

Cinema, Year Zero¹

Gregory Flaxman

Çeviren: Göral Erinç Yılmaz²

Öz

Bu makale film ve felsefenin, Gilles Deleuze'ün "sinema kitapları"nda ele aldığı girift biraradalığıyla ilgilidir. Deleuze sinemada imge, hareket ve algı tanımlarını Henri Bergson'un felsefesinden, özellikle de Madde ve Bellek (1896)'ten alır, fakat bilindiği gibi Yaratıcı Evrim (1906)'de Bergson kendisi sinemayı reddetmektedir. Bundan nasıl bir sonuç çıkarılabilir? Deleuze'ün Bergsonculuğu nasıl tasdik edilebilir? Bu makale sadece Bergson'un sinemayla ilgili hükümlerini açıklamaya değil, ama aynı zamanda bu tepkinin, filozofun kendi dönüşümüne dair bir semptom olduğunu tartışmaya yönelik bir girişimdir. Bu iki kitabın arasında bir yerde, Bergson'un imgeler kaosundan meydana gelmiş dünya algısı, zihniyle imgeleri bir "soyut-oluş" üzerinde dizi olarak bir araya getiren öznenin değişmez doğası karşısında boyun eğer. Bergson'a göre, sinema sadece gerçek süreden çıkarılmış bir zihnin çalışmalarını simgeleştirir ve bu makale Deleuze'ün film-felsefesini tasdik etmek amacıyla bu tepkinin yeniden okunmasına dair bir girişimde bulunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Gilles Deleuze, Henri Bergson, Sinema, Felsefe, İmge, Algı, Hareket, Zaman.

1 Flaxman, Gregory (2000). "Cinema, Year Zero." The Brain is the Screen: Deleuze and the philosophy of cinema. Gregory Flaxman (der.) içinde: Minneapolis: University of Minnesota Press. (e-kitap ebrary ebr10151201 2000eb)

2 Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sinema ve Televizyon Bölümü Doktora Öğrencisi

Kendimize, içinde yaşayabileceğimiz bir dünya yarattık – vücutları, çizgileri, düzlemleri, sebepleri ve sonuçları, hareketi ve hareketsizliği, biçim ve içeriği varsayarak: inancın bu nesnelere olmadan, artık hiç kimse hayata tahammül edemezdi. Ama bu, kanıtlandıkları anlamına gelmez. Hayat bir ispat değildir. Hayatın şartları içinde hata barındırabilir.

Nietzsche (1974)

Plato'nun Devlet'inden beridir, felsefe görünüşe göre "ustabaşlılar"ın işi olagelmıştır: Descartes birincil ilkelerinin ortamını hazırlayabilmek için dünyaya dair tüm yavan varsayımları yıkar, Kant ilk Critiques'inin ince derinliğini metafiziğe başlangıç eğitimi niteliğinde biçimlendirir, hatta Hegel'in felsefi girişlerden aşikâr biçimde hoşlanmayışı Phenomenology of Spirit'inin temelini oluşturur.³ Bizler de felsefecilerimizin başlangıçta yapıyla ilgili durup düşünerek, düşüncelerini belli bir tasarım içinde yapılandırmalarına alışagelmışizdir, işte bu nedenle Gilles Deleuze'un sinema kitaplarının açılışları çok daha şaşırtıcıdır. Hareket – İmge kitabını süsleyen kısa, hatta neredeyse kaprisli girişi (ya da İngilizce çevirisine eklenen az da olsa daha ikna edici girişi) dikkate almayın: bu sinema kitaplarını okumak, Deleuze (1986: 1)'ün "Bergson'un sadece bir değil, üç farklı tezi harekete geçirdiğine" dair teminatıyla birlikte doğrudan doğruya meselenin tam ortasına dalmak demektir.

Tabii ki aslında bu bir teminat değil, ama bizim bağıntılarımızı kaybetmeye başladığımızı, -faturası sinema felsefesi şeklinde çıkarılmış garip bir ortamdan- bir başka ortama düştüğümüzü andır: Henri Bergson'un tezine. Kişiye yönünü kaybettiren şey, müthiş bir tutarsızlığı parlatmak üzere oluşudur, çünkü her ne kadar Deleuze sinematografik felsefesini ortaya koyabilmek için büyük oranda Bergson'dan esinleniyor olsa da, esasında Bergson sinematografiden pek etkilenmemiştir. Deleuze (1986: 2) sinematografik imgenin "doğal algının sınırlılıklarını" aşabileceğini öne sürerken Bergson'un Madde ve Bellek'ine (1896) başvurur, fakat Bergson (1911: 306)'un Yaratıcı Evrim'de (1907) sinematografıdan bahsederken amaçladığı şey, "sıradan bilgimizin mekanizması"na dair bir imayı tasvir etmektir. Dolayısıyla, Deleuze'un sinematografik felsefesine ilham veren şeyin, aynı zamanda bizim şüpheciliğimizi uyandırması doğaldır. Hatta Deleuze'un projesinin ötesine geçerek şunu bile sorabiliriz: sinemayla ilgili sıra dışı olan bir şey gerçekten var mıdır?

Bu soru neredeyse sinemanın kendisi kadar eskidir, ama Deleuze'un sinematografik imgenin normal algıdan felsefeyi yeni kavramlar üretmeye mecbur edecek derecede uzak olduğuna dair savıyla, bu soru kritik bir hacme ulaşır. Elbette Deleuze, Bergson'un sinemaya olan mesafeli duruşunun farkındadır ve bunu aktardıktan sonra hemen bir açıklama yapmaya girişir. Deleuze (1986: 3)'e göre, Bergson'un tanık olduğu sinematografik imge, halen potansiyelini serbest bırakmaya (agencement machinique), "kendi yeniliğini" keşfetmeye çabalayan bir teknolojinin

3 Hegel'in girişi büyük ihtimalle felsefi giriş yazıları açısından hayati bir anı temsil eder, ne de olsa tüm felsefeyi, düzenleyici, önceden kestirilebilir bir diyalektiğin himayesinde de olsa, düşünceyle iletişime sokma amacındadır. Eğer bir girişin olmaması gerekiyorsa, o zaman çalışmanın girişinin girişe bir iftira niteliğinde olması oldukça uygundur, böylece meselenin birincil önemi kavranabilir. Bkz. Hegel, G. W. F., 1977: 1, : "Giriş yazısının yazarın amacıyla ilgili bir açıklama içermesi, kitabı neden yazdığını açıklaması, ve çalışmasının diğer ya da çağdaş tezlerle ilişkisini ortaya koyması bir gelenektir. Oysa ki felsefi bir çalışmada bu tür bir açıklama sadece fuzuli görünmekle kalmaz, ama nesnenin doğası itibarıyla aynı zamanda uygunsuz ve yanlış biçimde yönlendiricidir. Girişte felsefeyle ilgili ne söylenirse söylenecek – diyelim ki ana eğilimin ve bakış açısının tarihsel olarak konumlandırılması, ulaşılan sonuçların genel içeriği, gelişigüzel savlar ve gerçekle ilgili teminatlar – bunların hiç birisi felsefi gerçeğin izahı olarak kabul edilemez."

ürünüdür. Sinema henüz kendi bilincine ulaşmış durumda değildir; örneğin Lumiere, sinemanın ortaya koyduğu olasılıkları tam olarak kavrayamamıştır ve Deleuze (1986: xiv) bu başlangıç körlüğünü “sinema tarihinin uzun öldürülüşü”nü ilk ve belki de kuruluş niteliğindeki örneği olarak kabul eder. “Sinemanın başlangıcı”nın tarihselleştirilmesine dair çok daha yeni gelişmelerle birlikte, bu devre Deleuze için “gelişimini tamamlayamamış”tır çünkü sinemanın imgeleri hala insan algısıyla eşit düzeydedir. Çevrinme, vinç ve sinemanın daha sonra keşfedeceği çeşitli hareketlere rağmen sinematografin “sabit” olmasının yanı sıra, kamera ve projektörün teknik “kombinasyonu” herhangi bir belirgin montajı sekteye uğratar (Deleuze, 1986: 3).⁴ Deleuze Bergson’un bu ilk sinematografin çağdaşı olarak aracı reddetmek durumunda olduğunu kabul eder; bununla beraber Deleuze’e göre Bergson’un gerçek hatası sinematografik imgenin olabileceği şeyi asla öngörememiş olmasında yatar...

