



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Felsefe Anabilim Dalı

DELEUZE FELSEFESİNDE SİNEMA SANATININ YERİ

Tezcan KAPLAN

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

DELEUZE FELSEFESİNDE SİNEMA SANATININ YERİ

Tezcan KAPLAN

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi
Felsefe Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2020

TEŞEKKÜR

Felsefe eğitimim süresince üzerinde sabırla düşüneneğim birçok bağlama işaret eden Hacettepe Üniversitesi Felsefe Bölümü hocalarıma ve bu çalışmayı yöneterek bana yol gösteren değerli Doç. Dr. Çetin TÜRKYILMAZ hocama tüm minnettarlığımla teşekkür ederim.

ÖZET

KAPLAN, Tezcan. “*Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri*”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2020.

Bu çalışma, Deleuze felsefesinde sinema sanatının önemini vurgulamaktadır. Çağımızın düşünce dünyasında, yaratım alanları arasında yeni ilişkiler keşfedilmektedir. Deleuze için, bu ilişkiler felsefeyi dışarıya açmanın zorunlu uğraklarıdır. Deleuze felsefesinde, bu uğrak alanları arasında öne çıkan ise bir düşünme faaliyeti olarak sinemadır. Sinema, felsefeyi dışarıya açarak, ona yeni düşünce bölgeleri veya kendi problem alanlarına dair farklı bakış açıları sunmaktadır. Bu çalışmanın amacı, Deleuze felsefesine sinema görüşleri çerçevesinde yerleşmektir. Çalışmanın birinci bölümünde, felsefenin ve sinemanın düşünme faaliyetleri olmaları açısından ilişkisellikleri ele alınacaktır. İkinci bölümde, sinemanın temeli olan hareket imge, Deleuze üzerindeki Bergson etkisi aracılığıyla ortaya koyulacaktır. Üçüncü bölümde, ilkin, hareket imgeden zaman imgeye geçiş, aynı etkinin devamı olarak ele alınacaktır. Bu etkinin artık azalmaya başladığı nokta olarak ise Deleuze üzerindeki Nietzsche etkisine işaret edilecektir. Zaman imge, Bergson’dan Nietzsche’ye uzanan bir bağlam içerisinde ele alınacaktır. Sonuç bölümünde ise, Deleuze’ün felsefe anlayışı açısından, sinemanın felsefeye sunduğu imkânlar ortaya koyulacaktır.

Anahtar Sözcükler: Deleuze, Hareket İmge, Zaman İmge, Sinema, Oluş.

ABSTRACT

KAPLAN, Tezcan. “*The Place of the Art of Cinema in the Philosophy of Deleuze*”, Master’s Thesis, Ankara, 2020.

This study deals with the significance of the art of cinema in the philosophy of Deleuze. It is searched out new relations among creation fields in the world of thought of our age. For Deleuze, this relations are the necessary haunts of opening out philosophy to outside. In the philosophy of Deleuze, what comes to forefront among these haunts is cinema as a thinking activity. By opening out philosophy, cinema provides new areas of thought to it or different perspectives on its problem fields. The aim of this study is to set sight on the philosophy of Deleuze as part of his views about cinema. In the first chapter of the study, relationship of philosophy and cinema will be examined in terms of being a thinking activity. In the second chapter, the movement image, the basic of cinema, will be shown through Bergson effect on Deleuze. In the third chapter, passing from movement image to time image will first be dealt as permanency of the same effect. The point as reducing this effect will be indicated in the context of Nietzsche effect on Deleuze. Time image will be examined through the context founded between Bergson and Nietzsche. In the conclusion chapter, the potentialities provided from cinema to philosophy will be shown as part of the philosophical comprehension of Deleuze.

Keywords: Deleuze, Movement Image, Time Image, Cinema, Becoming.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI.....	ii
ETİK BEYAN.....	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: SİNEMA VE FELSEFE: KAVRAMDAN İMGEYE	11
1.1. KAVRAM YARATIMI OLARAK FELSEFE	12
1.1.1. Kavram ve Üslup.....	13
1.2. İMGE YARATIMI OLARAK SİNEMA	21
1.2.1. Sinemanın Sanatsal Araçları.....	28
1.2.1.1. Çerçeve ve Plan.....	30
1.2.1.2. Montaj	32
2. BÖLÜM: HAREKET İMGE VE BERGSON	37
2.1. HAREKET TEZLERİ - AÇIK-BÜTÜN: BERGSON'UN BİRİNCİ YORUMU.....	38
2.1.1. Süre ve Sezgi	45
2.2. İMGE VE HAREKET ÖZDEŞLİĞİ: BERGSON'UN İKİNCİ YORUMU	49
2.2.1. Hareket İmgenin Beş Tipi	56
2.2.1.1. Algı İmge	57
2.2.1.2. Duygulanım İmge	62
2.2.1.3. İtki İmge.....	68
2.2.1.4. Eylem İmge	71
2.2.1.5. İlişki İmge	77
3. BÖLÜM: BERGSON VE NİETZSCHE AÇISINDAN ZAMAN İMGE	81
3.1. HAREKET İMGENİN KRİZİ: TARİH VE OLUŞ AYRIMI.....	82
3.2. ZAMAN İMGE - BERGSON: ZAMANIN KRİSTALLEŞMESİ.....	91
3.2.1. Bellek İmge – Otomatik Tanıma ve Saf Bellek İmge – Dikkatli Tanıma	94
3.2.2. Kristal İmge	102
3.2.3. Zamanın Birinci ve İkinci Kipi “Şimdinin Uçları” ve “Geçmişin Tabakaları”	108

3.3. ZAMAN İMGE VE NİETZSCHE: DÜŞÜNCENİN VE İMGENİN KRİSTALLEŞMESİ.....	118
3.3.1. Düşüncenin Kristalleşmesi: “Yanlışın Gücü”	120
3.3.1.1. Zamanın Üçüncü Kipi: “Geleceğin İnancı”	131
3.3.1.2. “Bütün, Dışarıdır”	144
3.3.2. İmgenin Kristalleşmesi: “İmgenin Bileşenleri”	161
SONUÇ	175
KAYNAKÇA	187
EKLER.....	192
EK 1. ORJİNALLİK RAPORU	192
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU.....	194

GİRİŞ

*Uçsuz bucaksız bir kilit kilitlenir evrence.
Yeri göğü kuşatan bir ip düğümленir. Herşey
nicedir özleyip aradığı orta'ya erişir. Durmadan
artan bir acı diner. Varlığın çarkı durur. Tüm evren
yepyeni bir anlam atışıyla tam orta yerinde korkunç
(ama korkunç) bir sessizlikle ikiye bölünür,
- bölünür bölünmez de birleşir.
N. Uygur, Yaşama Felsefesi – Öğle, s. 168*

*Düşüncelerimizde ideal sarsılmaz bir yer tutmuştur.
Onun dışına çıkamazsın. Hep geri dönmek zorundasın.
Dışarısı yoktur: dışarıda nefes alamazsın.
L. Wittgenstein, Felsefi Soruşturmalara – 103, s. 65*

Deleuze, bir yaşam filozofudur. Fakat hangi filozof, *bu* yaşama dair ürettiği fikirlerle, bir yaşam filozofu değildir ki? Sokrates öncesi filozoflardan günümüze kadar, yaşam, felsefenin zorunlu etkinlik alanını oluşturmaktadır. Zorunludur çünkü felsefenin tüm argümanları, ister bu yaşamdan hareketle başlasın isterse de, bu yaşamın ötesinde bir başlangıç noktasını kendisine merkez alsın, yaşam, düşüncenin her zaman bağlantılı olduğu olmuştur. Bu yaşam, organik ve inorganik çeşitliliğiyle veya söz konusu merkezin bir yansıması olması hüviyetiyle, düşüncenin bir kuvveti olarak vardır. Düşüncenin kuvveti olması, düşünceyi etkinleştiren çeşitlilik olması itibarıyla ve düşüncenin kendindeki kuvveti, yaşam üzerinde tahakküm edici bir kuvvet kılmasıyla mümkündür. Dolayısıyla, asıl vurgulanması gereken nokta, bir filozofun yaşam filozofu olup olmaması değil, onun yaşama karşı tavrıdır. Bu tavrıdan hareketle, filozofun yaşam karşısındaki pozisyonunu daha anlaşılır kılabiliriz.

Deleuze, yaşama dair düşünen veya yaşamı düşüncesine nesne edinen bir düşünür değildir. Deleuze için bütünlüklü bir yaşam yoktur veya yaşam tek bir bakış açısında bütünleştirilemez olandır. Yaşam, onun için, düşünen bir öznenin kendisine nesne olarak belirlediği bir uzam değildir. Deleuzecü yaşam, varlığın adıdır. Varlık yaşama içkindir veya yaşam zaten varlıktır. Varlığın adı olarak yaşam, düşünce açısından bahsedilmiş bir hediye veya mücadele edilmesi gereken bir alan değildir. Düşüncenin yaşam karşısında ürettiği kategoriler, yaşamla tekabüliyet ilişkisinde, her zaman yetersiz kalacaktır. Yaşam, kendisini olduğu gibi sunmasıyla, örtüsüz bir niteliğe sahiptir (Badiou, 2000: 196).

Deleuze, düşünceyi bu yaşamın içerisine yerleştirir. Saf içkin yaşama, düşünceyi bir yaratım etkinliği kılarak katılır. Bu bağlamda düşünce, yaşamı yargılayarak değil olumlayarak etkinliğine ulaşabilir. Yaşam karşısında yargılama mekanizmasına bağlı kılınan düşünce, olumsuzun gücüyle işletiliyor olacaktır. Hâlbuki yaşam, her şeyden önce, çeşitlilikler arasındaki sınırları belirleyerek kendisine bir düzen tahsis edeceğimiz ve bu düzen aracılığıyla, düzeni sağlayan düşünceyi onun karşısında belirleyici kılabileceğimiz pasif bir varoluşa sahip değildir. Yaşam kendinde-etkin'dir ve düşünce, yaşam içerisinde olması itibarıyla, bu etkinlikten hareketle kendi etkinliğine kavuşabilir.

Yaşamın düşünceyi kendi etkinliğine içsel kılışı veya Badiou'nun ifade ettiği üzere, düşüncenin varlığın kıvrımı olması, felsefenin temel argümanı olan hakikati zaman temelinde kavramımızı zorunlu kılmaktadır (2019: 128). Hakikatin zamana göre değişerek göreceleştirilmesi değil, zamanın hakikatidir söz konusu olan. Badiou'nun "Deleuzecü yaşamın aynı zamanda varlığın adı olduğu"na yönelik önermesine, varlığın zamansal olduğunu da eklemek gerekir. Deleuze, her ne kadar varlık ve hakikat gibi kavramları sevmese de, varlığı ve hakikati, zaman temelinde kavramaya çalışmıştır. Daha doğru bir ifadeyle, varlık ve hakikat, onun için, felsefi problemleri zamana göre belirlemenin unsurlarıdır sadece.

Deleuze'ün *magnum opus*'u olan *Fark ve Tekrar* eseri de, felsefi problemleri zamana göre belirlemenin bir örneğidir. Deleuze bu eserinin önsözünde, bu çalışmanın "çağımızın ruhuna ait" olduğunu dile getirmekte ve çağımızın ruhunu belirleyen üç yönelime dikkat çekmektedir: Heidegger'in ontolojik fark felsefesi, yapısalcılığın diferansiyel ayrımların dağılımı üzerine kurulu olan felsefesi ve özellikle edebiyatta karşımıza çıkan ve fark ve tekrar ilişkisine odaklanan çağdaş yazın anlayışı (2017: 15). Deleuze açısından, bu üç yönelim, düşünceyi zamana veya farka göre problematikleştirmenin işaretleridir. Ona göre, bu işaretlerin paylaştığı sınır ise anti-Hegelmiliktir. Hegel, fark ve tekrarı, özdeşin ve olumsuzun hizmetine sunmuştur. Bu felsefi anlayış içerisinde, temsilin hâkimiyeti söz konusudur. Modern zaman ise bu hâkimiyeti iptal etmenin ve temsilin altındaki farkın yeğinsel ilişkilerini, olumsuzlama üzerinden dolayım yapmaksızın kendi içinde düşünmenin bir perspektifidir. Bu, bir perspektiftir çünkü farkı kendi içinde düşünmek, sadece modern zamanın bir izleği değildir. Deleuze'ün ifade ettiği gibi, modern dünya, simulakranın dünyasıdır ama sadece modern zaman değil, varlığın olușsal boyutu, bu dünyanın varoluşunu zaten simülatif kılmaktadır. Dolayısıyla modern zamanı, bastırılan simulakranın yüzeye

çıktığı bir sahne olarak görmek daha uygun bir yaklaşım olacaktır. Aksi takdirde, zamanı, hakikati göreceleştiren veya hakikatin çağa göre değiştiği bir anlayışa düşeriz ki, bu Deleuze açısından felsefi problemleri uzama göre belirlemek kadar hatalı bir düşünce olacaktır.

Bu bağlamda Deleuze'ü, “çağımızın ruhuna” uygun olarak, postmodern bir düşünür olarak adlandırmak mümkün müdür? Deleuze'ün buna cevabı, muhtemelen ne evet ne de hayır olacaktır. Çünkü Deleuze, postmodernist gibi yakıştırmaları, tıpkı Bergson'un soyut kavramları bol gelen kıyafetlere benzetmesi gibi önemsiz bulmaktadır. Bogue'ye göre, Deleuzyen temaların bir katalogunu postmodern felsefenin önemli teorisyenlerinden biri olan Fredric Jameson'da bulabiliriz (1990: 407-410). Bogue, Jameson'ın öne sürdüğü postmodern sanatın temel özelliklerini şu şekilde sıralamaktadır: yüzeylerin bir oyunu, yorumsal bir derinliğin kayboluşu, simulasyon ve kitlesele-üretim imgelerine bir saplantı, libidinal yoğunluklarla duygusal etkilerin bir yer değiştirimi, bir ilişki modu olarak farkın bir değerlendirimi, özneliğin şizofrenik parçalanma süreci içerisinde ele alınması. Bu özellikler çerçevesinde, çağımızın “gerçekliği” olan postmodern bir kültürden söz etmek mümkün gibi görünmektedir. Deleuze, her ne kadar bu belirlenim altında ifade etmemiş olsa da postmodern temalara vurgu yapar ve postmodern pratikleri örneklendirir. Fakat postmodernizm açısından, “tarihselleştirilmiş” bir teori sunmaz. Diğer bir deyişle, postmodernizm onun için tarih içerisindeki bir kırılma anı değildir. Eğer Deleuze açısından postmodernizmden bahsedilecekse, bu, çağımıza özgü bir gerçeklik olarak değil felsefenin en başından beri içinde taşıdığı problem alanlarına göre dikkate alınmalıdır. Deleuze'ün *Fark ve Tekrar*'ın önsözünde, simulakra işaret etmesi boşuna değildir. Simulakr, Platon'dan günümüze kadar felsefenin evinden kovulmaya çalışılan hakikatin hadsiz bir öykünücüsü olarak yer almıştır. Farkın simulakrlardan oluşan yeğlilik dünyası, hakikatten pay almaya çalışan öykünücülerden değil, ıraksayan tekilliklerden oluşmaktadır.

Dolayısıyla, Deleuze için postmodernizm, tarih sahnesinde yer alan yeni bir aşama değildir. Postmodernist temalar, felsefenin başlangıcından günümüze kadar tartışılabilen problemlerdir. Deleuze, bu problemleri felsefesinin etkinlik alanı olarak belirlemektedir. Bu bağlamda, Deleuze'ün felsefi pozisyonu, yaşamı oluşturan bu tekillikleri, düşünce açısından, temas edilebilir kılmaktan oluşur. Deleuze açısından sanatın önemi, bu pozisyonun kaynaklanmaktadır. Çünkü sanat, öngörülebilir olması itibarıyla düzenlenmiş olan bu dünyadan, özgürleşme çizgileri oluşturan tekillik duygulanımlar ve algılanımlar sunmaktadır.

Felsefe ise, bu tekilliklerin virtüel yapısını, genetik oluşumları çerçevesinde düşünebilmenin etkinliği olarak vardır (Colebrook, 2013: 53).

Deleuze açısından, bu etkinliğin yaratım olarak karşılığı ise, kavramlardır. Felsefe, tekilliklere temas etmemizi sağlayan kavramları yaratma etkinliğinden ibarettir. Kavram yaratımı olarak felsefenin öncelikle ne olmadığını açıklamak, kavramın da doğasını anlaşılır kılmakta yardımcı olacaktır. Deleuze ve Guattari ısrarla, felsefeyi üç evrensellik biçiminden ayırmaya çalışırlar (2001: 15-16). Bu üç evrensellik biçim, temaşa (contemplation), düşünüm (reflexion) ve iletişimdir (communication). Felsefenin bir temaşa etkinliği olmaması, kavramın evrensel bir yapıya ait kılınarak, kendi üzerine kapanmadan ele alınmasıdır. Deleuze açısından kavramlar, tekil yaratımlardır ve onların dışarıya açılması gerekir. Evrensellikler, açıklayıcı olan anlam referansları değildir, bilakis evrenselliklerin kendisi açıklanmaya muhtaçtır.

Felsefe bir düşünüm etkinliği de değildir çünkü felsefe düşünmenin birincil kipi değildir. Hiçbir düşünme faaliyeti felsefeden hareketle düşünmek zorunda değildir ve düşünmek için felsefeye ihtiyaç duymaz. Her bir faaliyet, yaratıcı bir tekilliktir. Deleuze, bu iki biçimi, felsefenin daha önce katettiği iki yanılısma biçimi olarak ele alır. Temaşa nesnel idealizmin bir pratiğiyken, düşünüm öznel idealizmin bir pratiğidir. Bunlara ek olarak, iletişim ise öznelarası idealizmin bir pratiğidir. Bu pratik içerisinde felsefe, kavramlar değil uzlaşımlar yaratır. Görüşlerin gücüyle iş gören felsefe, bir dost meclisinin duvarları arasına hapsedilir. Ancak bu meclis sayesinde, iletişimin önceliği olan enformasyonun aktarılması ve yayılması sağlanabilir. Enformasyon, buyruk tümcelerinden oluşmaktadır ve düşünme etkinliğimizin dışsal olarak belirlenmesidir. İletişim, bu denetim sisteminin sonucu olarak vardır (Deleuze, 2003: 34).

Felsefe, bu sistemin içerisinde oluşan çatlakları kapatan bir etkinlik değildir. Bu çatlaklar aracılığıyla kendi etkin formuna ulaşabilir. Deleuze için önemli olan şey, bu düzenlemeden kaçan, sıradan olmayan çizgilerdir. Deleuze'ün yol arkadaşları diyebileceğimiz Bergson ve Nietzsche, ona bu çizgileri sunmaktadır. Bergson ve Nietzsche monografileri ve pek çok düşünürü ithafen yazdığı diğer monografiler, Deleuze'ün aynı zamanda felsefe yapma tarzını oluşturmaktadır. Dikkate değer olan bu kaçış çizgilerine yerleşmek, bu çizgilerin doğruluğundan veya yanlışlığından daha önemlidir. Çünkü onun açısından, hakikati bir

uygunluk ilişkisine göre düşünerek, doğru ve yanlış belirleyici ölçütler yapmak söz konusu değildir.

Deleuze açısından, bu kaçış çizgilerinin yanı sıra, dikkate değer öyle karşılaşmalar vardır ki, karşılaşan tekillikler, birbirlerini kendi sınırlarına doğru iterler (2016: 61). Tekillikler arasındaki bu etki kuvveti, tıpkı Kantçı Yüce deneyiminde olduğu gibi, yetilerin kendi sınırlarına doğru itilmesi gibidir. Altuğ'un Deleuze'ün Kant monografisinin önyazısında belirttiği gibi, Kant, modernizm ile postmodernizm arasındaki tartışmalarda başvurulan kaynaklar arasında, merkezi bir konuma sahiptir (1995: 9). Altuğ'un "Kant'a karşı veya Kant'tan yana felsefe yapılabilir, fakat *Kant'sız* felsefe yapılamaz" deyişi, Deleuze için de geçerlidir. Çünkü Deleuze, Kant'ın üçüncü kritiği olan *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin yetiler arası çatışma bağlamını yani Yüce deneyimini, felsefesinin ve sinema düşüncelerinin bir parçası olarak sunmaktadır.

Deleuze felsefesinde çatışma, yetiler arasındaki Kantçı "özgür ve belirlenimsiz bir uyum" olarak vardır (Deleuze, 1995: 89). Deleuze, yetiler arasında değil ama tekil yaratımlar arasındaki çatışmayı çözüme kavuşturmamaktadır. İçkinlik düzlemi olarak yaşamın içerisinde, tekil yaratımlar arasındaki ilişkiyi özgür ve belirlenimsiz bir uyum olarak sunmaktadır. Kendi sınırları üzerinde karşı sınıra çağrılarda bulunan tekil yaratımlar, kendi kaçış çizgilerine doğru sürüklenmektedir. Bu yaratımların oluşturdukları çizgi, "birleştirilmiş bir yersizyurdsuzlaşma"dır. Her bir yaratımın bağlı olduğu düzenlemeye göre, düzenlemeyi belirleyen tek bir akım yoktur. Tekil yaratımlar arasında, benzerlik üzerinden bir taklit ilişkisi kurmak söz konusu değildir. Söz konusu ilişki, tekil yaratımlar arasında birleşim noktaları oluşturmaktır. Fakat birleşim noktaları, birleştirilen unsurların kendi tekilliğine göre, paylaşılan kenarların birbirine tam olarak denk gelmediği uygunsuz bir uygunluk ilişkisi taşıyacaktır. Tekil yaratımlar arasındaki ilişkinin paradoksal niteliği, Deleuze'ün hem bu yaratımlar arasında bir ilişki kurma çabası hem de bu ilişkilerden hiçbirinin birincil olmadığı bir düzlem üzerinde, kendi tekilliklerini muhafaza etme çabasından kaynaklanır. Deleuze, hem hiçbir tekil yaratıma indirgenemez olan farkı hem de bu farkı inşa eden her bir tekil yaratımının kendi içindeki tekrarını aynı anda sahneye sürmeye çalışmaktadır.

Deleuze'ün çalışmaları arasında, *Sinema* kitabının iki cildi olan *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kitapları, bu sahnenin en güzel örneklerindedir. Deleuze, bu iki eserinde, sinemayı ve felsefeyi kendi tekillikleri içerisinde düşünmeye çalışmıştır. Deleuze için sinema, felsefenin

kendisine düşünme nesnesi olarak belirleyeceği ve bunun sayesinde, kendi argümanlarının bir temsiline dönüştüreceği bir sanat değildir. Nasıl ki düşünce, yaşam karşısında ve onun hakkında belirleyici bir konuma sahip değilse, felsefe de sinema karşısında belirleyici bir konuma sahip değildir. Sinema, “aynı” yaşam içerisinde, kavram yaratımı olan felsefeye kendi yaratım etkinliğinin ürünleri olan imgelerle karşılık vermektedir. Düşünme faaliyetlerinden birinin diğeri üzerinde hâkimiyet kurması söz konusu değildir. Bu faaliyetler arasında bir değer hiyerarşisi oluşturulmaz ve bu hiyerarşiden hareketle kapsayıcı bir etkinlik belirlenmez.

Deleuze *Zaman İmge* kitabının son pasajında "artık sinema nedir diye sormak yerine felsefe nedir diye sormanın vakti gelmiştir" diye bir uyarı da bulunur (2001b: 280). Bu uyarı aslında, filmin yaratım ürünleri olan imgeler ile felsefenin yaratım ürünleri olan kavramlar arasındaki ilişkiye dayanır çünkü bu, bir kavram yaratımı etkinliği olarak felsefenin, bir imge yaratımı olan sinemayla karşılaştığı sınır veya kesişimdir. Sinemanın içerisinden üretilen kavramlar, sinemaya özgü olmakla birlikte, felsefî bir etkinliktir. Bu bağlamda, Deleuze’ün sinema kitaplarına, bir felsefe kitabı olarak yaklaşmamız gerekir. Fakat sinema, bu yaklaşım içerisinde, felsefenin kapsamına dâhil edilmez. Sinema kendi tekilliği içerisinde, bir düşünme faaliyeti olarak, söz konusu sınıra, ürettiği imgeleri kendine ait olan unsurlarla düzenleyerek katılmaktadır. *Zaman-İmge*’nin son pasajındaki uyarı da, bu sınır-haline gönderme yapar. Deleuze’ün sinema kitaplarından sonra Guattari’yle kaleme aldığı *Felsefe Nedir?* kitabı da bu uyarının genişletilmiş bir yorumunu oluşturmaktadır. Bu kitapla birlikte, düşünce güçlerinin tekil niteliğinin altı çizilmekte ve bu güçler arasındaki kesişme noktalarına dair fikirler serimlenmektedir (Marrati, 2008: 95).

Deleuze “Yaratma Eylemi Nedir?” yazısında, düşünce güçleri arasındaki ortak bir ufka işaret eder (2003: 23). Söz konusu ufuk, “mekân-zaman” olarak belirlenir. Felsefe, “kavram blokları” yaratırken, sinema “hareket-zaman blokları” yaratır. Bu blokların bir araya geldiği sınır ise mekân-zaman’dır. Mekân-zaman, düşünme faaliyetlerinin bir arada iş görmesini sağlayan ufuktur. Her bir düşünme faaliyetine içkin olan ama kendi başına da ortaya çıkmayan, düşünme faaliyetlerinin paylaştığı ama hiçbir düşünme faaliyetinin de kendi etkinliği içerisine hapsedemeyeceği ortak bir sınırdır.

Söz konusu sınır, *Felsefe Nedir?* kitabında ifade edilen içkinlik düzlemidir. İçkinlik düzlemi, düşüncenin kendine belirlediği bir imge olarak her bir düşünme faaliyetine eşlik eden bir

sınırdır. Tüm düşünme faaliyetlerinin kendi içinde sonsuzca hareket etmesini sağlayan ufuktur. Bu biçimiyle içkinlik düzlemi yaşamdan başka bir şey değildir. Deleuze'un yaşamı nesneleştirmeden düşünceyi yaşamın içerisini yerleştirmesini bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Düşünce, yaşama rağmen değil yaşamdan hareketle etkinleşebilir. Her bir düşünme faaliyeti, paylaştığı yaşam ortaklığı çerçevesinde birbirlerine etkide bulunabilir.

Deleuze felsefesinde sinema sanatının yerini tayin etmek, bu yaşamdan hareketle gerçekleştirilebilir. Çünkü Deleuze, felsefi pozisyonunu yaşamı olumlamak üzerinden belirlerken, sinemayı bu pozisyonunun bir parçası olarak görmektedir. Sinema, Nietzscheci varlığın oluşsal boyutunun veya Bergsoncu geçmişin şimdisele oluşunun simülatif veya imgesel tarzdaki varoluşuna sanatsal bir ifade kazandırır. Yaşamın ikame ettiği bu dünya zamansal bir varoluşa sahip olduğu için, fenomenler simülatif veya imgesel bir gerçeklik içerisinde algılanırlar. Sinema bu algısal boyutu teknik imkânlarıyla güçlendirir ve felsefeye yeni hissetme tarzları ve görme biçimleri sunar. Sinema, felsefeyle paylaştığı sınır olarak yaşamı, insani algının ötesine uzanan yeni biçimlerle zenginleştirir. Deleuze'un sinemayı araştırma nesnesi olarak belirlemesi, filmlerin analizlerinden ibaret değildir. Filmler, ancak, bu biçimlerin örneklerini sunabilir. Fakat örneklerden önce, sinemanın bu yaşam içerisine sanatsal bir ifadeyle yerleşmesi, tıpkı felsefenin aynı yaşam içerisine yerleşerek tekil güç çizgilerine kavramlarla karşılık vermesine benzemektedir. Sinema ve felsefe, aynı yaşam içerisinde buluşur. Deleuze'un çağımızın ruhuna uygun olarak işaret ettiği yönelimlere sinemayı da eklememiz gerekir. Deleuze, bu yönelimlerin sanatsal karşılığı olarak çağdaş edebiyata dikkat çekse de modern dünyanın simülakradan oluştuğuna vurgu yaparak, sinemaya dair bir ipucu vermektedir. Deleuze'un sinema eserlerinin temel amacı da bu göstergenin genişletilmesi projesinden ibarettir.

Deleuze, bu amaç çerçevesinde, sinemayı, her şeyden önce bir temsil ilişkisinden çıkartarak işe başlamaktadır. Nasıl ki felsefeyi özdeşin ve olumsuzun dışında düşünmeye çalıştıysa, sinemayı da bu ilişkinin temel yönelimi olan temsil dışında düşünmeye çalışmıştır. Deleuze'un her projesi, monografileri de dâhil olmak üzere, bu ilişkinin dışında düşünceyi ele alabilmenin imkânlarını sunmaktadır. Bu imkân dâhilinde, sinema, felsefe açısından vazgeçilmez bir ortak olmaktadır. Çünkü felsefeyi, anlam referansları oluşturan temsil edici bir tiyatro sahnesinin dışında düşünmek, ancak bu ortaklıklar çerçevesinde mümkündür. Deleuze felsefeyi dışarıya açmaya çalışmaktadır. Dışarıya ise her bir düşünme faaliyetinin kendi içinde devinebilmesini sağlayan düzlemi oluşturmaktadır. Bu bağlamda, Deleuze,

felsefeyi dışarıya açmaya çalışırken, aynı zamanda sinemayı da dışarıya açmaya çalışmaktadır. Virtüel alana bir bakış fırlatmak, sinemayı ve felsefeyi mutlak dışarıya açarak aralarında kaçış çizgileri oluşturmaktır.

Bu açıdan, Deleuze sinemanın felsefesini yapmaz, sinema ve felsefeyi bir arada düşünmeye çalışır. Sinema ve felsefe arasında yer alan bu “ve” bağlacı, dilsel bir işaret değildir. “Ve”, Deleuze’ün düşünce tarzını şekillendirmektedir. Çünkü “ve”, saf içkin yaşamın kendi içindeki farklılaşmasını oluşturmaktadır. Deleuze’ün “dır” yerine her fırsatta -ki buna zaman imge de dahildir- “ve”yi sahneye sürmesi bu düşünce tarzından kaynaklanır. Dolayısıyla, sinemayı felsefenin alanına çekerek, ona bir “şey” olması açısından yaklaşmadığını söylemek yanlış bir önerme olmayacaktır. Deleuze, sinemayı, felsefeyle paylaştığı bu yaşam içerisinde bir araya getirmeye çalışır.

Bir araya gelinen bu mutlak dışsallık içerisinde, sinema hareket-zaman blokları yaratarak felsefeye zamanı ve hareketi bu dünyadan hareketle düşünme sahası açmaktadır. Deleuze’ün hareket ve zaman kavramları sinema eserlerine dikkat edilmediği takdirde eksik anlaşılacaktır. Sinema, Deleuze’ün hareket ve zaman kavramlarını bu dünyadan hareketle ele alma olanağı sağlamıştır. Deleuze, bu amaç çerçevesinde, sinemayı felsefenin bir problem alanı olarak belirlemektedir. Söz konusu alan içerisinde, Deleuze’ün monografilerinden ve kendi özgün eserlerinden ürettiği kavramlar hareket ve zaman ilişkisi çerçevesinde yeniden düzenlenmektedir. Bergsoncu süre ve Nietzscheci ebedi dönüş kavramları, aynı problem çerçevesinde, Deleuzecü sinema makinasının çarklarını oluşturmaktadır. Deleuze için önemli olan, sinema kitaplarında yer alan bu ve benzeri kavramlar arasındaki olası çelişkiler değil, bir bütün olarak, bu kavramların bir arada çalışıp çalışmadığıdır. Deleuze sinema eserlerini bu çalışma ilkesine göre düzenlemiştir.

Deleuze, sinemayı felsefeye açılan problematik bir alan olarak belirlemektedir. Bu bağlamda, bu çalışmanın temel amacı, bu alanın unsurlarının Deleuze felsefesindeki karşılıklarını bulmaktır. *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kitaplarında işaret ettiği örtük bağlamları, kendi felsefesinin temel konularıyla bir arada ele almaktır. Bağlamları Deleuze felsefesine doğru açarken, Deleuze’ün neden sanatlar arasında sinemaya özgün bir yer tahsis ettiğini ortaya koymak, çalışmamızın temel problematik alanını oluşturacaktır. Bu alandan hareketle, Deleuze’ün neden zaman imge içerisinde Bergson’dan Nietzsche’ye geçtiğini aydınlatmayı umut ediyoruz. Badiou’nun tabiriyle Deleuze’ün “gerçek hocası”nın Bergson olduğuna

yönelik önermeyi sorunsallaştırmayı amaçlıyoruz (2019: 66). Bu bağlamda, zaman imge içerisinde neden Deleuze'ün Bergson'u geçilmesi gereken bir aşama olarak ele aldığı, Nietzsche'yi ise zaman imgenin en yetkin biçiminin filozofu olarak sunduğunu açıklamayı amaçlıyoruz.

