sebebini de asıl olarak hareket ve zamanın sahip olduğu içkin doğasıyla açıklamıştır. Burada hatırlanmalıdır ki, Deleuze'e göre sinemada Bergsoncu bir nosyonun ifadesini en iyi biçimde ortaya koyan yönetmenlerden biri de Vertov'dur (Shaw, 2008, s. 158-159).

değil bilinç için var olduğudur.⁹ Öte yandan Deleuze için imge, dışarıda bir bilinç için değil kendisi içindir. Algısal bilinç de bir şeyin bilinci değil o şeyde, imgenin içkin doğasındadır. Tıpkı Bergson'un da işaret ettiği gibi, bilinç zaten imgenin kendisidir. Başka bir deyişle “Şeylerin içinde zaten bir ‘göz’ vardır, imgeyi aydınlatan, açığa çıkaran bilinç değildir. Zaten imgelerin kendileri bilinçtir ve maddeye içkindirler” (Deleuze, 1986, s. 60-61). Her şey imgedir; bir şeyin imgesi ile o şey birbirinden ayrılabilir değildir. Bu nedenle “sinema ile bir imge dünya haline gelmez, dünya kendi imgesi haline gelir” (Deleuze, 1986, s. 57).¹⁰ Mullarkey’e göre bilincin zaten bir imge, imgenin de zaten bir bilinç olması sinematik felsefede karşılığını beyin ve ekranın materyalist özdeşliğinde bulacaktır (2010, s. 180). Bu özdeşlik, “gösteren ve imlemin mimetik, analogik eşitliğine” (Stam, 2000, s. 259) dayanan bir temsil modelini değil düşünce- imgelerin şeyleri gerçekleştirmesini (*actualize*) öngörür. Sinemanın gücü de bu özdeşlikte, kendi imgesini yaratmasında ve bir düşünce formu oluşturmasında yatar.

Bergson da imgeyi bir nesnenin temsili olarak görmeyi reddetmişti. Ona göre Batı felsefesinin yaptığı gibi imgeyi bir temsil nosyonu ile ilişkilendirmek, zihnin madde ve zamandan ayrılmasını öngörür.¹¹ Bergson'un *Matter and Memory*'nin (1988) daha ilk bölümünde göstermeye çalıştığı şey ise, bilinç, madde ve zaman arasındaki özdeşlik ve sürekliliktir ki bu da, bir çeşit evrensel varyasyonlar dünyasına işaret eder. Maddenin bir imgeler toplamı olduğu bu dünyaya Deleuze, “içkinlik düzlemi” diyecektir. İçkinlik düzlemi, imgenin hareket ile aynı şey olduğu bir dünyanın ifadesi, bir tür akış alanıdır. Diğer bir deyişle,

İmgelerin sonsuz kümeleri, bir tür içkinlik alanı inşa eder. İmge, bu alanda kendi içinde var olur. İmgenin bu kendi-içindeligi maddedir: İmgenin arkasında saklı bir şey değil, aksine imge ve hareketin mutlak özdeşliği (Deleuze, 1986, s. 59).

Sonuç olarak, hem Bergson hem de Deleuze’de imgenin, Batı felsefesi ve klasik film kuramında sahip olduğu anlamından kopuşunun gerçekleştiğini görürüz. Bu kopuş, sinematik imgenin olanaklarına dair yeni bir kapı açmıştır.

⁹ Öyleyse filmin kendi başına bir düşünce formu oluşturabileceğini iddia eden Deleuze’ün aksine fenomenolojik yaklaşımı benimseyen Merleau-Ponty’e göre film, *algılanan* bir şey olacaktır (Stam, 2000, s. 80-81). Ayrıntılı bilgi için bkz. *The Film and the New Psychology* (Merleau-Ponty, 1964, s. 48-59).

¹⁰ Bu noktada Bazin’in imge ontolojisinde içerilen imge ve nesnesi (ya da modeli) arasındaki özdeşlik fikrini hatırlamakta fayda var. Her ne kadar Bazin bu özdeşliği, Deleuze’den farklı olarak fenomenolojik bir temelde açıklarsa da, ikisinde de ekranda sunulanların dünyanın bir temsili değil *kendi imgesi içinde dünya* olduğu fikri yer alır.