Bir an için Yaratıcı Evrim’in yaratıcısına karşı bir evrim teorisi kozunu oynayan Deleuze’ün önermesindeki eğilimi göz önünde bulunduralım. Bu önermeyi yaparken Deleuze (1986: 3), Bergson’un sinematografin potansiyelini indirgeyerek, teknolojiyi “normal algıyı taklit eden” bir şey olarak anladığını (ya da yanlış anladığını) ima eder. Şüphesiz Bergson sinema ve algı arasında bir kıyaslama ortaya koyar, ama Deleuze bu kıyaslamamanın şartlarını çarpıtıyor gibi görünmektedir: sinema normal algıyı taklit etmez; aksine, algının “mekanizmasını” ortaya çıkarır. “Algılayarak”, diye yazar Bergson (1911: 306), “içimizde var olan bir tür sinematografi hareketi geçirmek dışında pek bir şey yapmayız”. İlk bakışta, bu sav önemsiz görünebilir, ama bu savı gözden kaçırsak, Deleuze’ün yaşamamış kavuşmaların üzücü tarihi olarak nitelendirdiği sinema ve felsefe ilişkisinin pişmanlık verici başlangıç noktasını da gözden kaçırmış oluruz.⁵ Halbuki Merleau-Ponty gibi fenomenolojistler en azından sinematik imge kavramının anormal olduğunu ve nitelik bakımından insan algısından farklılık gösterdiğini kabul etmişlerdir; Bergson ise sinematografi algıya benzetir çünkü her ikisi de oldukça geleneksel, oldukça normal ve oldukça güvenlidir. Sinema sadece indirgenmiş, sonra da olabildiğince algıyla kıyaslanabilir hale getirilmiştir ve bizi ilgilendirmesi gereken şey tam da budur, çünkü Bergson daha sonra Deleuze’ün

4 Burada şaşırtıcı olan Deleuze’ün, teknolojinin her zaman ideolojik olarak önceden belirlenmiş olduğunu söyleyen Jean-Louis Comolli’nin yerine, sinemanın doğal teknolojik kapasitelerine inanan Bazin’e olan sadakatini ortaya koymasındır. Aslında, Deleuze film teorisinin daha geleneksel ideoloji anlayışından - özellikle, teknolojinin tarihsel olarak belirlenmiş olduğu konusunda - büyük ölçüde ayrılır. Deleuze’ün Foucault’yla ifadelerin gücünün teknolojiyi belirlediği ve anlamı verimli bir şekilde inşa ettiği tarih konusunda görünürdeki benzeşmesine rağmen, sinema farklı bir önermede bulunur – doğuştan olmayan ama oluşturulan olasılık. Doğrusunu söylemek gerekirse, Deleuze’ün Foucaultcu bir çizgide çeşitli adaptasyonları, örneğin Jonathan Crary’nin *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1990), kitabında olduğu gibi, görünürlük alanını belirleyen ifadelere ayrıcalıklı bir konum vererek imgeleri atlarlar; yine de, Deleuze’ü sinema aracılığıyla okumak (tıpkı Foucault aracılığıyla okumak gibi), bu gücün görünür olanı asla tam anlamıyla belirlemediğini, hatta, sinemanın düşüncenin bilinemezliğini sürdürme olasılığını da elinde tuttuğunu kavramaktır – bu, düşüncenin kendi doğaçlamasının gereksizliğini keşfetmek üzere kendi üzerine kapanmasıdır.

5 “Kaçırılmış buluşma” sorunu *The Movement – Image*’in (1986: 56 – 57). 4. bölümünde Deleuze tarafından ele alınır, burada Deleuze Bergsoncu duruşu, (temelde Husserlci olan) fenomenolojik bilinçle karşı karşıya getirir: “Bergson’un, gördüğümüz üzere, sinemayı sadece yanlış bir müttefik olarak gördüğü aşikardır. Husserl ise, bildiğimiz kadarıyla, sinemadan bahsetmez bile (bahsedilmeye değer bir başka şey, Sartre’in da, çok sonradan *The Imagination*’da her çeşit imgenin bir envanterini çıkarır ve analizini yaparken sinematografik imgeden hiç bahsetmeyişidir.) Sadece Merleau-Ponty, tesadüfen de olsa sinema ve fenomenoloji arasında bir karşılaştırmaya gider, ama sinemayı aynı zamanda muğlak bir müttefik olarak görür”. Her ne kadar Merleau-Ponty gibi fenomenolojistler sinemaya bir anormallik, dolayısıyla belli bir ayrıcalık bahsetmiş olsalar da, bu anormallik demir atmış ve merkezi normal algının sınırları içinde var olur. Diğer taraftan, Deleuze Bergson’a yönelir, çünkü sinemaya dair aşikar küçümsemesine rağmen, Deleuze’ün kesinlikle sinematografik olarak kabul ettiği merkezi olmayan bir algı olasılığı konusunda ısrarcıdır.

sinema kitaplarında ele aldığı eski, daha radikal algı kavramından uzaklaşmıştır. Bergson (1911: 306) bunu şöyle özetler: “Kendimizi şeylerin içsel oluşuna dahil etmek yerine (önceki Madde ve Bellek’in önermesi), suni oluşlarını şekillendirebilmek için şeylerin dışında konumlandırırız” (daha sonra gelen Yaratıcı Evrim’in önermesi).

Gerçekte Deleuze, Bergson’un belirli felsefi varsayımların ışığında sinemayı yanlış anladığını düşünmektedir, ama bu sırada başka bir şey daha olmuştur (Hegel’in söyleyeceği gibi, arkamızdan bir iş dönmüştür): Bergson bu varsayımları yeniden formüle etmiştir. İlerleyen sayfalardaki tartışma genel olarak bu “Bergsoncu dönüş”ü, özellikle de istikrarlı algı mekanizmasının nasıl olup da felsefi bir güvence kazandığını ele almaktadır, bu noktada kişi haklı olarak tüm bunların sinemayla ne ilgisi olduğunu sorabilir. Bu soruya benim cevabım şudur ki, bu düşünce dizisini izleyerek Deleuze’nün sinemanın “öz”ü olarak addettiği şeye ulaşabiliriz: çünkü Bergson’un ters dönüşü algıyı dönüştürmek, “mantığın kısıtlayıcı şartlarını ortadan kaldırmak” ve felsefenin bir yeniden değerlendirmesini yapmak üzere sinemanın potansiyelinden bir uzaklaşmaya meydan verir.⁶ Öte yandan bu tartışma Deleuze’nün tartışmasındaki bir sapmayı düzelterek genel katılığını teyit etmek gibi yüzeysel bir avantaj da sağlamaktadır; ama diğer taraftan benim ümidim, daha engin bir şeylerin ortaya çıkmasıdır – belki de, hem sinema hem de felsefe hakkında, ki her ikisi de bizim düzene olan eğilimimiz ve değişik şekilde düşünme potansiyelimizdir.

“Evet, eğer sinema şiddet dolu bir şekilde ölmezse,” diye yazar Deleuze The Time - Image’de, “bir başlangıcın gücünü elinde tutmaktadır”. Bu güç düşüncenin ortaya çıkması için bir “fasıla”, imge – duygulanımlarının “hareket ve zamanın macerası”na bağlı olduğu bir “ara-mekan” açmakta ısrarcıdır (Deleuze, 1989: xiii). Buna karşılık, Bergson’un felsefesine dair bir araştırma bu “macera”dan nasıl olup da geri çekildiğini anlayabilmek adına büyük bir çabadır. Yaratıcı Evrim’i sinematografik kıyaslamaya dayanan Bergson, nasıl olur da sinemadan uzaklaşabilir? Öncelikle Deleuze, haklı olarak Bergson’un görünürdeki aşikâr metaforunun hatalı olduğuna işaret eder: her ne kadar algı tıpkı filmin çok sayıdaki fotogramları (kareleri) gibi hareketsiz kesitlerin bir araya getirilmesiyle ilerler gibi görünse de, sinema “bize fotogramı değil; hareketin katılmadığı ya da eklenmediği anlık imgeyi verir (Deleuze, 1986: 2).” Başka bir deyişle, algı görünüşte “içimizdeki bir tür sinematograf (Bergson, 1911: 306)” gibi bir araya getirilip art arda dizilen “hareketli kısımlar” mertebesine “yükseltilmiş” olsa da, sinema tarafından üretilen hareket-imge hâlihazırda art arda dizilmiş, hâlihazırda “düzeltilmiş”tir. Bergson sinemanın normal insan algısının bir tasvirini sunacağına inanır, ama bunu sinematografik imgenin anormal doğasını gizleyerek yapar; ortaya çıkardığı imgenin sıra dışı olduğunu kabullenmeyi reddederek, sadece mekanizmanın kendisine odaklanır. Her ne kadar sinematograf Deleuze’nün de tahmin ettiği gibi Bergson’un tartışmasında son kertede daha yüksek bir yerde konumlandırılrsa da, retorik bir hokkabazlıkla -verimli yansımalarını baskı altında tutan bir teknolojinin metaforik karşılığı- daha değişik bir mantık öne sürer, şöyle ki, sinema ilk başta felsefeyi huzursuz ederek böylesi bir geri çekilmeye neden olmuştur.

Sinematografik imgenin neden bu şekilde tehdit edici algılandığı sorusunu ele almak, en azından geleneksel anlamda “psikolojik” bir açıklama aramak demek değildir. Aksine, bu soru “imge önündeki endişemiz”le ilgilidir, çünkü sinema metafizik kesinliği önlemektedir. Doğrusunu söylemek gerekirse, aslında Yaratıcı Evrim’de Platoncu felsefenin (ya da kendisinin deyimiyle “Yunan” felsefesinin) yorumuna girişene kadar Bergson’un kafasını kurcalayan tam da bu kesinlik, katiyet -felsefenin geleneksel olarak dayanak noktasını oluşturan nesnenin objeye olan uygunluğu- durumudur. Bergson bize Yunanlıların genellikle imgelerin hareketini Xenon’un

6 Deleuze (1986: 3)’ün sinemayla ilgili olarak söylediği gibi, “Bir şeyin özü asla başlangıçta değil, ama ortada, gelişim aşamasında, gücü kesinleştiği zaman ortaya çıkar”.

tarzıyla, sonsuz varsayımlar üzerinden yeniden düzenlediklerini hatırlatır. Bunu yapabilmek için, Platonculuk anlaşılabilir düzlemine mantığın dünyasının değişikliklerinden, imgelerden ayırır. Kişi bu ikiliğin (düalizm) dilin kendisinde de takdir edildiğini görebilir; her ne kadar Yunanca “idea” “görmek (eido)” fiilinden türemiş olsa da, Platoncular dilde “Idea”nın Eidos, yani bahsi geçen gerçeklik, “imge”nin ise eikon, yani bir düşüncenin [ideanın] taklidi ya da benzerliği haline geldiği yeni bir ayırım uydurmuşlardır (Peters, 1967: 46-51). Bergson (1911: 314) “deneyim bizi uygun oluşuyla rahatlatır: bu da mantıklı gerçekliktir” der; ne var ki Yunanlıların durumunda, “anlaşılabilir (zihinsel) gerçeklik, ki olması gereken budur, daha gerçektir [daha gerçek addedilir] ve gerçeklik asla değişmez”. Platoncu ikilik (düalizm) dünyaya dair sabit görünümümüzü “öz”de bir araya getiren zihinsel mekanizmayı ayrıcalıklı tutar, dolayısıyla Platonculuğun eşi benzeri olmayan sinematik felsefeyi oluşturduğunu iddia etmek sadece mantıklıdır (Platon’un deyimiyile, dünya “sonsuzluğun hareketli bir resmidir”).