Bu bağlamda, bu çalışmanın birinci bölümünde, öncelikle felsefenin yaratım nesnesi olan kavramın doğasına odaklanılacaktır. Kavramın bileşenleri açısından ne ifade ettiği ortaya koyulmaya çalışılacaktır. Kavramın içsel yapısını oluşturan bilişenlerinin yanı sıra kavramlar arası ilişkinin nasıl oluşturulduğu da gösterilmeye çalışılacaktır. Kavramlar arası ilişkilerden hareketle, Deleuze'ün bir felsefi eserin içeriği kadar önem verdiği biçim meselesine veya bir felsefi eserin üslubu meselesine geçilecektir. Deleuze'ün felsefi üslubundaki akışkanlık, bu geçişin temel meselesi olacaktır. Felsefenin üretim karşılığı olan kavramlardan sonra sinemanın üretim karşılığı olan imge ve göstergelere geçilecektir. Bu geçiş için sinemayı öncelikle sanatın kompozisyon düzlemine yerleştirmemiz gerekir. Bu düzlemde hareketle, bir sanat olarak sinemanın imge ve göstergeleri düzenlemedeki teknik unsurlarına geçilecektir.

İkinci bölümde, sinemanın, Deleuze açısından Bergsoncu doğası gösterilmeye çalışılacaktır. Bu bağlamda, sinemanın hareket imge üzerine kurulu olmasını Deleuze'ün Bergsonculuğu aracılığıyla ortaya koymaya çalışacağız. Bu amaç çerçevesinde, öncelikle Bergson'un hareket tezlerine odaklanacağız ve buradan hareketle, açık bütün olarak sürenin Bergsoncu sezgi yöntemiyle ilişkisini belirtmeye çalışacağız. Hareketin zamanla olan organik ilişkisine dikkat çekerek, Bergsoncu imgeler evreninin hareket temelinde ele alınmasına geçeceğiz. Evrenin hareket imgelerden oluşan yapısına değindikten sonra, canlı imgenin bu evren içerisinde oluşturduğu aralık ile hareket imge türlerini ortaya koymaya çalışacağız.

Üçüncü bölümde, canlı imgenin hareket imgeleri evreninde oluşturduğu aralıkla ortaya çıkan zamanı, hareket imgenin krizi çerçevesinde ele alacağız. Bu çerçeveden hareketle, Deleuze'ün tarih ve oluş arasında yaptığı ayrımı, hareket imgeden zaman imgeye geçiş bağlamında değerlendireceğiz. Zamanın hareketin temeli olduğuna işaret ederek Bergsoncu zaman imgenin doğasına odaklanacağız. Bu bağlamda, Bergsoncu tanıma modellerini zaman imge içerisinde değerlendireceğiz. Tanıma modellerinde karşımıza çıkan, zamanın iki ayrı kipi olan geçmiş ve şimdiyi, oluşturduğu büyük ve küçük çemberler açısından değerlendireceğiz.

Bergson'dan hareketle, Deleuze'ün *Fark ve Tekrar*'da ortaya koyduğu, zamanın üçüncü kipi olan geleceğe, Nietzsche bağlamında geçiş yapacağız. Bergson'dan Nietzsche'ye, zaman imge içerisinde gerçekleştirilen bu geçişi, zamanın düşünce ve imge üzerindeki etkisine odaklanarak göstermeye çalışacağız. Bu bağlamda, hareket imge içerisinde karşımıza çıkan tüm sürelerin bir arada olduğu açık bütünden, dışarının bütün olmasına veya “bütün, dışarıdır” önermesine geçeceğiz. Son olarak, dışarıyı düşünceye içsel kıldıktan sonra, aynı sınırı imgenin içerisine yerleştirmeye çalışacağız. İmgenin zaman içerisinde ayrışmasına bağlı olarak, sinematografik imgenin bileşenlerini göstermeye çalışacağız.

1. BÖLÜM

SİNEMA VE FELSEFE: KAVRAMDAN İMGEYE

Çağımızın entellektüel gelişiminde, düşünce etkinlikleri arasındaki sınırlar, gün geçtikçe belirsizleşmektedir. Felsefe, sanat, psikoloji gibi disiplinler birbirleriyle sürekli temas halindedir (Küçükalp, 2016: 269). Sinema ve felsefe arasında kurulan yakınlıkları da, bu etkileşimin bir parçası olarak görebiliriz. Ancak söz konusu yakınlığı, Deleuze açısından dile getirdiğimizde, öncelikle vurgulanması gereken şey, her disiplininin kendine özgü tekil bir düşünce sahasına sahip olduğudur. Sinema ve felsefe, birbiriyle etkileşim içerisinde olan ama kendi tekilliklerini birbirlerine nüfuz ettiği oranda, ortadan kaldıran düşünme faaliyetleri değildir. Üretimlerinin yani, kavramların ve imgelerin tekilleriyle birbirlerine çağrıda bulunduğu yankılara, kendi bölgesinden karşı-yankılarla cevap veren düşünce edimleridir.

Sinema ve felsefe arasında hiyerarşik bir değer atfetmeye bağlı kalarak, birinin diğeri üzerinde söz sahibi olduğunu söylemek mümkün değildir. “Sanat felsefeden daha az düşünmez, ama duygulam ve algılamalar aracılığıyla düşünür” (Deleuze ve Guattari, 2001: 64). Bu bağlamda, felsefe sinema üzerine düşünen bir etkinlik değildir. Felsefe kendisine ait bir içeriğe sahip olduğu içindir ki, bir şey üzerinde düşünmeye ihtiyacı yoktur. Sinemanın da düşünmek için felsefeye ihtiyacı yoktur. Sinema üzerine düşünmek, sinemayla doğrudan yaratım ilişkisinde olan sinemacılara özgü bir etkinliktir (Deleuze, 2003: 18-19). Bir yönetmenin imgeler yaratırken ve onları düzenlerken felsefi bir bağlama yerleşerek, bu bağlamın sözcülüğü adına sinema yapması söz konusu değildir. Şüphesiz ki, bir felsefi izlekten, bir kavramdan veya bir filozoftan etkilenmesi kaçınılmazdır. Ancak bu etkiyi, kendi alanına ait unsurlarla açığa çıkarır ve bu üretim anında, o, artık sinemanın tekilliği içerisinde. Etkileşimin ürünü, “hareket-zaman blokları”dır. Hareket-zaman blokları yaratmak, sinematik bir faaliyettir (Deleuze, 2003: 21). Felsefe, hareket-zaman bloklarına, hareket ve zaman kavramları açısından yaklaşır. Bu kavramların doğasını, sinemayla beraber anlamaya çalışır. Bloklardan saçılan imgelerin koşullarını, ilişkilerini ve düzenlenişlerini, hareket ve zaman kavramlarının bileşenlerinin bakış açılarından ele almaya çalışır. Bu bağlamda “sinema- felsefe ilişkisi, imge ve kavram ilişkisidir. Ama bizzat kavramın içinde imgeyle bir ilişki ve imgenin içinde de kavramla bir ilişki vardır” (Deleuze, 2006b: 77). Deleuze (2006b: 139), iki sinema cildinde de bu ilişkinin izinden gitmiştir. İlk cilt olan

Hareket-İmge'de, imgeyi hareketle olan ilişkisi çerçevesinde, ikinci cilt olan *Zaman-İmge*'de ise, zamanla olan ilişkisi çerçevesinde ele almıştır. İmgenin hareketle ve zamanla ilişkisi, Deleuze'ün sinemaya yaklaşma biçimini oluşturur. Genel olarak sinema üzerine düşünmeye değil, bu ilişki aracılığıyla sinemayı anlamaya çalışır.

Bu çaba aynı zamanda, pratik bir boyut taşımaktadır. Çünkü "teori, yapılan bir şeydir". Felsefe, "önceden var olan hazır - yapım" bir etkinlik değildir. Diğer bir deyişle, bizden önce üretilmiş ve ona sıkı sıkıya bağlı kalacağımız bir kitap külliyatından ibaret değildir. Felsefe, canlı bir etkinliktir. Felsefede asıl mesele, yolu bilmek değil, yolda olmaktır. Etkinliğin sürekli olması itibariyle, bir ilerleyiştir. Dolayısıyla, "felsefi bir teori en az nesnesi kadar pratiktir". Felsefe bu etkinliğini, kavramlarla gerçekleştirir. Felsefi bir teori, kavramlarla gerçekleştirilen bir pratiktir. Bu bağlamda, "sinema teorisi 'sinema' hakkında değildir, sinemanın neden olduğu kavramlarla ilgilidir". Ancak buradaki neden oluş, sinemayı kavram üreten bir konuma yükseltmez. Çünkü "sinemanın kavramları, sinemada verili değildir". Bu kavramları üretmek gerekir ve kavram üretimi ise, felsefenin bir etkinliğidir. Sinema, söz konusu kavramların üretimine sebebiyet verecek olan imgeler üretir. Sinema bir pratik olarak imgeler üretirken, felsefe bir başka pratik olarak bu üretime kavramlarla karşılık verir. Bir pratik, diğer bir pratikten daha ayrıcalıklı bir konuma sahip değildir. Üretimin, "yapılan bir şey" olarak felsefenin ve sanatın birbirleri arasındaki etkileşimlerden türeyen çıktıları vardır. Bu çıktılar, imgeler ve kavramlardır. Diğer etkinliğin, yani bilimin de üretimde ki payı düşünüldüğünde, söz konusu etkileşimler pek çok "olay" üretir (Deleuze, 2001b: 280).

1.1. KAVRAM YARATIMI OLARAK FELSEFE

Deleuze felsefe etkinliğini kavram yaratımı olarak ele alır (2001: 29). Kavramlar, el altında hazır bulunan şeyler değildir. Düşünürö önceden verili olan hiçbir kavram yoktur. Kavram, yaratılması gerektir. Yaratım sürecine ait oluşu itibariyle, yani bir yaratıcısına aitliğiyle öznel bir nitelik taşır. Ancak kendisini kendinde ortaya koyması ve zorunlu bir faaliyet olması itibariyle, nesnel bir nitelik de taşır. Bu bağlamda, kavram "en öznel olan en nesnel"dir. Kavramın yaratıma dayanan bu paradoksal niteliğini anlaşılır kılmak için, onun doğasını incelemek gerekir.

1.1.1. Kavram ve Üslup

Kavram, yaratıma dayalı olduğundan, basit bir kavramdan söz etmek mümkün değildir. Öncelikle, kavramın kendi içinde bileştiricileri vardır. Deleuze bu bağlamda, bileştiricilerin “şifresel” bir düzenleme oluşturduğunu savunur. Düzenlemenin temel figürü ise, çokluktur: “her çokluk kavramsal olmasa da, o bir çokluktur”(2001: 23). Kavramı bileşenleriyle beraber çokluk olarak ele almak, Deleuze’ü geleneksel felsefi çizgiden ayırır. Felsefenin kavramlarla iş gördüğü, şüphesiz yeni bir argüman değildir. Felsefe, her zaman kavramlarla düşünen bir etkinlik olmuştur. Ancak kavram Deleuze açısından, geleneksel felsefede olduğu gibi, özlere gönderme yapan bir nitelik taşımaz çünkü felsefe artık, zamanın oluşsal boyutundan soyutlanmış, her zaman için geçerli olan hakikatlerin peşinde değildir. Felsefe oluşu, farkı ve tekil olanı düşünme etkinliği olması itibarıyla, kavramlarını, bu etkinliğin sonucu kılmaktadır (Küçükalp, 2009: 134).

Kavram, bu bağlamda, özdeşliklerin altındaki farkı “yoklama”nın, üretim olarak karşılığıdır. Kavramın nesnesiyle uygunluğu, hakikat modelini gerektirir. Hakikat modeli aracılığıyla kavram, özdeşlikleri bildirir. Kavram-özdeşlik ilişkisi yerine, kavram-fark ilişkisini koyduğumuzda, özdeşliği ve hakikati tasavvur eden zihinsel bir çaba yerine, deneyimsel bir yoklama faaliyetini gerçekleştiririz. Varlığın fark olması ve bütün özdeşliklerin temelinde bu farkın yer alması, felsefeyi farkın kavramlarını yaratma etkinliği kılar (May, 2017: 38). Felsefe, böylelikle Bergson’da olduğu gibi, “içinde yaşadığımız gerçekliğe” temas eden kavramlar üretir. Kavramlar, dünyayla ilişkisinde, soyut genellemeler değildir artık. Deneyimin somut niteliğini yakalamaya çalışan bir yaratım meselesidir. Dünyaya katılmak, felsefe açısından, ancak böylesi bir yaratım faaliyetiyle mümkündür. Aksi takdirde, dünyayla olan problematik ilişkiselliğimiz, “kavramın soyut birliğinde ya zaten çözülmüş ya da çözümlerini sağlayacak araçlarla” donatılır (Yücefer, 2010: 14).

Kavram, çözümlerden ziyade problemlerle ilgilidir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, kavramın bileşenleri vardır. Bu bileşenler, bir kavrama özgü olduğu gibi, başka kavramlardan gelme parçalar da taşır. Farklı her bileşen, kavram içerisinde ayırtedilebilir olmayan bir birleştiricilik içerisindedir. Ancak her bir bileşen, kendine ait bir perspektif barındırmaktadır. Kavram içerisindeki bileşenlerin konumu bakış açılarının karşılıklı paylaşımıdır. Bu paylaşım, kavramın “iç tutarlılığı”dır ve düzlem üzerindeki tekil bölgeleri oluşturur. Bir kavramın, başka kavramlardan gelen parçalarla iletişimi ise, diğer kavramlarla karşılıklı düzenlenişini

gerektirir. Aynı düzlem üzerinde, kavramların “köprüler” aracılığıyla bağlantılandırılması, kavramın kendi üzerine kapanmayarak başka kavramlara açılmasıdır. Kavramın “dış-tutarlılığı”, bu genişlemeden ibarettir. Tekillikler olarak bölgeler ve bağlantısallıklar olarak köprüler, “kavramın eklemleridir”. Kavramın iç ve dış tutarlılığını sağlayan ise, problemlerdir. Kavram, kendi bileşenleri ve öteki kavramlarla bağlantıları itibariyle, problemle göreceli bir ilişkiye sahiptir. Ancak düzlem üzerindeki konumuyla ve tekil bir varoluşu olması itibariyle, problemle mutlak bir ilişkiye de sahiptir. Her kavram farklı problemlerle ilişkisinde, yeni bakış açıları sunmaktadır. Problemlerle beraber kendi içerisinde, yeni şekillenmeler gerçekleştirir. Ancak kavram, problemler açısından göreceliyken, problemin içinde işgal ettiği yer açısından mutlaktır. Problemler farklılaştıkça, kavramlar tekrarlanır. Ancak kavramın tekrarı, problemin farklılığına göre, yeni bir bakış açısı sunmaktadır. Sadece kavramın kendi içinde değil, kavramlar arasında da, probleme göre “bir haline-geliş” süreci vardır. Kavramlar, bu süreç içerisinde tekrar uyarlanır (Deleuze ve Guattari, 2001: 25-28).

Sonlu bir sayıdaki bileştiriciye sahip her kavram, başka türlü biçimlenmiş, ama aynı düzlemin başka bölgelerini oluşturan, keşişebilen sorunlara yanıt veren, bir ortak-yaratmaya katılan başka kavramlar halinde çatalanacaktır. Bir kavram yalnızca daha önceki kavramları evirip çevirdiği, ya da onların yerini aldığı bir sorunu değil, ama bir arada yaşamakta olan başka kavramlarla ittifak kuracağı bir sorunlar kavşağını gerektirir (Deleuze ve Guattari, 2001: 25).

Bu açıdan, kavramları, bir şeyin ne olduğunu belirten özlerle ilişkili olarak ele almamalıyız. Özlerden ziyade, koşullara yönelmeliyiz. Koşullardan kastedilen şey, kavramın problem içerisinde olaysallaştırılmasıdır. Kavramı, bir probleme bağlı olarak yeniden şekillendirirken, kavramı hareketsizleştiren ne sorusu yerine, “hangi durumda, nerede ve ne zaman, nasıl, vs.” gibi sorular sormalıyız. Bir kavram, olayı ancak bu sorular çerçevesinde ifade edebilir. Olayı ifade eden kavram, diğer kavramlarla ilişkisinde kapalı değil açık bir sistem oluşturur. Açık bir sistem ise, özlerle değil koşullarla iş görür. Deleuze felsefesinin temel figürlerinden olan köksap (rhizome) da, sistemin açık oluşuna gönderme yapmaktadır (Deleuze, 2006b: 41). Köksapsı düşünce, kavramları sürekli olarak problematik bir alana taşıyan olaysallaştırıcı bir açıklık sağlar. Bu bağlamda, Deleuze felsefesini, sistemsel bir felsefe olarak nitelendirmek mümkündür. Deleuze, felsefeyi, sistemsel bir etkinlik olarak görmektedir. Felsefenin sonunun geldiğine dair hiçbir söylemi, dikkate almamıştır. O, “klasik anlamda bir felsefeci”dir. Ancak sistemsel farkını, klasik felsemeden farkı olarak da ele alabiliriz. Sisteme inanır ama bu sürekli “heterojen” olan, açık bir sistemdir (2009b: 372). Sisteme hetorejenliğini veren ise,

kavramların “titreşim merkezleri” olmasıdır. Kavramın probleme göre, hem kendi içinde hem de diğer kavramlarla beraber “tınılama”sıdır. Kavram-ıç i ve kavram-arası tınılamalar, problemin çözümüne ulaştırmaz. Kavramlar sıralı bir düzenlenişle, bir amaca doğru yönlendirilmemişlerdir (Deleuze ve Guattari, 2001: 29). Kavramların düzenlenişi, çatallanmalar şeklindedir ve bu açıdan, bir kavramı diğerine bağlamak, her zaman parçalı bir bütün oluşturacaktır çünkü kavramların birliğini gerçekleştiren bir tamamlanma, söz konusu değildir. Kavramların ve problemlerin akışkanlığı, bir felsefi sistemin açık olmasının koşullarıdır.

Buna karşın, Badiou, Deleuze’ün tekrarladığı kavramların “monoton bir üretim” olduğuna dikkat çekmektedir (2019: 32). Ancak Deleuze felsefesinin, her yeni karşılaşmaya veya probleme göre farklı bir şekilde örgütlendiğinin de, altını çizmektedir. Badiou açısından monotonluk, bu örgütlenme sürecinde değil, tekrar eden izlektedir. Bu izlek ise, varlığın tek anlamlılığıdır (univocité). Varlık, herhangi bir kategoriyle sınırlandırılmaz olandır. Varlığı, kendi içkin dağılımının herhangi bir sabitlenmiş eğilimine sınırlamak, mümkün değildir. Varlık tek anlamlıdır ve onu ikili karşıtlıklara göre sınıflandırmak, yanlış tasavvur edilmesine neden olacaktır (Badiou, 2000: 192). Problemlerle beraber kavramların düzenlenişleri değişse de, kavramlar her zaman Bir’in kipliklerine gönderme yapan tekrarlardır. Ancak tekrarı, kavramların monotoğunda değil de, karşılaşmaların sürekliliğ i açısından ele alırsak, düşüncenin her zaman bir somut durumun sonucu olmasını ve kavramların bu sonuç itibariyle farklılaşmasını da, dikkate almamız gerekir. Sinema, felsefe için böylesi bir somut durum olma niteliğ i taşımaktadır. “Sinema-durumunun zorlaması altında yeniden başlayan ve *sinemanın kendiliğinden olamadığı yerde* sinemanın olmasını sağlayan şey, bir kez daha ve daima, (Deleuze’ün) felsefesidir” (Badiou, 2019: 35). Sinema, somut durum olarak düşünceye etkide bulunması itibariyle, sinema içerisinde üretilmiş olan kavramları, kendi kavram havuzu içerisindeki kavramlarla titreşime sokmaktadır. Kavramların her yeni karşılaşmayla tekrarı, uzanımlarını dönüştürmekte ve farklılaştırmaktadır. Kavramların karşılaşmalara bağlı olarak hareketli oluşu, ele alınan problem bağlamında, eseri de sürekli seyir halinde olan açıklığ a kavuşturmaktadır. Eser bu biçimiyle, “tınılamalar oyunu gibidir” (Zourabichvili, 2008: 21).

Bu oyun içerisinde kavramlar, işlevsel bir şekilde ele alınır. Önemli olan eserden aşkın bir anlamı çekip çıkartmak değil, eserin bu kavramsal düzenleniş içerisinde çalışıp çalışmadığıdır. Onun için anlam, “kullanım dışında hiçbir şey”dir. Malcolm Lowry’nin eseri için söylediğ ini, Deleuze’ün eserleri için de ifade edebiliriz: “çalışıyor, emin olun, çünkü

denedim” (Deleuze ve Guattari, 2017: 165, 2000: 68). Deleuze’ün eserlerine makinesel bir düzenleme olması itibariyle yaklaşmak, Deleuze felsefesine daha uygun bir yaklaşım olacaktır. Deleuze’ün eserlerinde kavramlar, her bir düzenlemeye göre, kendi aralarında işlevsel bir ilişkiye girerler. Badiou’nun monotonluk vurgusu ise, kavramların soyut ve hareketsiz bir ilişkiler bütünü oluşturduğuna vurgu yapması itibariyle, “Deleuze’ün entelektüel bir tekdüzelikte kaldığını ima eder”. Ancak Deleuze, kavramları, hareketli bir uzama yerleştirmesi itibariyle, düşüncenin hareketine dâhil olmaya çalışır. Bu durum, Bergson’un dilin genelliğine değil hareketliliğine yönelmesiyle benzerlik taşımaktadır (Hughes, 2014: 39). Deleuze, sinemanın ilk yıllarında felsefenin sinemaya karşı ilgisizliğini ve olumsuz tavrını da, bu bağlamda değerlendirmektedir. Felsefe, o yıllarda, sinemayla benzer bir çaba içerisindedir. Nasıl ki sinema, imgenin içine hareketi koymaya çalışıyorsa, felsefe de, düşüncenin içine hareketi koymaya çalışmaktadır (Deleuze, 2006b: 69). Deleuze’ün her ne kadar ismini anmasa da, gönderme yaptığı düşünür, Bergson’dur. Bergson, dilin tümellerle ilişkisinden ziyade, oluşum sürecindeki hareketliliğine vurgu yapan bir düşünürdür. Bu felsefi çizgiye, Nietzsche ve Kierkegaard’ı da ekleyebiliriz.

Deleuze, duygulanım imge başlığı altında, felsefe ve sinema arasındaki "değerli bir ilişkiler kümesi"ne işaret eder. Ona göre, "19. yüzyılın ikinci yarısında felsefe, tek ortak yanları kendilerini geleceğin felsefesinin temsilcileri olarak hissetmek olan çok farklı filozoflarla, yalnızca içeriğini yenilemeye değil, yeni ifade araçları ve biçimleri elde etmeye de çabalar". Buna uygun bir örnek olarak da Kierkegaard’ı verir. Kierkegaard, düşünme biçimine, okurun bir çırpıda kavrayamayacağı biçimsel unsurlar ekler. Bunlar, bir masal, bir günlük veya bir anekdot olabilir. Deleuze açısından, modern okurun bu gibi unsurları saptaması daha kolaydır. Bu unsurların her birinde var olan asıl şey, bir çeşit senaryo veya sinopsistir (Deleuze, 2014: 156-157, Deleuze ve Parnet, 2016: 150).

Nietzsche ise, “fikirlere dramatize eden yani onları çeşitli gerilim düzeylerindeki ardışık olaylar olarak sunan bir düşünürdür” (Deleuze, 2016b: 50). Deleuze, Nietzsche’deki aforizmaların kullanım amacını da, bu bağlamda ele alır. Aforizmalar, eserin dışarıyla ilişki kurmasını sağlamaktadır. Geleneksel felsefede dışarıyla ilişki, bir içsellik dolayımıyla mümkündür. Dışarı, “kavramın içselliklerinin” yansımasıdır. Buna karşın aforizmalar, düşüncenin dışarıyla doğrudan temas etmesinin yollarını sunmaktadır. Metnin herhangi bir sayfasında başlamayan güç çizgilerini, eserin içine yerleştirendir. Eser, bu güç çizgileriyle deneyimlenir. Aforizmalar, güç ilişkilerini içerdiğinden, okuma deneyimi, metnin

bütünlüğünü parçalayan bu çizgilere doğru taşmaktadır. Metne anlamını veren şey de, bu ilişkilerin düzenlenişiyle ilgilidir. Bu açıdan bakıldığında, “Nietzsche’de yorum sorunları yoktur, makinalaşma sorunları vardır” (2009a: 395-398). Aforizmaların dışarıdan getirdiği güç ilişkilerine göre, metin açık bir forma kavuşmaktadır. Bu açıdan, düşüncenin hareketliliğini Hegel’de olduğu gibi, temsil edici soyut kavramlarla göstermemeye çalışmıştır. Soyut kavramlar yerini, hareketli göstergelere bırakmıştır. Nietzsche, bu göstergeler aracılığıyla, okuyucunun eserle kurduğu zihinsel ilişkiye doğrudan etkide bulunmaya çalışmıştır. Deleuze, düşüncenin hareketine dolayım olmaksızın temas edebilmek için, bu yeni düşünce imgesini dikkate almamız ve hatta doğrudan yaşamlarımız içerisinde deneyimlememiz konusunda çağrıda bulunur (Hughes, 2014: 43).

Deleuze açısından, bu yeni düşünce imgesi, içkinlik düzlemidir. İçkinlik düzlemi, “kavramın yaşamla özdeş” olmasıdır. Yaşamın kavramla özdeş olmadığı durum, düşünceyi yaşamın üzerinde olan aşkın bir konuma yerleştirir. Kavramlar ise, yaşam için oldukça soyut kalır (Yücefer, 2010: 10). Ancak içkinlik düzleminin bir kavram olmadığını da, hatırlatmak gerekir. İçkinlik düzlemi bir kavram olmadığı gibi, kavramların gösterileni olarak bir “tümel” de değildir, kavramların dolaşımını sağlayan ufuktur. İçkinlik düzlemini kavramların “tümel”i olarak ele almak, “kavramların Bir’e dönüşmesine ve tekilliklerini kaybetmelerine” neden olur. Bu durumda, sadece kavramların doğası tahribata uğramaz, içkinlik düzleminin açık oluşu da tahribata uğramaktadır. İçkinlik düzlemi, kavramın karşılaşmalarla devinen sonsuz hızlarını sarmalayan açıklıktır. Kavram, her karşılaşmaya göre sonlu ama karşılaşmaların sürekliliği açısından sonsuz bir hıza sahiptir. Kavramın bu esnek niteliğini sağlayan şey, içkinlik düzleminin akışkanlığıdır.

Kavramlar bir makinenin tasarımları olarak somut düzenlemelerdir, ama düzlem, düzenlemelerin parçalarını oluşturduğu soyut makinedir. Kavramlar olaylardır, ama düzlem olayların ufku, özbeöz kavramsal olayların yedeği ya da deposudur. Kavramlar, parça parça düzlemi döşerler, işgal ederler veya doldururlar, oysaki düzlemin kendisi kavramların, bütünlüğünü, sürekliliğini kırmaksızın aralarında paylaştıkları bölünemez ortamdır: saymaksızın işgal eder kavramlar (kavramın sayısı bir rakam değildir), ya da bölmeksizin bölüşürler. Durmadan büyüyen kesişmelerle, kavramların birbirine bağlanmasını sağlayan düzlemdir ve durmadan yenilenmiş, durmadan değişen bir eğriliğin üzerinde, düzlemin kalabalıklaşmasını sağlayanlar da kavramlardır (Deleuze ve Guattari, 2001: 39-40).

Kavramın içkinlik düzlemi içerisinde sonsuz bir harekete kavuşması, felsefedeki üslubu belirlemektedir. “Üslup, dildeki bir varyasyon, bir modülasyon ve bütün dilin bir dışarıya doğru gerilimidir” (Deleuze, 2006b: 159). Bir felsefi esere yaşamsal bir canlılık katmak için,

yaşamı ve eseri, içkin bir düzlemde buluşturmak gerekir. Dolayısıyla, eserin üslubunu belirleyen şey, homojenlik değil, “heterojen olan bir dengesizlik”tir. Bir felsefe eserinde, romanda olduğu gibi, sürekli olarak “ne olacak?” ve “ne oldu?” gibi sorularla okuyucunun düşüncelerine etkide bulunmak gerekir (Deleuze, 2006b: 159). Deleuze, bu bağlamda, bir felsefe eserinin, bir “polisiye roman” gibi olması gerektiğini dile getirir (2017: 17). Polisiye romandaki edebi unsurların bir suç karşısında örgütlenişi gibi, bir felsefe eserindeki kavramların da bir problem karşısında örgütlenmesi gerekir. Kavramların örgütlenişi, probleme yönelik çözümler üretmektense, problem içerisinde bir bölge oluşturmakla ilgilidir. Problemler, çözümlerle tüketilecek oluşumlar değildir. Problemin dinamik bir yapıya sahip olmasından dolayı, üretilen çözümler, problemin sadece bir parçasını oluşturmaktadır (Sünter, 2016: 201).

Çözümlerin problemlere karşılık gelen cevaplar üreterek, onları tamamladığını kabul etmek, uzlaşmayı felsefeye dâhil etmek olacaktır. Oysaki uzlaşmalar, gösteren egemenliğinin altında, farkına varmadan ürettiğimiz anlamlar yaratır. Uzlaşmalarla esere yaklaştığımızda, aslında düşünme etkinliğimiz pasif durumdadır. Deleuze, düşünceyi aktif kılmak için, okuma alışkanlıklarımızı sarsmaya çalışır (Hughes, 2014: 15). Üslubundaki tüm çatallanmalar ve sıçrayışlar bu amaca yöneliktir. Düşüncenin hareketini yakalayabilmek için, “yazıyı bir kod olarak değil, bir akış olarak ele almak” gerekir (Deleuze, 2006b: 15).

Deleuze’ün sinema kitaplarındaki üslubunun akışkanlığını da bu bağlamda değerlendirebiliriz. Sinema kitaplarında üslubun hareketliliğine bağlı olarak sırasıyla ele alınan konular, açıklığa kavuşturulup sonlandırılan kesitler değildir. İfadenin konular bağlamında devinimi doğrusal bir ilerleme niteliği taşımaz. Sinemanın dönemleri, yönetmenler, filmler, teknik yönelimler gibi sinemaya ait unsurlar, çizgiselleştirilemeyen bir hareket içerisinde, sürekli saçılmaktadır (Beller, 2005: 11). Örneğin, Eisenstein, genel olarak *Hareket-İmge* kitabının temel figürü iken, bir anda *Zaman-İmge*’de ortaya çıkmakta ve ele alınan bağlama, hareket imge perspektifinden derinlik kazandırmaktadır. Bu açıdan, hem bağlamın öncesi ve sonrası bir bütünlük sergilemekte hem de bütünlüğün kenarlarından diğer yönetmenlere veya sinematik unsurlara doğru “kaçış çizgileri” oluşmaktadır. Bellour ve McMuhan bu bağlamda, sinema kitaplarındaki karakterlerin veya yönetmenlerin, bölümler arası geçişleri sağlayan kavramlar olarak işlevselleştirildiğini savunmaktadır (1998: 61-64). Yönetmenlerin karakterler olarak kavramsallaştırılması, edebi bir etki yaratır. Karakterlerin bölümler arasındaki ani çıkışları, karakterlerin bağlamlarını genişletmektedir. Genişlemelere bağlı olarak yönetmenler değer

yargısının nesnesi haline getirilmemektedir. Yönetmenler genel olarak bir değer taşıyıcısı olarak sunulmamaktadır; bir değer hiyerarşisi oluşturmadan sıralanmaktadır. Yönetmenler, kendilerinin vücuda getirdiği “değer-tiplerinin” gelişen çeşitliliği aracılığıyla farklılaşır. Bellour, bu açıdan, Deleuze’ün bir felsefe eserinin roman gibi olması gerektiğine yönelik çağrısına, sinema içerisinden cevap vermektedir. Felsefe, kendi romanını sinema aracılığıyla yazmaktadır. Felsefe, sinema aracılığıyla, çağın fragmanlarına yerleşir ve sinema da bu yolla kendisini çağın ve gerçekliğin sanatı yapar. Global bir perspektif içerisinde sinema ve felsefe aynı düzlemde buluşur.