¹¹ Rodowick’in de belirttiği gibi, 18. yüzyıldan beri imge, maddenin bir temsili olarak düşünülmüştür. Hem idealist hem de realist görüşe göre algının bilgi ile kurduğu ilişkide şu fikir önem kazanıyordu: Görmek bilmektir. Bu iki görüşte zihin, madde ve zamandan ayrı bir yerdedir. “Bu ayrım Batı felsefesinin onto-teolojik vurgusu ile ilişkilidir” (Rodowick, 1997, s. 27).

Bu noktada, ortaya çıkan bu imge ontolojisinde yer alan hareket-imge ve zaman-imge kavramlarını daha iyi anlamak için Bergson'un hareket, değişim ve süreye dair düşüncelerinin Deleuze'ün sinema felsefesi üzerindeki etkisine bakmakta fayda var.

Hareket Üzerine Üç Tez

Deleuze, sinema üzerine yazdığı *Cinema 1: The Movement-Image* (1986) ve *Cinema 2: The Time-Image* (1989) adlı kitaplarında klâsik film kuramının bir özetini sunmaktan ziyade felsefi kavramsallaştırmalar aracılığıyla sinemanın alabileceği yeni biçimler ile ilgilenmiştir. Başka bir deyişle, her iki kitapta da düşünme pratiklerine ve imgelere dair yeni bir bakış açısı ortaya koyma amacıyla sinema felsefesinin olanakları irdelenir. Bergson'un *Matter and Memory* ve *Creative Evolution* adlı kitaplarından yola çıkan Deleuze,¹² algı ve bilinç ile ilişkili olarak madde, imge, hareket ve zaman kavramları üzerine düşünecek ve tartışmasını Bergson'un hareket üzerine olan üç tezini yorumlayarak başlatacaktır.

İlk tezde hareketin katedilen uzamdan farklı olduğu fikri öne sürülür. Buna göre katedilen uzam geçmiş ile ilgili, bölünebilir ve homojen bir yapıda iken hareket şimdidedir, bölünemezdir (ya da bölünse bile her bölündüğünde niteliksel değişime uğrayacaktır) ve heterojen bir yapıda olduğu için indirgenemezdir (Deleuze, 1986, s. 1). Hareket bütünün devingen bir kesiti olup bütündeki niteliksel değişim ile ilgilidir. Öyleyse gerçek hareket soyut zaman ile değil somut süre (*durée*) ile ilişkilidir. Sahte hareket ise soyut zamanı devingen olmayan kesitlere eklemeye çalıştığımızda ortaya çıkar. Deleuze bu durumu şu şekilde formüle eder: Bir yandan “gerçek hareket → somut süre”, diğer yandan ise “devinimsiz kesitler + soyut zaman” (1986, s. 1). Bergson'a göre bize devingen olmayan kesitler ve soyut zamanı vereceğinden sinematografik süreç, sahte hareketin bir örneğidir. Ona göre devinimsiz kesitlerin üretebileceği tek şey sinematografik yanılısamadır (1983, s. 305).¹³ Deleuze'e göre ise sinema, tabii ki bize bir kesit verir ama bu, devingen bir kesit olacaktır. Bu nedenle Bergson'un iddia ettiği gibi sinema, bir yanılısma ya da yanılış hareketin örneği olamaz. Çünkü “sinema, imgeye eklenmiş bir hareket vermez, dolaysızca

¹² Deleuze, film felsefesini inşa ederken Bergson'un yanı sıra Peirce, Spinoza, Leibniz, Foucault, Guattari, Nietzsche gibi düşünürlerin kavramsallaştırmalarından da etkilenmiştir, ancak hareket ve süreye dair kurduğu sinematografik düşünce formu, temel olarak Bergson'un felsefesiyle biçimlenmiştir.

¹³ Aslında Bergson'un *Creative Evolution*'da sinemaya dair bulunduğu bu iddia, sinemanın felsefe için sahip olduğu önemi de tuhaf bir biçimde gözardı ettiğini gösterir. Şöyle ki, Deleuze'e göre Bergson, doğal algının ötesinde bir hareket-ingenin keşfini *Creative Evolution*'dan on bir yıl önce yazdığı *Matter and Memory*'nin ilk bölümünde yapmıştı. Bergson, sinemadaki devingen hareketler ve hatta hareket-ingenin varlığının çok önceden farkındaydı. Öyle ki, Deleuze'e göre Bergson, sinemanın evrimini (sabit kamera ve biçimsel hareketsizlikten montaj ve hareketli kameraya geçiş) ve geleceğini görmüş bir peygamber gibidir (1986, s. 2).

hareket-imgeyi verir” (Deleuze, 1986, s. 2).