Bu noktaya kadar bahsedilenlerin ışığında, ortaya çıkan sonuç şüphelidir – tartışma Bergson’un felsefesindeki bağlamı göz önünde bulundurulduğunda ise daha da şüphelidir. Doğrusunu söylemek gerekirse, Madde ve Bellek bu tür bir ikiliği (düalizmi) vurgulayarak eleştirir; Bergson (1991: 9) kitabının giriş yazısına “beden ve zihni, tam olarak üzerinden gelemese bile en azından her zaman ikiliği (düalizmi) kuşatan teorik zorlukları azaltmasını umduğu bir biçimde ele aldığı” belirterek başlar. Deleuze (1986: 2)ün son derece uygun olarak sorduğu gibi, “Bergson on yıl sonra bunu unutmuş muydu?” Bu soru, Deleuze’ün sinema kitaplarının açılışında bir cevap, en azından bir varsayım bekleyerek öylece durur; ama Deleuze gerçekte bir cevap vermekle ilgilenmemektedir. Bu soru, kendi felsefesinin etrafında döndüğü eksendir: Deleuze başlangıçta ele aldığı Yaratıcı Evrim’i çabucak bir kenara bırakarak hem bir kozmoloji (birinci ciltte sinema olarak beyin, meta sinema olarak dünya), hem de dünya-hafızayla ilgili bir model oluşturmak için (ikinci ciltte, beyin olarak sinema) esin aldığı Madde ve Bellek’e geçer. Deleuze’ün tercihi her ne kadar anlaşılabilir olsa da, “Bergsoncu dönüş”ün gizemini korumasına da neden olur. Pekî, eğer kişi Madde ve Bellek’ten başlayarak Yaratıcı Evrim’e, sinemayı öngören kitaptan sinemayı küçük gören kitaba doğru bir yol izlerse? Bu tepkiyi farklı bir şekilde, hatta belki de sinemanın kendisinin olasılıklarından bir geri çekilme olarak anlamaya başlayabilir miyiz? Ve sonuç olarak bu geri çekilmeyi, Deleuze’ün sinemanın “tarihi” olarak ilan ettiği gelişmelerin bir başlangıcı olarak görebilir miyiz?

Bu soruları cevaplayabilmek üzere, öncelikle ikiliğin (düalizmin) radikal bir eleştirisi ve bu eleştirinin ortaya çıkardığı bir imge teorisi olarak Madde ve Bellek’le aşinalığımızı arttıralım. Madde ve Bellek aldatıcı bir açık sözlülük ve kolaylıkla, felsefenin saptığı yetersiz alternatifleri tanımlayarak başlar. Bergson hâkim felsefenin (Deleuze’ün ünlü “minör felsefesi”nin karşıtı, ki burada “majör felsefe” olarak da adlandırabiliriz) terimleriyle kişinin gerçekçilik ya da idealizm arasında bir seçim yapmak zorunda kaldığı sonucuna ulaşır. Bu ayırımın belirgin örnekleri ortaya konur, bir tarafta Descartes’in geometrik kapsamlılığı, diğer tarafta ise Berkeley’in saf akılcılığı vardır. Birisi maddeyi “algımızın içinde, ama kendi doğalarından farklı olarak bizatihi oluşma yetisi bulunan bir şey”, diğeri ise “bizim algımızın ürünü” olarak tanımlar (Bergson, 1991: 9). Her ne kadar seçim düalistik olsa da, açıklamalarındaki seçenekler bir tür ortaklığı besler çünkü her ikisi de uygulamada maddeyi olduğundan başka bir şeyle karıştırır. Başka bir deyişle, maddenin doğasını yanlış anlamak suretiyle hem gerçekçilik hem de idealizm madde ve algı arasında istisnasız bir ayırım konusunda ısrar eder. “Bu iki zıt doktrinden,” diye açıklar Bergson (1991: 181), “bir tanesi bedene, diğeri ise zihne yaratıcılığın gerçek gücünü atfeder, birincisi [materyalizm] temsili doğuranın zihnimiz olduğu konusunda, ikincisi [idealizm] ise doğanın planını tasarlayanın bizim kavrayışımız olduğu konusunda ısrarcıdır”.

Bergson'a göre tüm bunlarda dikkate değer olan şey şudur ki, felsefenin bu alternatiflerden farklı – ya da daha uygun şekilde söylemek gerekirse arasında – bir şey keşfeden sağduyuyu önemsemeye başlaması ancak felsefenin çok ciddi şekilde hata yapmış olmasıyla mümkün olabilir. Bergson'un deyimiyile, "İşte burada, imgelerin huzurundayım, kelimenin en muğlak anlamıyla, imgelerim duyularım onlara açık olduğu zaman alımlanıyor, kapalı olduğu zaman ise dışarıda kalıyor". O zaman madde ne temsil edilen bir şey, ne de algıyı teşvik eden bir şey olarak algılanmamalıdır, çünkü her iki alternatif de uzlaştırmamanın bir çeşidini ortaya koyar. Bergson'un "sağduyu"su, ki felsefi anlamda söylenecek olursa uzlaşmadan hepten uzaktır, uzlaşmayı ortadan kaldırmak, dolayısıyla maddenin kimliğini ve maddenin algısını ortaya koymak gerektiği konusunda ısrarcıdır. İmge, tutarlılığın temsil edilmesinde değil, ama harekette olan nesnenin ifadesidir; doğrusu, Bergson imgeden bahsettiği zaman imgenin anlamı bir yanılsama değil, ama bir duygulanım yoğunluğudur. Madde algıyla aynı değerdedir ve Bergson imgelerin kendilerinin, bu eşitliğin ifadeleri olduğunu iddia eder: madde = hareket = imge = algı.

Ama herhangi bir diyalektik karşıtlığa, kendimizi evrensel akışın dışına çekmeye (dolayısıyla genele ulaşmaya) dair herhangi bir olasılığa engel olan bu eşitlikler dizisinin içinde, algı ya da düşünce ne anlama gelir ve "nesne" gibi bir şeyle neyi kast ediyor olabiliriz? Bergson için dünya, pıhtılaşan ve yayılan, evrensel çeşitlilikte birbirlerini etkileyen ve bu etkiye karşılık veren bir "imgeler kümesi"dir. Bilim adamları kulak zarlari henüz tam olarak gelişimini tamamlamamış küçük çocuklar tarafından duyulan moleküler titreşimlerin uzak uğultusundan, Brown vızıltısından bahsediler: imgeler tıpkı bu titreşimler gibidirler, bitimsiz bükülmeleri içerisinde maddenin aralıksız hareketidirler. Madde "imge ve hareketin kimliğidir", dolayısıyla algı, genellikle bir başlangıç noktası olarak her zaman, hâlihazırda imgelerin akışının (madde) içerisindeydir. Deleuze (1986: 58)'ün deyimiyile, "bu aşamada gözün, beynin ve bedeninin 'ego'sundan bahsetmem acaba mümkün müdür?" Deleuze için bu "aşama", The Movement-Image'de imgelerin kesin şeklini alana ve bir kozmoloji oluşturana kadar gelişme evresine denk gelir.⁷ Maddenin gaz halinde, yani fizikçilerin güçlü ya da zayıf güçler olarak tanımladığı şeylerin ortaya çıkışından önce, evren ilksel bir kaos içindedir. "Bu maddenin, herhangi birinin içerisinde katı bedenler ayırt edemeyeceği kadar sıcak bir halidir," diye yazar Deleuze (1986: 58) ve aynı şekilde "aks, merkez, sağ, sol, yüksek ya da alçak da yoktur..." Bu noktada dünya, sanki göz şeylerin sonsuzca titreşen yüzeylerine yayılmışçasına, sadece ışığın bükülmelerinde varlığını sürdürür. Her özgün imge, dünya-imgenin enginliğine açılır; bu "geçtiğimiz yol, değişikliğin, evrenin uçsuz bucaksızlığına her yönde yayıldığı bir yoldur (Bergson, 1991 : 28-29)."⁸

İşte bu nedenle, bir nesneyi anladığımız şekliyle imgeler evreninden, Kantçı terimlerle açıklamak gerekirse, evrensel şartlardan çekip çıkaramayız. Aksine bu "ışık kaosundan" kalburdan geçirir gibi bir düzen oluşturma işleminde, nesne çekip çıkarmanın kendisidir. Bu ise daha şimdiden evrenin "soğuması"na ima eder, çünkü imgeler dünyası "bedenler"e ya da "belirgin çizgilere" benzerliğini oluşturmaya başlamıştır (Deleuze, 1986: 60). Hareket imgelere için durumda kalmaya devam eder – hayat eğer hareket değilse nedir? – ama bu "sonsuz imgeler seti", ya da Deleuze (1986: 58-59)'ün deyimiyile "imgeler düzlemi [plan]" artık gazımsı ışığın girdabını, hayatın mümkün olamayacağı derecede hızlı bir kaosu ima etmez. Aksine, içkinlik düzlemi

7 Bu aslında makalenin başlangıcında ortaya konulan düşüncenin bir tekrarıdır, hatırlatmak gerekirse, Deleuze Bergson'u kendi "evrim hikayesiyle" alt etmek istemektedir.