Deleuze’ün filozoflar üzerine olan monografileri de, yazıyı bir akış olarak ele almanın örnekleri olarak ele alınabilir. Monografilerin temel yönelimi, problematik bir alan belirlemektir. Bu alan içerisinde, başka problemlerle kesişim noktaları oluşturulur (Sünter, 2016: 201) Deleuze ve filozof arasında, bu kesişim yerleri öyle belirsiz bir hale gelir ki, kimin konuştuğunu anlayabilmek çok zordur. Üslup, bu açıdan, kimin konuştuğunu anlayamadığımız bir akışkanlığa ulaşır. Demir bu bağlamda, Deleuze’ün Bergson ile ilişkisini Platon’un Sokrates ile olan ilişkisine benzetir. Hem Bergson ile ilgili monografisinde hem de onun adını andığı pek çok metinde, bazen Deleuze ile Bergson arasındaki ayrımın silikleştiğini savunur. Bir metnin bir pasajını Deleuze’ün nerede bitirip, sözü Bergson’a bıraktığını kestirebilmek çok zordur. Demir, bu geçişgenliği sağlayan şeyin Deleuze’deki serbest dolaylı söylem tarzı (free indirect discourse) olduğunu düşünmektedir (2015: 61).

Žižek, Deleuze’ün monografilerindeki üslubun hareketliliğini sağlayan bu tarzı, yapısökümcülükle karşılaştırarak incelemeye çalışır (2013: 89). Derrida ve Deleuze teorilerini oluştururken diğer düşünürlerin detaylı okumalarından faydalanır. Dolayısıyla her ikisi için de düşünürlere yönelik ayrıntılı okumalar yapmak, aynı zamanda felsefe yapmaktır. Farkları ise, düşünürlerin eserlerine yaklaşım biçimleridir. Derrida, yapısökümcülük yöntemine dayanarak, metnin veya düşünürün “altını oymaya” çalışırken, Deleuze serbest dolaylı söylem yöntemine dayanarak, metni veya düşünürü, belirlediği problematik alana çekmeye çalışır. Deleuze’ün bir tür “sodomi” olan serbest dolaylı söylemi, düşünürle veya metinle daha zorlayıcı bir ilişki kurmaktadır. Problematic alana çekilmeye çalışılan düşünürün ağzından, kendi tümceleriyle, söz konusu problemler arasında doğrudan ilişki kurulur. Bu zorlayıcı baskı sonucunda, Deleuze’ün arzu ettiği “canavarı andıran bir çocuk” ortaya çıkar (2006b: 14).

Deleuze, bu zorlayıcı yöntemle, alternatif bir felsefi çizgi yaratmaktadır. Monografilerin amacı bir felsefe tarihi oluşturmak değildir. Batı metafizik geleneğinin temel yönelimlerini içeren bir tarih oluşturma çabası, felsefe üzerinde totaliter bir hâkimiyet kurma çabası olacaktır. Bu açıdan felsefe tarihi, tam olarak, felsefi Oidipus'tur (Deleuze, 2006b: 14). Oluşturulan alternatif çizgi, bu geleneğin karşında yer alan, yeni bir tarih oluşturma çabasının ürünü değildir. Aynı gelenek içerisinde, bastırılmış olan kaçış çizgilerini görünür kılmaktır (Hardt, 2012: 28). Kaçış çizgileri, bazen doğrudan geleneğe karşı eleştiriler yönelten düşünürler aracılığıyla oluşturulur; Nietzsche ve Bergson bunun en güzel örnekleridir. Bazen de, felsefe tarihinin ana momentleri olan düşünürlerdeki problematik alanların belirlenmesiyle oluşturulur. Kant monografisi, bu durum için uygun bir örnektir. Ancak her ikisinde de söz konusu olan, düşünürleri serbest dolaylı söylem yöntemiyle ele almaktır. Bu yöntem aracılığıyla, problematik alana çekilen düşünürün kavramları da yeni bir düzenlemenin parçaları haline getirilir. Bu yeni düzenleme içerisinde, kavram artık başka bir problemin hareketli unsurları olmaktadır. Kavram, sadece diğer kavramlarla ilişkisine bağlı kalarak, problematik alanda hareket etmemektedir. Aynı zamanda dış değişkenlerle de temas halindedir ki, kavram bu değişkenlerle ilişkisi ölçüsünde, yeni bir çehre kazanabilmekte veya doğrudan problematik alanın dışına çıkarılabilmekte ve buna bağlı olarak, yeni bir kavram yaratılabilmektedir. Deleuze'ün ifadesiyle “kavramlar tinsel imzalıdır” (2007: 18). Çağımızda ortaya çıkan yeni alanlara göre, kavramlar değişmekte, kenara itilmekte ve yaratılmaktadır. Kavram yaratırken veya eski kavramları dönüştürürken yeni alanlar keşfetmenin zorunluluğu da bundan kaynaklanır (Deleuze, 2009b: 359).

Sinemayı böylesi bir alan olarak görmek, yanlış olmayacaktır. Sinema, felsefeyle paylaşabileceği ortak problematik alanlara sahiptir. İmge, hareket, zaman vd., sinemanın olduğu kadar felsefenin de problematik alanlarıdır. Ancak iki disiplinden hiçbiri, “birinin diğeri üzerindeki yansımaları düzenleme” çabasında değildir. Aynı alana dair, kendilerine özgü araçlarla, kendi tarzlarında cevaplar üretir (Deleuze ve McMuhan, 1998: 48). Felsefe kavramlarla düşünürken, duyularla düşünen sanat olarak sinema ise imgelerle düşüncenin başka bir faaliyetini gerçekleştirmektedir (Deleuze ve Guattari, 2001: 176). Sinema, sadece ortak problemleri paylaşmak bağlamında, felsefeyle temas halinde değildir. Sinema, aynı zamanda felsefeye sunduğu bağlantı içerikleri itibarıyla de, yeni biçimsel olanaklar da sunmaktadır. “Biçimsel yenilikler problemi ancak yeni içeriklerle bağlantı içerisinde ortaya çıkar. Hatta bazen içeriklerden sonra gelir” (Deleuze, 2009a: 220).

Eğer düşüncenin hareketine yerleşmek istiyorsak, kavramların sadece metin içinde hareket ettiklerine değil, “şeylerin içinde ve bizim içimizde” hareket ettiklerini de dikkate almamız gerekir. Kavramın metnin dışına taşan bu hareketleri, metni felsefenin dışına çıkartarak, algılamalar ve duygulamalarla buluşturur. Felsefenin sanatla temas ettiği nokta da burasıdır. Bu aynı zamanda, felsefi üslubun üç unsurunu ortaya çıkarır: “kavram ya da yeni düşünme biçimleri, algı ya da yeni görme ve anlama biçimleri, duygu ya da duyma biçimleri” (Deleuze, 2006b: 183-184). Kavramlar, şeylerin algılanmasına doğrudan etkide bulunmalıdır. Bir şeyin algılanmasında yeni görme biçimleri oluşturmayan kavramlar, felsefeyi kendi üzerine hapseder. Öte yandan, bir şey veya durum karşısında düşüncenin duygusal boyutunu oluşturan “pathos”tan arındırılmış kavramlar felsefeyi yaşamdan soyutlamaktadır. Kavram, algı ve duygulanım ilişkisi, bir metni canlandırmanın yanı sıra, metni, yaşam içerisinde deneyimlememizi de sağlamaktadır (Deleuze, 2009b: 335). Sanat, kavramların problematik alanla ilişkisindeki tertibatına etkide bulunması itibarıyla “zihinsel bütünlükler” yaratırken, felsefe de kavramca “duyumluluklar” yaratır (Deleuze ve Guattari, 2001: 14).

Deleuze’ün bir düzlemdeki yaratımın, başka bir düzleme çağrıda bulunmasıyla ortaya çıkan “ayrışık-doğum olarak düşünce” tasavvuru, ancak böylesi karşılaşmalarla mümkündür (2001: 177). Öztürk’ün (2018: 36) ifade ettiği üzere, “karşılaşmalar gündelik yaşamdaki normal algımızı, dünyaya dair perspektifimizi yerle bir eden, alternatif görüş açılarını görmemize olanak veren bir özelliğe sahiptir”. Sanat ve felsefe arasında var olan, böylesi bir yaşamsal alana ulaşmak için, sanatın kompozisyon düzlemiyle, felsefenin içkinlik düzlemini birleştirmek gerekir. Düşüncenin yeni bir imgesini yaratmak amacıyla, iki düzlemin birleşim bölgelerinde, sanatın yaratımları olan duygulamalar ve algılamalar ile felsefenin yaratımları olan kavramları ayırtedilemez olan bir sınıra doğru itmek gerekir. Ancak böylesi karşılaşmalarla, felsefe ve sanat, birbirlerini itmeye ve bu yolla, yaşamı olumlamaya muktedir olacaklardır.

1.2. İMGE YARATIMI OLARAK SİNEMA

Felsefe içkinlik düzlemi üzerinde kavramların biçimlenişi ise, sanat da kompozisyon düzleminde algılamalar ve duygulamaların biçimlenişidir. Nasıl ki kavram, kendini kendinde ortaya koyarken nesnel bir varoluş kazanıyorsa, duygulamalar ve algılamalarda “kendiliğinden-konum” a sahiptir. Sanat, bu konum aracılığıyla, “bir duyular kitlesi” veya “bir duyular varlığı” yaratır. Duyular kitlesini oluşturan algılamalar ve duygulamalar, algı ve duygudan farklı bir niteliğe sahiptir. Algılamalar ve duygulamaların algılayan ve duyumsayan bir özneye

ihtiyacı olmadığı gibi, algılanacak ve duyumsanacak bir nesneye de ihtiyacı yoktur. Malzemenin içinde algılamalar ve duyular, kendiliğinden belirir. Sanat, özünde bir “kapma” işlemi olması itibariyle, bu belirişi “anıtsal” bir biçim içerisinde ortaya çıkarır. Sanatın kendini kendinde saklaması, bir anımsama değil, şimdinin içindeki “haline-gelişler”i malzeme içinde ortaya koymasıdır. Deleuze’ün bahsettiği, “yağlıboyanın gülümsemesi, pişmiş toprağın edası, taşın gülümsemesi”, böylesi anıtsal biçimlerdir (Deleuze ve Guattari, 2001: 147-150).

Hughes kompozisyon düzleminin, Deleuze’de, sadece sanatsal bir üretimle ilişkisi çerçevesinde ele alınmadığını dile getirir (2014: 149). Kompozisyon düzlemi, özellikle *Spinoza ve İfade Problemi* kitabında, uzanımlı parçalardan oluşmuş hareketli bir maddi sahayı ifade etmek için de kullanılır. Bedenler, bu saha içerisinde, etkileme ve etkilenme kudretine sahiptir. Bu kudretin oluşturduğu ilişkisellikler maddi sahanın düzenleşini veya kompozisyonunu sağlamaktadır. Bu bağlamda, kompozisyon duyumsamalarımızı düzenleme etkinliğine gönderme yapmaktadır. Varoluşsal bir belirlenim olarak bu düzenleniş sanatın “duyular kitlesi” oluşturmasıyla benzer bir nitelik taşımaktadır. Sanat, duyuları organize etmesi itibariyle, dünyadaki varoluşumuzu şekillendirir. Dünyayla olan maddi ilişkimize, düşünsel bir boyut katar. Bu bağlamda, kompozisyon düzlemi, varoluşumuzu belirlerken, sanat bu belirlenime ruhsal bir bakış açısı sunar. Ancak burada söz konusu olan şey, maddi boyut ile düşünsel boyut arasında bir karşıtlık oluşturmak değildir. Aynı düzlem üzerinde, şeylere ve durumlara, bakış açıları kazandırmaktır. Yaşam ile sanatı aynı düzleme yerleştirmektir.

Bir sanat olarak sinema, bu düzleme imgeler aracılığıyla yerleşir. Aynı ilişkiyi sinema açısından yorumladığımız takdirde, imgeler arasında kurulan ilişkiler, algıdan eyleme uzanan hareketi (maddi saha) ve hareketin kesintiye uğradığı zamanı (düşünsel saha) içermesi itibariyle, aynı düzlem içerisinde yer alırlar. Maddi sahaya bağlı kalanarak düzenlenen imge ilişkileri, düşünsel sahaya bağlı kalınarak düzenlenen imge ilişkilerinden daha az sanatsal değildir. Böylesi bir ayrıma başvurmak, Deleuze’ün ısrarla vurgulamaya çalıştığı şeyin dışına çıkmak olur. İmgeler arasında, “bu güzeldir” gibi yargılarla değerlendirmelerde bulunmak mümkün değildir. Sinema açısından, farklı bir estetik anlayışı söz konusudur. Deleuze için önemli olan şey, dünyaya güzel bakmaktan önce, bakışımızı, duyumsamamızı ve düşünme biçimimizi değiştirmektir (Hughes, 2014: 131).

Sanatın algılamaları ve duygulamaları, öznenen ve nesneden bağımsız kendi nesnel varoluşları içerisinde ortaya çıkarması gibi, sinema da imgelere nesnel bir varoluş kazandırmaktadır. Sinema, insanın izleyici olarak özne haline geldiği ve buna bağlı olarak, dünyanın kendisinin de bir imge haline geldiği çifte bir hareket üretmez. Sinemanın tekilliği, öznel algıya indirgenemeyecek olan imgeler üretir (Marrati, 2008: 3). İmgeler, düzlem üzerinde birbirine bağlandıkları “kendiliğinden-konuma” sahiptirler. Öznenin duyumsamasıyla, varoluş kazanmazlar. Bununla beraber, bir nesneye aitlik de bildirmezler. “İmgeler doğrudandır ve harfi harfine ele alınmalıdır. Bir imge pürüzsüz bir şekilde ortada olduğunda, özellikle, zihnimizde bile, onun figürünü bozacak bir derinlik verilmemeli. Zor olan da zaten imajları dolaysız verileri içinde sezme.” (Deleuze, 2003: 31). Sinema, tam da bu noktada devreye girer. İmgeleri, dolayım olmaksızın görmemizi ve işitmemizi sağlar. "Sinema sadece imgeler sunmaz, bir dünya ile onları kuşatır". (Deleuze, 2001b: 68) Diğer bir deyişle, sinema imgelerin çatısını oluşturan kapsayıcı bir sanattır. Deleuze açısından sinemanın ayrıcalığı da, bundan kaynaklanır. Sinema bizleri imgelerle doğrudan karşılaştırır.

Bu ayrıcalığın dolaylı diyebileceğimiz bir başka göstergesi ise, sanatla ilgili çalışmalarında, sadece sinemayı bir bütün olarak incelemesidir. Edebiyat alanında, tek bir romana yönelik çalışması (*Proust ve Göstergeler*) olduğu gibi, bir yazarın tüm eserlerine yönelik bir çalışması da (*Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin*) olmuştur. Sayısız yazara ve şaire gönderme yaptığı gibi, bir yazarı çalışmasının merkezine yerleştirdiği (Lewis Carroll – *Anlamın Mantığı*), resim sanatında, Kafka’da olduğu gibi, sanatçının tüm eserlerini incelediği (Francis Bacon – *Duyumsamanın Mantığı*), sanatın tarihsel bir dönemini bir düşünür çerçevesinde incelediği eserler de mevcuttur (Kıvrım – *Leibniz ve Barok*) (Sauvagnargues, 2010: 21). Örnekleri çoğaltmak mümkündür. Ancak tarihsel gelişiminden, yönetmenlere ve filmlere kadar sadece tek bir sanatı, yani sinemayı, geniş bir perspektif içerisinde incelemiştir.

Çalışmaları içerisinde, sinemaya tanınan bu ayrıcalıklı konumun nedeni ise, açıktır: sinema, imgelerle dolup taşan çağımızın gerçekliğini yakalamaya çalışan bir sanattır. Deleuze’ün sinemaya dair derinlikli bir çalışma ortaya koyması, onu sürekli meşgul eden “gösterge problemi”ne, imgeler ve göstergelerden oluşan sinema içerisinde cevaplar aramasıdır (Deleuze, 2009b: 224). Žižek’in de belirttiği gibi, sinema eğer Deleuzecü bir sanatsa, bunun sebebi, sinemanın imgeleri kendine özgü bir tarzda sınıflandırma imkânı sunmasıdır (2013: 215). İmgeleri bir kez sınıfladıktan sonra, “göstergeler her yere saçılır” ve dünya “sinema yapmaya” koyulur” (Deleuze, 2006b: 77). Sinema, dünyanın imgelerle kuşatılmışlığına

çerçeve, plan ve montaj gibi sanatsal unsurlarıyla dâhil olur. Bu kuşatılmışlığa, sanatsal bir çehre kazandırır.

Sinema ve yaşamı, ortak bir çizgide buluşturan imge ve göstegelerin sınıflandırılması, bu açıdan oldukça önemlidir. Sinemanın imgeleri, verili olan sabitlikler değildir. Onların tıpkı kavramlar gibi, oluşturulmuş olması gerekir: “göstergeler her zaman bir imzaya göndermede bulunur” (Deleuze, 2006b: 60). Bu açıdan Deleuze, yönetmenlere, filozoflar gibi yaklaşmaktadır. Filozofların monografilerini yaptığı gibi, yönetmenlerin de monografilerini yapmaya çalışmıştır. Monografilerde filozofların kavramlarını çıkartmasına benzer olarak, yönetmenlerden de imge ve göstergeleri çıkartır ve bunları, sinemanın gelişim süreci içerisinde sınıflandırır (2001a: x).

Deleuze, sınıflandırma işlemini sadece sinema için değil, tüm düşünce faaliyetleri için de gerekli bulmaktadır. Bir metnin anlamından ziyade, nasıl çalıştığını ortaya koyabilmek için, göstergeleri sınıflandırmak gerekir. Sınıflandırma aracılığıyla, göstergeler arasındaki ilişkilerin doğasını ortaya çıkarabiliriz. Proust ve Kafka kitaplarındaki göstergelerin sınıflandırılması, bu gerekliliği ortaya koyan örneklerdir. Bu bağlamda, sınıflandırma, bir kitabın “iskeleti veya söz dağarcığıdır”. Hareketlidirler, her bir sınıf adına kıstaslar oluşturmalarına rağmen, yeniden çalışılabilir olmaları itibarıyla sınırsızdırlar. Bir sınıflandırmada, görünüşte oldukça farklı olan şeyleri bir araya getirme ve çok yakın şeyleri de, ayırma işlemleri vardır. Bu açıdan, sınıflandırma, kavram biçimlendirmesi gibidir. Ancak biçimlendirmelerden türeyen kavramlar, "Klasik", "Romantik" gibi soyut değil, somut kategoriler olmalıdır. Bu kategoriler, bize onlarla ilişki kurabileceğimiz genel biçimler değil, tekil işaretler veya semptomlar sağlamalıdır. Bir sınıflandırma, her zaman semptomatolojidir. Sınıflandırılan şey, kendisini soyut bir töz olarak değil, bir olay olarak sunan bir kavramı çekip çıkartan göstergelerdir. Materyale göre değişiklik göstermesine karşın, aynı zamanda materyaller arasındaki çeşitli yakınlıklara göre, kesişmeler ortaya çıkarandır (Deleuze ve McMuhan, 1998: 50).

Deleuze’ün sinema kitapları arasındaki bağlantılar, bu türden kesişmeler ortaya çıkarır çünkü imge sınıflandırması, Deleuze'e sinema tarihi boyunca süregelen major tartışmaları, yeniden organize etmek için imkân tanır. Hareket imge kavramı, montaj ve çekim, sinema ve anlatı arasındaki tartışmalara yeni bir perspektiften bakmanın yolunu açarken, zaman imge kavramı, savaş sonrası sinemaya ve klasik ve modern arasındaki kırılmanın ürettiği mutasyonlara farklı

açından bakmanın yolunu açar (Marrati, 2008: 2). Hareket imge ve zaman imge içerisinde açılan perspektifler, sadece ele alınan konulara derinlik kazandırmaz, başka konulara yeni bağlamlar da sunmaktadır. Örneğin “herhangi bir mekân” (any-space-whatever) kavramı, ilk olarak hareket imge içerisinde değerlendirilen duygulanım imgede karşımıza çıkar. Daha sonra, zaman imgenin de temel bir kavramı haline gelir.

Bu bağlamda, imge ve göstergelerin sınıflandırılması, tarihsel değildir, bir film içerisindeki konumunu belirtmesi itibariyle işlevseldir. Sınıflandırma, yerden biten otlar misali, film içinde ve filmler arasında savrulan imgelerin ve göstergelerin makinesel düzenlenişini ortaya çıkarır. Bu düzenleme içerisinde, imgelerin “gelişmiş olması için bazı koşullar gerekir, yoksa güçsüz ya da ikincil kalır. O halde, soylar ya da neseplerden çok, her biri olabileceği kadar eksiksiz olan gelişme düzeyleri vardır” (Deleuze, 2006b: 60). Önemli olan sınıflandırma içerisinde, imgelerin bu düzeylerine bağlı kalarak, onun koşullarına odaklanmaktır. Bir felsefe metninde olduğu gibi, imgelerin koşullarına inerek, filme, imgeler aracılığıyla “ne zaman?”, “nasıl?”, “nerede” gibi sorular yöneltmek, sınıflandırmanın temel uğraşı olmalıdır.

Fakat sınıflandırma açısından, metinle film arasında kurulan anoloji yüzeysel olmalıdır. Aksi takdirde, sinemanın tekilliğini iptal ederek, filmi bir metne indirgeme tehlikesiyle karşılaşırız. Sinema, dil üzerinden temellendirilecek bir sanat değildir. Deleuze açısından, sinema dilsel bir sisteme, kavranabilir bir malzeme sunar (2001b: 262). Sinema hareketlerden ve "düşünce süreçlerinden (dilsel-öncesi imgeler)" ve bu hareketlere ve süreçlere dair "bakış açıları"ndan (“anlamlandırma-öncesi göstergeler”) oluşur. Bu malzemeler, "dilsel-öncesi imgeler ve göstergeler"dir ve bu malzemeler aracılığıyla dil sistemi, "kendine ait nesnelere" oluşturur. Sinema, dilsel olmayan saf bir göstergebilimi sunmaktadır (Deleuze, 2001a: viii). Bu açıdan, "sinemayı bir dil olarak değil, sinyalsal bir materyal olarak ele almak gerekir" (Deleuze ve McMuhan, 1998: 50).

Sinemanın dilbilimsel çalışmalar içerisinde değerlendirilmesi, imgeyi bir sözceye indirgeme işlemidir. Bu semiyolojik yaklaşımda göstergelerin kavranılışı, gösteren adına düzenlenmektedir ve böylelikle film, bir metin olarak ele alınmaktadır. Sinemaya dair bu yaklaşımın ortaya çıkardığı sıkıntılardan biri, sinemanın bir anlatı etkinliğine indirgenmesidir. İmgeler, bu yaklaşım içerisinde, verili olan bir anlatının gösterenlerine ve temsillerine dönüşmektedir. Anlatı, verili bir olay üzerinde imgelerin düzenlendiği ve dilsel belirlenimlerin temel olarak alındığı bir kaç koda indirgenen biçim olarak, ayrıcalıklı bir yere

sahiptir. Ancak anlatı görünebilir imgelerin sadece sonucudur. İmgeler verili bir olayın veya onların altında yatan bir yapının etkisi değildir. Dolayısıyla, anlatıyı merkeze almak, sinemanın ve imgenin tekliğini ortadan kaldırır (Deleuze, 2001b: 25-27).

Sinemayı anlatsal bir etkinliğe ait kılmak, gösteren ve gösterilen ilişkisini, sistematik bir hale getirir. Öncelikle, tüm göndergelerimizin ortak paydası olan bir dünya varsayılır. Sonra sırasıyla, önce söz konusu dünyaya dair ve bu dünya içerisinde keşfettiğimiz anlamlar ve sonra, bu anlamları, sistematik bir bütünlük içerisinde bir araya getirmek için başvurduğumuz çeşitli göstergeler olduğu kabul edilir. Dünya (gönderge), bu dünyayla ilgili anlamlar (gösterilenler) ve anlamları sistematikleştiren göstergeler (gösterenler) arasında, bütünlüklü bir tamamlanma söz konusudur. Bu biçimiyle dış dünya, temsil edilecek bir nesneye dönüştürülür. Dili kullanma kabiliyetine sahip olan özne de, gösterilenler ve gösterenler aracılığıyla, bu temsiliyetin sözcüsü olur. Bu biçimiyle dil, dünya üzerinde aşkın bir konuma sahiptir. Deleuze açısından, temsil edilmeyi bekleyen bir dış dünya yoktur ve buna bağlı olarak, temsil etme niteliğine sahip bir dil de yoktur. Dünya, kendiliğinden, dilsel olmayan göstergesel bir düzlem üzerinde yer alır. Bu açıdan göstergeler, temsil edici değil “yeğînleştiricidirler”. Dünya, yeğînleştirici olan göstergelerin güç ilişkilerinden oluşur (Colebrook, 2013: 143). Sinemanın bakışı, dünyayı nesneleştirmez. Dünya göstergeleri içerisinde, seyircisini ve yönetmenini kendinde barındırır. Sinemada, göstergeleri dilsel olmayan bir biçimde ele almak, bu açıdan önemlidir. Göstergeleri sınıflandırabildiğimiz takdirde, dünya temsil edilmeksizin kendiliğinden “sinema yapmaya koyulur”.

Deleuze, sinema adına dilsel olmayan bir gösterge rejimi ortaya koymak için, Peirce’ye başvurur. Saussure’ün semiyolojisinden ziyade, Peirce’in semiyolojisini film çalışmalarında öne çıkarmıştır. Saussure, gösteren ve gösterilen ilişkisine odaklanarak, dili, temsil düzeyinde ele almıştır. Bu düzeyde kalındığı takdirde, sinema dilsel bir işlem olarak kabul edilir ve sinemanın temel boyutu olarak anlatı, ön plana çıkarılır. Baker’in de ifade ettiği gibi, “ne zaman ki bir film ‘anlatılabilir’ olmaktan çıkar, asla ‘aktarılamaz’ hale gelir, o zaman film bir gerçektir, dilsel sanallığından kurtulur” (2011: 25). Peirce, bu sanallığa karşı, göstergeleri dilsel-olmayan bir biçimde ele alır. Göstergeler, dilsel olmaktan önce görseldir. Ancak bu fark, göstergelerin bilişsel süreç içerisindeki rolü açısından düşünüldüğünde, silikleşmeye başlamaktadır. Bu durum, Deleuze’ün aynı zamanda Peirce’de ele aldığı bir eksikliklerdir. Peirce, başlangıçta göstergeleri dilsel-olmayan bir temelde almaya çalışırken, nihayetinde dil sürecine

bağımlı kılar çünkü göstergeler, bilginin üretimi sürecindeki seviyelere indirgenir (Bogue, 2003: 66-67)

Fakat Deleuze yine de Peirce'den vazgeçmez ve hatta onun görsel olan gösterge anlayışını geliştirir. Peirce, her şeyden önce, imge olarak fenomenden başlar. Sonra, imgeyi üç temel başlık içerisinde değerlendirir: birincilik, ikincilik ve üçüncülük. Birincilik, sadece kendisine referans edendir ve güç ve saf virtüellik olarak vardır: duygulanım imge¹. İkincilik, bir başka şey aracılığıyla kendisine referans edendir ve etki - tepki ilişkisi içerisindedir: eylem imge. Üçüncülük, bir şeyin bir şeyle karşılaştırılmasıyla kendisine referans edendir ve ilişki, yasa ve gerçeklik olarak vardır: ilişki imge. Bu üç imge türü, hiyerarşik bir yapıya sahip değildir. Deleuze, Peirce'nin bu üçlü imge anlayışına bir unsur daha eklemiştir. Peirce'in imgeleri üç başlık altında ele alması için, bu imgeleri önceleyen bir imgeye ihtiyacımız vardır: algı imge. Algı imge, bu formu içerisinde basitçe hareketi ifade etmez, hareket ile onun aralığını ifade eder (2001b: 30-32). Daha doğrusu, hareket imgeler evrenindeki varyasyonun kendi içinde var olan bir algılanımı vardır, yani bu evren içerisindeki tüm imgeler merkezlessiz bir akış içerisinde tüm parçaları ve yüzleriyle birbirlerini algılar. Öte yandan algılanımın canlı imge tarafından bir aralık biçimine sokulması yoluyla merkezi bir yapısı vardır. Burada artık söz konusu olan, hareketin aralığıdır. Dolayısıyla, hareket imgeler evreninin zaten kendinde bir algı olması, algı imgeyi de algınının algısı haline getirir. Algının bu ikili hareketi, bir taraftan algıyı harekete, diğer taraftan hareketin aralığına yaklaştırır. Algının hareketin aralığına yerleşmesi itibariyle, kendisini diğer imgelere genişletmesi söz konusudur: eylemin algısı, duygulanımın algısı, ilişkinin algısı gibi. Deleuze, bu açıdan algı imgeyi, hareket imgenin bir işlevi olarak bir sıfır derecesi gibi görür. Peirce'in imge sınıflandırmasının başına, algı imge olarak "zeroness" eklenmelidir.

Bu bağlamda, imgelerin görsel sınıflandırılması, öncelikle hareket ve imge ilişkisi çerçevesinde yapılır. Hareket imge, bu sınıflandırma içerisinde, temsil edilecek bir nesneye indirgenmez. Deleuze, Bergson'a gönderme yaparak, hareket, hareket eden cisimden alınırca, imge ve nesne arasında mesafe kalmayacağını savunur (2001b: 27). Hareket imge nesnedir, devam eden hareket olarak, hareket içerisinde kendi kendine yakalanan şeydir. Nesnenin kendisinin modülasyonudur. Bu açıdan, sinema nesnenin bir dilidir, dilin nesnesi değil. Hareket imgenin göstergeleri, bu modülasyon içerisinde sınıflandırılır.

¹ Bu ve diğer hareket imge türleri, "Hareket İmgenin Beş Tipi" başlığı altında açıklanacaktır. Deleuze'ün imge sınıflandırmasındaki Peirce etkisini açıklarken, hareket imge türlerine değinmek zorundaydık.

Deleuze (2001b: 32-34) açısından, hareket imge içerisindeki göstergeler, ikili bir hat içerisinde sınıflandırılır. Bir yandan tündengelim yani ilişki imgenin işlemi boyunca, imge tiplerinin kökensel bir göstergesi vardır. Öte taraftan hareketin aralığı olarak algı imgenin yani sıfır derecesinin her bir imge türünü iki kutuplu göstergeye bağlaması söz konusudur. Diğer bir deyişle, bir hareket imge boyunca baştaki algılanım imge ile sondaki ilişki imgenin hareketin üzerindeki kendine ait olan biçimsellikleri söz konusudur. İlişki imge, hareket imgesinin değişen bütünü ifade etmesi açısından, bu bütün içerisindeki imgelerin kendine ait olan, yani genetik olan göstergelerini öne çıkarır. Algı imge ise, bir sıfır derecesi ve hareketin aralığı olarak, kendisini diğer imgelere doğru genişletirken her bir imgeyi kendisinin bir parçası kılar. Algının algısı olarak hareketin aralığı olan algı imge, hareket boyunca aynı zamanda duygulanımın, eylemin ve ilişkinin de algısıdır. Kendisini ve genişlettiği imgeleri, bu açıdan iki kutuplu göstergelere böler çünkü arada olan algılanım, kendisiyle diğer imgeler arasında olması itibarıyla, hem kendisini hem de diğer imgeleri ikili bir gösterge rejimine sokar. Bu rejim, önseldir ve ancak bu rejimin koşuluyla, ilişki imgenin her bir imgeye biçtiği genetik gösterge ortaya çıkabilir. Başlangıçtan sona doğru ilerlenir ama hareket kendi üstüne dönerek, sondan başlangıca doğru da ilerler. Bir baş ve son olması itibarıyla, gösterge ve imge ilişkisi bütün içerisinde gerçekleşmektedir. Zaman imgede ise, imge ve gösterge ilişkisi değişliğe uğramaktadır. Gösterge artık, bir bütün içerisinde varsayılan hareket imgenin belirtileri değil, içsel bir üretimle belli bir serbestliğe kavuşan işaretlerdir ve bu bağlamda, hareket imgenin ötesinde zaman imgeler ortaya çıkar.