Bergson'un ikinci tezi, harekete dair yanlısamayı üretmeye devam eden iki farklı tarzı ele alır. Bunlardan ilki olan antik felsefeye göre hareket, sonsuz ve devinimsiz olan Formlara ya da İdealara denk düşerken diğeri, yani modern bilimde ise hareket antik felsefede olduğu gibi ayrıcalıklı anlardan değil herhangi anlardan meydana gelir. Bu modelde “aşkın pozların diyalektik düzeninin yerini herhangi anların mekanik ardışıklığı alır” (Deleuze, 1986, s. 4).¹⁴ Deleuze'e göre sinema, bir yandan, hareketi herhangi anla ilişkilendirerek süreklilik hissi verecek şekilde yeniden üretirken ve bu anlamda modern görüşe yakın iken, diğer yandan antik görüşteki ayrıcalıklı anlarla da ilişkili gibidir. Deleuze, bu noktada Eadweard Muybridge'in 1878 yılına ait at koşusu fotoğraflarını örnek verir. Ona göre eğer bu fotoğraflardaki eşit aralıklı anları iyi seçebilirsek, kaçınılmaz olarak dikkate değer anlar ile karşılaşırız; “Bunlara ayrıcalıklı anlar denilebilir; fakat atın koşusunu eskiden yapıldığı gibi karakterize eden pozlar anlamında değil” (1986, s. 5). Yani bu anların ayrıcalıklı olması, onların -aşkın biçimsel pozlar olmasından ziyade- dikkate değer olması ile ilişkilidir. Deleuze, Bergson'un bu ikinci tezinin, sinemaya dair yeni bir bakış açısı sağladığını söyler. “Sinema, bundan böyle, en eski yanlısamayı yetkinleştiren bir aygıt değil, tam aksine yeni gerçekliği yetkinleştiren bir organdır” (Deleuze, 1986, s. 7).

Üçüncü teze göre hareket, süredeki (*durée*) ya da bütündeki değişimin ifadesidir. Deleuze'ün belirttiği gibi uzamdaki parçaların taşınması ve bütünde gerçekleşen niteliksel değişim birbiriyle ilişkilidir (1986, s. 8). Bir nesnenin hareketi, diğer nesnelerin ilişkilerini de etkiler. Süre de zaten bu ilişkiler bütünüdür. Öyleyse hareketin yaptığı, basitçe nesnelerin yerini değiştirmek değildir. Hareket, sürenin devingen bir kesiti olup parçaları bütünlüyle ilişkilendirir ve bütündeki niteliksel değişimi sağlar. Deleuze, bu noktada bütün ile kümenin karıştırılmaması gerektiğine işaret eder. Küme kapalı iken, bütün açıktır. Burada küme ve bütün arasındaki fark, bir zıtlık oluşturmaktan ziyade hareketin sahip olduğu iki yöne vurgu yapar: “Hareket bir yandan parçalar arasında gerçekleşirken diğer yandan süreyi ya da bütünü ifade eder” (Deleuze, 1986, s. 11). Sonuç olarak Rodowick'in de belirttiği gibi hareket ve değişim arasındaki ilişki, niteliksel olarak farklı üç aşama öne sürer: Hareketin devinimsiz bölümleri olarak kümeler, sürenin devingen bölümleri olarak hareket-imgeler ve nihayet hareketin ve fizikseliğin ötesinde beliren tinsel bir gerçekliğe dair olan zaman-imgeler (1997, s. 26).

¹⁴Ne var ki Deleuze'ün de söylediği gibi, ister hareketi sonsuz ve aşkın pozlar ister devinimsiz kesitler olarak görsün, bu iki modelde ortak olan şey, ikisinin de bir Bütün varsayarak herşeyi verili olarak kabul etmesidir. Halbuki gerçek hareket, bütün verili olmadığına mümkündür (1986, s. 7). Bergson'a göre de bütün, antik ve modern bilimin - farklı şekillerde olsa da- farz ettiği gibi verili ya da belirlenmiş bir şey değildir, çünkü bütün, kapalı bir sistem olmayıp sürekli bir değişim ile ilgilidir (Deleuze, 1986, s. 10).