8 Aynı zamanda bkz. Deleuze, 1993: 26. Burada Deleuze şu açıklamayı yapar, "monad dünya için olduğundan, kimse kendisinin dışında var olan tüm sonuçların 'nedenini' tam olarak elinde tutamaz – dolayısıyla biz de monadın an itibariyle sadece öznelinin içinde varolmasına neden olacak bir bükülme pahasına, dünyadan özneye gideriz, ama bu aynı zamanda tüm öznelinin dünyayla tıpkı aktüelleştirdikleri sanallıklar gibi bağlantı kurmasını da sağlar."

kendini kaostan ve bu çekilip çıkarılmanın yarattığı sürtünmenin zarımsı kıvrımlarından ayırır ve düşünce (öz-duygulanım) olarak evrim geçirir. “Şekilsiz bir elastik zar, bir elektromanyetik alan ya da Timaeus’un yuvası gibi, perde kaostan bir şeylerin çıkmasını sağlar, bu şey sadece birazcık değişik olsa bile (Deleuze, 1993: 76).” Dolayısıyla imgelerin sonsuz seti iddiasını reddetmek, fotoğrafını (plan) çekerek sonsuzluğu bir sete dönüştürmek demektir;⁹ yine de, bu tür her bakış açısı aynı zamanda evreni “kavrayan” (Whitehead) bir nesneye işaret eder.¹⁰ Leibniz’in monad’ının ima ettiği gibi, “Eğer dünya nesnenin içindeyse, nesne de aynı şekilde dünya içindedir (Deleuze, 1993: 25).” Bir anlamda, nesne evrenin kendi kendini gördüğü bir noktadır: nesne dünyayı belirli bir bakış açısından sentezler, ama nesne aynı zamanda o dünyadan türemiştir, dolayısıyla her perspektif bir kendi kendini sentezlemeyi de -“kesişen çeşitli eski tekliklerin konsantrasyonu, birikmesi ve rastlaşması (Deleuze, 1993: 63)”- içinde barındırır.

İlk başta evrendeki bir perspektif olarak kavradığımız şey, şimdi sanki evren kendisi katlanmak ve dünyayı kendi içinde bir zarf içine almak için belli uzam-zamanları seçmiş gibi, evrensel akıştaki bir fasıla (ecart) olarak su yüzüne çıkar. Düşünün ki, imgenin sentezinin kendisi Bergson’un ünlü deyişimiyle “bilinç bir şeydir”i farz eder – bir imgeler girdabında, tıpkı akışın içerisine bir fotoğraf baskı levhası girmiş gibi kısa bir durma anıdır.¹¹ Bu karışıklığa beyin-beden diyebiliriz ve her ne kadar sayısız imgenin arasında tek bir imge olsa da, bu imge özeldir. Çünkü beynin duygulanımları kademedeki düşünce aracılığıyla geçici bir çeşitlilik ima etse de, imgeler arasında çeşit bakımından farklılık yoktur. Algı, sonu gelmeyen imgeler akışının geçici olarak da olsa yakalandığı ve böylece bir set haline getirildiği koyu renk alanın kendisidir. Doğrusu, kaosa dair bu tür bir bakış açısı tam da Deleuze’ün The Movement-Image’de bir setin formüle edilmesi (ensemble) olarak anlattığı “çerçeveleme” işlemine denk gelir – sanki bir “zaman çizgisinin” ardına takılmışız gibi başka setlere, başka çerçevelemelere açılan bir settir bu. Ama yine de, bu tür bir nesne “çıkarma” işlevinin zaruri sıralamasını ima eder. “Bilinç,” diye açıklar Bergson (1991: 181), “bedenimizin diğer imgeler arasında bir imge olduğunu ve kavrayışımızın da yaratma ve inşa etme değil, ayırıştırma, ayırt etme ve mantıklı olarak muhalefet etme gücü olduğunu gösterir.” Nesne imgeler kümesinde, bir düşünce parlamasının bedenin motor hareketlerini doğurduğu sinaptik bir boşluktur:

Elbette, algı her bir imgeyle özdeşdir, her imge birbirini tüm yönleriyle ve tüm parçalarıyla olabildiği kadar etkiler ve yeniden etkiler. Ama tek bir imgenin içinde, tamamlanmış ve algılanmış hareketi ayıran hareketin fasılasıyla bağlantılandırıldıklarında, sadece bu bir imgeye bağımlı olarak çeşitlilik gösterirler, ki yapılmış hareketi “sezerek” sadece tek bir taraflarında algılar ve hareketi başka bir tarafta ya da başka parçaların içinde “devam ettirirler” (Deleuze, 1989: 31).

Her ne kadar tüm imgeler, doğal olarak başka imgelerle çarpışıyor olsa da, beyin, düşünce uyarısının gerçekleştiği, böylece hareketin teşvik edildiği bir fasıla sunar. Karşılığında hareketler, nesnenin durumların zorunluluklarına uyum göstermek için ilerlediği bir işlem yardımı ile algı- imgeleri yeni imgelere çevirir. Kişi maddenin “titreşimler”ini “uygulanabilir fiil”lere çevirerek imgeden kullanabileceği şeyi seçer (Bergson, 1991: 44). Hücum eden bir tren, iğne ucunun

9 Deleuze’ün sık sık ifade ettiği şekliyle, sinematografik kare, Fransızcada söylendiği şekliyle plan, “vicdan”dır.

10 Her ne kadar Deleuze “içkinlikler düzlemi”ni sinemayla ilişkisi bağlamında The Movement-Image’de ele alsada, içkinlikle düzleminin tam bir muhasebesi için Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix, 1994: 35.

11 “İmgeler ve hareket, bilinç ve şey” arasındaki ikilik (düalite) hakkında Deleuze şöyle der: “benzer zamanlarda iki farklı yazar bu meseleyi ele almışlardır: Bergson ve Husserl. Her ikisi de kendi savaş çılgılığına sahipti: tüm bilinç bir şeyin bilincidir (Husserl) ya da daha güçlü bir şekilde, tüm bilinç bir, bir şeydir (Bergson)” (Deleuze, 1986: 56).

batması, komut veren bir hareket: imgeler bedeninin devinimlerini doğurur ve bu devinimler giderek daha güvenli, denenmiş ve hafızaya kazanmış hareketlere dönüşür.¹² İdrakin uzam-zamanını, bizi etkileyen imge-duyumlarını işaretler olarak adlandırırız, yine de işaretler yeniden-tanıdığı için bu keşişme noktasında Bergson'un felsefesinin dikkatle üzerinde durduğu sınırlılıklar konusunda net olmamız gerekir. Diğer bir deyişle her ne kadar öznelliği bu şekilde çıkarsayamayacak olsak da, bizi kuşatan alışkanlıkla ilgili (habitual) bir sistemimiz vardır – ve Hegel'in sözleriyle bu "eğitim," özneyi oluşturur.¹³ Bergson bedeninin imgelerin kaprisine uyum sağlamasını, işaretlerin düzeninin ve "sağduyusunun" korunmasını sağlayan bu kasıtlı mekanizmayı, bu alışkanlıkla ilgili tepkiler sistemini duyuumsal-motor şema (DMS) [(sensory-motor schema) (SMS)] olarak adlandırır. Fakat tam da bu şekilde kişi Madde ve Bellek'in bölünmüş sadakatini keşfeder ve bu zıtlık tam da Bergson'un tartışmasının – sağduyu – himayesinde ortaya çıkar. Bergson ilk olarak, imgelerin materyalliğinin, bizi imgelere alıştıran aygıtın bizi oluşturan sağduyudan yavaş yavaş uzaklaştıracağı konusunda ısrar etmek üzere yine sağduyuya başvurur. Başka bir şekilde söyleyecek olursak, dünyayı bir "imgeler kümesi" olarak anlamlandırmak hareketlerin sağduyuya dayalı gelişimini sınırlandırır ve sonuç olarak önce gelen anlayış giderek daha tasavvur edilemez biçimde ortaya çıkar.

Duraksama, dayanılmaz kendinden şüphe duyma anları, ne gördüğümüzden ya da nasıl tepki vermemiz gerektiğinden emin olamadığımız sanılan durumlar, sadece yamuk bakmaya değil ama aynı zamanda yamuk düşünmeye de zorlandığımız zamanlar: DMŞ refleksi olarak bu tür anlardan kaçınır. Etki ve tepki dizisi herhangi bir denge unsuruna geri dönmeye yönelir, halbuki Bergson (1991: 15)'a göre bu mekanizmanın bozulması özneyi sadece verimlilikten değil, ama normallikten de yoksun bırakacaktır: "Bizim bakış açımızdan genel olarak fiziksel yaşamın kendisini tehdit ettiği düşünülen bir şey, bir iç düzensizlik, bir karakter bozukluğu, fiziksel yaşamı kendisine eşlik eden motor işlevlere bağlayan ipin gevşemesi ya da çözülmesi, dışarıdaki yaşama olan ilimizde bir zayıflama ya da bozulma olarak görünür". Kısa bir an için, Bergson DMŞ'nin delilikle bağlantılı olabileceği ihtimali üzerinde dursa da, hemen ardından bu ihtimali "hastalık"la, anormallikle ilişkilendirir. Ama duyuumsal-motor bağlantılarını bu derece ne rahatsız edebilir? Bu noktaya kadar, DMŞ'nin imgeler düzleminde istikrarlı bir biçimde tepki vermimizi sağladığını gördük; doğrusu, bu tepkinin erdemiyile, DMŞ kendisini "hareketin merkezi" olarak konumlandırır. Artık imgeler kümesinde bir "herhangi bir nokta" yoktur, DMŞ bizi çevrelediğini (englober) düşündüğümüz bir dünyada bir "demirleme yeri" oluşturur. Bu kayma imgeler kümesinde Öklid'in geometrisinin suistimal edilmesiyle karşılaştırılabilir, bu benim "yumuşak ikilik (düalizm)" diyeceğim şeyi ima eden kavramsal bir haritalandırmadır – Bergson'un ısrarla çürüttüğü gibi algı ve imge arasında çeşit bakımından bir farklılık değil, ama bu tür bir farklılığa olan inanç, etik-metafizik ideolojinin süzülmesi.¹⁴

12 Bergson'un başlığının da belirttiği üzere, maddenin karşıtı bellektir – ya da, daha iyisi, bellek maddenin (imgelerin) diğer, sanal tarafıdır. Bu nokta belki de Bergson'un kitabının en zor kısmıdır ve Deleuze'un sinema kitaplarında da daha az zor (ya da daha az gerekli) değildir. Aslında, Bergson'un tüm bir ontolojisi hafıza üzerine temellenir, ama tam da bu nedenle formasyonu ya tahmin edilmeli ya da mezardan çıkarılmalı, yani tam anlamıyla araştırılmalıdır. Ben önceki olasılığı seçtim, bunun nedeni ise büyük oranda koleksiyonlardaki (Jean-Clet Martin'in, Laura Marks'ın, Peter Cannings'in) pek çok eserin hafıza üzerinde durmasıdır.