1.2.1. Sinemanın Sanatsal Araçları

Sinemadaki imge ve göstergeleri ayrıntılandırmadan önce, bu imge ve göstergelerin hangi sinematik unsurlarla oluşturulduğunu açıklamak gerekir. Deleuze açısından, sanatın kompozisyon düzlemindeki oluşumunda, iki süreç belirleyicidir: estetik ve teknik kompozisyon (2001: 171). Estetik kompozisyon “duyumun”, teknik kompozisyon ise “malzemenin” geçerliği olduğu süreçlerdir. Bu iki süreç, bir sanat eserinin oluşumunda, kompozisyon düzleminde bir araya gelir. Fakat yine de, birbirine karıştırılmaması gereken iki ayrı süreçtir çünkü bu süreçten ilki olan estetik kompozisyon, düzlemin asıl oluşturucusudur. Doğa farkı, estetik kompozisyona ait gibidir: “bir sanat yapıtı asla teknik tarafından ya da teknik için yapılmamıştır”. Fakat Deleuze, sanat eserinin üretiminde, teknik boyutu da bir çırpıda kenara koymamaktadır (2003: 17-18). “Sinemada bir fikir sahibi olmak” her zaman

sinemaya özgü bir teknik bir sürece aittir. Bir fikir, hiçbir zaman genelliği ifade etmez. Fikir, ifade edilen alanın tarzlarına bağlıdır.

Bu bağlamda Deleuze, sanat eserinin üretimindeki başat faktörün ne olduğuna yönelik tereddüt yaşıyor gibidir. Yaratıcı bir çaba veya bir ilham ve kullanılan malzemeye hâkim olma, sanat eserinin üretiminde belirleyicidir. Hangi faktörün asıl belirleyen olduğu ise belirsizdir.² Deleuze’de kararsızlık, hangi tarafın ağırlık merkezi oluşturduğuyla ilgilidir. Yoksa Platon’daki gibi, sanatı teknik bir sürece indirgeyip, sanata yönelik olumsuzlamayı, bu indirgeyiştten türetmek, kesinlikle söz konusu değildir. Sanat da, felsefe kadar, düşüncenin asli bir unsurudur.

Deleuze’ün koşullara vurgu yapan olaysallaştırıcı düşünme biçimi akılda tutulursa, özü belirlemeye çalışan “ne” sorusunu sanata yöneltmek, onun açısından, kayda değer bir problem değildir. Sinemanın imgesel düzlemine yerleşebilmek için, öze gönderme yapan genelleştirilmiş bir sinema tanımından kaçınmak gerekir. Bu tanıma bağlı kalarak oluşturulan türsel belirlenimler de aynı amaca hizmet etmektedir. Bir filmin türünün ne olduğu, onun sahip olduğu imge rejimini açıklamakta yeterli değildir.

İmge tipleri, sinema çalışmalarındaki ağırlık merkezini oluşturan türsel belirlenimlerle oluşturulamaz. Bir western veya polisiye filmi imge tiplerini açıklamak için yeterli değildir. Buna karşılık, sinemanın sanatsal unsurları olan çekim, ışık, ses, montaj vs, doğrudan imge tiplerini verir (Deleuze, 2006b: 57). Öyleyse sinemadaki imge tiplerine geçmeden önce, sinemanın sanatsal unsurlarını açıklamak gerekir. Deleuze’ün de ifade ettiği gibi, “imgenin teknikleri, her zaman imgelemin bir metafiziğine gönderme yapar”(2001b: 58). Sinemadaki bir fikir, bu açıdan, onun teknik sürecine bağlıdır. Fikrin metafizikseliği ve tekniğin özgünlüğü, aynı sürece aittir. Bu bağlamda, sinemanın metafiziksel boyutunu anlaşılır kılmak için, en temel üç teknik unsurunu, yani çerçeve, plan ve montajı açıkladıktan sonra, sinemanın hareket ve zamanı ele alma biçimlerine geçebiliriz.

²Bu bağlamda, Deleuze’ün tereddütünü, Platon’un sanat karşısındaki kararsızlığına bağlayabiliriz. Söz konusu olan sanat, Platon’un *Devlet* diyalogunda kapı dışarı ettiği sanat değil, *tekhné* ve *poiesis* olarak ele alınan sanattır. Platon’da sanatın hem bir teknik meseleye indirgenişi hem de yaratım olarak ele alınmasıyla belli bir değer biçilmesi, bir kararsızlık durumunu bildirmektedir.

1.2.1.1. Çerçeve ve Plan

Sinematografik imge, her zaman “dividüal”dir. Bütün gibi ne bölünebilir ne de bölünemez olandır çünkü parçalarına bölüldüğü anda, doğası da değişir. Deleuze açısından, bunun nihai nedeni, çerçevenin çerçevesi olarak perdenin, birbirinden farklı ışığa ve ölçüğe sahip olan şeylere (örneğin bir su damlası veya bir manzara), ortak bir ölçüt vermesidir. Çerçeve, imgenin yersizyurtsuzlaşmasını sağlar (Deleuze: 2001a, 14-15). Çerçeve, Deleuze açısından, iki hat içerisinde yer alır: her bir çekimin çerçevesi ve her çerçevenin mutlak ölçütü olan perde. Birinci biçimiyle çerçeve, kendi içindeki parçaları sınırlama işlemidir. Parçaların hangi ölçek ve kararda, çerçeve içerisinde yer almasıyla ilgilidir. Sınırlar, matematiksel ve dinamik olarak düzenlenir. Deleuze, matematiksel sınırı, Platoncu idealar teorisiyle ilgili olarak ele alır. Şeylerin idea çerçevesinde, özlerinin belirlenmesi veya sınırlandırılmasıdır. Dinamik sınırlama ise, Stoacı güç tanımına göre yapılır. Var olan cisimlerin sınırını belirleyen idealar değil, güçleridir. Güçlerinin gittiği yere kadar cisimler kendi sınırlarını belirlemektedir (Deleuze, 2001a: 13).

İki sınır arasındaki temel fark, sınırın biçim ve güç üzerinden belirlenmesidir: “şeyler cisimdirler, yani eylemdirler. Bir şeyin sınırı onun eyleminin sınırıdır, şeklinin hudutları değil. Hudut olarak sınırın karşısında bu, dinamik, hareket halinde bir sınırdır. Şeyin kudretinin veya eyleminin sınırı dışında hiçbir sınırı yoktur. Demek ki bir şey biçim değil kudrettir” (Deleuze, 2000: 188). Matematiksel çerçevede, sınırların içinde olacak karakterlerin ve nesnelere önceden varsayılması söz konusudur. Karakterler ve nesnelere bu çerçeve içerisinde yer alması, özlerinin gerçekleşmesinden ibarettir. Dinamik çerçeve, kendisini işgal eden bedenlerin gücü ve hareketleri üzerinde temellenir. Bu güç ilişkileri aracılığıyla, çerçevenin niteliği belirlenir (Marrati, 2008: 21). Dinamik çerçevede, yeğinlikli bir çerçeve anlayışı söz konusudur. Bedenlerin dışına doğru taşan güç çizgileri vardır. Çerçeveyi değişken kılan da, bu yersizyurtsuzlaştırıcı güç çizgileridir. Bu çizgileri oluşturma, çerçevenin dinamik niteliğiyle ilgilidir. Tüm çerçevelere ortak bir ölçü veren perde ise dinamik ve matematiksel çerçeveleri kendi içinde soğurandır; çerçeveler arasındaki geçişleri sağlayandır. Bu mutlak çerçeve olmaksızın, çerçeveleri aynı düzlemde buluşturmak mümkün değildir.

Çerçeveler arasındaki geçişler, çerçeveyi kat eden hareketlerle ilgilidir. Bu bağlamda, çerçeve dışı, olumsuzlama değildir; ne görülene ne de duyulana işaret eder, sadece mevcut olana gönderme yapar. Çerçeve dışı, mevcut olanı problematikleştirir. Sadece bir çerçeve

içerisindeki unsurların devamının teminatı veya kendi varlık nedenleri olarak değil, bir sınırsızlık ve bütün ile ilişkisinde farklı iki yöne sahiptir. Birincisinde çerçeve dışı, bir küme olarak çerçeveyi sonsuzca başka çerçevelere bağlayabilecek görelî bir niteliğe sahiptir. Bir kümenin içeriklerinin bölünebilir nitelikte olması, durmaksızın kümenin alt kümelere bölünmesine veya kendisinin bizatihi bir alt küme olmasına neden olur. Dolayısıyla, bütün kümeler veya çerçeveler, sonsuz bir düzlem içerisinde iletişim halindedir ve bu iletişim içinde her şey, sırasıyla görünür olur. Bunun dışında bir de çerçeve dışının ikinci yönü vardır ki, bu yön, çerçeve dışının mutlaklığıyla ve bütünle ilgilidir. Çerçeve dışı, bu yön içerisinde, artık bir küme değildir. Kendisini içkin süreye açar. Çerçeve dışının bu yönünde bütün çerçeveleri kateden ve her birine sonsuzca genişlemeyi ve aralarında iletişim kurmayı sağlayan bir ip gibidir. Deleuze'e göre, "bir durumda, çerçeve-dışı başka bir yerde, yanda ya da etrafta varolanı ifade eder; diğer durumda, çerçeve-dışı artık varolduğunu bile söyleyemeyeceğimiz, daha çok "ısrar eden" ya da "varkalmayı sürdüren" daha rahatsız edici bir mevcudiyeti, homojen mekânın ve zamanın dışındaki daha radikal bir Başka Yeri ima eder". Birincisi, diğer kümelerle kurulan edimsel hale getirilebilir bağ, diğeri ise, bütünle kurulan virtüel ilişkidir (Deleuze: 2001a: 16-18).

Plan ise, hareketin belirlenimidir ve karşılıklı iki yöne sahiptir. Bir yandan kümedeki veya kümelerdeki görelî konumları, öte yandan bütündeki mutlak değişiklikleri aktarır. Birincisi, planı kümenin çerçevenmesine götürür, diğeri ise, bütünün montajına götürür. Dolayısıyla plan hem çerçevelemeye hem de montaja aittir (Deleuze, 2001a: 19). Bir yandan bir kümenin parçalarının görelî pozisyonlarını biçimlendirir ve bu açıdan, çerçeve tarafından belirlenir. Diğeri yandan, bütünün süresindeki değişimi ifade eder ve bu açıdan, montaj tarafından belirlenir (Marrati, 2008: 20). Her bir plan, bir yandan varlıkların sınırlı bir kümesini çerçeveleyenken, öte yandan montaj içerisinde kendisini, kendisinin ötesindeki ilişkilerle tamamlayabilecek bütünlüğü ortaya çıkarır. Üç unsur, yani çerçeve, plan ve montaj, göreceli olarak birbirinden ayrılarıdır çünkü her bir plan, cisimlerin seçilmesi ve düzenlenmesi anlamında bir çerçevedir, montaj ise planı bütüne açması anlamında plan içerisinde içerilmiş olandır (Bogue, 2003: 3, 48).

Plan, çerçevelemeye ve montaja ait olmasıyla, hem bölme hem de birleştirme işlemi yapandır. Deleuze planı bu açıdan bilincin işleyişine benzetir. Ancak sinematografik bilincin kendine ait bir niteliği vardır. O, seyircilere veya yönetmene ait olan değil kameraya ait olandır. "Sinematografik algılanım, duraklamaları kendinin temel birleşenleri olan ve yalnızca kendi

üzerinde bir titreşim teşkil eden tek bir hareketle kesintisiz olarak çalışırken, doğal algılanım araya duraklamalar, demir atmalar, sabit noktalar ya da ayrı bakış açıları, birbirinden ayrı hareketli cisimler hatta araçlar sokmaktadır" (Deleuze, 2014: 37-38).

1.2.1.2. Montaj

Deleuze, *Hareket-İmge*'de, kamerayı bir tür bilinçlilik olarak ele alır. Kamera, daha fazla yoğunlaştırılmış ve ilgisizleştirilmiş/merkezleştirilmemiş bir konum sağlar. Bir sonraki bölümde göreceğimiz üzere, Bergson ise tersine, sinemayı doğal algıya yaklaştırır ve onun bir uzanımı olarak görür. Deleuze için sinema, doğal algıyı yeniden oluşturan olarak değil, onu simüle eden olarak vardır. Bu simulasyon işleminde etkili olan, kameradan daha ziyade montajdır. Montaj, bir başka göz olan kameranın öznel olmayışının kaynağıdır. Çünkü kamera, montaj aracılığıyla, insan algısından daha yüksek olan doğal ve maddi bir doğaya sahiptir (Trifonova, 2004: 138-139).

Sinemayı doğal algıdan uzaklaştıran montaj, özellikle modern toplumun kültürel boyutunda daha açık bir şekilde görülmektedir. Baker bu bağlamda, modern toplumu, bir montaj kültürü olarak ele almaktadır (2011: 245). Endüstriyel düzenlemelerinden sanatsal oluşumlarına ve ekonomik oluşumlarından siyasi örgütlenmelerine kadar modern çağ, bir montaj izleği etrafında kümelenmektedir. Bu bağlamda, ona göre sinema, "montajlanmış bir dünyaya aittir: ama montaj da fikriyat ve düşünce dünyasıyla olsa olsa sinema dâhilinde karşılaşır. Yani sinema montaj üstüne biçimsel, dünya üstüne ise temsili bir düşüncedir". Ancak söz konusu temsiliyet, modern çağın montaj izleklerinin sinemadaki yansıması değildir. Aksi takdirde, sinemayı, çağımızın örgütlenmelerini temsil eden bir işleme indirgeriz. Sinema, daha çok, bu modern kültürel makinenin bir parçası olarak vardır, bu makineyi temsil eden olarak değil.

Deleuze sinemada, dört farklı montaj ekolü olduğunu dile getirir (2014: 48). Bunlar sırasıyla, Amerikan ekolünün organik rejimi, Sovyet ekolünün diyalektik rejimi, İkinci Dünya Savaşı öncesi Fransız ekolünün niceliksel eğilimi ve Alman ekolünün yeğinsel eğilimidir. Amerikan ekolünün öncüsü olan Griffith, hareket imgelerin birleşimini bir organizma olarak görmektedir. Organizma ise, çokluk içinde bir birlik kurmaya yönelik olarak ele alınmaktadır. Birbirinden farklı unsurların bir birlik oluşturması, organizmayı ortaya çıkarır. Farklı unsurlar ise, genel olarak belli ikilikler çerçevesinde sıralanır. İkiliklerden her biri, diğerini takip edecek bir ritim içinde sunulmaktadır. Ritmi sağlayan ise ikilikler arasındaki çatışmadır ve

çatışmanın nihayete erdirilmesi için, ikilikler arasında uzlaşmaya gidilir ve organik bir bütünlük sağlanmış olur.

Sovyet okulunun önde gelen isimlerinden Eisenstein ise, diyalektik rejimin temsilcisi olarak, Amerikan ekolüne iki açıdan eleştiri yöneltir. Bu ekol içerisinde fenomenler, birbirinden bağımsız ve kendiliğinden verili gibi ele alınmaktadır. Fenomenler bu yolla ele alındığında, farklılıkların altındaki ortak neden gözden kaçmaktadır. Aslında Eisenstein organik birliği tamamıyla geride bırakmaz, onu geliştirmeye çalışır çünkü ikilikler burada da söz konusudur ancak bu farklılıklar, genel bir duruma değil, onların aşılması yoluyla, bir geçiş durumuna gönderme yaparlar. Diyalektik rejim, organik rejimi kapsamakla kalmaz, aynı zamanda patetik gelişimi ve süreci de içermektedir. Patetik gelişimde söz konusu olan, karşıtlıkların içine sızmadır. İkili bir karşıtlığın birbirini takip etmesinden öte, bir karşıtlıktan diğerine geçiş anındaki sıçrayış ön plandadır. Karşıtlar arasında organik birlik değil, karşıtın kendi zıttına sirayet edişi vardır. Bu geçiş aşamasında ise, yeni bir nitelik ortaya çıkmaktadır (Deleuze, 2014: 50-54). Bu bağlamda, sahneler arasındaki çatışma, Eisenstein açısından, montajın özünü oluşturur çünkü çatışma, iki ayrı şeyin yani niceliğin, çarpışmayla birbirinin içine sızarak yeni bir nitelik kazanmasıdır. Bu bağlamda montaj, birbirleriyle çatışan şeylerin yan yana dizilmesi işlemidir. Onun "pathos" olarak ifade ettiği şeyin üretimidir (Bogue, 2003: 51).

Sovyet ekolü içerisinde yer alan bir başka yönetmen ise Vertov'dur. Vertov, sinema teorisini ağırlıklı olarak, Eisenstein sinemasının eleştirisi üzerine temellendirir. Eisenstein sinemasındaki ayrıcalıklı anların, patetik bir gelişim aracılığıyla, filmler içerisinde niteliksel sıçramalar gerçekleştirmesine karşı çıkar. Çatışma aracılığıyla imgelerin sürekli genişleyen bir bütünlük içerisinde birbirini kapsayarak diyalektik bir birlik oluşturması, imgeler çeşitliliğinden oluşan maddi evrene soyut bir hareket eklemek olacaktır. Bu bağlamda, iki yönetmen arasındaki temel fark, diyalektik anlayışlarından kaynaklanır. Eisenstein için diyalektik, Doğa ve İnsan arasındadır. Ayrım, doğadaki insan ve insandaki doğa şeklindedir. Vertov da ise diyalektik maddenin içindedir. İnsani olmayan bir algılanım, geleceğin üst-insanı, maddesel topluluğu biçimsel komünizmle birleştirir (Deleuze, 2014: 116). Her iki yönetmen için de diyalektik temel meseledir: "diyalektik onlar için bir bahane olmadığı gibi, teorik ve geriye dönük işletilen bir tefekkür de değildi; diyalektik öncelikle bir imge ve imgelerin montajı anlayışıydı" (Deleuze, 2014: 234). Ancak Eisenstein diyalektiği bilince ve tarihe bağlarken, Vertov diyalektiği doğanın kendisine yerleştirmektedir. Doğa, bilinç

dolayısıyla nesneleştirilemez olandır. Vertov açısından doğa, kendi diyalektik süreci içerisinde kendi kendisini ortaya koymaktadır. Sinema da, doğanın bu kendindeliğini, montaj aracılığıyla oluşturan bir sanattır.

Montaj aracılığıyla görüntü, imgeye dönüşmektedir. Bir öznenin algıladığı veya gördüğü şey, görüntüdür. Hatta kamera bile böylesi görelî bir hareketsizliğe sahiptir. Belli bir çerçeve oluşturur. Montaj bu görelî hareketsizliği ortadan kaldırarak, maddî evren içerisindeki varyasyonun mutlak hareketini algılanır kılmaktadır. Algılama süreci, artık özneye veya kameraya değil, nesnenin içerisine yerleştirilir. Nesne veya doğa, algılanmayı bekleyen pasif kendilikler değildir, kendi içinde algısal bir sürece sahiplerdir. Uzam içerisinde herhangi bir nokta üzerinde etkide bulunan ve kendi üzerinde etki sahibi olan tüm diğer noktaları algılar. Bu bağlamda sinema, Vertov açısından, maddeciliğin temel ilkesi olan “algıların bizde olmaktan çok maddenin içinde” olduğunu ortaya koyan bir sanattır. Sinema, maddî evrenin kendi içindeki etkileşimsel algısını ifşa etmesi itibarıyla, doğanın diyalektik sürecini görülebilir ve işitilebilir kılan bir sanattır (Baker, 2011: 232-234).

Bir diğer montaj türü ise İkinci Dünya Savaşı öncesi Fransa sinemasının niceliksel montaj anlayışıdır. Bu sinema içerisinde öncelikli olan şey, “hareketin niceliğidir”. Hareketin “metrik ilişkileri” aracılığıyla montaj oluşturulur. Alman ekolü veya dışavurumculukta ise, montaj, hareket ve ışık ilişkisi aracılığıyla oluşturulmaktadır. Işık kendinde harekettir ve hareket imge ve ışık imge aynı belirşin iki farklı yönüdür. Işık ve gölge, uzamda birbirini izleyen ardışıklıklar değil, farklı varyasyonlar içerisinde sürekli mücadele halinde olanlardır. Deleuze’e göre, bu mücadele, organik rejimde olduğu gibi soyut bir birlik içerisinde veya diyalektik rejimde olduğu gibi içsel bir erek ile çözüme kavuşturulmaz. Fransa sinemasında olduğu gibi görelî bir karşıtlık da söz konusu değildir. Işık ve gölge arasındaki mücadele mutlak ve sonsuz bir karşıtlık içerir (Deleuze, 2014: 62, 71).

Savaştan önceki Fransız ve Alman sinemalarını montaj açısından ayırdığımızda, aralarındaki iki temel fark ortaya çıkar. Bu farklar montajın iki temel işlemiyle ilgilidir. Aralık olarak montaj ve değişken şimdi Fransız sineması içerisinde sayısal yani niceliksel bir birlik olarak yer alırken, Alman sineması içerisinde bir yoğunluk yani nitelik derecesi olarak yer alır. Açık bütün olarak montaj ise Kant’ın iki ayrı yüce kavramı aracılığıyla ortaya çıkar. Fransız sinemasında açık bütün, matematiksel yüce içerisinde yer alır ve sayıların sonsuzluğa doğru

genişlemesi olarak vardır. Alman sinemasında ise dinamik yüce içerisinde yer alır ve gücün sonsuzluğa doğru genişlemesi olarak vardır (Bogue, 2003: 53).

İki ekolün matematiksel ve dinamik yüce aracılığıyla tanımlanması, hareket ve zaman ilişkisini nasıl ele aldıklarını da ortaya koymaktadır. Fransız sinemasında montaj hareketin ard ardılığıyla değil (aralık olarak zaman), eşzamanlılığıyla oluşturulur. Deleuze, bu bağlamda, Fransız sinemasını düalist bulur: Görelî harekete karşı (maddeye dairdir ve imgelem yoluyla kümeler birbirinden ayrılır ve iletişime geçer) mutlak hareket (tine dairdir ve imgelem artık yeterli değildir ve düşünce kümeden kümeye geçen ölçsüz hareketin bütünü kavrar). Fransız sinemasında, görelî hareketlerin mutlak hareketlerde birliğe kavuşturulması, yani maddesel unsurlara ölçüt olan sayısal birliğin kendisini açık bütün olarak mutlak harekete açması, zamanı hareketlerin ardışıklığından çıkartır. Zaman, eşzamanlılık olarak ortaya çıkar. Deleuze, "eşzamanlılık ideası"nın her zaman Fransız sinemasında yer aldığını savunur (2014: 69).

Alman sinemasında ise organik karşıt olan mekaniklik değil, tüm yaşama sirayet etmiş "organik-öncesi güçlü bir tohum sallık" vardır. Şeyler "organik-öncesi güçlü bir tohum sallık" içinde "ilahi ışık olarak Tanrı"yla bulduğumuz "tinin psikolojik olmayan yaşamını" ortaya çıkarır: "ruh yeniden ışığa doğru yükseliyor gibi görünür; ama bundan ziyade, ruh yalnızca ideal bir düşüşü olan ve dünyada yitip gitmekten çok dünya üzerine düşmüş olan kendi *ışıklı* parçasıyla yeniden bir araya gelmiştir" (Deleuze, 2014: 78). Alman sinemasındaki montaj anlayışı, ışık ve hareket ilişkisinden türeyen ölçsüz biçimleri görünür kılma üzerinedir. Ancak bu ölçsüzlüğün bir ölçü olarak kendini sunduğu idesel bir süreç de vardır. Alman sineması, ölçsüz biçimleri oluşturan "tinsel bir Evren"i bu süreç aracılığıyla kavramaktadır. Fransız sineması ise, halen kısmen organik birliğe işaret etmektedir. Doğa ve Tin arasındaki mutlak karşılaşmanın olası bir uzlaşımını göstermeye çalışır. Tin'in önce doğada yabancılaşmış halini, yani imgelemin kavrayamadığı sayısal bir sonsuzluğu, sonra Tin'in bu sonsuzluk karşısında kendini yeniden kendinde keşfedişini yani kendisindeki idesel kavrayışı ortaya koyar (Deleuze, 2014: 79). Her iki sinema da, imgelemin kendi sınırıyla karşılaşması açısından benzerdir. Ancak Fransız sinemasında bu sınırı ortaya çıkaran nicelik olarak büyüklükken, Alman sinemasında nitelik olarak güçtür. Sınırlarına itilen imgelemin güçsüzlüğünü ortadan kaldırarak özneye tinsel bir kavrayış gücü veren ise akıldır. Ancak Fransız sinemasında aklın idesel faaliyeti bilgi yetisi açısından gerçekleşirken, Alman sinemasında arzulama yetisi açısından gerçekleşmektedir (Deleuze, 1995: 93). "İlahi ışık

olarak Tanrı'yla buluştuğumuz" ahlaki varlığımızın pratik olarak belirlenimi Alman sinemasının montaj biçimini oluşturmaktadır.

Montaj, aynı zamanda, üç tip hareket imgenin kompozisyonudur. Hareket imge türleri arasındaki çeşitlemelerden oluşmaktadır. Farklı hareket imge türlerine göre, farklı montaj türleri ortaya çıkabilir. Örneğin, Griffith'de eylem imgenin ön planda olmasıyla eylem montajı, Vertov'da algı imgenin ön planda olmasıyla algılanım montajı, Dreyer'de duygulanım imgenin ön planda olmasıyla duygulanım montajı hâkimdir. Buna bağlı olarak, bazı çekimlerin hareket imge türlerine yakın olduğu da söylenebilir. Yakın çekim, duygulanım imgeyi, orta çekim eylem imgeyi, uzak çekim algı imgeyi ön plana çıkarır (Deleuze, 2014: 100).

Sinemanın sanatsal araçları olan çerçeve, plan ve montaj, aynı hareketin farklı öğeleri olarak yer alır. Çerçeve, bir kümenin parçalarının geçici olarak belirlenmesiyle, plan, bu küme içerisindeki hareketlerin dağılımının belirlenmesidir. Montaj ise çerçeve ve planın küme ve parça ilişkisinden doğan hareketinin, bütün açısından ifade edilmesinin belirlenimidir. Her üç unsur da film içerisindeki hareket ve zaman ilişkisinin nasıl ele alınacağına göre düzenlenmektedir (Deleuze, 2006b: 67).

2. BÖLÜM

HAREKET İMGE VE BERGSON

Badiou, Deleuze'ün “büyüleyici bir Bergson okuru” olduğunu dile getirir (2019: 66, 141). Deleuze'ün temel kaynağı, Nietzsche ve Spinoza değil, Bergson'dur. Ona göre Deleuze, kendi döneminde oldukça yaygın olan Bergson'un geleneksel bir biçimde okunmasına karşı olumsuz bir tavır takınır. “Bergsonculuğu laikleştirmeye” çalışır. Deleuze, Bergson'u çağımızın pek çok üretim biçimiyle beraber okur. Geleneksel görünümüne karşın “laik” Bergson'un modern kültürün sanatsal, bilimsel ve politik üretimlerine dair kavrayışımızı belirleyen önemli bir filozof olduğunu göstermeye çalışır. Deleuze'ün Bergson monografisi de, bu amacın somut bir ürünüdür. Deleuze bu monografisinde Bergson'u olumsuzlama üzerinde temellenen ontolojiye karşı, temel bir figür olarak kullanır. Ona göre, Bergson olumsuzlama yerine “etkin ve içsel bir nedensellik” üzerinde temellendirilen varlığın olumlu hareketini öne çıkarır. Olumsuzlama aracılığıyla merkezi bir konuma sahip olan belirlenim yerine, varlığın olumlu hareketinden türeyen farklılaşmayı koymaktadır. Bergson için önemli olan Bir ve Çok arasında gerçekleşen diyalektik hareket değildir, çokluğun “indirgenemez çeşitliliğidir”. Varlık ve Hiçlik arasındaki soyut hareket yerine, varlığın kendinde hareketi olan oluşsal boyutunu öne çıkarır (Hardt, 2012: 21).

Deleuze felsefesinde etkili olan en önemli filozof olarak Bergson'u göstermek, tartışılabilir bir argümandır. Ancak söz konusu sinema olduğunda, sinema kitaplarındaki ayrıcalıklı filozofu Bergson'dur. Özellikle ilk cilt olan *Hareket-İmge*'de, Bergson bu ayrıcalığını kimseye kaptırmaz. Deleuze'ün (2006b: 57-59, 138) sinemayı bütün olarak düşünmesinin nedeni, sinemanın “hareket imge temeli üzerine kurulu olmasıdır”. Badiou'nun “Bergsoncu Deleuze” vurgusu, özellikle sinema açısından geçerlidir. Deleuze hareketin Bergson tarafından “algılayış, duygulanış ve eylem” üzerinden ele alınmasını, eşsiz bir yenilik olarak kabul eder. Deleuze bu yeniliğin yeteri kadar dikkate alınmadığından yakınır. Onun açısından hareketin bu farklı kavranılışı, sinema içerisinde gerçekleşir. Bergson'un hareket üzerinden yaptığı ayrımların sinemaya uyarlanması, Bergsoncu düşüncenin sinema içerisinde serimlenmesidir. Bergsoncu düşüncenin sinema içerisinde olumlanması ve sinemanın bu düşünce aracılığıyla temellenmesi bir ve aynı harekettir. Deleuze, bu ilişkinin kaynağı olarak, Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabının ayrı bir öneme sahip olduğunu dile getirir. Bergson bu

kitabında bir yandan madde, hareket ve imge özdeşliğini ortaya koyar ve imgeler evrenindeki belirlenimsizlik merkezi olarak canlı imgenin yerini tayin eder. Öte yandan, tüm sürelerin bir arada olduğu açık bütün olarak zamanı bu özdeşlik düzleminin zemini haline getirir ve madde, bu biçimiyle zamanın en alt düzeyi olarak sunulur. Deleuze bu iki düşüncenin birlikteliğini, “katışıksız bir tinselcilik ile kökten bir materyalizmin evliliği” olarak kabul eder. İmge-hareket özdeşliğinin ve bu özdeşliğin temeli olarak zamanın ortaya koyulması, “sinemanın derin Bergsonculuğu”nun da ifşası olacaktır (2014: 265).

2.1. HAREKET TEZLERİ - AÇIK-BÜTÜN: BERGSON’UN BİRİNCİ YORUMU

İmge-hareket özdeşliğinin temeli olarak, tüm sürelerin bir arada oluşu olan zamanın hareketle bağlantısı veya hareketin doğası, Bergsoncu sinemanın birinci yorumunu oluşturmaktadır. Bergson bu yorumu hareket üzerine ortaya koyduğu üç tez aracılığıyla yapar.

Bergson'un hareket üzerine ilk tezi, katedilen mekân ve hareket ayrımıdır. Katedilen mekân sonsuzca bölünebilecek edimsel bir çokluğa sahiptir. Çokluklar düzlemini oluşturan ise, “derece bakımından farklılaşan uzay”dır. Hareket ise virtüel bir çokluk olarak “başkalaşma”dır (Deleuze, 2010: 88). Katedilen mekân üzerinden kavranılan hareket, iki hareketsiz nokta arasındaki mesafeye indirgenir. Söz konusu olan noktalar, bir çizgi içerisinde gerçeklik bulan soyut belirlenimlerdir. Bergson hareketin bu soyut belirlenimler arasındaki geçiş olarak kavranılmasının nedenini, hareketin “yörüngeyle” veya katedilen mekânla özdeş tutulmasına bağlamaktadır. Bu özdeşlik iki sonuç doğurmaktadır: “her hareket bir uzay çizer” ve “hareket eden şey, bu uzayın her noktasında durabilir”. Fakat hareketsiz noktalar aracılığıyla hareketi oluşturmak mümkün değildir çünkü hareket, hareketsiz noktalara bölünebilir bir doğaya sahip değildir. Yörüngeyin bölünebilirliği uzamsal bir belirlenimdir. Hareketin bölünemezliği ise zamansal bir oluşumdur. Bergson, hareketin yörüngeyle özdeş tutulmasının bir diğer nedenini de, psikolojik varoluşumuza bağlamaktadır. İhtiyaçlarımızı düzenlemek adına hareketsiz noktalar üzerinden hareketi oluşturmaya çalışırız. “Hareketsiz bir imgeler dünyasında dayanak noktasını aramaya alışmış olan imgelemimiz, hareketlilik öncesi kımıltısızlığa inanmaktan, bu kımıltısızlığı işaret noktası olarak ele almaktan, bunun içine yerleşmekten ve sonunda hareketin içinde bir mesafe değişimini, hareketten önce gelen uzayı görmekten kaçınmaz”. Hareketin homojen bir uzam üzerinden kavranılışı, sadece felsefi bir yanılğı değil, aynı zamanda psikolojik bir belirlenimdir (Bergson, 2015: 140, 160).