Kopuk Uzam/Duyumsanan Zaman

Sinemada hareket, çerçeveleme, kesme, montaj ve çekim teknikleri ile kurulur. Deleuze'e göre çerçeveleme, her şeyi kapsayan bir kapalı sistemin belirlenmesi olup düzeni oluşturacak parçaları seçerken, kesme hem bütündeki değişime sebep olan hem de her biri ötekenden meydana gelen parçalar arasındaki ilişkiyle bağ kuran hareketi belirler (1986, s. 12, 19). Çerçeveleme ve kesmenin yanı sıra montaj, bütünü oluşturan ve böylece zamanın imgesini bize verendir. Ancak “burada zamanın sunumu zorunlu olarak dolaylıdır, çünkü zaman, bir hareket-imgeyi diğerine bağlayan montajdan ortaya çıkar” (Deleuze, 1989, s. 34). Hareket-imge¹⁵ sinemasında zamanın sadece dolaylı temsili söz konusudur çünkü hareketler montaj aracılığıyla birbirine bağlanmıştır ve zaman da bu hareketler tarafından belirlenen aralıklara indirgenmiştir. “Zaman hareket-imgeden türetildiği ve montaja dayandığı sürece dolaylı bir temsil olmaya devam eder” (Deleuze, 1986, s. ix). Bu bağlamda Deleuze,

Anlatı sineması ile avangard sinema arasında bir fark gözetmez. Amerikan sessiz sineması, Sovyet montaj okulu ve Fransız izlenimci sinema da dâhil, hepsi aynı prensipte düzenlenmiştir. Her ne kadar her biri farklı montaj stratejileri kullansa da —Vertov'da yavaşlatılmış hareket ve analitik hız, Eisenstein'da entelektüel hareket, Epstein ve Dulac'da ritmik ve metrik varyasyonlar gibi— temelde montaj fikri hepsinde aynıdır: hareketin rasyonel bölünmelerini organize etmek (Rodowick, 1997, s. 11).

Hem klâsik anlatı sineması hem de avangard sinema, zamanın dolaylı temsillerini sunmuşlar ve asıl olarak hareket ve mekânın devamlılığı üzerine inşa edilmişlerdir. Deleuze'ün duyumsal motor devinimi dediği uyum da karşılığını zaman-mekân birliği ve neden-sonuç ilişkisinde bulur. Bu bağlamda, yine Deleuze'ün belirttiği gibi, esas olarak eylemlerin ön planda olduğu klâsik anlatı sinemasında nesnelere ve ortamın kendi içindeki gerçekliği de işlevsel bir gerçeklik olacaktır (1989, s. 4).

Eylemlilik ilkesine dayalı bu sinema, her ne kadar Hollywood sinemasının ihtiyaçlarına karşılık verebilmiş olsa da İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Avrupa'da ortaya çıkan kültürel, ekonomik ve toplumsal değişimler için bir tıkanmaya tekabül etmiştir. Savaş sonrası dönem, öncelikle insanın dünyaya olan inancının yıkılması gibi birçok kopuşu da beraberinde getirmiş ve bu durum, eylemlilik sürecinin krize girmesine sebep olmuştur. Deleuze bu durumu şu cümlelerle ifade eder:

Modern gerçek şudur ki, bu dünyaya artık inanmıyoruz. Başımıza gelen olaylara, aşka, ölüme bile -sanki onlar bizi sadece biraz ilgilendiriyormuş gibi- inanmayı bıraktık. Sinemayı yapan biz değiliz; bize kötü bir film gibi görünen dünyadır (1989, s. 171).

Deleuze, insanın içinde bulunduğu bu inançsızlık durumunun aşkınsal bir

¹⁵Deleuze temel olarak üç çeşit hareket-imge ortaya koyacaktır: algı-imge, etki-imge ve eylem-imge.