13 Hegel "düşüncenin evrenselliğinin büyümesinin eğitimde mutlak bir değer" olduğunu teyit eder, bu şekilde (Rousseau gibi) Hegel de görünüşe göre eğitimin, doğanın silinmesi olduğunu ima etmektedir. Bkz. Hegel, G. W. F., 1952: 116-17.

14 Daha sonra ileri sürdüğüm gibi, inanç sinemanın olmazsa olmaz bir öğesidir ve belki de Bergson'un sinemanın potansiyelinden uzaklaştığı noktadır. Sinemanın değerlendirilmesi – yeni hareketlerin, yeni çeşitlerde imgelerin, beden üzerinde etkili olan yeni işaret çeşitlerinin keşfiyle – zamanın ifadesine eğilim gösterir, bu da, Deleuze'un bize söylediği gibi, "gerçeği her zaman krize sokmuştur (1989: 130)."

Bergson imgelerin akışının, dünyanın sonsuz değişme ve çeşitlenmesinin karşısına nitelik olarak değil ama çevresel olarak farklı olan DMŞ'yi koyar. Bunun anlamı öznenin "hareketin merkezi" olduğu çevresinden (habitusundan) çekilip koparılabilmesi için DMŞ'nin gerektirdiği "gevşeme"dir. İşte bu tam da sinemanın "büyük avantajı"dır – Deleuze'ün sözleriyle, "herhangi bir demirleme noktası ya da ufku" yokluğudur (1986: 58). Her ne kadar sinema imgeleri genellikle hareket merkezlerine destek verecek şekilde gerçekleştirse de, geri dönmek için ilerde nedenimizin olacağı bir mesele olarak, sinematografik imgeler bu tür hareket merkezlerini doğal olarak ihtiva etmezler. Aslında, sinemanın özdeşleşme sistemi, Truffaut'un deyişiyle, sonradan gelen bir "sinema eğilimidir", pek çok eleştirmenin bizi inandırdığı gibi sinemanın doğasında olan bir şey değildir. İmgelerden o imgelerin birleştirilmesine, karelerden sahnelere ve sekanslara, sinemanın kendi anlatım örüntülerini temsili sinemanın karakterinde bulunan bir şey olarak ele almak, özellikle bilişselciler arasında yaygın bir eğilimdir, ki bu tanımla itibarıyla bizim kendi şematizasyonumuzda de oturmaktadır; ama Deleuze'ün işaret ettiği şudur ki, her ne kadar bu temsiller sinemanın yapısında bulunsun da, şematik sinemanın özü değildir. Aksine, anlatı sinemasının klasik örüntüleri – örneğin, devamlılık kurgusunun tüm mekanizmaları bizim sinemayı algının bir uzantısı olarak ele alma alışkanlığımızdan kaynaklanır. Aslında, bilişselciliğin gücü sinemayı doğal olarak bizim anlam-üretme sistemlerimize yardımcı olan ya da şematizasyonun gerçekte bu sistemleri doğal şeyler olarak desteklediği düşüncesinden gelir, oysa Deleuze insanın bilinmeyen merkezi olarak ortaya çıktığı tamamen farklı, merkezi olmayan ve belki de "insan-olmayan" denebilecek bir perspektiften yola çıkar.¹⁵ Bu merkez önceden varsayılmadığı ve dünyadan önce var olmadığı için, sinemanın merkezsiz bir algıya geri dönmemize vesile olabileceği olasılığı hala mevcuttur. İşte bu nedenle, Deleuze sinema kitaplarında sürekli olarak "mesela Renoir'deki gibi kameranın karakteri bıraktığı (1986: 23)" anlara yönelir, çünkü bu tür anlar hareket-ingenin herhangi bir hareket merkezinden çözümlenmesini ortaya koyar. Kamera ve karakterin (merkez) böylesi bir ayrılması sinemanın insan algısını aşmasına gönderme yapar: keşfettiğimiz şey algı değil, "kendimizi kendimizden kurtarmak (Deleuze, 1986: 66)" için bir yoldur.

Değişik bir görünümle The Time-Image'de yeniden karşımıza çıkan Renoir'ın ötesinde, bu özel "unutuş"un (Nietzsche) yörüngesi Joris Ivens'ten (Rain) Samuel Beckett'e (Film) ve Dziga Vertov'a (Man with a Movie Camera) pek çok film yapımcısında izlenebilir. Bu örneklerin Deleuze'ün çalışmasıyla içerik anlamında – ve ayrıca not edilmelidir ki, farklı inandırıcılık düzeylerinde – paylaştıkları şey sinematografik imgeyi imgeler evreninde "herhangi bir nokta", perspektifi de bu evrene girebilmek üzere "herhangi bir perspektif" haline getirmeleridir. Dolayısıyla erken sinemanın normal insan algısına bağımlı olan demirleme noktası, farklı algı olasılıklarının keşfedilmesiyle terk edilmiştir. "Merkezi olmayan şeyler durumundan merkezileşmiş bir algıya doğru ilerlemek yerine," der Deleuze (1986: 58), sinema "merkezi olmayan şeyler durumuna doğru yeniden yükselebilir ve ona yaklaşabilir". Ama yine de, tam da bu "yaklaşma" noktasında, doğal olarak DMŞ'nin güvencesini arkamızda bırakacağız: kişiliği oluşturan temel şey olan istikrara olan inancımızı geride bırakacağız. Bergson bu kadarını görmüş olabilir miydi? Madde ve Bellek'in geçici önermeler olarak ortaya koyduğu olasılıkların sinema açısından sinsice çok yakında olduğunu görmüş olabilir miydi?

¹⁵ Diğer taraftan, Deleuze'ün merkezsizleştirme ve yersizyurtsuzlaştırma kavramlarını 1970'lerde ortaya çıkan "karşısine"dan net bir şekilde ayırmak da eşit derecede önemlidir. Karşısine temelinde Brecht tarzında bir yabancılaştırma operasyonudur, genel anlamda deneysel sinema ve özellikle Godard'la aynı çizgidedir. Deleuze ise (Vertov'dan 1970'ler New York'unun avangardına) deneysel sinemayla ilgilenir, ama bu sinema gerçekçiliğin kodlarına karşı çıktığı ya da bunları ifşa ettiği için değil. Deneysellik ve aslında yersizyurtsuzlaştırma sorusu normal algıyı ortaya çıkaran stilistik kodların ötesine geçer, burada gerçekçilik doğal olarak sınırlandırılmıştır ve bir düzen ve kontrol sisteminin üretimi olarak doğal bir şekilde katkı sağlar.

Açıkça bizi felsefeden uzaklaştırıp varsayımların karmaşasına soktuğu için bu soruyu cevaplamak imkânsızdır. Yine de, oldukça kesin olan şudur ki, Madde ve Bellek ve Yaratıcı Evrim arasında iki şey olmuştur: sinema doğmuş ve Bergson algıya karşı imgeler tezini yeniden formüle etmiştir. İkinci olarak Deleuze bunun sebebinin şu olduğunu düşünür:

çünkü Bergson burada görelilik teorisile bağlantılı yeni felsefi kavramlar üzerinde çalışıyordu: göreliliğin kendi kendine ortaya çıkarmadığı, ama kavramsal inşası felsefeye bırakılmış bir zaman konseptini içinde barındırdığını düşünüyordu. Ama olan şuydu ki, insanlar Bergson'un göreliliğe saldırdığını, fizik teorisinin kendisini eleştirdiğini düşündüler. Bergson bu yanlış anlaşılmanın giderilmeye bile değmeyecek kadar basit olduğunu düşündü. Dolayısıyla daha basit bir kavrama yöneldi. Yine de, Madde ve Bellek'te (1896) akabinde sinemaya uygulayabileceği bir hareket-imge ve bir zaman-imeginin izlerini sürebilirdi (1995: 48).