Katedilen mekânın kesitlere bölünerek sıralanması ve buna bir soyut zaman eklenmesi hareketi ancak soyut bir şekilde oluşturmaktır. Hâlbuki homojen olan katedilen mekânı kesitlere bölerek, bölünen her bir parçayı istediği kadar yakınlaştıralım, bu durumda hareket her zaman aralıkta olacaktır çünkü hareket şimdidedir ve katedilen mekân ise geçmiştedir. Bergson, sinemayı da hareketin bu yanlış tasavvur edilmişinin bir örneği olarak görmektedir (Deleuze: 2001a: 1-2). Bergson'a göre sinema, oluştan durumları ve süreden anları çekip çıkartmasıyla, oluşu ve süreyi yanlış bir biçimde sunan illüzyonist bir sanattır (2017: 324, 352-353). Sinema, durumları ve anları hareketin içinden kopararak onların hareketsiz doğalarına soyut bir hareket eklemekten ibarettir. Hareketsiz fotoğrafların arka arkaya makine içerisinde sıralanmasıyla soyut bir hareket üretir ve bu açıdan Bergson sinemayı "pratik bilimizin mekanizması"na benzetir çünkü sinema "eşyanın iç oluşuna bağlanılacak yerde bu oluşu yapma olarak yeniden terkip etmek üzere eşyanın dışında yer almaktadır" (2017: 352).

Oysaki sinematografi imgenin özü hareketli cisimlerden veya araçlardan hareketi çekip çıkartmaktır. Deleuze'e göre, bu işlem Bergson'un dilediği bir şeydi (2014: 39). Ancak Bergson, aygıtın içinde olup bitenlere odaklandığı için, söz konusu hareketin, imgelerin ardarda gelmesinden oluşan soyut bir hareket olduğunu düşündü. Bunun soyut bir hareketten ziyade, hareketin özgürleşimi olduğunu fark etmedi. Deleuze Bergson'u eleştirmekten ziyade, onun sinemanın gelişimini görmekten mahrum kaldığını dile getirir (2001a: 3). Hiç bir şey başlangıçta yetkin değildir ve ortalarda belli bir yetkinliğe kavuşur ve Bergson bu süreçten mahrum kalmıştır.

Kameranın sabit olduğu sinemanın ilk yıllarında, hareket, hareket eden cisimlere bağlı olarak sunulmuştur. Bu hareketli cisimler bütün içinde hareketsiz kesitler olarak kaldığından, bütün de kapalı bir küme ile özdeş tutulmaktadır. Bu durumun iki nedeni vardır. Birincisi, çerçeve, seyircinin sabit ve değişmez bir küme üzerindeki tek ve değişmeyen cepheden bakış noktası aracılığıyla biçimlenmiştir. Bu çerçeve anlayışında kümeler arasında iletişim yoktur. İkinci olarak ise, tüm çekimler belli bir uzaklığı gösteren hareketsiz kesitler olarak yer almaktadır. Bu hareketsiz kesitler sadece belli bir "mekân dilimi"ni göstermektedir. Bu iki nedenden ötürü, hareket imgeden ziyade, hareket içindeki imgeye ulaşılmıştır ve bu ilkel hal ise, Bergson'un sinemaya yönelik eleştirisinin kaynağını oluşturmaktadır. Bu ilkel halden çıkış, kameranın hareketli olmasıyla ve montaj aracılığıyla gerçekleşmiştir. Kameranın hareketliliği, plana hareketlilik sağlarken, montaj, planları birleştirerek planlar arası hareketliliği sağlamıştır (Deleuze, 2014: 41).

Bergson hareket üzerine olan yanlış tasavvuru yani birinci tezi, harekete ile ilişkin ikinci tezinde ikiye böler. Diğer bir deyişle, yanılısamanın iki türü vardır: antik ve modern. Antik yanılısamada, aşkın idealar, biçimler, formlar veya pozlar vardır. Bergson'a göre, aklın kavramlar üzerinden yapılandığı bu biçimler gerçeklikten veya oluştan koparılmış ebedi ve hareketsiz varlıklardır (2017: 362). Oluşun sürekliliğinden koparılan bu biçimler “kendilerini zamana bağlayan ipin kesilmiş” halleridir. Bu hareketsiz varlıklara hareket katan ise maddedir. Bergson, biçimleri dolduran bu maddeyi “metafizik sıfır” olarak adlandırır. Bir'e eklenen bu sıfır aracılığıyla, zaman bir alçalış olarak ele alınmıştır. Uzama indirgenmiş zaman ile kökensel bir hareketsizlik arasına, derece farkları yerleştirilir: “tüm varlıklar metafizik tarafından mükemmelliğin ve hiçliğin iki uç noktasını oluşturduğu bir yoğunluk cetveline göre tanımlanırlar” (Deleuze, 2010: 63). Maddenin akışı, bu aşkın biçimleri doldurur ve gerçekleştirir. Hareket, bu formlarla ilişkili olarak, formların ebedi varlığına leke süren bir nitelik olarak görülmektedir. Hareket, bu biçimiyle, formların gerçekleşmesi ve formlar arasındaki geçişten, “biçimler diyalektiği”nden ibarettir (Baker, 2011: 142). Hareketi bu geçiş üzerinden ele almak, ona soyut bir nitelik eklemek demektir. Bu geçiş anları ise ayrıcalıklı anlar olarak, soyut hareketin içerisinde belirlenmiş olarak kalmaktadır. Modern yanılısamada ise aynı soyut hareket, bu sefer “herhangi-bir-an” (any-instant-whatever) aracılığıyla kurulur. Bu açıdan iki yanılısama arasındaki fark, doğa farkı değil derece farkıdır. Antik yanılısama soyut hareketi kavramlarla oluştururken, modern yanılısama, yasalarla oluşturmaktadır (Bergson, 2017: 374-376). Modern yanılısamada, içkin hareket içerisinde her bir an diğerleri ile eşit aralığa sahiptir. Hareketin aşkın sentezi yerine hareketten duysal bir analiz türetilir (Deleuze, 2001a: 4-6). Antik çağda fizik, hareketi ayrıcalıklı anlar ve konumlara bağlı kılmıştır. Metafizik de, bu bağlamda, bu konumların temellendiği aşkın biçimleri kurmuştur. Modern fizik ise ayrıcalıklı anlar yerine herhangi anlarla hareketi tanımlamaya başlamıştır. Bu açıdan, hareketi aşkın biçimlerle ilişkisinde değil, içkin anlarla ilişkisinde ele almıştır. (Deleuze, 2010: 156).

Baker, Bergson'un ikinci hareket tezini, Eisenstein ve Griffith karşılaştırmasıyla açmaya çalışmaktadır (2011: 137). Griffith sinemasında ayrıcalıklı anlar veya pozlar merkezi bir öneme sahiptir. Ayrıcalıklı anlar veya pozlar, antik dünyanın diyalektik anlayışının uzantılarıdır. Eski hareket anlayışı, aşkın formlar arasında gerçekleşir. Formlar önsel bir biçimde belirlenmiş olarak hareket içerisinde gerçekleşmekte ve hareket, bu formlar arasındaki mesafede ortaya çıkmaktadır. Formlar arasında bir birlik veya karşılaştırma ilişkisi söz konusudur. Griffith sinemasında da buna benzer olarak formlar veya toplumsal oluşumlar,

verili bir şekilde ele alınmaktadır. Örneğin, birbirinden bağımsız olarak ele alınan zenginlik ve yoksulluk fenomenleri böylesi formlardır. Modern diyalektik ise, herhangi anlar üzerinden hareketi oluşturmaktadır. Ancak diğer taraftan, herhangi anların niceliksel birikimi, tekillikleri veya ayrıcalıklı anları üretmektedir. “Eisenstein’in ayrıcalıklı anları hala herhangi anlardır. Herhangi an düzenli ya da tekil, olağan ya da dikkate değer olabilir. Eisenstein da ayrıcalıklı anları pozlar halinde değil, hareketin içkin bir analizinden türetmektedir” (2011: 143). Modern diyalektik, modern hareket anlayışında olduğu gibi, hareketi aşkın formlar üzerinden değil, herhangi anların diyalektik gelişimiyle ortaya koymaktadır. Hareketin herhangi anlar üzerinden içkin bir çözümlemesi söz konusudur.

Bergson, sinemayı, hareketi herhangi-anlardan türeten modern yanılısamının içinde yer alıyormuş gibi kabul eder (2017: 376). Modern yanılısama ile sinema arasında kurduğu bu ilişkiyi, sinemayı fotoğrafa indirgemek suretiyle tesis etmektedir. Modern yanılısama, enstantane fotoğrafın veya herhangi bir anın düzenlenişi üzerine temellenir. Sinema da bu fotoğrafin sıralanmasına bağlı olarak oluşan soyut bir hareket ürettiği için, modern yanılısamaya daha yakındır. Fakat sinematografik imge, hareketli bir kesit veya zamansal bir perspektif verir. Sinemanın bu niteliği, onu fotoğraftan ayırır. Sinema modülasyon olarak, değişimi sürekli kılar; zaman içinde kalıbı sürekli olarak oymaya devam eder. Fotoğraf ise bir kalıba dökme işlemidir. Şeylerin içsel kuvvetlerini bir dengeye ulaştırarak onları düzenler (Deleuze, 2014: 40).

Sinemanın ilk yıllarında, modern yanılısama içerisinde yer alan bilim, sinemayı bir deney aracı olarak görme eğilimindedir. Diğer taraftan, sinemanın sanatsal niteliği de sorgulanmaktadır. Sinemanın bir eğlence aracı ve endüstriyel bir sanat olup olmadığı tartışılmaktadır. Sinema, aşkın sentezlerin bir formu olmadığı için sanatsal bir üretim olarak değerlendirilmemektedir. Sinemanın bu ilk yıllarındaki küçümsenişi, onun ne sanat ne de bilim içerisinde değerlendirilmesine neden olmuştur. Sinema, her ne kadar modern anlayışa yakın gibi dursa da, aslında her ikisinin de dışında durandır çünkü her iki anlayışta da hareket elden kaçmaktadır. Ebedi pozlar ve herhangi anlar, öncelikle bir bütün yaratır ve bu bütün içerisinde, her şeyin verili olduğunu varsayar. Bunun aksine hareket, verili olmadığında mümkün olandır. Bergson, bu noktada, modern anlayışa yakın gibi durmaktadır. Hareketi herhangi anlarla ilişkili olarak düşünüp, bu anların içinden dikkate değer olanı ve tekil olanın üretilmesini, yeni bir sıçrama olarak görür, yani modern bilime eksikliğini duyduğu metafiziği katmaya çalışır. Metafizik şeyin kendisinden ziyade, o şeyi meydana getiren kendine özgü

farkı ortaya çıkarmalıdır ve bu bağlamda bilim, şey düzeyinden şeyin farkına doğru açılmalıdır. Metafizik, bilimi farkın indirgenemez çeşitliliğine doğru genişletmelidir (Deleuze, 2009a: 39).

Bergson'un bilime "eksikliğini" duyduğu metafiziği verme uğraşı, kendi zaman felsefesinden filizlenir. Bergsoncu süre kuramı, her an biri geleceğe yönelen, diğeri geçmişe düşen iki eşzamanlı eğilime bölünür. Geçmişin şimdiden sonra gelmediğini onun temeli olduğunu gösterirken, zaman açısından metafizik bir kuram oluşturur. Geçmişin şimdiyle olan eşzamanlılığını, şimdiyi çevreleyip ona sirayet etmesini gösterirken de psikolojik bir kuram oluşturur. Bu bağlamda, bilimsel ve metafizik kuram birbirini tamamlamaktadır (Deleuze, 2010: 157). Yücefer'in de ifade ettiği gibi, "bilimin verili deneyimden yola çıkarak ortaya koyduklarını yaşamsal hareketin içine yerleştirmektedir" (2010: 47). Her ne kadar Bergson, tam aksini savunsa da, Deleuze'e göre, bilim ve metafiziğin birbirini tamamlamasının ana uğraklarından birisi sinemadır: "sinema en eski yanılısamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı olmak yerine, yeni gerçekliğin mükemmelleştirilmiş aygıtı olacaktır" (Deleuze, 2001a: 7).

Bergson'un hareket üzerine üçüncü tezi, hareket ve değişim ilişkisine odaklanır. Bu tezin formülasyonu şu şekildedir: "An sadece hareketin hareketsiz kesiti olarak kalmaz, hareket de sürenin ya da bütünü hareketli kesitidir". Hareket, uzam içerisindeki parçaların iletimidir. Ancak bu iletimlerin bütün içerisinde yarattığı bir değişim, "içsel uyarımlar biçimindeki hareket" söz konusudur (Bergson, 2015: 152). Bu hareket veya değişim ise bütündeki bir dönüşümü ifade eder. "Bergson'un nâkilin ötesinde keşfettiği şey titreşimdir, ışıdır. Yanılıgımız, hareket eden şeyin niteliklere dışsal olan herhangi birtakım unsurlar olduğunu sanmamızdır. Hâlbuki niteliklerin kendileri, sözde unsurlar hareket ederken değişen saf titreşimlerdir" (Deleuze, 2014: 19-20).

Bergson'un bir bardak su içerisindeki şekerin erimesinin beklenmesinin zorunluluğuna yönelik ünlü örneği de, bu indirgenemez olan zamanı açıklamak içindir (2017: 82-83). Bu beklenen zaman, hareketin hareketsiz kesiti olarak bir "ölçüyü" değil, bütündeki değişimi ifade eden "mutlak" hareketi, "düşünölmüş olmayıp yaşanılmış olan bir zamanı" bildirmektedir. Deleuze, bu bekleme süresini azaltmaya yarayacak ne olursa olsun örneğin bir kaşık gibi bölünemez bir bekleme süresinin her zaman varolacağını savunur. Ayrıca eklenen şeye bağlı olarak, kümenin parçaları arasındaki iletimin niteliği de değişeceğinden, bu değişimin bütün açısından karşılığının olmaması da mümkün değildir. Örneğin kümeye bir

kaşık eklendiğinde, artık şeker, su ve bardaktan oluşan bir kümeden söz edemeyiz. Kaşığın eklenmesi, hem kümenin parçalarını yeniden düzenlemekte hem de bütündeki dönüşümün niteliğini değiştirmektedir. Ancak her iki durumda da indirgenemez bir zaman vardır. Badiou'nun da ifade ettiği gibi, kümelerin ve onların parçalarının “hepsinin Bütünün kiplikleri olması, bir açıklık noktası, hafif bir istikrarsızlık, mikroskobik bir salınım tarafından onlara neredeyse algılanamaz biçimde nakşedilmiştir” (2019: 124).

Deleuze, Bergson'un açık bütün olarak süresini dünya içerisinde anlaşılır kılmak için, süreye dair, Bergson çerçevesinde, iki kavram önerir: ilişkilerin bütünü olarak süre ve sürenin ifadeleri olarak hareket. Deleuze'ün belirttiği gibi, ilişki kendi terimlerine her zaman dışsaldır. Hiçbir şeye indirgenemez olması itibariyle, bütüne aittir. İlişkiler boyunca bütün kendisini niteliksel olarak değiştirir çünkü cisimlerin hareketi, küme ile açık bütün arasında aracılık etmektedir. Cisimlerin hareketi, bir yandan konumlarını değiştirme olarak, öte yandan cisimlerin ilişkilerinin süre giden dönüşümü olarak yer alır. Bu işleyiş, hareketin iki yüzüdür. Süreyi anlaşılır kılmak için önerilen diğer kavram da yani sürenin ifadeleri olarak hareket kavramında asıl önem arz eden şey, ifadedir. İfade, Deleuze'ün Spinoza'dan devşirerek Bergson'a uyarladığı bir kavramdır. Bu bağlamda süre, kapalı kümeler içerisinde kendisini ifade eden veya açan olarak kabul edilir. Her bir kapalı küme sürenin edimselleşmesidir, titreşimsel olan bütün içerisindeki yerel bir mevkidir (Bogue, 2003: 26-27).

Bu bağlamda, bütünü kümeden ayrı olarak ele almak gerekir. Bütün açık olan, değişimle ilgili olandır. Küme ise hareketsiz nesnelere oluşan kapalı bir sistemdir. Kümeler, otomatik olarak algıladığımız yanlısamalar üretir ve bu yanlısamalardan tamamıyla sıyrılmak mümkün değildir çünkü dünyadaki yaşamsal mücadele için önem arz eden gerçekliğin kestirimleridir. Dolayısıyla, küme içerisindeki nesnelere hareketi, nesnelere değil onların kendi arasındadır. Uzamdaki nesnelere arasındaki hareket, bağlantı (connection) formunda, bütündeki hareket ise ilişki (relation) formunda ortaya çıkmaktadır. İlişki nesnelere değil, bütünün bir özelliğidir. İlişki her zaman bütünü açığa taşıyandır. Bütünde niteliksel değişimler yaratandır. Dolayısıyla bütün, ilişkilerin toplamından başka bir şey değildir. "Bütün kendini yaratır ve parçasız olan bir diğer boyutta sürekli olarak kendisini yaratmaya devam eder, tıpkı bir niteliksel durum kümesini bir diğerine taşıyor gibi, tıpkı bu durumlar boyunca geçip giden bitmek bilmez saf oluş gibi." Buradan yola çıkarak, hareketin iki yönünden söz etmek mümkündür. Bunlardan ilki, nesnelere arasında olandır, diğeri ise, bütündeki ya da süredeki değişimi ifade edendir. Bütün nitelik değiştirme aracılığıyla nesnelere içinde bölünürken,

nesnelerde dış hatlarını kaybederek bütün içerisinde silikleşmeye başlamaktadır (Deleuze: 2001a: 9-11). Bu aynı zamanda, Deleuze açısından, sinemanın ilk tezidir, yani montajın açık bir bütünü ifade etmesidir (2001b: 34-35). Montaj, hareket imgelerin sentezini oluşturarak bir bütün ortaya çıkarır. Ancak bütünün kendisini nesnelere de ifade etmesi gerekir. Bu ifadeci işlemi plan gerçekleştirir: "Plan hareket-imgedir. Hareketi, değişmekte olan bir bütünle ilişkilendirdiği ölçüde bir sürenin hareketli kesitidir" (Deleuze, 2001a: 38). Her bir plan, aralarında hareketin kurulduğu nesnenin işlevi olarak değişen bütünü ifade eder. Bu bağlamda, montaj her bir planın ilişkisi haline dönüşecektir.

Bergson'un hareket üzerine olan bütünün verili olmadığına yönelik üçüncü tezi dolaylı olarak hareket üzerinedir çünkü bu tez, doğrudan zamanın doğasına yöneliktir. Ancak Deleuze üç tezi hareket ve zamanın birbirinden ayrılamaz olmasına göre birbiriyle bağlantılandırır. Bu tavır Deleuze'ün Bergson'a dair sinematografik okumasıdır (Marrati, 2008: 17). Özellikle montaj, bu okumanın temel motiflerinden biridir. Montaj aracılığıyla nesnelere arasındaki hareketi ve bütündeki hareket olarak zamanı birbirine bağlayan süreci sinema içerisinde anlayabiliriz. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi, "hareket imge, zorunlu olarak bir bütünün ifadesidir" (2001b: 237). Söz konusu bütünün açık olduğunu da eklemek gerekir. Hareket imgeden zaman imgeye geçiş, ifadeden ifade edilene, yani açık bütüne geçiştir. Hareket imge, zaman imgenin açık olmasının koşuludur. Parçaları olmayan bütünün açık oluşundan söz etmek mümkün değildir. Ancak zaman imge de hareket imgenin temelidir. Parçaların kendine özgü farklarını belirleyen ve bu farkların başka farklar arasında oluşturduğu iletim olarak hareketin ortaya çıkmasını sağlayan şey ise bütünün açık olmasıdır veya açık bütün olarak süredir. Bu açıdan, hareket imgelerin organik kompozisyonunda zamanın iki yönünü oluşturan zaman-göstergeler (*chronosign*) oluşmaktadır. Bunlardan biri, zamanın sürekli genişleyen bir sarmal veya spiral gibi hareketin bütünü oluşturmasıdır ve Deleuze bunu, çizdiği çemberi sürekli genişleten bir kuşa benzetir. Diğer ise benzetmeye bağlı kalarak, kuşun kanat çırpışlarıyla ilgilidir. Burada zaman, hareketlerin bütünü olarak değil, her bir kanat çırpışı arasında yer alır. Aralık olarak zaman değişken şimdi içerisinde; bütün olarak zaman geçmişin ve geleceğin sınırsızlığındadır. "Sınırsızca genişlemiş olan şimdi, bütünün kendisine dönüşecektir; sınırsızca daralmış bütün, aralığın içine geçecektir" (Deleuze, 2014: 50-51). Nesnelere arasındaki iletim olarak hareketin, yani aralık olarak zamanın değişken şimdisiyle, bütündeki değişimi ifade eden zaman, yani geçmiş ve geleceğin sınırsızlığını oluşturan hareket, bir ve aynı olan zaman-hareket bloğuna aittir. Sinema bu blokların imgeler

aracılığıyla yaratımı olarak, zaman ve hareketin birbirinden ayırtedilemez olan oluşumlarını görülür ve işitilir kılmaya çalışır.

2.1.1. Süre ve Sezgi

Bergson'un üçüncü hareket teziyle, açık bütün olarak süreye geçeriz. Tüm sürelerin bir arada olduğu bu zamanı ortaya çıkarmak için, öncelikle, bir yöntem olarak sezginin Bergson açısından ne olduğunu açıklamak gerekir çünkü ancak sezgi aracılığıyla açık bütün olarak süreye ulaşabiliriz.

Deleuze Bergson'da sezgi yönteminin üç unsuru olduğunu dile getirir (2010: 54). Bunlar sırasıyla, problemlerin doğru belirlenimi, doğa farklarının ayırtedilmesi ve açık bütün olarak sürenin kavranılışıdır. İlk unsur, problemlerin uzama göre değil zamana göre belirlenmesidir. Problemleri uzama göre belirlemek zamanı harekete bağımlı kılmaktır ve bu biçimiyle zaman, hareket tezlerinde gördüğümüz üzere, bölünebilir homojen bir uzama indirgenir. Bir yöntem olarak sezgi, zamana bağlı olarak problemleri belirleyerek kendi "temel anlamını" ortaya çıkarır: "sezgi süreyi gerektirir, sürenin terimleriyle düşünmeye dayanır" (Deleuze, 2010: 70). Eğer şeyin kendine özgü farkını ortaya çıkarmak istiyorsak sezgiye başvurmamız gerekir. Sezgi şeye, kendisi olmayan diğer tüm şeyler üzerinden dolayım yapmaksızın doğrudan kendi farkını verir (Deleuze, 2009a: 36). Şeyin kendinde farkı, açık bütün içerisindeki tekilliğidir. Şeyin kendinde farkı ve bu farklar arasındaki iletim, açık bütün olarak sürenin dönüşümü içerisinde gerçekleşmektedir. Bu bağlamda, şeylerin tekilliğini ortaya koymak için problemleri zamansal bir perspektife bağlamak gerekir.

Problemleri zamana göre belirlediğimizde derece farkı yerine doğa farkını ortaya çıkarırız. Doğa farkına ulaşabilmek için saf olmayan bir karışımı kendi içindeki eğilimlere bölmek gerekir. Doğa farkı bu eğilimler arasındaki farktan türetilir. İki şey arasında değil, iki eğilim arasındadır. Şeyin kendine ait olan farkına, şeyi kateden eğilimlerin ayrıştırılmasıyla ulaşabiliriz çünkü saf olan, şeyin kendisi değildir. Şey, her zaman iki eğilimin karşımından oluşur. Sezgi, şeyin kendinde farkını ortaya çıkarmak için, şeyi sarmalayan karışımı eğilimlerine bölme işlemidir (Deleuze, 2009a: 42).

Deleuze, Bergson'da sezginin bir bölme işlemi olmasını, "Platoncu ruha sadık bir bölme yöntemi" olarak kabul eder (2010: 67). Ona göre, Platoncu diyalektik, bir çelişki diyalektiği

değil “rekabet” (amphisbetesis) diyalektiğidir (2015a: 279-280). Bu diyalektiğe bağlı olarak, ideadan pay almaya çalışan “öykünücüler” arasında bir eleme ve seçme işlemi gerçekleşir. Bu işlem aracılığıyla, gerçeklik içerisinde birbirine karışmış bulunan şeyler idea çerçevesinde ayrıştırılır. Saf olanı, saf olmayandan ancak bu işlemle ayırabiliriz. “Soyun seçilmesi” bu işlem üzerinde gerçekleşir. *Devlet* diyalogu bu işlemin en uygun örneklerini taşır. Adalet üzerinden yürütülen tartışmalar böylesi bir bölme işlemini göstermektedir. Bir diğer bölme işlemi ise, cinsi türler aracılığıyla bölmektir. Ulaşılmaya çalışılan şey, cinsin türlere bölünmesiyle ortaya çıkan iki taraf arasından sadece bir tarafın altına yerleştirilir ve bu işlem, çoğalarak devam eder. *Sofist* diyalogundaki “mübadele-ele geçirme, mücadele-av, cansız-canlı, yürüyenler-yüzenler, uçanlar-suda olanlar” gibi ayrımlar, bu bölme işlemi aracılığıyla gerçekleştirilir. Bergsoncu bölme yöntemi, her ne kadar idealar çerçevesinde gerçekleşmese de, saf olana ulaşma anlamında Platon ile benzer bir yönelim taşımaktadır. Ancak saf olana ulaşmak, Bergson için, doğa bakımından farklı olana ulaşmak demektir.

Diğer taraftan Bergson, bölme işlemi açısından Kant’la da ilişki içerisinde. Bir karışım olan deneyimi, sezgi yoluyla bölmeye çalışırken, tıpkı Kant’ta olduğu gibi, transsendental bir yönetime başvurmaktadır. Deneyim, olanı (en fait) ortaya koyarken, sezgi olanı, olması gereken (en droit) düzeyde, saf eğilimlere bölmektir. Bu açıdan deneyim, deneyimin koşullarına yani eğilimlerine doğru aşılmış olur. Ancak Kant’tan farklı olarak, söz konusu deneyim, olanaklı değil gerçek deneyimdir ve buna bağlı olarak da, koşullar, somut bir niteliğe sahip olmaları itibariyle, koşullanandan yani deneyimden daha geniş değildir (Deleuze, 2010: 63, 66).

Bir yöntem olarak sezginin bölme işlemiyle, deneyim içerisinde birbirine karışmış bulunan ve, aslında, doğa bakımından farklı olan deneyimin koşulları olarak uzam ve zamana ulaşırız. Bergson, tam da bu noktada, doğa farklarından sadece birinin öze ait olduğunu savunur. Zaman, doğa farkının taşıyıcısı olarak sunulmaktadır. Deneyimin sürekli olarak niteliksel bir değişime uğraması, zaman temelinde gerçekleşir. Tüm sürelerin bir arada olduğu bu zaman, geleceği de içine alan geçmişin daimi bir ilerlemesidir. Geçmişin bu ilerleyişine karşılık, kendini kendisinde muhafaza etmeye devam edendir (Bergson, 2017: 78). Özünde daimi bir ilerleyiş olmasına rağmen, deneyimi niteliksel bir akışkanlık içerisinde tutan ve aynı zamanda, kendini kendisinde saklı tutabilen zamanın bu ontolojik niteliğidir. Deleuze’e göre, Bergson, sürenin bu oluşsal niteliğini belirtebilmek için Platoncu “başkalık” kavramı yerine Aristotelesçi “başkalaşma” kavramını kullanır (2009a: 41). Süre, başkalaşma olması itibariyle

“farklılaşan ya da doğasını değiştirendir, niteliktir, heterojenliktir, kendisinden farklılaşandır”. Deleuze bu bağlamda, sürenin özünün başkalaşma olduğunu dile getirir: “başkalaşma şeyin özüdür ya da tözüdür, şeyi Sürenin terimleriyle düşündüğümüzde kavradığımız işte bu başkalaşmadır” (2010: 71).

Başkalaşma olarak sürenin doğa farkını üstlenişi, sezgi yöntemiyle mümkündür. Bu bağlamda, Bergson felsefesi, temel olarak biri metodolojik diğeri ontolojik olan iki hat üzerinde ilerlemektedir. Birinci hat içerisinde Bergson felsefesi, metodolojik açıdan, sezgi yöntemi aracılığıyla, doğa farklarını belirlemeye çalışır ve doğa bakımından farklı olan zaman ve uzamdan birisinin yani zamanın tüm süreleri kendisinde içerdiğini ortaya çıkarma amacı içerisinde. Şeyleri, başka şeyler üzerinden dolayım yapmaksızın kendi farkları içerisinde açıklamak ve onları bu farklılıkları içinde olumlamak ancak sezgi yöntemiyle mümkündür. Diğer taraftan, Bergson felsefesi, ontolojik bir düzlem üzerinde de ilerlemektedir. Şeylerin tekilliklerinin kendi farkları üzerinde temellendirilmesi aynı zamanda farkın da bir şey olduğunu ve ancak bu fark aracılığıyla varlığı ortaya koyabileceğimizi gösterir. Bu açıdan, Bergson felsefesi iç içe geçmiş iki düzlem içermektedir: “doğa farkları problemi ve farkın doğası problemi” (Deleuze, 2009a: 52).

Bergson felsefesine benzer olarak, Deleuze felsefesinin ontolojik boyutunda fark kurucu bir konuma sahiptir. Deleuze, fark aracılığıyla felsefesine ontolojik bir temel sağlamaktadır. Bu bağlamda, geleneksel felsefenin ontolojik yaklaşımına karşı, alternatif bir yol sunmaktadır. Deleuze, ontolojik bağlamda varlık nedir, varlık kendi farkını nasıl ortaya koyabilir soruları yerine, fark “kendi varlığını nasıl koruyabilir” sorusunu ontolojinin merkezine yerleştirir. Fark, varlığın ontolojik belirlenimidir. Ancak söz konusu belirlenim soyut değil somut bir belirlenimdir çünkü varlık, farklılaşma süreci içerisindeki oluşsal niteliğiyle yani zamansallığıyla tanımlanmaktadır. Farkın varlığa içsel oluşu, farkı dışsal değil, içsel fark üzerinden tanımlamaktan kaynaklanır (Hardt, 2012: 39). Varlığın içsel fark tarafından belirlenimi, varlığın hiçlikle karşılaştırılarak mutlak bir çelişkiden türetilmeden kavranılmasıdır. Mutlak bir çelişki olmadığı gibi, dolayım aracılığıyla ortaya konulan soyut bir belirlenim de söz konusu değildir. Şeyin kendisi, kendi dışındaki şeyler tarafından değil kendi içsel farkıyla kendisi tarafından belirlenmektedir. Şeyin farkı, aynı zamanda varlığıdır. Bergson, hareket tezlerinde olduğu gibi, bilim ve metafiziğe bu bağlamda da eleştiriler yöneltir. Bilim ve metafizik şeyin kendine ait olan içsel farkını ortaya koymaktan uzaktır. Bilim şeyi nedensel ilişkilerin bir sonucu olarak kavrarken, metafizik, varlığı ilkeselleştirmek

adına, hareketsiz bir şeymiş gibi kavramaktadır. Her iki durumda da şeye varoluş kazandıran fark, ortadan kaybolmaktadır (Deleuze, 2009a: 39-40).

Sezgi, şeyin kendine ait olan içsel farkının, tüm sürelerin birarada olduğu zaman içerisinde etkin bir şekilde çözülmesi sürecini anlaşılır kılandır. Deneyim içerisindeki saf eğilimleri ayrıştırarak geriye doğru yakınsayan bir noktada birleştirme yöntemidir. Bu birleşim noktası, tüm sürelerin bir arada olduğu zamandır. Zaman, doğa farkını kendisine ait kılmakla kalmaz, farkın doğasını da varlığın içsel niteliğine bağlamaktadır. Bu biçimiyle zaman, açık bütün olarak süredir. Tüm sürelerin kendi içerisinde farklılaşması ve her bir sürenin tekrar deneyime açılması veya deneyimi kurması itibariyle farklılaşması, aynı hareketin iki yönünü oluşturmaktadır. Sezgi, bu iki yönlülüğü, tek bir hareket içerisinde kavramamızı sağlayan yöntemdir. Birinci yönü içerisinde hareket, deneyim içerisindeki eğilimlerin ayrıştırılarak geriye doğru tek bir noktada birleştirilmesidir. Deneyim içerisindeki kurucu olan içsel farkı bu hareket içerisinde kavrayabiliriz. İkinci yönü içerisinde hareket, deneyime tekrar dönmemizi sağlamaktadır. Hareketin bu yönü içerisinde, deneyim kendisini hareketsizleştirme eğilimi içerisindedir çünkü deneyim içerisinde zaman tekrar uzamsallaştırılarak ele alınır. Deneyimin hareketsizleşmeye yönelik baskıcı eğilimine direnmek için, sezgi aracılığıyla tekrar tüm sürelerin bir arada olduğu zamansal temele ulaşmamamız gerekir. Deleuze'ün felsefenin her zaman “sonradan” olduğunu düşünmesinin nedeni de budur. Dolaysız olanı, yani şeyin kendine özgü farkını her zaman yeniden keşfederiz: “Bizi dışarıda bırakmak yerine şeylerin içine yerleştiren felsefi ilişki, felsefe tarafından kurulmaktan çok yeniden kurulur, icat edilmekten çok tekrar keşfedilir. Felsefede ilk kez zaten ikinci kezdir” (2009a: 36-37). Badiou'nun ifade ettiği üzere, “olanlardan varlığa sonra da Varlıktan olanlara doğru olmak üzere inen ve çıkan ikili hareket anlaşıldığı takdirde, aslında bu iki hareket arasındaki bir aralık ya da farktan başka bir şey olmayan Varlığın kendi hareketini düşünmüş oluruz” (2019: 67).