Tanrı ya da benlik fikri ile düzelemeyeceğini söyler. Bu noktada, dünya ile insan arasındaki kopmuş bağı onarılmasında modern sinema büyük bir rol oynayacaktır. Modern sinema, sadece duyu motor şemasını kırmakla kalmayıp imge ontolojisinde daha derin bir toplumsal ilişkinin yer almasını da sağlar. İnsanın kaybedilmiş inancını yenilemek için var olan modern sinema, her zaman yeni kavramlar, ifadeler ve imgeleri üretme ihtiyacı duymaya devam edecektir. Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (1989) adlı kitabında modern sinemanın duyduğu bu ihtiyacın bir karşılığı olarak zaman-imge¹⁶ kavramını ortaya koyar. Ancak bu noktada şunu belirtmeliyiz ki, hareket-imge sinemasından zaman-imge sinemasına geçişi salt tarihsel bir evrilme olarak görmek, Deleuze'ün eleştirel düşüncesinde biçimlenen sinema felsefesinin olanaklarını göz ardı etmek olacaktır. Nitekim Rodowick'e göre de Deleuze'ün hareket-imgeyi klâsik, zaman-imgeyi de modern sinemaya ilişkin olarak görmesi ikincisinin birincisinden doğal olarak türediği ya da modern biçimin klâsik biçime bir karşıtlık oluşturma amaçlı ortaya çıktığı anlamlarına gelmez. Sonuç olarak Rodowick'e göre sinema tarihi, zamanın daha iyi bir temsilini bulma yolunda bir ilerleme tarihi değildir (1997, s. 11-12). Eylem sinemasından düşünce sinemasına olan geçiş, daha ziyade Avrupa'da savaş sonrası dönemde yaşanan değişimlerin yaratıcı bir algıya ihtiyaç duyması ile gerçekleşir. Bu yaratıcı ve eleştirel algı sinemada kendini, ilk olarak, İtalyan yeni gerçekçi akımı ile somutlaştırır.

Özellikle de Rossellini'nin *Germania Anna Zero* (1947), *Stromboli* (1949) ya da *Viaggio in Italia* (1954) gibi filmlerinde anlatı, gerçekliğin boşluklara (ya da aralıklara) ya da darmadağın olmaya tekabül ettiği bir yerde ortaya çıkmıştır. Bu sinemada hareket-imgenin etki-tepki şeması da yok olur (Rodowick, 1997, s. 12).

Bu noktada Deleuze, hareketin sürekliliğinin yerini imgenin çerçevesi ve çekimdeki parçaların kopukluğunun¹⁷ aldığını, böylece de alternatif ekran formlarının ve yeni imgelerin ortaya çıktığını söyler ve Yeni Gerçekçiliğin yanı sıra Jean-Luc Godard, Yasujiro Ozu, Alfred Hitchcock gibi yönetmenlerin filmlerini de, bu bağlamda, örnekler (1989, s. 126-127). Yakın dönem Türkiye sinemasına bakıldığında, Nuri Bilge Ceylan'ın sineması¹⁸ da alışılmış formların ötesinde imgelerin sunumuna örnek gösterilebilir. Nitekim onun filmleri içerdiği ses ve görüntü senkronizasyonunun bozulması, çoğunlukla kullanılan doğal ışık, uzun ve yakın çekimler gibi biçimsel özelliklerle izleyicide

¹⁶“Avrupa'da yaşanan savaş, zaman-imgenin ortaya çıkması için uygun ontolojik koşulları değil, bu imgenin meşruluk ve anlamlılık kazanması için gereken koşulları sağlamıştır” (Zarzosa, 2011, s. 46).

¹⁷Zaman-imge sinemasında yeni montaj teknikleri ile de rasyonel olmayan aralıklar ortaya çıkacaktır.

¹⁸Bu noktada belirtilmelidir ki Türkiye'de Ceylan sinemasını Deleuze'ün zaman-imge kavramı ile ele alan ilk kuramsal çalışma Hasan Akbulut tarafından yapılmıştır. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Akbulut, 2005).

yaratıcı zihinsel süreçleri gerçekleştirebilme potansiyeline sahiptir. Görsel düzlemin yanı sıra anlatıdaki boşluklar da bu yaratım sürecine katkıda bulunur. Örneğin Ceylan'ın filmlerinde sunulan hareket ve mekân, karakterlerin öznel deneyimleri ya da geçmişe dair anımsamaları ile bütünleşiktir. Bu yeni sinemada klâsik anlatıda gördüğümüz harekete ve mekâna eklenmiş zamansal algı, yerini kopuk ve belirsiz deneyimlere bırakır ve imge kapalı bir bütünden ziyade sürekli değişim ile ilgilidir. Bu değişim, kendini hareket-imge sinemasında olduğu gibi eylemlilik süreçleri ile değil, Deleuze'ün deyişiyle, aksine eylemeyen fakat gören karakterlerin dünyalarında gösterir (1989, s. 2).