Ama eğer Bergson, Deleuze'ün inandığı gibi sinemanın felsefi potansiyelini fark etmenin ucuna kadar gelmişse, o zaman Yaratıcı Evrim'in barındırdığı tersine dönüş çok daha şaşkınlık vericidir. Bunu aklımızda tutarak bir anlığına Bergson'un, algının normal işlevinin anormal ya da "zamansız" (Nietzsche) düşünceye engel olduğu önermesine geri dönelim, çünkü bu şekilde kendi felsefesinin performansının ayrılmaz bir şekilde bu ikileme bağlı olduğunu görebiliriz. Madde ve Bellek'te Bergson, muhteşem bir bağlantı noktasına ulaşmıştır; bizzat kendimizin içerisinde imgeler olarak hareket ettiğimiz bir imgeler evreni – bu, bizim kendimizi bir imgeler kaosundan çekip çıkardığımız, ama yine de kendinden geçmiş devinimlerine iştirak ettiğimiz bir evrendir – olasılığı üzerine düşünmüştür. Sinema her ne kadar elinden geldiğinde bu öznen-ayrı ontolojiye ulaşma olasılığını sunsa da, Bergson'un kendi felsefesi belki de istemeyerek, ama zorunlu olarak bir seçimi yasalılaştırmak durumundadır: uzlaşmaz bir imgeler duyumu ihtimalini göz önünde bulundurmak ya da sağduyunun düzenini takip etmek. Daha sonra Yaratıcı Evrim, işte bu seçimi yürürlüğe koyar.

Hâlbuki Madde ve Bellek, imgeler kümesinden bir "normallik" çıkarsamaya çalışırken, Yaratıcı Evrim normalliği algısal-bilişsel sistemin bir parçası varsayarak başlar. Doğrusunu söylemek gerekirse, Bergson Yaratıcı Evrim'de öznelliği tartışma noktasına ulaştığında, algı ve zihin artık varsayılmıştır ve imgelerin "oluş"u aranmak zorundadır. Bergson'un "kendimizi doğrudan bir şekilde oluşu düşünmeye alıştırmamız gerektiği (1911: 298)" - buna oluş ya da süre içindeki imgeler de diyebiliriz – konusundaki uyarısı bile böylesi bir kayma için semptomatiktir: amacı her ne olursa olsun, bu tembih hâlihazırda imgelerden ayrılmış ve görünürde anormalliğe karşı bağışıklığı olan bir algı düşüncesini ortaya serer. Bergson sağduyu konumunda bir algıyı ve normal hareketin zorunluluklarını seçmiştir.

Bergson'un imgelerin "doğrudan olmayan" ya da "yanlış" ölçümüne dair, ünlü Xeno'nun oku örneğini ele alalım. Xeno hareketi bir okun yörüngesi üzerindeki noktaların toplamı olarak yeniden düzenlemeyi önermiştir. Bergson (1911: 308) hareketin bölünemez olduğunu söyleyerek buna karşı çıkar: okun yörüngesini bölmeye başladığımız anda, gerçek hareketi kaçıırız – bu öyle bir harekettir ki süresi (hatta metronomik olsa bile) bölünmeye karşı gelir. "Hareket fasılının parmaklarının arasından kaçır, çünkü değişimi durağanlıklardan oluşturmaya dair her deneme, hareketin hareketsizliklerden meydana geldiğine dair absürd önermeyi ima eder". Yine de burada ilginç olan şey Bergson'un düzeltmesi değildir; Xeno'nun paradoksları geçmişte de çürütülmüştür ve Deleuze'ün de not düştüğü gibi, uzamın zamana boyun eğişi Kant'ın birinci Critique'inde

yeterince açıktır.¹⁶ Aksine, burada bizi ilgilendiren nokta Bergson'un Xeno'yu çürütürken aynı zamanda Xeno'nun hareket modelinin – durağan anlardan, pozisyonlardan ya da durumlardan oluşan bir hareketin – yine de bizim algımız için pratik ve gerekli bir mekanizma olduğunu belirtmesidir. O zaman tam da burada, kendi başlangıç noktamızı oluşturan şeyi, Deleuze'ün Bergson'la ilgili olarak gözden kaçırdığı şeyi keşfederiz. Deleuze (1986: I), Bergson'un hareketin antik formülüne (durağan kesitler + soyut zaman) “modern ve çağdaş” bir isim verdiğini belirtir, yani sinematograf; ama Deleuze formülü çürütmesine rağmen Bergson'un yine de formülün gerekliliğini teyit ettiğini kabul etmez. Bergson (1911: 300-303)'un neredeyse ruhani bir yakarıyla “kendimizi içine yerleştirmemizi” istediği hareket-imgelerin süresi hâkim bir geri durma haline yani algının hareket-imgelerden ayrılmasının gerekliliğine karşı oynanan bir oyundur. Kendisinin açıkladığı şekliyle, “Eğer madde bize daimi bir akış içinde görünseydi, hareketlerimizin hiç birine bir netice tayin edemezdik”. Öyleyse, hareket edebilmek için mesafeli bir duruş gereklidir: “hareketin oynaklığından mümkün olduğunca uzağa yöneliriz”.

Bunu iki geniş alana yayılan gelişme takip eder. Birincisi algının yeniden düzenlenmiş doğasına, ikincisi ise bu yeniden düzenlenişin zorunluluklarına ya da daha geniş konuşmak gerekirse, hareketin taleplerine ilişkindir. Bunlar elbette, duyumsal-motor şemanın iki yönüdür. Bergson (1911: 300) şöyle yazar:

“Duyu organları ve motor organlar aslında koordinasyon içinde çalışırlar. Birincisi algılama yetimizi sembolize ederken, diğeri hareket etme yetimizi sembolize eder. Dolayısıyla organizma görülebilir ve maddi bir biçimde, algının ve hareketin mükemmel uzlaşmasını ispat eder. Bu durumda eğer hareketimiz her zaman bir anlığına da olsa kalifiye bir sonucu amaçlıyorsa, o zaman algımız her an fiziksel dünyayı geçici olarak orada bulunan bir durum olarak muhafaza etmelidir”.

Normalliğe iliştilmiş olan gerginliğin bulunmadığı – ya DMS “gevşediyse?” – bu koordinasyon Bergson'un Madde ve Bellek'te bahsettiği “normal” işlevselliği ima eder. Daha önce gördüğümüz gibi, Bergson Madde ve Bellek'te DMS'nin imgeleri tanıma zorunluluğumuzdan doğduğunu belirtir. Fakat Yaratıcı Evrim'de DMS'nin algıyı gelenekselleştirme potansiyeli vardır ve karşılığında, hareketin kendisi bir gelenek haline gelir. “Uzlaşma”, “mükemmel” durumuna ulaşmıştır, dolayısıyla herhangi bir tehdiye karşı koymak konusunda algoritmik bir şekilde titizdir.

Ne tür bir himaye altında DMS bu kadar güvenli hale gelir? Cevap karmaşıktır, ama algının hazırladığı “sonuçlarla” saldırıları önlediğini kavradığımız zaman meselenin ana hatlarını görmeye başlayabiliriz. Başka bir deyişle, Bergson (1911: 303) algının “durum”la ilgilenmesini sağlayan şeyin hareket olduğunu söyler – “bizatihi hareket yerine hareketin yeri değiştirilemez planı”. Yine de, görünüşe göre Bergson “hareket” derken iki farklı (ama ilişkili) şeyi kast etmektedir. Kesin bir şekilde söylemek gerekirse, “motor organlarımız”ın hareketi vardır; beden, Madde ve Bellek'tekinden bile fazla “hareketin merkezi”dir. Ama motor harekete dair bir talep, duyumsal yetinin hareketini de zaruri kılar, dolayısıyla böyle bir hareketi meydana getirmek algıyı değiştirir. Bergson (1911: 301-302)'un şu iddiasını göz önüne alın:

16 “Zaman artık ölçtüğü harekete bağlı değildir, ama hareket kendisini sınırlayan zamana bağlıdır: bu Critique of Pure Reason'un ilk büyük dönüm noktasıdır” (Deleuze, 1984: vii). The Time-Image'de, Deleuze daha da ileri giderek şu önermede bulunur, özellikle Madde ve Bellek'te, “Bergson Kant'a kendi düşündüğünden bile daha yakındır: Kant zamanı, bizim zamana içsel olduğumuz anlamında bir bayağılık formu olarak tanımlamıştır”, oysa Bergson aynı zamanda şunu da görmüştür ki, “zaman bizdeki bir içsellik değildir, fakat tam tersi, bizim içinde bulunduğumuz, hareket ettiğimiz, yaşadığımız ve değiştiğimiz bir alandır (1989: 82).”

“[bir] adam bir bakışta çok daha fazla olayı benimseyebildiği oranda “bir hareket adamı”dır: birbirini izleyen olayları ancak teker teker algılayabilen adam kendinin bu tek olaylar tarafından yönlendirilmesine izin verecektir; ama birbirini izleyen olayları bir bütün olarak idrak edebilen adam bu olaylar üzerinde hâkimiyetini kuracaktır. Kısacası, bir durağanlık olarak ele aldığımız maddenin nitelikleri pek çok sabit ve istikrarlı görünümünden oluşur.”

Erkekliğe yapılan bu vurgu Bergson’un sisteminde fiziksel hareketin mecburiyetinin altını çizer, yani uzam-zamana şiddetle hâkim olmak; ama bu hareket aynı zamanda algı düzeyinde de aktiviteye dönüştürülür. Artık hareket-imgelere açık olmayan duyuumsal yeti motor, harekete vesile olan imgelerin tam da üretimiyle yüklü durumdadır. Yine artık moleküler değişime açık olmayan algı, dünyanın “fotoğrafını çeker” ve aşırı gerilmiş durumdaki zihne bu parçalanmış imgeleri biraraya getirme görevini verir. “Geçmekte olan gerçekliğin enstantane fotoğraflarını oldukları gibi çekeriz,” der Bergson (1911: 306), “ve bunlar gerçekliğin karakteristikleri oldukları için bunları sadece oluş halindeki bir soyutlamada, muntazam ve görünmez bir biçimde bir aygıt olarak bilginin arkasında konumlandırırız”.