Varlığın hareketi, açık bütün olarak süreyi ortaya çıkarır. Açık bütün olarak süre, harekete benzer olarak, bölünemez olan değil doğasını değiştirmesi itibariyle bölünebilir olandır (Deleuze, 2010: 80). Sürenin bölünmesi tek bir hareketin iki yönünü ortaya çıkarır. Bütünün açık olması ve deneyim düzlemi üzerindeki parçalar arasındaki iletim, sürenin tek bir hareket içerisinde sürekli bölünmesi ve nitelik değiştirmesidir. Bergsoncu hareket tezlerinden sonuncusu olan açık bütün olarak süreyi aynı hareketin bu iki yönü aracılığıyla kavrayabiliriz.

Sinema bu iki yönü, kendi unsurlarıyla ortaya koymaya çalışır. Hareket imge içerisinde iki yönlü bir hareket söz konusudur. Hareket imgenin bir yandan açık bütüne dayanması, öte yandan parçalar arasındaki iletme dayanması yani bütünün kendini nesnelere üzerinde dağıtması ve nesnelere de, bütüne doğru açılması, farklılaşma (differentiation) sürecidir ve hareket imgeler sistemi içerisindeki dikey aksı oluşturur. Öte yandan, hareket imge aralıkları da içerir. Bu biçimde hareket imge farklı imge türlerine bölünür: algı imge, eylem imge, duygulanım imge. Aralığın bir ucu algı imge, diğer ucu eylem imgedir. Duygulanım imge ise aralığın kendisidir. Hareket imgenin bu biçimi spesifikasyon (specification) sürecidir ve hareket imgeler sistemi içerisindeki yatay aksı oluşturur. Hareket imgenin dikey aksında virtüel farklılaşma (differentiation) söz konusuysen, yatay aksında canlı imgeyle beraber edimsel farklılaşma (differentiation) söz konusudur (Deleuze, 2001b: 28-29). Dikey ve yatay aksı sinematografik unsurlar açısından da ayırabilmek mümkündür. Dikey akslar hareket imge içerisinde çerçeve, plan ve montaj gibi sinematografik unsurlarla biçimlenirken, yatay akslar, geniş çekim, orta çekim ve yakın çekim gibi plan ölçekleriyle biçimlenir. Hareket imgenin bu iki bileşeni, her çeşit modülasyonu içeren sinyalimsi bir materyal oluşturur. Hareket imge türlerinin her birinde genetik unsur olan göstergeler, kendisine ait olan bu sinyalimsi materyaller üretir. Algı imge için “gaseous” algılar, duygulanım imge için “herhangi bir mekân”, itki imge için “kökensel dünya”, eylem imge için “teneffüs” ve “iskelet uzamlar” ve ilişki imge için “zihinsel ilişki uzamlar” bu türden materyaller açığa çıkarır (Bogue, 2003: 29, 39).

2.2. İMGE VE HAREKET ÖZDEŞLİĞİ: BERGSON’UN İKİNCİ YORUMU

Bergson, birinci yorumunda, hareket üzerine öne sürdüğü tezler aracılığıyla, hareketin zamanla ilişkili olan doğasını anlaşılır kılmaya çalışmıştır. İkinci yorumunda ise, hareketin imgeyle olan özdeşliğine odaklanır. Deleuze, Bergson sayesinde, dış dünyadaki hareket ve iç dünyadaki gerçeklik olarak imge arasındaki farkın ortadan kalktığını savunur (2001a: xiii). Bergson açısından imgeler, aynı zamanda harekettir. İmge, maddi evrenin bütünlüğü olarak ele alınır. Bergson imgeyi iki karşıt yorumun dışında ele almaya çalışır. İdealist bir felsefede imge temsil ilişkisi çerçevesinde ele alınır (2015: 8). Bir nesnenin varoluşu bilince bağlıdır. Nesne bilinç için vardır ve bu varoluşu dışında bir gerçekliği yoktur. İmge, nesnenin bilinç aracılığıyla tasarlanmasıdır. Diğer taraftan, materyalist bir felsefede nesnenin kendi içerisinde bir gerçekliği vardır. Bilince ait olmaksızın kendinde bir varoluşa sahiptir. Bizim ona attığımız tüm niteliklerden bağımsızdır. Bu felsefe içerisinde imge, nesneyle ilişkisinde

şey olarak ele alınır. Bergson imgenin temsil ve şey arasında bir varoluşa sahip olduğunu savunur: “temsilden daha fazlası ama şeyden daha azı”. Bergson, imgeyi bu şekilde ele alarak, imgenin varoluşu ve görünüşü ayrımının dışında durmaya çalışır. Bu ayrımın dışında, imgeyi ele alabilmek için, onu hareketle özdeş tutmak gerekir çünkü imge ve hareket ayrımı iki ayrı dünya kurar.

İmgeler bilinçtedir ve niteliksel olmakla birlikte yer kaplamamaktadır. Hareket ise uzamdadır ve niceliksel olmakla birlikte yer kaplamaktadır. Birinden diğerine geçiş, her zaman birini ön plana çıkararak olmuştur. Materyalizm saf maddesel hareketler ile bilincin düzenini, idealizm ise bilincin saf hareketleriyle evrenin düzenini açıklamaya çalışmıştır (Deleuze, 2014: 81). Birinden diğerine geçmek yerine, imge ve hareketin özdeş tutulması, söz konusu ayrıma başvurmamak demektir.

İmge ve hareket ayrımını ortadan kaldırmak için öncelikle fenomenin bir şeyin görünüşü olarak değil, kendinde görünüş olarak ele alınması gerekir. Deleuze’ün de ifade ettiği üzere, Bergsoncu “imge, görünen şeydir. Felsefe her zaman ‘görünen şey fenomenidir’ demiştir. Fenomen, imge, görünür olmak bakımından görünür olan şeydir. O halde, Bergson bize görünen şeyin sürekli hareket halinde olduğunu söylemiştir” (akt. Sütçü, 2015: 87). İmgenin görüldüğü gibi veya olduğu gibi ele alınması ve hareketli doğasını ortaya koymak için, imgeye görünüşten ziyade beliriş olarak yaklaşmak gerekir. “Beliriş, belirlediği ölçüde belirenin boy göstermesi, kendini göstermesidir” (Deleuze, 2007: 149). Belirenin görünür olması, beliren şeyin koşullarına ait olması itibarıyla gerçekleşir. Söz konusu koşullar zaman ve mekândır. Beliren şey, zaman ve mekâna bağlı olarak görünendir. Fenomen, mekânsal-zamansal beliriştir. Bu noktadan sonra artık görünüş ve öz çifti üzerinde temellenen iki ayrı dünya yoktur. Tek bir dünya içerisinde, beliriş ve onun koşulları olan zaman-mekân belirlenimi vardır. Deleuze fenomene dair kavrayışımızdaki bu farklılığın ortaya çıkması için, Kant’a ihtiyaç duyduğumuzu dile getirir (2015b: 24-25). “Ayrıştırıcı görünüş-öz çiftinin yerine Kant, birleştirici beliren-beliriş koşulları çiftini koyacaktır”. Deleuze, bu bağlamda, “hepimizin Kantçı olduğunu” ifade eder ve fenomenolojinin kurucusunun Kant olduğunu savunur.

Deleuze, Kant felsefesinde, temsil (representation) ve sunulan şey (what is presented) arasında bir ayrım olduğunu savunur (1995: 44). Bize beliren şey, olduğu haliyle fenomenidir. Fenomen, bu biçimiyle, amprik bir çeşitlilik sunmaktadır. Bu çeşitlilik, a posteriori bir

sunumdur. Ancak beliren şey, görünün saf biçimleri olan zaman ve mekân içinde belirir. Ampirik bir çeşitliliğe karşılık, zaman ve mekânın kendisine ait olan a priori bir çeşitlilik söz konusudur. Bu biçimiyle fenomen, halen bir sunum düzeyinde kalır. Ancak sunuma bir fazlalık olarak eklenen temsil, yani “re” ön eki, sunumu bir bilince bağlı kılmaktadır. Anlama yetisi ve imgelem yetisi arasındaki sentez aracılığıyla, fenomen bağımsızlığını yitirerek özneye ilişkisi çerçevesinde ele alınmaktadır.³

Bergson ve Deleuze açısından, bu felsefi çizgiden ayrılış tam da bu noktada gerçekleşir. Fenomenoloji, bilincin var oluşunu önceden varsayarak işe koyulur. Bilinç, fenomenoloji açısından, varolanlara yönelmenin başlatıcı figürüdür. Bergson ve Deleuze ise madde-imgelerin evrensel akışıyla başlarlar. Bilinç ise bu akışın içerisinde yer alan imgelerin tikel bir türüdür (Bogue, 2003: 29). Bergson, imgeleri fenomenolojik bir tutumla ele almaz çünkü imgeler, sunulanlar olarak, bir temsiliyet ilişkisinin dışında, somut gerçeklikleri olan mevcudiyetlerdir. İmgeler bilince sunulmazlar, bilincin kendisi de bir imge olarak imgeler evrenine açılır (Metin, 2015: 64).

Bergson açısından, imgeler evreni, kendi içinde bir bilinçliliğe sahiptir (2015: 72, 15). Bu bilinçliliği içerisindeki imgeler evreninde, bir denge durumu söz konusudur. Bergson imgeler evrenindeki tüm imgelerin bütün temel parçalarıyla değişmez yasalara göre etki ve tepki ilişkisinde olduğunu dile getirir ve bu yasaları “doğa yasalar”ı olarak adlandırır. İmgeler, etki ve tepki ilişkisi açısından, evrenin bütünlüğü içerisinde birbirini tamamlamaktadırlar.

Husserl’in “her bilinç bir şeyin bilincidir” önermesi yerine Bergson'un "bilinç, bir şeydir" önermesi, bilinç ile dünya arasındaki bir boşluğu doldurmaktan ziyade, bu boşluğu en başta dışarıda bırakan bir önermedir. Bergson, bilinç veya dünyadan başlamak yerine, kendisini en başta bir imgeler evrenine yerleştirir. Bu imgeler, zihinsel imgeler değil, harekete denk düşen imgelerdir. Bu imgeler evreni basit bir denklikler dizgesi üzerinde temellenir. İlk denklik, imge ve hareketin özdeşliğidir. İmgeler, meydana gelen her şeydir ve dolaysız olarak birbirleri üzerinde etki ve tepkide bulunurlar. İkinci bir denklik ise imge ve maddedir. İmge, kendinde olması ve kendisinin ötesinde hiçbir şey olmaması itibarıyla, maddedir. Hareket

³ Fenomenler, deneyimin koşulu olan öznenin bilgi yetisine bağlıdır. Anlama yetisinin yasa koyucu faaliyeti, bilgi yetisinin temelini oluşturmaktadır. Deleuze Kant’ın her ne kadar fenomeni görünüş olarak ele almayarak bir devrim yaptığını savunsa da, özne ve nesne bağıntısını içselleştirdiğini dile getirmektedir (1995: 52, 63). Fenomen görünüş değildir ama bizim etkinliğimizin ürünleri de değildir. Deleuze için, bilakis, etkinliğimizin koşulu fenomendir. Deleuze’ün düşüncedeki güçsüzlük olarak adlandırdığı düşüncenin fenomene bağlı olmağını, “Zaman İmge ve Nietzsche” başlığı altında açmaya çalışacağız.

imge ve akışkan madde bir ve aynı şeydir. Üçüncü bir denklik ise imge ve ışıktır. İmgeler evreninde ışık, tüm yönlere yayılandır. Hareket imgeler de bu akışkanlığın biçimlerini oluştururlar. Işık, burada, kendi içerisinde katı cisimlerin henüz biçimlenmediği bir düzlem yaratır çünkü ışık kendisini yansıtacak bir engelle veya bir ekranla karşılaşmamıştır. Bilinç ise bu karşılaşmanın ürünüdür çünkü ışığı durdurarak onu yansıtan bir yüzeydir. Ancak söz konusu olan şey, bilincin önceliği değildir. Bilinç de imgeler evreninde yer alan bir imgedir. Tek farkla ki, o canlı bir imgedir (Marrati, 2008: 29-32).

Canlı imge, madde düzleminin akışkan ışıklılığına yansıtıcı bir yüzey oluşturur. Işığın sonsuz yayılımına, canlı imge bir opaklık olarak dâhil olur ve bir siyah ekran hizmetinde bulunur. Algılama ise bu yansıtıcı yüzeyin bizatihi kendisidir. Bu imgelerin çifte referanslı sistemidir. Bir yandan her bir parçası ve her bir yüzü ile etki ve tepkide bulunan imgeler, öte yandan sadece bir yüzü ve parçasıyla etki alan ve öteki yüzü ve parçalarıyla tepki veren canlı imgeler vardır (Deleuze, 2014: 90).

İmgeler evrenindeki şeylerin içerisinde, hali hazırda çekilmiş fotografik bir varoluş düzeyi vardır. Ancak şeylerin içerisindeki fotoğrafın belirgin olmasını sağlayacak “siyah perde” eksiktir ve Bergson’un “belirsizlik bölgesi” olarak adlandırdığı canlı imge, bu perde işlevi itibarıyla, imgeler evreninin bir parçası olarak yer alır (Bergson, 2015: 30). Fakat canlı imgenin bu imgeler evrenindeki bilinçliliği, bir seçme işlemine dayanması itibarıyla, canlı imgenin imgeler evrenini bütün olarak yansıtabilmesi mümkün değildir. Bu bağlamda, bilinç, imgeler evrenine hâkim olmak şöyle dursun, onu azaltır veya eksiltir. Bilinç, bu evrene eklenecek bir unsur değildir; onun belirsizlik bölgesi olarak bir kısmını oluşturur (Baker, 2011: 220).

Bergson, bilinç ve hareket arasında, doğrudan bir ilişki kurar (2017: 204, 312). Bilinç, canlı imgenin olası eylemlerini temsil eden bir süreçten ibarettir. Temsil ilişkisini oluşturan ise, canlı imgenin gerçekleştirebileceği seçimleri düzenlemesidir. Bergson açısından beyin de, bu ilişki çerçevesinde ele alınır (2015: 24-25). Beyni “bir tür merkezi telefon santralına” benzetir. Beyin, imgeler evrenindeki hareketin toplandığı ve bu hareketlerin tekrar imgeler evrenine aktarıldığı bir makine gibi işlemektedir. Toplanan harekete bağlı olarak bir analiz aracı gibi çalışırken, imgeler evrenine ilettiği harekete bağlı olarak bir seçme aracı gibi çalışmaktadır. Her iki hareket içerisinde de beynin merkeziliği, hareketleri veya imgeleri “aktarmak ve bölmekten” ibarettir. Beynin bu şekilde işlevsel ele alınışı, aynı zamanda duy-

motor şemanın ortaya çıkmasını sağlamaktadır: “uyarımları sinir merkezlerine ileten *afferent* [duyusal] sinirleri, sonra da merkezden çıkararak, uyarımları periferiye ileten ve bedenin bölümlerini ya da tüm bedeni harekete geçiren *efferent* [motor] sinirleri fark ediyorum” (2015: 16).

Canlı imgenin sahip olduğu duyu-motor şema, imgeler evrenindeki etkinliğimizi belirlemektedir. Etkinliğimizin merkezi boyutunu ise ihtiyaçlarımız oluşturmaktadır. Bu açıdan, imgelerin kendi içindeki algısal süreci, evrenin bütününe yayılan bir genişliğe sahiptir. İmgeler evrenindeki her bir nokta, imgeler arasındaki tüm hareketi toplayıp aktarabilir. Canlı imge, hareketlerin aktarımı açısından, böylesi bir genişliğe sahip değildir. İmgeler evreni içerisindeki dar bir mevki içerisinde hareketleri toplar ve aktarır. Ancak eksiklik gibi görülen bu nitelik, Bergson açısından pozitif bir şeyi ortaya çıkarır (2015: 30). Bu pozitif durum, canlı imgenin tinsel varoluşudur. Canlı imge, imgeler evreni içerisinde, tinsel varoluşu sayesinde “ayırt etme” niteliğine sahiptir.

Deleuze, canlı imgenin, imgeler evrenindeki konumunu açıklamak için “aralık” kavramını kullanır (2014: 88-89). Aralık, hareketler arasındaki etki ve tepki mesafesidir. Deleuze aralık kavramıyla, Bergson’da olduğu gibi, canlı imgeler ve imgeler evreni arasında bir ayrım yapar. İmgeler evrenindeki her bir imge, her bir parçası ve her bir yüzüyle birbirlerine etki ve tepkide bulunur. Sadece canlı imgeler, yalnızca yüzlerinin bir tarafı ve parçalarının bir kısmı ile etki alıp, öteki parçalarıyla tepkide bulunurlar. Canlı imgelerde, etki ve tepki arasındaki oluşan bu mesafe, aralık kavramıyla açıklanır. Aralık aracılığıyla canlı imgeler diğer imgelerle etkileşim içerisinde kalarak bazı öğeleri seçer ve düzenler. Deleuze’e göre bu işlem, kadraja, yani bir tür çerçevelemeye benzer. Seçilen ve düzenlenen öğelere uygun olarak, bir başka hareket içerisinde yerleşen uzanımlar sergilenir. Yeni bir hareket içerisinde aktarılan bu şey, gecikmiş ve tahmin edilemeyen olarak bir eylemdir.

Canlı imgenin eylemlerini de içini alan tüm bu hareket akışını, Deleuze içkinlik düzlemi olarak adlandırır (2014: 86). Her bir imge, bu düzlem içerisinde kendinde var olur. İmgenin kendindeligi, maddenin ardında gizlenmiş ve çıkarılmayı bekleyen bir kendinelik değildir, imge ve hareketin özdeşliğidir. İçkinlik düzlemi, imgeler evreninin kapalı bir küme olmasını engelleyen bir düzlemdir. Hareketin, yani imgeler evreninin hareketli bir yüzüdür. İmgeler evreninden zaman-mekân bloğu ortaya çıkarandır çünkü “içinde çalışmakta olan hareketin zamanı her seferinde ona aittir”. İmgeler evreninin sınırsız hareketine bağlı olarak, içkinlik

düzleminin sonsuzca sunumu vardır. Deleuze, sinemayı da bu bağlamda ele alır. Sinema, Bergson'un öne sürdüğü gibi, hareketsiz bir kesit değildir. Hareketli bir kesit olarak, imgeler evreni içerisinde zamansal bir perspektif yaratır. Sinema bu biçimiyle, içkinlik düzleminin sunumu olarak evrene açılır ve evrenin kendisi bir "metasinema" haline gelir.

Bogue, Bergsoncu özdeşlikler dizisine (madde-hareket-imge) ışığın eklenmesinin Deleuze tarafından gerçekleştirildiğini savunmaktadır (2003: 34, 47). Ona göre, Bergson'da bu özdeşlik açık bir şekilde kurulmamıştır çünkü bu özdeşlik, algının görsel olmayan biçimlerini problematik hale getirecektir. Deleuze'ün bu özdeşliği kurmasının nedeni ise, görsel imge olan sinematografik imgeyi, söz konusu evrensel akışa açmaktır veya bu akış içerisinde yer alması itibarıyla sinematografik imgeyi ele almaktır. Deleuze'ün sıklıkla vurguladığı sinematografik bilinç, bu evrensel akışa açılmak anlamına gelir. Sinematografik bilinç, Deleuze'ün Bergson yorumunda yer alan "şeylerdeki bilinçlilik" veya "bilincin bir şey olması" izlekleriyle doğrudan ilişkilidir. Sinema, bilinci insandan alarak şeylere verir ve bu açıdan kamera bir insan bilincini değil, şeylerin bilincini ortaya çıkarır. Sinema, imgenin hareketle özdeş olduğu bu evreni doğrudan deneyimleyebilmenin belki de en önemli biçimidir çünkü sinema, kendinde-hareketi üretir. Sinema kendinde-hareketi üretmesi itibarıyla diğer sanatlardan ayrılmaktadır. Sinema, hareketi, hareket eden bir cisimden ayırarak sunmaz, bir hareket imge sunar. Bu bağlamda o ne "figüratif" ne de "soyut"tur çünkü imge kendinde kendisini hareket ettirir ve sinema, imgeyi olduğu gibi bu biçimiyle sunar yani otomatik hareketi ortaya çıkarır. İmgeye zihin tarafından eklenilmesi gereken soyut bir hareket yoktur; imge zaten kendinde hareketlidir. Sinema imgenin bu "sanatsal özü"nü ortaya çıkarır (Deleuze, 2001b: 156).

Sinematografik imge, imgeler evreninde zaman-mekân blokları oluşturur. Montaj aracılığıyla, bu blokları genişleyen bütüne açmaktadır. Deleuze'ün de ifade ettiği üzere, "hareket-imgeler düzlemi, değişen bir Bütünün yani bir sürenin ya da bir 'evrensel oluş'un hareketli bir kesitidir. Hareket-imge düzlemi, bir zaman-mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemlerle ya da harekete karışmayan gerçek bir Zaman üzerindeki bir perspektiftir"(2014: 98).

İmgeler evreni içerisindeki etki ve tepki ilişkisine bağlı olarak ortaya çıkan hareket, merkezi bir konum içermediği için titreşimseldir. İmgeler arasında farkedilmeyen ve sürekli kırılarak ilerleyen bir hareket çizgisi vardır. Bu hareket, titreşimsel olarak tüm evreni katetmektedir.

Bergson söz konusu harekete bağılı olarak, imgeler evreni ve canlı imge arasındaki ilişkiyi artık içerisi ve dışarısi terimleriyle değil bütün ve parça terimleriyle düşünmemiz gerektiğine dikkat çekmektedir (2015: 36). İmgenin bir bilince ait olmaması itibariyle, içerisi ve dışarısi terimleri bu yeni düzlemde kullanılmaya elverişli değildir. Bir bütün olarak imgeler evreninin her bir imgeyle ilişkisini tasvir edebilmek için bütün ve parça terimlerini kullanmak daha uygun olacaktır. İmgeler evreni içerisindeki maddesel düzlem bu ilişkinin bütünle ilgili olan tarafını oluştururken, maddenin algısı parçayla ilgili olan tarafını oluşturmaktadır.

Bergson parça olarak maddenin algısının canlı imgeye mi yoksa maddenin kendisine mi ait olduğunu belirleme noktasında kararsızlık yaşıyor gibidir çünkü biliyoruz ki, Bergson'da, canlı imgenin algısına karşılık, maddeye ait olan saf algı da söz konusudur. Saf algı, imgeler evrenindeki maddelerin kendi aralarındaki dolaysız algısıdır. "Saf algının maddeyle ilişkisi parçanın bütünle ilişkisi olduğundan, maddenin bu algısı ile maddenin kendisi arasında yalnızca bir derece farkı vardır, yoksa nitelik farkı değil" (2015: 53). Bu pasajda, parça ve bütün ilişkisi, madde ve maddenin kendi algısı arasında kuruluyor gibidir. Ancak içerisi ve dışarısi yerine, bütün ve parça terimlerinin kullanılmasını önerdiği pasajda, algı daha çok canlı imgenin eksiltici nitelikteki algısına gönderme yapıyor gibidir: "önce, imgeler bütünü vardır; bu bütünün içinde ise, ilginç imgelerin yansıdığı 'eylem merkezleri' bulunur; algılar böyle doğar ve eylemler böyle hazırlanır. *Benim bedenim* bu algıların ortasında beliren şeydir; bu eylemlerin atfedilmesi gereken varlık *benim kişiliğimdir*" (2015: 36) Bu pasajda algı, duyu-motor şemayla bağlantısı çerçevesinde ele alınır. Bu açıdan, canlı imgenin algı sürecine işaret ettiğini savunabiliriz. Dolayısıyla, tekrar etmek gerekirse, algının hangi biçiminin parça olduğunun belirlenimi konusunda bir tereddüt yaşanıyor gibidir. Hareketin zamanla ilişkisinin imgeler düzlemi açısından da ortaya konulması, bu tereddüt anıyla ilgilidir. Hareket tezlerinin sonuncusu olan açık bütün olarak süreyi açıklarken, karşımıza çıkan parça ve bütün ilişkisi, tam da bu kararsızlık noktasında tekrar karşımıza çıkmaktadır.

Bergson'un birinci ve ikinci yorumunu birbirine bağlamamız gerekiyorsa, bu noktayı açıklığa kavuşturmamız gerekir. Bu bağlamda, söz konusu algının canlı imgenin algı sürecine ait olduğunu iddia edeceğimiz çünkü sadece canlı imge, bir aralık oluşturması itibariyle, tinsel bir varoluşa sahiptir. İleride göreceğimiz üzere, sadece canlı imge olarak insan, sezgi yöntemiyle aynı hareketin iki yönünü kavrayabilir. İnsan, imgeler evreni içerisinde aralık oluşturması itibariyle, hareketin içerisinde zamansal bir açıklık oluşturur. Dolayısıyla sadece insan, hareketin zaman temelindeki ilişkisini kavrayabilir. Bu bağlamda, söz konusu algı süreci

insana aittir ve ancak bu algı aracılığıyla açık bütün olarak süreye açılabilmediğimizi de eklememiz gerekir. Maddeye ait olan saf algı ise imgeler arasındaki titreşimsel harekettir. İmgeler evreninin bütünü, sürekli olarak açık kılan hareketi sağlamaktadır. Ancak bu hareketin temelinde yer alan açık bütün olarak süreyi, ancak canlı imge olarak insanın algısıyla açıklayabiliriz. Algı, ileride göreceğimiz üzere, geçmişin ontolojik belirlenimini ortaya çıkarmanın başlatıcı düzlemini oluşturacaktır. Bu düzlemin eyleme uzanmayan biçimi, geçmişle ilişkisine bağlı olarak zaman imgeyi ortaya çıkaracaktır.

2.2.1. Hareket İmgenin Beş Tipi

Deleuze hareket imgenin kendi içindeki çeşitlenmesini yani algı imge, duygulanım imge ve eylem imge şeklinde bölünmesini, biri olumsuz diğeri olumlu iki nedene bağlamıştır (2014: 87-88). Olumsuz nedeni açıklarken, Bergson'un oluşun kaotik niteliğiyle, dil arasında kurduğu ilişkiden faydalanmaktadır (Bergson, 2017: 351). Bergson bu ilişkiyi, dilin oluşun kaotik niteliği üzerindeki düzenleyici etkisi aracılığıyla kurmaktadır. Deleuze bu ilişkiyi sinemaya uyarlarken, imgeler evreni ve canlı imge arasındaki ilişkiye odaklanır. Canlı imge, imgeler evreninde merkezi bir bölge oluşturma amacıyla, bu evrenin kaotik yapısına istikrar vermeye çalışır. Ancak gözün bile bir imge olduğunun kabul edilmesi, gören ve görünen ayrımını ortadan kaldırmanın yanında, görmeyi imgenin içerisine yerleştirir. Dolayısıyla, bir cisim olarak kavranan nesne ile imge arasında bir fark ortaya koymak gerekir. Burada artık, bir nesne karşısındaki öznenin, o nesnenin bir imgesini oluşturması söz konusu değildir. Bir imge olan öznenin algılarken, aynı zamanda algılanan bir konumda kendisini bulması söz konusudur. Buna rağmen, algılayışımızda ve dilde cisimler (adlar), nitelikler (sıfatlar) ve eylemler (fiiller) birbirinden ayrıştırılır. Eylemler imgeler evreninde ulaştığı geçici bir durağın veya bu evren içindeki konumunun sonucu olarak yer alır. Nitelikler imgeler evrenindeki geçiş anlarında korunan ve aynı zamanda sürekli değişen durumlar olarak yer alırken, cisimler ise bu imgeler evrenini merkezi özelliğiyle ortaya koyacak olan bir özne veya onu taşıyacak olan bir nesne olarak yer almaktadır.

Böylesi bir ayrım, hareket imge içinde de söz konusudur: eylem imge, duygulanım imge ve algı imge. Bu ayrım, canlı imgenin eksiltici algısına bağlı olarak türemiştir. Bu eksiltici niteliğiyle canlı imge, imgelerin çeşitlenmesindeki olumsuz tarafı ortaya çıkarmaktadır. Ancak daha önce de belirttiğimiz üzere, Bergson açısından olumsuzluk gibi görünen bu nitelik, sadece canlı imgenin tinsel varoluşa sahip olmasından dolayı olumlu bir niteliğe

dönüşür. İçkinlik düzlemi, yayılmaya son vermeyen bir ışık hüzmesidir. Burada henüz katı çizgiler ve cisimler yoktur, zaman-uzam blokları vardır. Bu bloklar içerisinde, her noktaya yayılan ışık, henüz durdurulmamış veya yansıtılmamıştır. Bir dirençle karşılaşmayan ışık, maddeyle özdeşir ve bu özdeşlik hareket ve imgenin özdeşliğinin de kaynağıdır. Işık durdurulmamış veya yansıtılmamış olsa da, o kendinde imgedir. Bu imge içerisinde evrenin tüm noktasının fotoğrafı hali hazırda çekilip alınmıştır. Dolayısıyla, Bergson'un öne sürdüğü argümanı devam ettirmek gerekir. Bilincin bir şey olduğu argümanı bilinci daimi yapar ve bilinci özneye değil içkinlik düzlemi içindeki ışık ile özdeş olan maddenin içine yerleştirir. Bu anlayış içerisinde, madde evrenin tüm noktalarının hali hazırda bir yansımalarını kendinde taşır. "Evrende en nihayetinde, içkinlik düzlemi üzerindeki şu ya da bu noktada fiili bir bilinç kuruluyorsa, bunun nedeni çok özel imgelerin ışığı durdurmuş ya da yansıtılmış ve levhanın yoksun olduğu 'siyah ekran'ı sağlamış olacak olmasındandır" (Deleuze, 2014: 88). Canlı imgenin tinsel bir varoluşa sahip olması, imgeler evrenindeki hareket içerisinde aralık oluşturarak bu evreni yansıtmasıyla ilgilidir. Hareket imgenin çeşitlemeleri, bu aralıkta açılan zamanın tekrar imgeler evrenindeki harekete bağlanmasından veya bu bağlantı süreci içerisindeki kendine özgü konumundan kaynaklanmaktadır.

2.2.1.1. Algı İmge

Canlı imgenin algılama sürecindeki eksiltme işlemi, ilgileri açısından bir tür sınır veya çerçeve çizmedir. Bu çerçeve, uzamın herhangi bir noktasında üzerimizde etkide bulunabilecek ve bizim de onlar üzerinde etkide bulunabileceğimiz şeylerin planını oluşturmaktadır (Bergson, 2017: 84). Bu nedenle Bergson açısından, "açıklamamız gereken şey, algının nasıl doğduğu değil, kendini nasıl sınırlandırdığıdır, çünkü algı teorik olarak bütünüün imgesi olurken aslında sizi ilgilendiren şeye indirgenir"(2015: 32). Algı, mekanik bir biçimde işlemektedir. Algının maddi dünyadan nasıl çıktığına değil, maddi dünyanın algıyla ilişkisinde nasıl sınırlandırıldığına veya çerçevlendiğine odaklanmak gerekir çünkü algı, çevresindeki imgelerle bir kesme ve birleştirme ilişkisi içerisinde. Dolayısıyla, algıya yüklenen şey bilinçlilik değil, mekaniklik olmalıdır çünkü algı subjektif bir niteliğe sahip değildir (Demir, 2015: 65).