Ceylan'ın filmlerinde, açık imgeyi tanımlayan unsurlardan biri “durağanlık”tır. Durağanlığın bir boyutunu, film öykülerinin dramatik gerilimden yoksun olması oluşturur. Çatışma içeren durumlar sergileyip anlatı mantığı içinde bunları çözen, belirli bir sonuca ulaştıran bir yapı izlemek yerine, hiçbir yere varmayan, çözüme kavuşmayan, sıradan, gündelik durumlara odaklanır bu filmler. Amiyane biçimde ifade edecek olursak Ceylan'ın filmlerde hiçbir şey olmaz. Öykülerin içerdiği bu durağanlığa paralel olarak, anlatı mekânı içinde etkinlik gösteren durumlara tepki veren, olayları sonuca ulaştıran karakterlere de rastlayamayız (Suner, 2006, s. 125).

Bu sinemayı zaman-imge kavramı ile ilişkili olarak düşünebilmemizi sağlayan şey, hareketin mantıksal çerçeveden sapsmasıdır; bu tarz sinema örneklerinde bilinçdışı deneyimler ve imgelem önem kazanır. “Bundan böyle birbirleriyle ilişkili bir imgeler bağı”nın olmadığı bir sinemayla karşı karşıyayızdır (Deleuze, 1989, s. 214). Burada söz konusu olan, tanımlı ve tahmin edilebilir ilişkiler sunan organik bir anlatı değil, aksine bağımsız bir imgenin açığa çıkmasıdır.¹⁹ “Zaman-imaıda zaman [...] aralıklar, farklılıklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak kendini sunar. Bu imajın yersiz yurtsuzlaşmasıdır” (Baker, 2011, s. 38). Klişe imgelerin yerini parçalı bir anlatıya bıraktığı bu yeni sinemada yer alan *yanlış imgelerin*²⁰ varlığı da sinemanın düşünsel boyutuna gönderme yapar.

Rodowick'e göre imgelerin düşünsellik ile kurduğu bağın öne çıktığı modern sinemada hareket, zamana tabi kılındığından ve böylece zamana karşı olan duyarlılık arttığından, izleyici belirsizlik durumunun içine çekilir. Zamanın hareketin ötesinde bir imge olarak belirdiği bu sinemada imge, eylem yerine ses ve görüntü ile ilişki kurar. Bu, filmlerde hareketin yok olduğu anlamına gelmez ancak hareket, bundan böyle zamanı ölçmez aksine zamanın içine kapanır. Zaman, kronolojik bir sürece değil kişinin deneyimleri ile açığa çıkan ve bu deneyimlere içkin bir süreye (*durée*) tekabül eder. Zamanı anlık durumların sekanslarına indirgeyen, yani onu tikel parçalara bölünebilen soyut bir birim

¹⁹ Godard'ın *Historie(s) du cinéma* (1988-1998) adlı video çalışması, anlatı modelinin yıkılması ve saf otonom imgelerin sunumuna iyi bir örnektir. Çalışmanın bu bağlamda yapılmış bir incelemesi için bkz. *The Future of the Image* (Ranciere, 2007, s. 33-67).

²⁰ Deleuze anlatımda bütünden kaçan parçalar olarak ortaya çıkan imgeleri adlandırmak için bu kavramı kullanır.

olarak gören bilimsel rasyonalitenin aksine Bergson ve Deleuze'de zaman, bölünmez bir sürekliliktir. "Modern sinemada da zaman, bundan böyle ne ampiriktir ne de metafizik" (Deleuze, 1986, s. 7). Bu nedenle film, bize kalıcı şu anı verir düşüncesi hatalıdır. Deleuze'e göre zaman-imge sinemasında zaman, ampirik bir şimdinin geçmişin zorunlu bir sonucu olduğu ve geleceğin de şu anda yaşanılanlarla belirleneceği fikrinin (devamlılık ilkesi) dışına çıkar. Deleuze buna, Kantçı devrim diyecektir, çünkü Kant'a göre zaman, bizi de dâhil eden bir içsellik taşır; biz başından beri zamanın içindeyizdir. Zaman bize değil, biz zamana içkinizdir. Öznellik bizim değil, zamanındır (1989, s. 82). Tıpkı Kant gibi Bergson da zamanı, uzamdaki çizgisel ardışıklık olarak düşünmeyi reddetmiştir. Ona göre yaşam zamanda ilerler ve sürer. Sinematik hareket ve zaman ilişkisini yeniden biçimlendiren Deleuze'e göre de zaman, elle tutulabilir, kavranabilir değildir ve onun sinemadaki dolaysız sunumu da böyle olmayacaktır.