Bu geri çekilmenin erdemiyile algı, dünyanın objektif görünüşleri, “molar” (Deleuze) tartışmasız gerçekleri uğruna hayali gerçekliği terk eder: algı “bedenlerin sınırlarını çizer.” Bergson (1911: 302) bunun “algımızın mutlu ataleti”¹⁷ni oluşturduğunu söyleyerek devam eder. Bu deyim çok çeşitli nedenlerle olağanüstüdür, bunlardan en basiti Bergson’un Madde ve Bellek’te eleştirdiği felsefe geleneğine olan sempatisidir. Eğer algı imgelerin arkasında kalacak denli talihliyse, bunun sebebi doğuştan gelen bir gerilik değildir; algı aktif olarak beklentinin boyunduruğunda işlev görür, sadece basit bir şekilde fotoğraflar çekmeye değil, ama harekete vesile olan belli türde fotoğraflar çekmeye mecbur kalır. Bergson (1911: 303)’un açıkladığı gibi, “istikrarsızlığa dair istikrarlı görünüşlerimiz”, “üç çeşit temsille” bağlantılıdır: “(1) nitelikler, (2) formlar ya da özler ve (3) hareketler.” Aslında, “görmenin bu üç biçimi kelimelerin üç kategorisine karşılık gelir: sıfatlar, isimler ve fiiller, ki bunlar dilin ilksel öğeleridir”. Gerçekte, burada bulduğumuz şey Bergson’un duyuumsal-motor şemasını yeniden düzenlemiş olduğudur: hâlbuki bir zamanlar imgeler kavrayıcı bir algının hareketine tesir ederken, artık imgeler algının tesiri altındadır ve dolayısıyla onun varsayımlarına göre “yeniden-temsill edilmektedir”. Eninde sonunda, tanınmanın sınırlılıklarını gevşetecek her türlü anı kanıksamak durumundayızdır çünkü daha bu karşılaşmadan önce bir amaç vuku bulmaktadır.

Bu zor mesele belki de Godard’ın sinemaya dair arzularını itiraf ediş şekliyle daha kolay anlaşılabilir, ki bu Deleuze’ün sık sık tekrarladığı bir formüldür: “doğru bir imge değil, sadece bir imge” (“pas une image juste, juste une image”). Doğru imgeler – iyi, etik imgeler – duyuumsal-motor şemanın sonuçlarıdır, çünkü içselleştirildikleri takdirde düzeni, güvenilebilirliği ve bütünselliğe olan bir benzerliği güvence altına alırlar. Sinemada böyle bir şematik düzenin harika bir örneği klasik Hollywood’dur, çünkü burada “kader” varsayımı imgeleri organik bir biçimde düzenler (Deleuze, 1986: 127): çevre şartları bu çevreye karşı çıkan, dolayısıyla yeni ve aynı anda hem zamanda hem de uzamda var olan bir düzenleme meydana getiren davranış şekilleri doğurur. Bu tür bir sinemada geleneksel anlatının yürüncesinin bir sonucu olarak hareket, bir durumdan bir diğer duruma geçiş olarak takdir edilmiştir: “kahraman sadece ilk gören kişi olduğu için harekete geçer,” diye açıklar Deleuze, “ve sadece her şeyi görmesine izin veren bir saniyelik gecikme ya da fasıladan haksızca istifade ederek harekete geçtiği için zafer kazanır.” Deleuze için bu noktadan sonra, Bergson’un kategorileriyle aynı çizgide bir imgeler tipolojisi ortaya çıkar. Fasıla (duygulanım-imgeler) ve hareket esnasında durumlar, hareketlere (hareket-imgeler) sebebiyet veren özlere

17 Vurgu eklenmiştir.

(algı-imgeler) ortaya çıkarır (1986: 68-70). Biraraya getirildiklerinde, imgeler hareketin (devinim) düzenli örüntüsüyle birbirlerine bağlanırlar, bu noktada ise tıpkı Aristoteles'in anlatı biçimine dair anlayışında olduğu gibi karakter karşısında harekete ayrıcalık sağlanmış olur. Paul Ricoeur'un da belirttiği gibi Aristotelesçi bir anlatı şemasında, örneğin herhangi bir ahlaki davranış hareketi motive etmez, ama hareketten doğar (1984: 37).¹⁸ Örneğin, diyelim ki John Wayne dayanılmaz bir durumda kaldığında (The Searchers), yozlaşmış bir kasabada (Rio Bravo, El Dorado), ya da vahşi bir zorunluluk durumunda (The Green Berets), güdüsü, ister açıkça belirtilsin, ister varsayılınsın, "bunu birileri yapmak zorunda"dır. Belki de klasik Hollywood sinemasının bu ideolojisini bir "kader manifestosu" olarak tanımlayabiliriz.

Buradaki mesele basitçe Hollywood'un DMŞ'yi tasvir etmesi değildir, aksine Amerikan yapım modelleri pragmatik olarak bu etik-metafizik düzenlemeden, ya da imgelerin-mekanikleşmesinden doğmuştur. Peki, tüm bunların Bergson'la ilgisi nedir? Her ne kadar Yaratıcı Evrim karakteristik bir biçimde sinematografik olmasa da, Bergson'un kategorilerinin son kertede ortaya koyduğu sonuç, tıpkı klasik anlatı sinemasının kategorileri gibi, önceden kestirilebilir, hatta gündelik bir imgeler zincirinin güvence altına alınmasıdır. Deleuze'ün DMŞ ve klasik anlatı sineması arasında kurduğu bağlantılar hareketin verimliliğinin asli bir iyimserlik şartına bağlı olduğunu ortaya çıkarır. Harekete yönelmiş bu duyumsal-motor makine hatasız çalışmaktadır ve bu nedenle, tıpkı klasik anlatı sineması gibi Bergson'un sistemi de sonuç olarak bir tür "transandantal idealizm"i teyit eder. Doğal olarak deyim bu sistemlerin durumları yeniden oluşturma (ya da durumların üzerine çıkma) konusundaki yorulmaz güvenini ima eder – Bergsoncu terimlerle söylemek gerekirse, "birbirini izleyen olayları" hükmü altına alır. Ama "transandantal idealizm" aynı zamanda Kant'ın önceki felsefede empirik kaprislerin "üzerine" çıkan bir kategorik sistemin doğuşunu inceleyen ilk Critique'inin doğasını da betimlemektedir. Bu tam da Bergson'un Yaratıcı Evrim'de son kertede avukatlığını yaptığı mantık değil midir! Kurduğu mantığı göz önüne alın: daha önce gördüğümüz gibi, Bergson'un felsefesi durumları (imgeleri) harekete başvurarak değiştirmeye niyetlidir – ama bu hareket algının kendisinin aktif doğası ve doğrusunu söylemek gerekirse, belli kategorilere doğru çekilmesi olmadan mümkün olamaz. Algı için hareket zaruridir, aynı zamanda algı da hareketin şartıdır: John Wayne'e dönecek olursak, ahlaki hareketten, imgelere tesir edebilme yetisinden doğar, ama bu imgeler zaten hâlihazırda öyle bir tesir altındadırlar ki (algılanmışlardır, örneğin yeniden-temsili edilmişlerdir), anında hareketi talep ederler. Kişi hareket ve algının dairesel mantığını takip ettiği zaman teminatının eninde sonunda transandantal kategorilerde, iyi bir sağduyunun kefilliğinde olduğunu keşfedecektir.

Madde ve Bellek'in ikilik (düalizm) eleştirisinden sonra, şimdi kendimizi zihinsel ve duyumsal gerçekliklere dair, ikiliğin (düalizmin) mantığına sıkıca saplanmış durumda buluyoruz. Bu ışıkta, Bergson'un Yaratıcı Evrim'de Platoncu İdeaları analiz etme noktasına ulaştığında kendi kategorilerinin (nitelikler, özler, hareketler ya da, alternatif olarak sıfatlar, isimler ve fiiller) Platoncu Eidos'la tamamen senkronize olduğunu fark etmesi şaşırtıcı değildir. Bergson (1911: 315) her ne kadar Platon'un Eidos'unu geniş bir terimle "İdea" olarak çeviriyor olsak da, bunun aslında "üç aşamalı bir anlamı" olduğunu açıklar:

(1) niteliği, (2) formu ya da özü, (3) yapılmakta olan hareketin sonucu ya da dizaynını (niyet anlamında), ki son kertede bu sonlandırılmış hareketin dizaynıdır (çizim anlamında), ifade eder. Bu üç görünüş sıfatın, isimin ve fiilin görünüşleridir ve dilin üç ilksel kategorisine karşılık gelirler.

18 Ricoeur, Aristoteles'in karakterden ziyade harekete öncelik verdiğini açıklar, "karakter hareketten doğar, tersi değil." Derinlemesine yapılacak "karakter incelemeleri"nin duyumsal-motor şemayı bozma ihtimali hala mevcuttur ve bu anlamda, film analizinin hayati ve az gelişmiş bir alanıdır.

Bu tür kategoriler algıyı mantığın dünyasından ayırır. Başka bir deyişle, bu kategoriler normal algının aşılamayacağını, imgelerin hiçbir manipülasyonunun (ya da üretiminin) algının belirleyiciliğini yerinden oynatamayacağını farz eder. İşte Bergson sinematograftan aklında bu tür bir uzakta durma haliyle bahseder, çünkü sinematografin mekanizması görünürde mantığın gerçekliğinden ayrılan bir algı modeli önermektedir. Buna rağmen gördüğümüz üzere, kıyaslama ürettiği hareket-imgedense mekanizmanın kendisine odaklanmak suretiyle işe yaramaktadır; buna göre sonuç olarak ortaya çıkan imge önceki “düzeltilmesi”nin zihnimizdeki şematik düzenlerin sınırlılıklarından kayıp geçmesini sağladığı “ortalama” bir imgedir.