Canlı imge, parçalarının ve yüzlerinin bir kısmı ile etki alırken imgelerden kendisini ilgilendiren öğeleri çekip alır. Deleuze'e göre, bu maddesel öznelğin ilk anıdır. Bu an içerisinde, çıkarma işlemi esastır; canlı imge kendi ihtiyacına göre imgeler üzerinde çıkarım

işlemi uygular. Deleuze bu bağlamda, şey ve şeyin algılanımını bir ve aynı şey olarak görür. “Şeyleri oldukları gibi algılarız, algı bizi doğrudan maddeyle buluşturur, kişisel değildir ve algılanan nesneyle örtüşür” (2010: 65). Şey, kendisini ve diğer şeyleri, tüm parçaları ve yüzleri üzerinde kavramasıyla nesnel bir kavrayış içerisindedir. Canlı imgenin algılayışı ise, parçalı ve kısmi olması nedeniyle öznel bir algılayıştır. Bir model olarak sinema, özellikle, imgelerin ikili “referans” sitemindeki birinci yöne aittir, yani hareket imgelerin yer aldığı içkinlik düzlemine. Çünkü sinemada merkezler hareketlilik gösterir ve çerçeveler de değişkenlik sergiler. Bu bağlamda, sinematografik algı, öznel ve çıkarımsal değil, anonim ve kristalimsidir (Trifonova, 2014: 142). Sinema bu nesnel algılanımdan öznel algılanıma doğru ilerler. Bu geçiş, hareket imgenin yaşadığı ilk dönüşümdür. Artık hareket imgeler evreni içerisinde, algı imge söz konusudur (Deleuze, 2014: 92).

Hughes imgeler evreni ve canlı imge arasındaki ilişkiselliği, “bireyleşmemiş bir madde düzlemi ve sentez ilkesi” ikiliğinde ele almaktadır (2014 56-57). Bireyleşmemiş madde düzlemi, kaotik bir yapıda olması itibarıyla sürekli akış içerisindedir. Hughes, Deleuze’ün bu akışkan yapıyı “Tanrı-gözünün bakış açısından” değil, fenomenoloji temelli bir yönelimle “larva öznelerin bakış açısından” ele aldığını dile getirir. Sentez ilkesi ise, “pasif kendiliğin ana işlevini belirtir”. Madde akışı içerisindeki “larvamsı” öznenin pasif kendiliğindenliği olarak, sürekli sentezler kurma ve bozma sürecini ifade etmektedir. Öyleyse, canlı imgenin, öncelikle, imgeler evreninden ayrı düşünülemez bir varoluşa sahip olduğunu belirtmek gerekir. Canlı imge bu evren içerisinde öncelikle pasif kendilik olarak yer almaktadır. Bu evren içerisindeki imgeler arasında sürekli sentezler kurar. Her yeni karşılaşmaya ve ilgiye bağlı olarak, sentezleri yeniden kurarak çoğaltmaktadır. Ancak her şeyden önce, imgeler evreninin hareketliliği içerisinde yer almaktadır. Bu hareketleri bölerek yeniden birleştirmesiyle, hareketin kavşak noktalarını oluşturmaktadır.

Deleuze Bergson ve Hume arasındaki benzerliğin de, özellikle bu noktada ortaya çıktığını savunmaktadır. Bir “ampirist” olarak Hume, öncelikle özneyi “veri akışı”nın içerisine yerleştirir. Hume açısından, “veri duyulur olanın akışıdır, bir izlenimler ve imgeler topluluğu, bir algılar kümesidir. Veri görünür şeylerin kümesi, görünüme karşılık gelen varlıktır o harekettir, değişimdir, ne özdeşliği ne de yasası vardır”(2016a: 88). Öznenin oluşumu, bu veri topluluğunun hareketine bağlı olduğundan, süreçsel bir nitelik taşımaktadır. Bu bağlamda, bu topluluğun içerisindeki imgeler özneye verili değildir, tam tersine özne, imgeler evrenine gömülmüştür. Bu evren içerisinde, hareketleri toplama ve iletme açısından, bir hareket merkezi

olarak yer alır. Dolayısıyla, özneliğin ilk anı olarak algı imgenin imgeler evrenindeki belirişi özneyi bu belirişin koşulu kılmadığı gibi, onun oluşumunu sınırsız bir sürece doğru genişleterek, ona larvamsı bir varoluş dayatmaktadır. Canlı imge, bu bağlamda, merkezi konumunu sürekli değiştirmektedir. Değişimin içerisinde değişmeden kalan şey, evrensel hareket içerisinde hareketleri bölme ve aktarma işlemidir.

Özneliğin ilk momentini olan algı, bilginin saf bir işlevi değildir. Algının bu biçimde ele alınışı, onun eyleme uzanan duyu-motor karakteristiğini ortadan kaldırır. Öznel algıya öncelik veren felsefe geleneği, insanı öncelikle bilen bir özne konumuna yerleştirerek, algıyı bilgi üretimi sürecindeki bir basamağa indirgemıştır (Marrati, 2008: 36). “Kimileri bilimin gerektirdiği düzeni benimseyerek, algıyı bulanık ve geçici bir bilim olarak görür. Kimileri ise önce algıyı veri kabul ederek, onu mutlaklık haline getirmekte ve bilimi gerçeğin simgesel bir ifadesi olarak görmektedir. Ama her iki taraf için de algılamak öncelikle bilmek anlamına gelmektedir” (Bergson, 2015: 23). Ancak algı, bilginin üretimindeki bir basamak olmaktan önce, canlı imgenin imgeler evrenindeki ilk varoluş düzlemi olarak vardır.

Diğer taraftan, Bergson ve Deleuze için algı, sadece canlı imgenin bir boyutu olarak yer almaz. Daha önce gördüğümüz üzere, imgeler evrenin kendi içerisinde var olan bir saf algı düzlemi vardır. Vertov bu düzlemin sinemadaki en önemli temsilcisidir. Vertov filmlerinde algı imgenin nesnel düzlemini ortaya koymaya çalışmıştır. Evrensel varyasyonu içerisindeki madde akışının içine dalarak, evrendeki herhangi bir noktayı, zamansal bir düzenleme içerisinde bir başka noktaya bağlamayı amaçlamıştır. Vertov sinemasında hâkim olan ve algı imgenin de genetik göstergesi olan “gramme” göstergesi bu amaç çerçevesinde ortaya çıkmıştır. Burada söz konusu olan, kuvvetlendirilmiş bir insan gözü değildir. İnsan gözü, tüm imgelerin ayrıcalıklı bir imgeye göre düzenlendiği bir kompozisyon yaratır. Göz, görece hareketsizliğinin sınırlandırılmasıyla, evrensel varyasyona sadece bazı noktalardan katılabilmektedir.

Vertov için insani algılamının ötesine geçmenin üç yolu vardır. Bunlardan ilki, kameradan montaja geçiştir. Kamera insan gözüne hizmet eden, onu iyileştirmeye çalışan bir aygıt olarak düşünüldüğünde, pekâlâ insan gözü gibi öznel algılamın içerisinde kalabilir (Deleuze, 2014: 113). "Kameralı Adam" filminde, kamera bazı nesnelere yönelmişken, başka bir kamera filme alan kameraya ve set ortamına yönelmiştir. Bakışların oyunu içerisinde, bir kamera her zaman görünmez kalmaktadır. Vertov'un asıl amacı da, insan gözü yerine teknik bir göz yerleştirmek

değildir. Onun dâhil olmak istediği algı, şeylerin içerisindeki algı sürecidir ve bunun sağlayıcısı ise montajdır. Vertov montaj yoluyla, kamera ve insan gözünün paylaştığı sınırın üstesinden gelir çünkü montaj, algıyı kendisini tanımlayan sabitlenmiş bir noktadan özgürleştirir ve herhangi bir noktayı bir başka noktaya bağlar. Deleuze'e göre, montajın bu şekilde kavranılışı aralığın Vertovcu özgün biçimini ortaya çıkarır (Marrati, 2008: 38). Montaj şeylerin içinde yer alan saf bir görüş sunar. Vertov'un montajla yapmaya çalıştığı şey, algılanımı maddenin içine koymaktır. Montaj aracılığıyla, hareket imgelerin makinesel bir düzenlemesini sunmaya çalışır.

Buna bağlı olarak ikinci yol, hareketten aralığa geçiştir. Aralık, yani mesafeyi, insan öznesinden alarak, maddenin içine koymaya çalışır. Aralık artık öznenin kendisine göre, imgelerin bazı parçalarını ve yüzlerini algılamasından gecikmiş tepkisine uzanan mesafe değildir. Evrensel varyasyondaki herhangi bir noktanın yaydığı tepkinin, bir başka nokta üzerindeki etkisini bulup çıkarma mesafesidir. "Vertovcu aralık teorisinin özgünlüğü, aralığın artık birbirini izleyen iki imge arasında oluşan bir ayrıklığa, bunları birbirinden ayıran bir mesafeye değil de, tersine, iki uzak (ve bizim insani bakış açımızdan ölçülemez) imgenin bir bağlantı ilişkisi içine sokulmasına işaret etmesidir" (Deleuze, 2014: 115).

Baker aralık teorisiyle Vertov'un, hareket imgenin üst sınırı olduğunu ve hatta, zaman imge içerisinde değerlendirilmesi gereken bir yönetmen olduğunu savunur (2011: 31, 96, 244). Bunun belki de en önemli nedeni, zaman imgedeki göstergelerin Platoncu model-kopya ilişkisinden bağımsız bir varoluşa sahip simulakrlar olmasına benzer olarak, Vertovcu göstergelerin iki dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmasıdır. Gerçek dünya ve görülebilir dünya arasındaki ayrımın ortadan kalkması, algının maddenin içerisine yerleştirilmesi yoluyla gerçekleşmektedir. Bu biçimiyle dünya, gerçek dünyanın bir gölgesi olmadığı gibi, öznenin algı sürecine aitliği itibarıyla bir nesne de değildir. Dünya kendi gerçekliğini, "görsellik/işitsellik" halinde sunmaktadır. Bu sunumun kendine ait saf algısı, montaj aracılığıyla gerçekleşmektedir. Montaj, maddeyi aralıklara bölerek, madde veya imgeler arasında dolaysız ilişkiler sunmaktadır. Vertov'la birlikte, algı ve düşünce, taşıyıcı bir merkez olarak öznenin alınarak kameraya aktarılır. Vertov bu aktarımla birlikte, yeni düşüncüler ve yeni algılamalar üretmeye çalışmıştır. İmgeler evreni içerisindeki başkalaşımı, kesintisiz bir hareket içerisinde aktarmayı amaçlamıştır. Dünya, bu bakış altında, güvenli duvarlarının parçalandığı kaotik bir başkalaşıma açılmaktadır. Kamera ve montaj, bu başkalaşım içerisindeki sapkın hareketleri ortaya çıkarmaya çalışır. Zamanın ve sapkın hareketlerin

doğrudan bir deneyimini aktarmaya çalışır. Bedenler arasındaki sürekli başkalaşımı aktarması itibariyle Vertov'u zaman imgenin sınırlarında dolaşan bir yönetmen olarak ele almak mümkün gibi görünmektedir. (Lazzarato, 2017: 223).

Vertov için, insani algının ötesine geçmenin bir diğer unsuru, imgeden fotograma geçiştir. Fotogram hareketi "durdururken", hareketin yeni bir ivme kazanmasını veya bir başka hareket üretilmesini sağlayan, hareketin diferansiyel noktası gibidir. Hareketin her bir anda kurulmasını sağlayan bir istek ve titreşim gibidir. Deleuze bu açıdan fotogramı "Epikourosçu materyalizmin clinamen"ine benzetir. (Deleuze, 2014: 116) Bogue'ye göre, bu biçimiyle fotogram, hareketin durduğu aralık değildir, hareketin değişerek dönüştüğü bir andır (2003: 76). Hareketin tüm imgeler arasındaki bağlantısallığını kuran ve değiştiren bir titreşim noktasıdır.

Özellikle Vertov aracılığıyla, algı imgeyi nesnel ve öznel kutupları içerisinde ayırabilmek kolay olsa da, sinemanın bütününe bağlı olarak ayırabilmek hayli güçtür. Bu güçlük, sinemanın teknik unsurlarından kaynaklanır. Örneğin, bir planın dışında kalan bir karakterin bakış açısını, planı çerçevelemesi itibariyle nesnel olarak ifade etmek her ne kadar mümkünse de, bu nominal ve olumsuz bir tanım olacaktır. Planın dışında gibi görünen şey, bir sonraki çekimde kümenin içinde olarak da yer alabilir. Sinemanın büyüsü de zaten burada gizlidir. Bakan ve bakılan karşıtlığı, bu durumu daha iyi açıklayabilir. Kamera önce bakan bir insanı, sonra bakılan nesneyi gösterdiğinde, birincisi için nesnel, ikincisi için öznel nitelemesini yapmak basit olacaktır. Çünkü bakan insan, kameranın bakış açısına göre bir nesne olabilirken, öznenin baktığı bir nesne, bu bakıştan ayrı olarak sunulduğunda yani kamera doğrudan nesneyi gösterdiğinde nesnenin kendine ait bir varoluşa sahip olduğuna işaret edilebilir (Deleuze, 2014: 101-102).

Algı imgenin kendi içerisinde ayrıştırılması, bir yönetmenin sinema anlayışıyla ilgilidir. Vertov, tıpkı Eisenstein'da olduğu gibi, sadece sinemanın pratik yanıyla değil teorik yanıyla da yakından ilgilenmiştir. Montaja dair fikirleri algı imgenin biçimini de belirlemektedir. Her bir planı kameranın önümüze sunduğu görsel ve işitsel bir düzlem olarak kabul edeceksek, algı imgeyi diğer imgelerle ilişkisinde de ele almamız gerekir. Algı imgenin eyleme uzanan sürecin ilk basamağı olması onu canlı imgeye yaklaştırırken, evrendeki birbirinden bağımsız noktaların arasında titreşimsel bir hareket olarak sunulması onu imgeler evrenindeki saf algı sürecine yaklaştırmaktadır.

2.2.1.2. Duygulanım İmge

Canlı imgenin imgeler evrenindeki varoluşunun bir diğer basamağı, duygulanım imgedir. “Evreni canlı bedenine yüzeyine indirgedikten sonra, bu bedenin kendisini sonunda genişleyemez varsayılacak bir merkez halinde kasıp büzmek gerekir” (Bergson, 2015: 40). Duygulanım imge canlı imgenin imgeler evreninde oluşturduğu aralığın iki yüzünden yani algı ve eylemden farklı olarak, aralığı doldurmaksızın işgal edendir. Duygulanım belirsizlik merkezi olan öznede ortaya çıkar ve algı ve eylem arasında birdenbire beliren şeydir. Bu aşama, özneliliğin üçüncü maddesel yönünü oluşturur. Duygulanım, hareketin algıdan ve eylemden kaçan çizgilerini muhafaza eder (Deleuze, 2014: 94). Duygulanım imgenin kaçan çizgileri muhafaza etmesi, kendinde-duyumsamadır. Bu duyumsama aracılığıyla canlı imgenin “kaosa yanıt verme tarzı”nı oluşturur. “Duyumun kendisi de titreşir çünkü titreşimler edinir. Kendi kendisini saklar çünkü titreşimleri saklamaktadır: o Anıt'tır”. Duygulanım imge, bu niteliğiyle saf temaşa halidir (Deleuze ve Guattari, 2001: 188).

Deleuze, Nietzsche’de gücün henüz istençle ilişkisinin ortaya konulmasından önce, duygulanım ve güç arasındaki ilişkiye odaklanıldığını dile getirir (2016c: 84). “Her istemede bir duygular çoğulluğu vardır” (Nietzsche, 2016b: 22). Duygulanım, gücün doğasını doğrudan ifade eden bir niteliktir. Güç istenciyle birlikte, gücün doğasını ifade eden duygulanım ortadan kalkmamıştır. Duygulanım “güç istencinin tezahürü haline gelir”. “Güç istenci bir varlık ya da bir oluş değildir, bir pathostur”. Duygulanım imge, güç ilişkilerinden doğan etkileri kapma süreci olması itibariyle temaşadır. Bu ilişkilerden kaçıp giden etkileri muhafaza eden kendinde bir güçtür. Bu bağlamda, duygulanım bir güç çizgisinin bir başkası üzerindeki etkisidir veya gücün etkiye açık olan içsel oluşumdur. Güç, sadece duygulandıran bir varoluşa sahip değildir, o aynı zamanda duygulanan bir güçtür (Zourabichvili: 2008: 59).

Nietzscheci güç kavramının özellikle ilk tanımları, Spinozacı duygulanım kavramıyla yakınlık içerisinde. Duygulanım, iki farklı bedenin karşılaşmasına bağlı olarak ortaya çıkan bir karışımdır. Bedenlerden birisinin eyleyen, diğerinin eylemin etkisini deneyimleyen olması, duygulanımı iki bedenin de kudreti kılmaktadır. Eyleyen beden kompozisyon düzleminde güce maruz kalan olduğu gibi, kendi üzerindeki gücü deneyimleyen beden, diğer bedenler üzerinde etkili olan eylemler de üretebilir. Kendi plastik niteliğine rağmen, yine de, duygulanım daha çok etkilenen bedenin varoluşuyla ilgilidir. Kendi üzerinde etkin olan güçleri kapması itibariyle duygulanım, etkilenen bedenin kudretini ortaya çıkarır (Deleuze, 2000: 19).

Bu bağlamda, algılanım ve duygulanım arasında bir derece farkı değil doğa farkı vardır. Algılanım, imgeler evreni içerisindeki merkezi nokta olarak, bedenün diğer bedenler üzerindeki ve bu bedenlerin kendi üzerindeki olası eylemini ölçme işlemidir. Beden, bu biçimiyle, imgeler evreninde yansıtıcı bir işleve sahiptir. Duygulanım ise, imgeler evrenindeki bir nokta olması itibarıyla, bedenün yansıtıcı soyut niteliğine somut bir varoluş kazandırır. Beden ve imgeler evrenindeki olası etkileşim, beden üzerindeki gerçek bir etkiye dönüşmektedir. Bedenün etrafındaki olası eylem noktalarıyla mesafesinin ortadan kalkması, gücün doğrudan beden üzerinde deneyimlenmesidir: “Algılanacak nesnenin bizim bedenimizle çakıştığını, yani sonuçta bedenimizin algılanacak nesnenin ta kendisi olduğunu kabul edelim. Bu durumda, bu algının özellikle ifade ettiği şey, gücül değil, gerçek bir etki olacaktır: duygulanım bizzat bundan oluşur” (Bergson, 2015: 43).

Algılanım ve duygulanım arasında derece farkı görmek, yanlış bir tasavvurdur. Bu fark üzerinden duygulanımı tanımlamak, duygulanımı, algılanımın artış eğrisine bağlamaktır. Beden üzerindeki bir etkinin şiddetinin artması, algılanımdan duygulanıma farkedilemez bir geçiş aralığı ürettiymiş gibi kabul edilir. Aynı güzergâhı devam ettirdiğimiz takdirde, şiddetin azalması duygulanımdan algıya geçiş aşamasını ortaya çıkarır. Bu aşama içerisinde, şiddetin nedenini algılarız ve etkiyi dışsal bir uzam içerisinde konumlandırmaya çalışırız. Bir uçtan diğerine, algılanım ve duygulanım arasında sadece derece farkları yerleştiririz. Oysaki algılanım bedenün dışında gerçekleşirken, duygulanım bedenün içinde gerçekleşmektedir. “Tıpkı dışsal nesnelere buldukları yerde, benim içimde değil onların içinde algılamam gibi, benim duyumsal durumlarım da meydana geldikleri yerde, yani bedenimin belirli bir noktasında hissedilirler” (Bergson, 2015: 44). Algılanım, bedenün dışsal hareketlere bağlı olması itibarıyla yansıtıcı niteliğini, duygulanım bedenün içsel hareketlere bağlı olması itibarıyla soğurucu niteliğini ortaya çıkarır. Dolayısıyla, duygulanım, etkileri uzamsallaştıran bir niteliğe değil, yeğînleştiren bir niteliğe sahiptir. Etkilerin uzamsallaşması olarak algılanım, imgeler evrenini metrik ilişkilere bağlı olarak bölümlere ayırır ve bu biçimiyle evreni homojenleştirir. İmgeler evreninin homojen uzamsallağı içerisinde, imgeler arasında daima hesaplanabilir ilişkiler türetilir. Bu ilişkiler arasında ise sadece derece farkları vardır. Duygulanım ise imgeler evreni ile beden arasında hesaplanabilir ilişkiler ortaya çıkarmaz; imgeler evrenindeki hareketin veya gücün doğrudan deneyimlenmesidir. Duygulanım, beden üzerinde farklar üreten etkiler ortaya çıkarır. Hareketin beden üzerinde farklı etkiler biçiminde saçılmasıdır. Bu bakımdan, hareketin beden üzerindeki yeğînleşmesidir (Colebrook, 2013: 56-57).

Bergson duygulanımı açıklamaya çalışırken “acı” temasını ortaya atar (2015: 43). Bedenin doğrudan deneyimlediği bir his olarak acı, duygulanımı, algılanımdan ayırmanın aracıdır. Acı, “organizmanın ilgili bölümünün, uyarıyı kabul etmek yerine reddettiği andır”. Beden üzerindeki acının niceliğine yönelik her belirlenim, acıyı dışsal ölçütlere bağlamaktadır. Bedenin acıyı reddetmesi, beden içerisindeki duygulanımın oluşsal niteliğinin dışa vurulmasıdır. Ancak bu edimden önce, acı beden üzerinde yeğînleştirici bir etkiye sahiptir ve bu etkinin niceliksel olarak belirlenimi mümkün değildir. Acının az veya çok oluşu, bu edimden sonra dışsal koşullarla acıyı ilişkiye sokmaktadır. Beden içerisinde ise acı, niceliği belirlenemez bir doğaya sahiptir. Acı, beden üzerinde niteliksel bir fark yaratır. “Acının niteliğini ona neden olan dışsal kaynağın niceliğiyle açıklamak indirgenemez iki alanı, niceliksel zamanla süreyi birbirine karıştırmak olur” (Yücefer, 2010: 27).

Duygulanım içerisinde belli bir süre açığa çıkmaktadır. Deleuze süre ve duygu arasındaki ilişkiye işaret etmek için, süre tanımını doğrudan duygulanıma uyarlamaktadır: “duygu bölünemezdir ve parçaları yoktur; ama diğer duygularla oluşturduğu tekil kombinasyonlar da, nitelik değiştirmeksizin bölünemeyecek olan, bölünemez bir nitelik oluştururlar (dividüal)” (2014: 134). Duygulanım imge ve zaman imge arasında, doğrudan bir etkileşim söz konusudur. Algılanımdan eyleme uzanan duygu-motor şema içerisindeki ilk duraklama anı, duygulanım imgedir. Zaman imge, bu duraklama içerisindeki yeğînlikli anı daha da yoğunlaştırır ve beden üzerindeki etkiyi zamansal olarak hareketlendirir (Sauvagnargues, 2010: 188). Spinoza’daki duygulanış kavramını da bu bağlamda ele almak mümkündür. Duygulanış bir durumdan bir duruma geçiştir. Spinozacı süre kavramı da, Deleuze’e göre, bu geçişten ibarettir (2000: 56-57). Deleuze, bu bağlamda Bergson’u Spinoza’ya yakın bulur. Duygulanış süreyle ilgili olandır çünkü daima bir geçiş halini sunar. Bu bağlamda, duygulanışları ne kadar bölersek bölelim, her zaman durumlarla karşılaşırız. Duygulanış, bu durumlar arasında olup biten bir şeydir. Bu açıdan, onu olduğu haliyle yakalamak mümkün değildir. O, süre içerisinde bir durumdan bir duruma geçen şeydir.

Bergson ve Deleuze açısından duygulanım tinsel varoluş içerisinde değerlendirilebilir olandır. Duygulanım, beynin oluşturduğu aralığı dolduran güçlerden biri olarak ele alınır (diğer bir güç ise bellektir). Bu bağlamda, duygulanım, bedenin uzaydaki noktasal mevcudiyetine kendi içinde genişlik katan bir niteliğe sahiptir ve bu açıdan süreyle doğrudan ilişkiye girer. Ancak Deleuze duygulanımsallığın doğa farkını bellekten de ayırır: “algıdan doğası bakımından ayrılır, ama bunu bellekle aynı tarzda yapmaz” (2010: 65). Deleuze, Bergson’da özneliliğin

beş aşaması olduğunu dile getirir. İlk iki aşama nesnel çizgiye yakın olduğu için özneliğin saf aşamaları değildir. Sadece son iki aşama özneliğin saf aşamalarıdır. Üçüncü basamak ise ne tam olarak nesnel çizgide ne de öznel çizgide yer alır. İmgeler evrenindeki harekete bağlı olması itibariyle algı ve eylem, maddi dünyadaki hareketleri düzenlemesi açısından, nesnel çizgide kabul edilmektedir. Özneliğin saf bir biçimde ortaya çıkışı, belleğin iki türüyle gerçekleşir. Duygulanım imge ise iki taraf arasında bir köprü gibidir: “duygulanımın durumu daha karışıktır ve kuşkusuz iki çizgi arasındaki kesişmeye bağlıdır. Ama somutluğu içinde duygulanım, henüz saf nesneliğin karşısına çıkacak bir saf özneliğin mevcudiyeti değildir, daha çok saf nesneliği bulanıklaştıran bir ‘saf-olmayış’tır”. Duygulanımın hem algı çizgisinden hem de bellek çizgisinden ayrı bir doğa farkı vardır. Ancak bu doğa farkını belirlemek, kolay bir işlem değildir. Bir tür belirsizliğe sahiptir (Deleuze, 2010: 65-66, 92-93).

Sinema açısından bu zorluğu bertaraf etmek her ne kadar mümkün olmasada, bu farka yaklaşmak adına, duygulanım imgeyi ikiye ayırmak faydalı olabilir. Duygulanım imge sinema içerisinde iki şekilde sunulur. Bunlardan ilki, duygulanımın ortaya çıkacak olan edimselleşmelerin habercisi olarak yer aldığı ve bu haliyle eylem imgemin ortaya çıkmasını sağlayan bireyselleştirici sergileniştir. İkinci ise güç ve nitelik olarak duygulanımın edimselleşmeden ayrı olarak kendindeki yeğlilikleri ifade etmesidir. Bireyselleşme söz konusu olmasa da, bir boşluğun içinde her bir tekilliğin ortadan kaybolarak silinmesi de söz konusu değildir. Tekillikleri içindeki güç ve nitelikler virtüel bağlarla birbirine bağlanarak karmaşık tekillikler üretir (Deleuze, 2014: 140).

Deleuze duygulanım imgenin bu iki kutbunu, yani güç ve niteliğin kuvvetler haline gelmesini ve eylem imgeye genişlemesini, Peirce’in gösterge kategorilerinden faydalanarak aktarır (2014: 133-134). Peirce’in iki kategorisi olan "birincilik" ve "ikincilik" kategorileriyle, bu geçiş anını açmaya çalışır. İkincilik kategorisinde, karşılaştırma yoluyla şeyler, ikili bir hat içerisinde karşı karşıya getirilir. Bu imge türü edimselin, varolanın ve bireyleşmiş olanın kategorisidir. Duygulanım imgeden eylem imgeye geçtiğimiz alan da burasıdır. Birincilik göstergesi ise, kavranabilir olmaktan ziyade hissedilebilir olandır ve virtüelin kategorisidir. Baker bu bağlamda, birinciliği bir “oradalık” olarak adlandırır ve sinemanın başlangıcından bu yana, bu kategoriyi yetkinleştirmeye çalıştığını savunur (2011: 333). Birincilik, her bir deneyim içerisinde farklı ve yeni olanın göstergesi olmasına bağlı olarak, geçicilik ile ilgisi

olmasına karşın ebedi olanla da ilgilidir. Güç ve niteliklerin edimselleşmeden önceki kendilikler olarak yer almasıdır. "Kendi içinde ve kendinde olduğu haliyle olan şeydir".

Duygulanım imgenin bu iki biçimini, yüz ve yakın plan arasındaki ilişki açısından da düşünebiliriz. Deleuze yakın planla duygulanım imge arasında, bir özdeşlik kurar (2014: 120).⁴ Yakın planın en yaygın nesnesi ise, yüzdür: "yakın plan, yüzü duygunun saf maddesi, onun 'hyle'si haline getirir" (2014: 141). Yüzün yakın plan aracılığıyla kullanımı, sinemada oldukça tercih edilen bir yöntemdir. Duygulanım imge, bu biçimiyle sadece bir imge değil, tüm imgelerin bileşeni olarak vardır. Sadece yüz değil, bir nesnenin yakın çekimi de duygulanım imgeyi ortaya çıkarır. Deleuze bu bağlamda, saat çekimlerini örnek verir (2014: 121). Saat hem yansıtıcı hem de yansımış birliktir. Bir taraftan saatin, farklı anlarda seyirciye gösterilmesiyle, ayrıcalıklı bir ana yönelten mikro hareketlerin biriktirilmiş yeğinsellikleri söz konusudur. Saat burada, ayrıcalıklı anın yansıması olarak iş görür. Diğer taraftan saat, hareketsiz bir alımlayıcı rolünü üstlenir. Soğukkanlı bir bekleyiş söz konusudur. Saat artık burada, ayrıcalıklı anın yansıması değil, bir bekleyiş süresinin yansıtıcısına dönüşür. Deleuze, saatin bu iki işlevini Bergsoncu duygu tanımına uygun görür: "duyarlı bir sinir üzerindeki motor eğilim" (Bergson, 2015: 42). Duygulanımın oluşumunu sağlayan şey, hareketsiz yansıtıcı birlik ile yeğinsel farklarla biriken yansıma hareketlerinin kombinasyonudur.

Deleuze, yüzün bir ifade olarak yer almasının farklılığını, saat örneğinde olduğu gibi, iki yönetmen üzerinden de açıklamaktadır. Bir tarafta, yüzün bir düşünce hali içerisinde yer aldığı sabit bir plan vardır. Yüz, burada, konturları içerisinde her şeyi kendine toplayan yansıtıcı bir rol oynar. Yüzün bu kullanımı Griffith'de oldukça yaygındır. Diğer taraftan yüz, bir şeyi deneyimlerken deneyimlediği şeyin parçalarını her bir noktasında farklı yansıtır. Bu farklılıklar, yeğinsel bir birikimle mikro hareketlerin yüz üzerindeki bir geçiş anını ifade eder. Yüzün konturlarından kaçan çizgiler söz konusudur. Yüzün bu kullanımı ise Eisenstein sinemasında karşımıza çıkmaktadır (Deleuze, 2014: 122). Diğer taraftan, Eisenstein sinemasındaki yüz kullanımı, her ne kadar yeğinliklerle yüzü ifade etse de, patetik bir anın ortaya çıkması bağlamında, diyalektik sürece bağlıdır. Bergman sineması ise Eisenstein sinemasıyla, yüzün yeğinlikler bağlamında kullanımı açısından benzerlik taşır. Fakat

⁴ Deleuze yakın planın bağlı olduğu kümeden kopmuş kısmi bir nesne olma tehlikesi taşıdığını savunur (2014: 130). Bu tehlikeyi, psikanalizin ve dilbiliminin bir avantaja dönüştürdüğünü dile getirir. Psikanaliz, kısmi nesne olarak duygulanım imgede bilinç dışının bir yapısını (iğdiş edilme) bulduğuna inanırken, dilbilim, dilin kurucu bir sürecini (kapsamlama) bulduğuna inanır.

diyalektik süreç olmaksızın, yüzün çeşitli noktaları arasındaki virtüelliklerin titreşimsel hareketlerini sunması itibarıyla farklılık göstermektedir. Bu biçimiyle yüz, toplum içerisinde bireyleştiren ve iletişim kuran olarak değil, edimselleşmeyen virtüellikler olarak vardır. Bu sinema içerisinde yüzün ifadeleri, bütün içerisinde, diyalektik bağlantılılar kurmaz. İfadeler kendi içerisinde hareketli oluşumlardır. Yüzün, mekân ve zamana bağlı olan koordinatlarından sıyrılarak bir kendilik hali olarak sunulması söz konusudur. Yüzün bu şekilde kullanımı, yakın planı kendi içerisinde mutlak bir değişiklik olarak sunar. Yüze yapılan bir büyütme değil, yüzün kendi içerisindeki virtüel ilişkilerden oluşan mutlak değişim halleri vardır (Deleuze, 2014: 130, 135). Bu bağlamda, yakın planı dışsal ve içsel olmak üzere, iki kompozisyon türüne ayırabiliriz. Dışsal kompozisyon, duygulanım imgenin veya yakın planın, başka imge veya plan türleriyle oluşturduğu çeşitlemelerdir. İçsel kompozisyon ise duygulanım imgenin başka duygulanım imgeler ve kendi parçalarıyla oluşturduğu çeşitlemelerdir (Deleuze, 2014: 141).