Klâsik sinemanın dinamikleri, hareket yasalarının zamandan bağımsız olarak fonksiyon gösterdiği Newtoncu evren gibidir. Öte yandan modern sinema, klâsik döneme hâkim olan Newtoncu uzam anlayışını değiştirmiştir (Rodowick, 1997, s. 3).

Hareket ve uzamın, hâkim görüşte sahip olduğu anlamlarından sapmaya uğradığı bu sinemada *öylesine-herhangi-mekân*'larda²¹ beliren otonom imgelerin zihinsel süreçler ile girdiği ilişki önem kazanacaktır. Burada "eylem bizi bir sonuca götürmeyeceği gibi, sürekli bir süzülme ve akış halindedir" (Deleuze, 1989, s. 4). Sonuç olarak zaman-imge sineması, bir eylemlilik süreci ile birlikte düşünmemizi sekteye uğratar; hareket-imge sinemasındaki işlevsel gerçeklik yerini düşsellik, sanallık diyebileceğimiz zihinsel akış sürecine bırakır.

Deleuze'e göre zaman-imge kristal gibidir, çünkü çok yüzlüdür. Bu bağlamda aynada gözüken imge gibi zaman-ingenin de her zaman iki kutbu vardır; gerçeklik ve sanallık. İlki algı ve nesnel dünya ile ilgiliyken, diğeri bellek ile ilişkilidir (Rodowick, 1997, s. 91).

Bu bağlamda Rodowick'e göre organik ve kristal rejimleri arasındaki fark, temelde düşünceye dairdir. İlki yineleme ve özdeşlik aracılığıyla kavramların *keşfedilmesi* iken, ikincisi farklılık aracılığıyla kavramların *yaratılmasıdır* (1997, s. 84).²² Hareket-ingenin organik rejiminde sunulanın gerçek ve doğru olduğu fikri varken, zaman-ingenin kristal rejiminde saf görsel ve işitsel dinamikler harekete geçer ve imge kendi kendini yaratır. Deleuze, sanal imgelerin (rüyalar, hayaller, fanteziler gibi) nasıl gerçekleştirildiğini

²¹ Deleuze, Fransız antropolog Pascal Auge'den ödünç aldığı *öylesine-herhangi-mekân* (*any-space-whatever*) kavramını ilk olarak *Cinema 2: The Time-Image* (1989) adlı kitabında, savaş sonrası Avrupa'sında hareket ve eylemliliğin birliğine duyulan inancın yıkılmasına ilişkin olarak açıklar. Bireyin içine düştüğü boşluk hali *öylesine-herhangi-mekân* ile karşılığını bulacaktır.

²² Örneğin Rodowick'e göre Resnais'in filmleri, zaman-ingenin kristal rejimi ile ilgili iken Eisenstein'in filmleri hareket-ingenin organik rejimi ile ilgilidir (1997).

(*actualize*) tartışırken Orson Welles, Federico Fellini, Alain Resnais gibi yönetmenlerin filmlerini örnekler. Bu yönetmenlerin filmlerinde sıkça rastladığımız rüyaların, hayallerin ya da fantazilerin gerçek (*actual*) zamana karışması durumu, Deleuze'e göre dâhice bir yaratım sürecine denk düşer (aktaran Colman, 2011, s. 135). Rodowick de bu filmlerde zamanın, şimdinin belirsiz geleceğine ve kronolojik olmayan geçmişine uzanmasının söz konusu olduğunu söyler (1997, s. 107).²³ Geçmişin şimdide saklı olması da gerçek (*actual*) değil sanal (*virtual*) imgeyi doğurur. Öyleyse bu filmleri statik ve klişe olmaktan çekip çıkararak imgelerin, düşünce-imgeler ve bellek-imgeler olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Örneğin Rodowick'e göre *L'annee derniere a Marienbad*'de (*Geçen Yıl Marienbad'de*, Alain Resnais, 1961) geçmişin tutarlı bir şekilde anımsanmasından ziyade, mümkün geçmiş ve geleceklerin şimdide varılması söz konusudur. Rodowick zaman-ingenin yarattığı bu belirsiz ve tanımlanamayan durumun deterministik bir dünya yerine birden fazla olasılığın olduğu bir dünya sunduğuna dikkat çeker (1997, s. 14).²⁴ Öyleyse kristal bir anlatının hâkim olduğu bu sinemada tek bir hakikat ya da Doğru'dan bahsedemeyiz.