Bergson (1911: 314)’un Platonculukla ilgili bildirisi sonuç olarak kendi felsefi dönüşünü de tanımlar: “Oluş, düşüncenin alışkanlıklarını şoka uğrattığı ve dilin kalıplarına oturduğu halde, [Yunanlılar] onun gerçek olmadığı sonucuna varırlar”. Öyleyse beyne göç etmek suretiyle DMŞ düşüncüyü tehditlerin yok sayılabileceği, bir kenara atılabileceği, “gerçek olmadığının iddia edilebileceği” düzeyde sömürgeleştirmiştir. Bergson’un Yaratıcı Evrim’de elde ettiği başarı, mantığın diyarıyla güçlü bir uyum içinde bulunan bir transandantal düzlem ileri sürmüş olmasıdır. “Yukarısı” ve “aşağısı” arasındaki uyumun düzeni, imgelerin akışını düzenlemeye kendini adanmış bir şema meselesidir. Bizzat Kant şemayı “iradenin kuralları” olarak tanımlamıştır, dolayısıyla Bergson’da tam anlamıyla keşfettiğimiz şeyi zımnen onaylamaktadır: imgelerin öngörülebilir akışı kendisi de öngörülebilir olan, bir kimliğe demir atmış bir özneyi varsayar. Nietzsche (1967: 58)’nin ünlü açıklamasında olduğu gibi, dünyayı öngörülebilir bir şekilde düşünebilmek için, “her şeyden önce kişinin kendisinin, kendine dair imgesinde bile güvenilebilir, kurala uygun, zorunlu” olması gerekmektedir.¹⁹

Artık Madde ve Bellek ve Yaratıcı Evrim arasındaki süreçte ne olduğunu görebilecek durumdayız, çünkü birinci kitaptaki DMŞ’nin eğilimleri on yıl sonra, Bergson’un kendisi için bile felsefenin başladığı görünürde oldukça ortodoks bir norma ulaşmıştır. Yaratıcı Evrim’in Bergsoncu hareketi, sonuç olarak, sadece bir “tepkî” değildir – ama “tepkiseldir” (Nietzsche), özne düzenli bir standarda bağlanmak üzere kılı kırk yarar biçimde ayarlanmıştır. Bu bizi belirleyen “gramer”dir, imgelerin kapisini, “tüm duyuların düzenini bozacak” (Rimbaud) sapkın işaretleri engelleyen bir tür devre bozucudur. İmgeler metodik bir akış içerisinde öylesine çok belirlenimlerin yanı sıra ilerler ki, tıpkı Hareket-İmge’nin verimli sözü gibi, “kendimizi kendimizden kurtarmak”, imkânsız hale gelmiştir – sadece Bergson’un felsefesinde değil ama daha geniş bir anlamda, hareket-imge sineması için de. Alışkanlık ve eğitimin zorlamasıyla (çünkü son kertede ikisi de aynı şeye erişir), DMŞ’nin düzenliliği, içselleştirilmesi durumunda imgelerin tesirinde kalmak yerine imgelere tesir ederek kimliği güvence altına alan sabit ve transandantal bir ego varsayımına göç eder.

Ama eğer içkinliğin düzleminin gem vurulmamış imgelerine geri dönüş yolu kapatıldıysa, sinema ve felsefenin umudu, The Time-Image’de gördüğümüz gibi, yeni bir projeye yönelir: duyumsal-matrisin kendi düzensizliklerini harekete geçirmek, imge-düzenlemesini bozmak, ve son olarak içkinliğin düzlemine ait yoğunlukları bedenin kendisiyle biraraya getirmek. Bu yeni yöntem “emboli” olarak adlandırılan şey aracılığıyla anlaşılabilir, bu bizim normalde bir kan damarındaki pıhtılaşma ya da oklüzyon olarak anladığımız bir terimdir; ama bu engelleme bir başkasına bağlıdır ve hatta embolinin daha ilksel bir tanımıyla, biraraya sokma durumu, takvimi değiştirmek, zamanla “oynamak”tır. Bedenin kurala uygun işleyişine engel olmaya, zamanın kurala uygun

19 Belirtmesi gerekir ki bu kapsam içinde Deleuze “sizo”ya atıfta bulunur. Bir başka deyişle, Deleuze şizofreninin (ya da uyuşturucuların) avukatlığını yapmaz, ama şizofrenik deneyime bizi kendi sınırlı gerçeklik kavramımızın ötesine bakmamız için zorlayan bir düşünce ve yaşam biçimi olarak bakar. Kişi bunu özellikle The Time-Image’in birinci bölümündeki yeni gerçeklikle ilgili tartışmasında açıkça görebilir, dolayısıyla benim Rosellini’nin *Almanya, Sıfır Yılı*’nı makalenin sonuç kısmında ele alışımı anlayabilir.

akışını bozduğumuz zaman başlarız; bu sinemanın modern projesidir – organlarımızın duyumsal düzenliliğinin “organları olmayan bedenler”e (BWO) dönüşebilmesi için düzensizlikler yaratmak (yanlış devamlılık), bahsedilemez anları serbest bırakmak (oluş). Pars destruens, pars construens.

Bergson’un sezmiş olduğu imgelere geri dönecek olursak – bu sinemanın amacı haline gelir, ama başka bir görünüm altında. Kendisine yöneltilmiş olan sınırlılıkları gevşetmek suretiyle sinema, duyumsal-motor şemayı da gevşetir: “doğru imgeler değil, sadece imgeler”, bu sınırlılıklarının bağlarından koparılmış imgeler anlamına gelir. Hâlbuki Bergson’un yörüngesi iradeye bağlıyken, Deleuze’un sinema kitaplarındaki yörüngesi sadece sinemanın haritasını çizmez, ama aslında, kategorik iyimserliğiyle bağlantılı bir “yersiz yurtsuzlaştırılmaya”, düşüncenin dünyadan (habitus, terre) çekilip koparılmasının kesiş(eme)me noktasını belirler. Öyleyse bu makaleyi, The Time-Image’in başladığı yerde, savaş sonrası İtalyan yeni gerçekçiliğiyle bitirelim. Deleuze bize bu sinemanın imgelerinin, “dayanılamaz olanın (1989: 18)” sınırında durduğunu söyler; savaşın kalıntılarını gözden geçiren sinema artık tepki veremediğimiz imgeler yakalar – tıpkı Almanya, Sıfır Yılı filminde olduğu gibi, bir düşünce “ayaklanması” yaratan imgeler. Rossellini’nin muhteşem filminde, genç bir oğlan, Edward, babasını öldürür; acı içinde, kendini Berlin’in apokaliptik, savaşla yerle bir olmuş sokaklarına vurur. Kendimizi neredeyse ayın yüzeyi gibi bir manzaranın içinde buluruz, yersiz yurtsuzlaştırılmış, eşi olmayan bir alanda, imgelerin kabarışının ortasında süzülür gibi, oğlan amaçsızca hareket eder. Deleuze bu sapkın devinimi bal(l)ade olarak adlandırır, bu hem öykünün içinde olan bir baladadır, hem de artık bir varış yeri olmadığı için “çevik adımlarla yürünen” bir tür yolculuktur. Kişi ne yapabilir; ne tür bir harekette bulunabilir? Bu tür imgeler yaratıcılığın kendisini bir yolculuğa çıkmaya sevk ederler: herhangi bir şematik düzenden kaçınarak, düşünce kendi kendisiyle yüzleşme noktasına kadar bastırılır, transandantal kimliğin kendinden geçmiş bir kendilik sentezine izin verdiği sarp bir “öz-duygulanım” yaşanır. Bu tür bir düşünce dizisi – ya da Deleuze’un deyimiyle düşüncenin “uçuşu” – şizofrenin gezintisini, yeniden oluşturulmuş olanın dünyasını ve zaman-imgeye ulaşmak üzere metronomik, hatta takvim zamanını bile terk etmiş kişinin bir ileri bir geri gidişini işaret eder. Yıl 1947’dir, ama yılı bilmek ne işe yarar? İmgeler, düşünce, hayat ve felsefe yeni başlamıştır: sinema, sıfır yılı.

Kaynakça

Bergson, Henri (1911). *Creative Evolution*. Arthur Mitchell, (çev.). New York: Henry Holt and Company.

Bergson, Henri (1991). *Matter and Memory*. N.M. Paul ve W.S. Palmer, (çev.). New York: Zone Books.

Crary, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.

Deleuze, Gilles (1984). *Kant’s Critical Philosophy: The Doctrine of the Faculties*. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, (çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1986). *The Movement-Image*. Hugh Tomlinson ve Barbara Habberjam, (çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1989). *The Time-Image*. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta, (çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles (1993). *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Tom Conley, (çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles ve Guattari, Felix (1994). What is Philosophy? Hugh Tomlinson ve Graham Burchell, (çev.). New York: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles (1995). Negotiations, 1972 – 1990. Martin Joughin, (çev.). New York: Columbia University Press.

Hegel, G.W.F. (1952). Philosophy of Right. T.M.Knox, (çev.). Oxford: Oxford University Press.

Hegel, G.W.F. (1977). Phenomenology of the Spirit. A.V.Miller, (çev.). Oxford: Oxford University Press.

Nietzsche, Friedrich (1967). On the Genealogy of Morals. Walter Kaufmann, (çev.). New York: Random House.

Nietzsche, Friedrich (1974). The Gay Science. Walter Kaufmann, New York: Vintage Books.

Peters, F.E. (1967). Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon. New York: New York University Press.

Ricoeur, Paul (1984). Time and Narrative, vol. 1. Kathleen McLaughlin ve David Pellauer, (çev.). Chicago: University of Chicago Press.