Sonuç Yerine

Deleuze, hareket ve zamanın içkin doğalarını tartıştığı *Cinema 1: The Movement-Image* ve *Cinema 2: The Time-Image* adlı kitaplarında yeni bir imge ontolojisi kurmuştur. Bu, Schwab'ın da belirttiği gibi göstergebilimin ya da imlemin ontolojisinden ziyade, salt imgeler evreninin bir ontolojisidir (2000, s. 109). Diğer bir deyişle bu metinlerde Deleuze'ü ilgilendiren, şeylerin temsili değil zamanın akışında yakalanan imgelerin ta kendisidir. Bu bağlamda Deleuze'ün sinema felsefesi, klâsik film kuramı tartışmalarında aşılammış bazı sorulara da bir alternatif oluşturmuş ve sinematik imgeye dair birçok yeni kavramsal soruşturmayı da beraberinde getirmiştir. Colman'a göre Deleuze'ün oluşturduğu sistem, pragmatik bir sinema taksonomisi ve meta-felsefe yerine, dinamik bir sinema felsefesi sunar (2011, s. 196). Deleuze metafiziksel kavramsallaştırmalardan ziyade sanal ilişkilerin ürettiği yaratım süreçlerini irdelemiştir. Çünkü ona göre sinematik imgelerin devingenliğini açıklamada durağan tanımlar yetersiz kalacaktır (1986, s. 38). Sonuç olarak sinematik imgelerin statükodan sapması fikrinin önem kazandığı *Cinema 1: The Movement-Image* ve *Cinema 2: The Time-Image* kitapları, imgelerin tarihine ilişkin bir çalışma sunmaktan ziyade bu imgelerin insanın dünya ile kurduğu ilişkideki rolünde yinelenen bir fikre işaret eder; o da sürekli değişimdir.

²³ *Last Year at Marienbad*'de (Chris Marker, 1961) zamanın üç halini görürüz; geçmişin şimdisi, şu anın şimdisi ve geleceğin şimdisi.

²⁴ Buna örnek olarak *La Jetee* (Chris Marker, 1962) filmini verebiliriz. Öte yandan "Duyu motor devinim bağlantılarına seslenen [...] bir anlatı akışı [...] genel geçer düşünme biçiminin gereğini yerine getirerek, yaşadığımız dünyanın olası tüm dünyaların en iyisi olduğunu, Tanrı'nın ya da ilahi ruhun (*Geist*) gözeticiliğinde aydınlık bir geleceğe yöneldiğini telkin eden hakikat sisteminin boyunduruğunu güçlendirecektir" (Flaxman'dan aktaran Suner, 2006, s. 121).

Kaynakça

- Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bergson, H. (1983). *Creative Evolution* (A. Mitchell, Çev.). Lanham: University Presses of America (Özgün eser 1907 tarihlidir).
- Bergson, H. (1988). *Matter and Memory* (N. Margaret Paul, Çev.). New York: Zone Books (Özgün eser 1896 tarihlidir).
- Colman, F. (2011). *Deleuze and Cinema*. New York: Berg.
- Deleuze, G. (1986). *Cinema 1: The Movement-Image* (H. Tomlinson & B. Habberjam, Çev.). London: The Athlone Press (Özgün eser 1983 tarihlidir).
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Çev.). London: The Athlone Press (Özgün eser 1985 tarihlidir).
- Frampton, D. (2006). *Filmosophy*. London: Wallflower Press.
- Merleau-Ponty, M. (1964). The Film and the New Psychology. (H. L. Dreyfus & P.A. Dreyfus, Çev.). *Sense and Non-Sense* (s. 48-59). Evanston: Northwestern University Press.
- Mullarkey, J. (2010). Gilles Deleuze. F. Colman (Ed.), *Film, Theory and Philosophy The Key Thinkers* (s. 179-189). Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Ranciere, J. (2007). *The Future of the Image* (G. Elliott, Çev.). New York: Verso.
- Rodowick, D. N. (1997). *Deleuze's Time Machine*. London: Duke University Press.
- Schwab, M. (2000). Escape From the Image. G. Flaxman (Ed.), *The Brain is the Screen* (s. 59-141). London: University of Minnesota Press.
- Shaw, S. (2008). *Film Consciousness From Phenomenology to Deleuze*. London: McFarland Company.
- Stam, R. (2000). *Film Theory An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Zarzosa, A. (2011, Aralık). Layering Images, Thwarting Fables: Deleuze, Ranciere and The Allegories of Cinema. *Cinema: Journal of Philosophy and The Moving Image*. cjpml.ifl.pt/2-contents.