Yüzün farklı biçimlerde kullanımı veya yakın plan çeşitlemeleri, duygulanım imgenin sadece bir boyutunu oluşturmaktadır. Deleuze, yakın planın kendi içindeki çeşitlemelerden oluşan içsel kompozisyonunu virtüel ilişkiler bağlamında ele alır. Diğer çeşitlemeler ise, duyu-motor şema bağlamındaki doğrusal harekete bağlıdır. Ancak duyu-motor şemaya bağlı kalmadan, duygulanım imgeyi diğer imgelere açacak virtüel bağlantılar da oluşturmaya çalışır. Bu bağlantılar, duygulanım imgenin genetik unsurunu oluşturmaktadır. Bu unsur, duygulanım imge içindeki farklılıkları diferansiyel bir farka dönüştürür. Bu farka bağlı olarak duygulanım imgenin yakın planla olan özdeşliği kırılır. Duygulanım imge diğer planların da yer alabileceği fark çizgilerine taşınır. Deleuze, duygulanım imgedeki bu fark çoğaltıcı gücü, “herhangi bir mekân” kullanımında bulur. Bresson sinemasındaki duygulanım imgenin ne sadece yüze ne de yakın plana yakın olması üzerinden, herhangi bir mekânın dönüştürücü gücüne vurgu yapar. "Herhangi bir mekân tüm zamanlardaki ve tüm yerlerdeki soyut bir evrensel değildir. Bu, kusursuzca tekil, yalnızca homojenliğini kaybetmiş bir mekândır; homojenliğini kaybetmek demek metrik ilişkilerinin ilkesini veya kendi parçalarının bağlantısını kaybetmiş olmak demektir ki böylece uyuşmalar sonsuz şekilde gerçekleşebilir" (2014: 148). Dolayısıyla, duygulanım imgeyi sadece bir yüz veya yüzleştirilmiş bir nesne aracılığıyla ifade etmek yeterli değildir, aynı zamanda onu, herhangi bir mekân içerisinde sergilenen olarak da ifade etmek gerekir. Birincisi “ikon” olarak, ikincisi ise “qualisign” (nitel gösterge) olarak ifade edilir. Deleuze göre ikincisi daha incelikli ve karmaşıktır. Herhangi bir mekân aracılığıyla, duygulanım imge sadece yakın planla değil, planlar arasındaki farkın

silikleşmesiyle ifade edilir. Deleuze, bu tür duygulanım imgesini, "insani olmayan" duygular ortaya koyması açısından, bir "hisler sistemine" giriş olarak kabul eder ve herhangi bir mekânı da, bunu sağlaması açısından, duygulanım imgenin genetik unsuru olarak görür. Herhangi bir mekân, perspektiflerin bir şey üzerindeki çoğaltımı gibidir. Bir sahne içerisindeki şeyin edimselleşmiş halinin perspektifler aracılığıyla parçalanması söz konusudur. Ard arda sıralanmış hızlı çekimlerle, şeyin etrafını kuşatan virtüel ilişkiler sunulmaktadır. Şeyin etrafında bir tür tekillikler kümesi yaratılır. Şey, bu sunum içerisinde, herhangi bir mekân olarak boş bir forma bürünür. Bu formla beraber şey, sayısız tekilliğin ifadesi olarak yer alır (Deleuze, 2014: 148-149).

Duygulanım imgenin genetik göstergesi olan herhangi bir mekân, sadece hareket imgenin bir bileşeni değildir. Deleuze duygulanım imgenin ortaya çıkardığı herhangi bir mekân yaratımının çeşitlenerek çoğalmasının, savaş sonrası daha yaygın olduğunu savunmaktadır (2014: 162). Bir hareket imge türü olan duygulanım imgeden türeyen herhangi bir mekân, zaman imgenin de en önemli göstergelerinden biridir.

2.2.1.3. İtki İmge

Eylem imgeye geçmeden önce, duygulanım ve eylem imge arasında varolan bir başka imge türünü açıklamamız gerekir. Bu imge türü, itki imgedir. İtki imge, "dejenere" bir duyguya veya "embriyonik" eyleme benzer. Diğer bir deyişle, ne tam anlamıyla herhangi bir mekân ve duygulanım ne de belirlenmiş ortam ve davranışlar ikiliği içerisinde değerlendirilebilir. Bu ikisi arasında yer alarak, "kökensele dünyalar" ve itkiler içerisinde değerlendirilebilir olmaktadır. Kökensele dünya, herhangi bir mekân olmadığı gibi, türemiş ortam da değildir. "Bu saf bir derinlik ya da daha çok, biçimsel olmayan işlevlerin, kurulu öznelere bile göndermeyen enerjik dinamiklerin ya da edimlerin katettiği, biçimleşmemiş maddelerden, eskizlerden ya da parçalardan oluşan bir dipsizliktir" (Deleuze, 2014: 166). İtki ise, bir dışavurum olmaktan ziyade, bir izlenimdir. Bu imge türünü, eylem imge temsil edemediği gibi, duygulanım imge de hissettirememektedir. Bu açıdan, göstergeleri de farklıdır. İtki imgenin iki göstergesi vardır: "semptomlar ve putlar ile fetişler". "Semptomlar itkilerin türemiş dünyadaki mevcudiyetidir, putlar veya fetişler ise parçaların temsilidir" (Deleuze, 2014: 165-167).

Deleuze kökensel dünyadaki karakterleri, "insan hayvanlar" olarak adlandırır (2014: 181). Bu karakterler, insan ve hayvan arasındaki farklılaşmadan önceki edimler alanındadır. İtki de bu edimler alanının bütünlüğündeki parçalar gibidir. Deleuze, itkinin kör bir edim olmadığına vurgu yapmak için, onun bir zekâdan yoksun olmadığını savunur. Her bir itki kendi anımı seçebilecek bir zekâyâ sahiptir. Buna bağlı olarak, kökensel dünya da kendi içinde tutarlı olabilecek bir bütünlüğe sahiptir. Deleuze, bu parçalı bütünlüğü, "Empedokles'in dünyasına" benzetir. Burada, bir organizasyondan ziyade, iki çizgiyi bir kümede buluşturmak söz konusudur. Söz konusu olan küme, tüm parçaları "sınırı olmayan bir çöplükte" ve tüm itkileri de "büyük bir ölüm itkisinde" bir araya getirendir. Deleuze, bu açıdan, kökensel dünyayı "radikal bir başlangıcı" ve "mutlak sonu" birbirine bağlayan "dik bir yamacın" birleşiminden ibaret görür. Aradaki yamaç, sadece birinin diğerine bağlanmasından ibaret değildir, aynı zamanda birini diğerinin içine de koyar. Burada çok özel bir şiddet söz konusudur ve Deleuze bu şiddeti "radikal kötülük" olarak adlandırabilmenin mümkün olduğunu dile getirir. Deleuze, söz konusu şiddeti, eylem imgenin tepkisel şiddetinden ayırır. Tepkisel şiddet belirlenebilir bir durum içerisinde ortaya çıkar ve şiddetin yönelimi belli bir olguya, karaktere veya nesneye yöneliktir. İtki imgedeki şiddet ise, karaktere içkin, içsel ve doğal olan şiddettir. Burada, sınır tanımayan eylemlerin kökeni olan "sıkıştırılmış" bir şiddet söz konusudur.

Bu şiddet aynı zamanda, "zamanın özel bir imgesi olan *Khronos*'un tüm acımasızlığını" da ortaya çıkarır (Deleuze, 2014: 166). Deleuze *Anlamın Mantığı*'nda, zamanın iki biçimi olan *Aion* ve *Khronos* arasında bir ayrım yapar (2015a: 185-186). *Khronos*, zamanın "yaşayan-şimdi"ye göre ele alınmasıdır. *Aion* ise zamanın gerçek formunun ortaya konulmasıdır. Bu form içerisinde şimdi, soyut bir nokta olarak belirlenir. Geçmiş ve gelecek ise zamanı sınırsızlığı açısından ortaya koymanın kipleri olarak ele alınır. Zamanın bu iki biçimi arasında, bir biçim daha vardır: "derinliğin deli-oluşu" olarak "kötü *Khronos*". Bu zaman biçimi, "iyi" *Khronos*'a bağlı olarak ortaya konulan şeylerin niteliksel durumlarının yani eylem imgedeki "davranışlar ve durumların" ölçüsüz bir nicel akışla içsel olarak tehdit edilmesidir. Şimdinin sürekli tekrar eden düzeninde, niteliklerin katılaşmasını önleyen niceliksel bir oluşu ortaya çıkarır. Ancak söz konusu niceliksel oluş, şimdiyi parçalarken, şimdinin içerisinde kalmaya devam etmektedir. Bu bağlamda Deleuze, sadece *Aion* ve *Khronos* arasında bir ayrım yapmaz, *Khronos* içerisinde de bir ayrım yapar. Söz konusu ayrım, yaşayan şimdi olan *Khronos* ile "derinlerdeki deli-oluş" olarak *Khronos* arasındadır. "Derinlik şimdiden kurtulurken bunu ölçünün akıllı uslu şimdisinin karşısına *kendi* delirmiş şimdisini çıkararak bir

“şu an’ın bütün kuvvetiyle yapar”.⁵ Deleuze, şimdiye içsel olan bu biçimi, “*Khronos* ölmek istiyor” olarak ifade eder: “zamanın elinde sadece şimdi vardır ve şimdinin zamanda içsel biçimde altüst edilişi, tam da bu altüst ediliş içsel ve derin olduğu için, ancak şimdiyle ifade edilebilir”. Bergson’da ise itki kavramı, farklı bir bağlam içerisinde yer alır. Zamanın kiplerinden biri olan şimdiyi, *Khronos*’un iki biçimi üzerinden ele almaz. Ona göre sadece şimdiki zamana göre yaşamak, insani bir nitelik değildir. “Tam anlamıyla şimdiki zamanda yaşamak, bir uyarıya, onu sürdüren dolaysız bir tepkiyle cevap vermek, aşağı bir hayvanın özelliğidir: Bu şekilde hareket eden insan, *itkisel* biridir” (Bergson, 2015: 114).

Deleuze bu açıdan, itki imgenin zamanın özel bir biçimini ortaya çıkardığını düşünmektedir (2014: 177-178). Bu biçim, zamanın daha çok olumsuz niteliğini öne çıkarır. Bir seviye kaybına ve yok oluşa vurgu yapar. Bu açıdan, zaman imgenin asıl taşıyıcısı değildir çünkü zamanı itkilere bağımlı kılar. Ancak yine de, zaman imgeye yaklaşması açısından önemli bir uğraktır ve bu uğrağın kendi niteliğine de bağlı olarak, seviye kaybı iki biçimde gerçekleşir. Deleuze, bu iki biçimi, itki imgenin iki önemli temsilcisiyle açıklar: Stroheim ve Bunuel. Stroheim da seviye kaybı çizgiseldir. Diğer bir deyişle, kökensel dünyadan türemiş ortama çıkış, bir yamaç varsayar ve ikisi arasında hızlandırılmış bir entropi söz konusudur. Bunuel de ise seviye kaybı döngüseldir. Kökensel dünya ile türemiş ortam arasındaki geçişler, hızlanan tekrarlamalardan ibarettir ve ebedi bir dönüş şeklindedir. Deleuze’e göre burada söz konusu olan tekrar, bir seviye kaybının göstergesi olarak yeni olanın ortaya çıkmasını sağlayan şeydir. İyinin ve kötünün ötesindeki bir "sıçrama" anıdır. Tekrarın seviye kaybı, diğer tekrarlardan farklı oluşun da sağlayıcısıdır.

Deleuze, Bunuel sinemasındaki bu niteliği Kierkegaard’a gönderme yaparak ifade eder. Kierkegaard geçmişin seviye kaybettiren hapsedici tekrar edilişi ile geleceğe yönelimli olan absürdün inanca dayalı olan tekrarını birbirinden ayırır. "Geçmişin tekrarı maddi olarak mümkün olmakla birlikte, Zaman adına, tinsel açıdan imkânsızdır; aksine, geleceğe dönük olan inancın tekrarı, maddi olarak imkânsız ama tinsel olarak mümkün görünür, çünkü zamanın yaratıcı bir anı sayesinde, döngünün hapsedtiği akıştan geri çıkmaktan, her şeye yeniden başlamaktan ibarettir" (Deleuze, 2014: 176). Deleuze, Bunuel’in ölüm ve yaşam itkisi gibi iki farklı tekrara kendisini açan böylesi bir sinema anlayışı içerisinde olduğunu düşünür.

⁵Deleuze *Aion* ile *Khronos* arasındaki ayrımı, “yüzeyin oluşu ve derinliğin oluşu” biçiminde genişletmektedir (2015a: 186). Bu argümanın dayanağı olarak ise, Platon’un “Parmenides” diyalogundaki, ikinci ve üçüncü hipotez, yani “şu an” hipoteziyle “an” hipotezi arasındaki yaptığı ayrımı başvurmaktadır.

Ona göre Bunuel, "tekrarın gücünü sinematografik imgenin içine sokan" bir yönetmendir. İtkiler dünyasının ötesine geçerek, zamanı belli bir içeriğe bağlı olmaktan kurtarır. Semptomlar ve fetişsel nesnelere, sinema anlayışını sınırlandırmaz ve Deleuze'e göre, "sahne" olarak adlandırılabilir bir zaman imge türü verir. Bu açıdan, Bunuel'in itki imgeyi kendi içinden aşarak zaman imgeyi yaklaştığını söylemek, yanlış olmayacaktır. Stroheim'da bir iniş ve çıkış teması aracılığıyla, bir seviye kaybı olarak kötülükten söz etmek mümkünken, Bunuel'de bir döngünün kötü olabileceğini söylemek mümkün değildir. Burada artık, iyi ve kötü birbirinin yerine geçebilir.

Diğer taraftan Deleuze, her iki zaman biçiminin de, Neo-Platoncu bir zaman anlayışına sahip olduğunu da savunmaktadır (2014: 170-171). Her ikisi de türemişliğini kökensel dünyada bulur ve kökensel dünya, zamanın bir başlangıç ve son olarak kendi içinde kıvrılmışlığını belirlenebilir ortama açan bütündür. Bu bağlamda, Deleuze Bunuel'in ruhsal itkilerin keşfine yöneldiğini savunmaktadır (2014: 175). Ona göre Bunuel, bedensel itkilerden ziyade, itkilerin ifadesi olan sapıklıklara tinsel bir biçim vermeye çalışır. Hristiyanlığın bir eleştirini yaparken, bir "sapkın" olarak İsa'nın rolünü öne çıkarır. İsa karakteri, bir "öte dünya" sorunsalı oluşturarak, sapkınlığına tinsel bir rol vermeye çalışır.

2.2.1.4. Eylem İmge

Eylem imge, duyu-motor şemanın iki temel hareket çizgisinden biridir. İmgeler evreninden toplanan hareketi, tekrar imgeler evrenine aktarır. Bir diğer hareket çizgisi ise hatırlanacağı üzere, algı imgedir. Ancak her iki hareket çizgisi de imgeler evrenine derin bir şekilde gömülüdür. İmgeler evrenindeki hareketler arasında, canlı imgenin ilgileri açısından, sürekli bağlantılar kurmaktadır. Dolayısıyla, iki hareket çizgisi arasında, doğa farkından söz etmek mümkün değildir "Beynin algılama denen yeteneği ile omuriliğin refleks işlevleri arasında yalnızca bir derece farkı vardır, yapı farkı olamaz. Omurilik, alınan uyarıları hareketlere dönüştürür; beyin bunları basitçe doğan tepkiler olarak sürdürür" (Bergson, 2015: 20).

Deleuze'e göre, eylem imge, "davranış sinemasının" en önemli temsilcisidir çünkü davranış, bir duruma karşı eylemde bulunarak onu değiştirmeyi veya onun yerine bir başka durumu geçirmeyi hedefler (2014: 204-205). Davranış ve durum üzerinde temellenen eylem imge, itki imgeye bağlı olarak ortaya çıkan doğal şiddetten farklı olan gerçekçi şiddeti doğurur çünkü eylem, bir durum içerisinde veya duruma karşı süresiz olarak sergilenir. Deleuze, eylem

imgenin bu yapılaşmasını yumurtaya benzetir: “bitkisel bir kutup (içe işleme) ve hayvansal kutup (acting out)” (Deleuze, 2014: 204). İlk kutup ortama gönderme yaparken, diğeri davranışa gönderme yapar ve Deleuze, bu yapılanmayı, Bergson felsefesinde yer alan "yaşamın farklılaşması" olgusuna benzetir. Deleuze, bu benzetmeyi, Bergson'un *Yaratıcı Tekâmül* eserinin, yaşamın birbirinden farklı yollar içerisinde edimselleşmesiyle ilgili olan ikinci bölümüne atıfla yapmaktadır: "bitki ya da bitkisel olan, patlayıcıyı depolama görevini üstlenmişken, hayvan ani hareketlerle bunu patlatmakla yükümlüdür”.

Davranışların durumlara göre biçimlenmesi, içkinlik düzlemi içerisindeki canlı imgenin eksiltici bir niteliğe sahip olan algı sürecinin bir başka boyutunu ortaya çıkarır. Bu boyut, içkinlik düzlemindeki hareket imgelerin kıvrılmasıdır. Evren çevreden merkeze, yani canlı imgeye doğru kıvrılır ve algılama sürecinde mesafenin diğeri ucu olan eylemi yani gecikmiş tepkiyi ortaya çıkarır. Buradaki eylem, öncelikle canlı imgenin değil, evrenin "virtüel eylemidir". Evren, canlı imgenin algılamasına bağlı olarak vereceği tepkinin koşullarını kendiliğinden yaratır ve bu yaratma sürecinin kendisi saf eylemdir.

Şeyleri oldukları yerde algılayarak onlara katılmak ya da onlardan kaçmak için, aradaki mesafeyi azaltmak ya da arttırmak yoluyla, onlar üzerinde yaptığım ‘mümkün eylem’le aynı anda onların benim üzerimdeki "virtüel eylem"ini kavrarım. O halde aynı mesafe fenomeni, kendini eylemimde zaman, algılanımda ise mekân cinsinden ifade eder: Tepki dolaysız olmayı bırakıp gerçekten mümkün eylem haline geldikçe, algılanım da bir o kadar mesafeli ve beklentisel hale gelir ve şeylerin virtüel eylemini serbest bırakır (Deleuze, 2014: 93).

Bu nokta, hareket imgenin ikinci dönüşüm anıdır. Eylem imge bu niteliğiyle öznelğin ikinci maddesel anını oluşturur. Eylem hem canlı imgenin "mümkün eylemi" ile hem de kıvrılan evrenin "virtüel eylemi" ile vardır. İmgeler evrenindeki nesnelere “benim bedenimin büyüyen ya da azalan güçlerine göre düzenlenirler. Bedenimi çevreleyen nesnelere, bedenimin onlar üzerindeki olası etkisini yansıtırlar” (Bergson, 2015: 18).

İmgeler evreninin canlı imge üzerindeki virtüel eylemi ve canlı imgenin imgeler evreni üzerindeki mümkün eylemi, doğrudan belirli tarih ve coğrafi koordinatlar içerisinde kendilerini gösterir. Bu açıdan nitelikler ve güçler, herhangi bir mekân veya kökensel bir dünyada değil doğrudan belirlenebilir ortamlarda (milieux) gerçekleşirler. Eylem imge, “türemiş ortamların” ve “davranışların” varyasyonları içerisinde ortaya çıkar. Türemiş ortamlar, eylem imgenin etkinlik alanını çerçevelemesi itibarıyla, eylemlerin sınırlarını belirlemektedir (Deleuze, 2014: 186). Zourabichvili ortamı, “değişebilir bir şimdi” olarak

adlandırır (2008: 91). Ortam, insanlar arasındaki etkileşimlerimiz için değişken sınırlar oluşturur. Standartlaştırılmış periyodik bir zaman-mekân düzenlemeleri sunar. Canlı imge bu düzenlemeler içerisinde eylemde bulunur.

Deleuze ortamı "ambiyans" veya "kapsayan" olarak adlandırır (2014: 187-189). Ortam ve ona bağlı olan kuvvetler, durumlara göre, kendi içlerine doğru kıvrılır ve ortamdaki karakterlere etki eder. Karakter ise, ortamın kıvrılarak kendi üzerine dayattığı etkiye karşı tepki gösterir ve böylelikle, hem kendisini yeni bir durum içerisine taşır hem de yeni bir varoluş tarzına (habitus) ulaşır. Deleuze, türemiş ortamdaki bu süreci bireyselleşme olarak kabul eder ve onu Peirce'in "ikincilik" kategorisine yakın bulur. Baker ikincilik kategorisini, "bir başkasının yerine durma" olarak adlandırır (2011: 333). Türemiş ortamdaki her şeyin ikili (durum-karakter – ortam-eylem) bir düzen içerisinde işlenmesini, bu bağlamda ele almak gerekir. İkilikten her biri karşılıklı bir ilişki içerisinde. Deleuze, bu ikiliklerle örülmüş olan eylem imge kümesini "organik temsil" olarak adlandırır. Bir taraftan ortam yönünden açılma, diğer taraftan eylem yönünden büzülme söz konusudur. Deleuze, eylem imgenin organik temsil içerisinde örgütlenmesini şu şekilde formüle eder: D-E-D' (Durum-Eylem-Değişmiş Durum). Eylem imgenin bu formu, "büyük biçim" olarak adlandırılır. Bu formülasyonu içerisinde eylem imgenin iki göstergesi vardır: "synsign"⁶ ve "binom". Synsign, belirli zaman ve mekândaki şeylerin edimselleşmiş halleriyle nitelikler ve güçler kümesi oluşturmasıdır. Şeyler bu küme içerisinde belirlenebilir bağlantılar oluşturur. Bu bağlantılar organik temsilin işleyişi içerisinde şekillenir. Binom ise eylemin etkinliğini ortaya koyar ve eylemin karşılıklı halini serimler. Bir kuvvetin tepkide bulunmadan önceki bir başka kuvvetin varlığını kabul etmesiyle ilgilidir. "Eyleyen, diğerinin yapacağını düşündüğü şeye göre eylemde bulunur". Kandırmacalar ve tuzaklar bu gösterge aracılığıyla sunulur.

Deleuze eylem imgeyi, yapısal bir bütünlük içerisinde değerlendirir çünkü türemiş ortam içerisindeki her bir imgenin yeri ve anı, sıkı sıkıya belirlenmiştir (2014: 200-201). Deleuze, eylem imgenin ilk yasasını bu belirlenmişlik de bulur. Eylem imgenin ilk yasası, durumun kapsayan olarak dönüşmesi veya olduğu gibi kalması ama durumun kapsayıcılığının değişmemesidir. İkinci yasa ise bu değişimin veya değişmezliğin ara formu olan eylemdir. Eylem, burada sondaki durumun hemen yanı başında belirir. Bu yasa, "synsign"ın "binom"a

⁶ Deleuze "synsign" göstergesini, *Hareket-İmge*'nin "sözlükçe" kısmında şu şekilde açıklamaktadır: "Peirce'in 'tekil göstergesi'ne (sinsign) karşılık gelir. Şeylerin bir hali içerisinde aktüelleşmiş olarak, böylece özneye ilişkili bir merkezin, bir durumun etrafında gerçek bir durum oluşturan nitelikler ve güçler kümesi: sarmal" (2014: 279).

dönüşecek şekilde kıvrılmasıyla ilgilidir. Üçüncü yasa ise, sadece binomun içinde kalan eylemin kendine dönmesiyle ilgilidir. Eylemlerin bireyselleşerek farklılaşmaları durum içerisindeki eylem bütününe derinlik kazandırır.

Bogue'ye göre bu yasa, aynı sahne veya sekans içerisinde farklı eylemlerin bir arada olmasıyla ilgilidir (2003: 87). Değişime uğrayan durumun yanı başında ortaya çıkan eylem, kendi içinde çatışmaya girmektedir ve böylelikle, dördüncü yasa olan, eylemin türemiş ortamdan sıyrılmaya başlaması itibariyle, belirsiz bir oluş içine girdiği bir düzleme geçilir. Deleuze bu yasayı "binom bir polinomdur" ifadesiyle açıklar. Eylem, ortama, duruma ve karakterlere değil, kendisine yönelik de yapılabilir. Bu yasa içerisinde eylem, kendi üzerine dönmektedir. Eylemler arasındaki düellonun farklı biçimlerde çoğaltılabilmesi mümkündür. İkiliklere bağlı olarak ortaya çıkan eylemler, birbirlerinin içerisinde geçmeye başlar. Deleuze bu yasanın ortaya çıkmasını ise beşinci yasaya bağlar. Beşinci yasa ise, durum ile eylem arasındaki büyük mesafedir. Bu mesafe film ilerledikçe durumun ve eylemlerin ürettiği ikiliklerle doldurulur (Deleuze, 2014: 202-203).

Deleuze, aslında bu beş yasayla, eylem imgenin kendi içindeki bir ve aynı sürecini farklı perspektiflerden aktarmaya çalışır. Başlangıçtaki durumun sondaki durumla, eylemle ve eylemin kendine dönük biçimiyle süreci bir yasa formu içinde sunmaktadır. Burada dikkat edilmesi gereken, eylem imgenin bir bütünlük sunmasıdır. Bu bütünlük içerisindeki işleyiş farklılıkları değişmez bir yasa üretmekten ziyade eylem imgenin göstergeleri arasında kombinasyonlar üretmektedir. Örneğin, Deleuze dördüncü yasadaki bahsetmez bile; hemen beşinci yasaya geçer ve arada bıraktığı pasajı ise, diğer yasalardan (üçüncü ve beşinci) ayırt edebilmek çok zordur. Deleuze için önemli olan, diğer imge türlerinde de olduğu gibi, eylem imgeyi bir yasa formuna sokmak değildir. Eylem imgenin işleyişini ortaya koymaya çalışır. Eylem imgenin ne olduğuna dair tanımlamalar yapar. Ancak onun için daha önemli olan şey, eylem imgenin göstergeleri arasındaki çeşitlemelere bağlı oluşan düzenlemelerdir ve aynı şekilde, diğer imgelerle oluşturduğu bağlantılardır.

Eylem imgenin büyük biçimi içerisinde değerlendirilen Japon yönetmen Kurosawa, bu bağlantıların bir örneği olarak sunulabilir. Kurosawa karakterlerinin tepki vereceği durumlar farklı bir düzenlenmeye tabidir. Karakterin içerisinde eylemde bulunacağı unsurlar, doğrudan duruma ilişkin değildir. Durum bir soruna işaret eder veya "sorunun verili unsurları"ndan oluşmaktadır. Dolayısıyla eylem doğrudan duruma yönelik değil, durumun içinde yer alan

ama karakterin ortaya çıkaramadığı soruna yöneliktir (Deleuze, 2014: 246). Deleuze, Kurosawa sinemasında yer alan bu temayı, Dostoyevski romanlarındaki karakterlerin varoluşuna benzetir. Dostoyevski karakterleri, tıpkı Kurosawa'daki karakterler gibi, sürekli bir telaş hali içerisindedirler. Ufak ayrıntılara gömülmüş olan şaşırtıcı durumlarla karşılaşmalar (Deleuze, 2003: 27). Bu karşılaşma anları, karakterleri sarmalayan daha derin sorunlar ortaya çıkarır. Deleuze bu açıdan, Kurosawa'yı büyük biçimi genişleten bir metafizikçi olarak kabul eder çünkü durumu soruna doğru açmıştır. Diğer taraftan Deleuze (2001b: 128), Kurosawa karakterlerini, tam da bu bağlamda, zaman imge içerisinde de değerlendirir. Bu karakterler, zaman imgenin önemli bir izleği olan, eylemden önceki görüleme halinin örnekleridirler. Bu görü halinin sonucu olarak, ileride göreceğimiz üzere, düşünce kendi etkin oluşuna kavuşmaktadır. Durumun probleme doğru aşılmasını, bu çerçevede içerisinde değerlendirebiliriz.

Hareket imgenin sınırları içerisinde kalarak, eylem imgenin kendi biçimlerine odaklandığımız takdirde, karşımıza bir başka biçimi daha çıkar. Deleuze eylem imgenin ikili bir yapıya sahip olması açısından, onun büyük biçimine karşın küçük biçimi de olduğunu savunur: "bir şey ikili bir yapıya sahipse iki yanı vardır" (2014: 210). Küçük biçim, büyük biçimin durum ağırlıklı yapısından ayrı olarak, eylem ağırlıklı bir yapı ortaya koyar. Bir eylem aracılığıyla bir durumdan değişen bir duruma geçiş değil, bir eylemden bir eyleme geçiş yaparak, bir durumun örtüsünü kaldırmak söz konusudur. Formülü ise şu şekildedir: EDE' (Eylem-Durum-Değişmiş Eylem). Eylem imgenin bu küçük biçiminin göstergesi ise belirtidir (indice). "Tersyüz edilmiş bir duyu-motor şemadır bu. Böyle bir temsil artık global değil, lokaldir. Artık sarmal değil, eliptiktir. Artık yapısal değil, olaya ilişkindir. Artık etik değil, komedyaya ilişkindir" (Deleuze, 2014: 210).

Eylem imgenin büyük ve küçük biçimlerini ayırmak için, western türündeki farklı biçimler örnek verilebilir. Western türünün en önemli temsilcilerinden Ford, filmlerini türemiş ortama sıkı sıkıya bağlı kalarak üretir. Karakterler ve eylemler, türemiş ortam içerisinde organize edilir. Bu açıdan, eylem imgenin göstergelerinden olan "synsign" göstergesi, baskın bir şekilde kullanılır. Bu göstergeler, durum ve eylem arasındaki geniş mesafelere yerleştirilir. Bu açıdan Ford sinemasını, büyük biçime dâhil etmek mümkündür. Hawks'ın en önemli temsilcilerinden biri olduğu yeni western türü ise küçük biçimin örneklerini sunmaktadır. Yeni western türünde, durum ve eylem arasındaki mesafeden türeyen "teneffüs mekânları" değil, "iskelet mekânları" vardır. Karakterlerin durumun gücüne muktedir hale gelmesi için,

beklemek zorunda olduğu eylem anı, küçük biçim içerisinde, bir mesafenin doldurulmasına değil, sürekli değişen durumların farklılaşmasına işaret etmektedir. Hawsk'ta, Ford'da olduğu gibi içeriği sarmalayan bir dışarıyı yoktur, içeriğinin daha çok şiddet mekânı, dışarının ise, gündelik hayatın mekânı olarak yer alması söz konusudur. İçerisi ve dışarıyı arasında, bir karşıtlık vardır. Ancak bu Ford'da olduğu gibi, tehlikenin veya yardımın dışarıdan içeriye kıvrılması şeklinde değildir. Hawsk'da içeriği ve dışarıyı arasındaki ilişki, tersine çevrilir. Hawsk'tan sonra yeni western, bu ilişkiyi merkeze alarak karşıtlıkları daha da şiddetlendirir. Öyle ki karşıtlıklar, daha akışkan ve geçirgen bir hale gelir. İçerisi ve dışarı artık sabit değildir. Eyleme bağlı olarak, sürekli değişmektedir. Eylemlerle durumların bağlantılarının, sürekli olarak yeniden kurulması, eski western türünde olduğu gibi, kazanan ve kaybeden tarafların belirlenmesine olanak tanımamaktadır. Deleuze, yeni western için, “asla hiçbir şey kazanılmaz” der ve ekler: “ellerinde Amerikan rüyasından hiçbir şey kalmamıştır”. Amerikan rüyasından uyanmış karakterler, varoluşlarını eylemleriyle gerçekleştirirler. Karşıtlıkları üreten eylemler ise, sabitlenmiş durumlara bağlı değildir, tersine eylemlerden sürekli olarak türeyen durumlar vardır. Durumların karşıtlığı, eylemin farkından türemektedir (Deleuze, 2014: 192, 218-220).

Eylem imgeyi, biçimleri açısından değerlendirmenin yanı sıra, hareket imge içerisindeki yeri açısından da değerlendirmeliyiz çünkü hareket imgeden zaman imgeye geçiş, eylem imgenin kriziyle gerçekleşmektedir. Marrati'ye göre, her ne kadar hareket imge, eylem imgeye indirgenemez olsa da, eylem imgenin hareket imge içerisinde bir önceliği vardır çünkü eylem imgenin alanı daha geniştir (2008: x). Söz konusu genişlik, *Hareket-İmge* kitabında eylem imgeye açılan alanın, niceliksel olarak daha geniş olması değildir sadece. Eylem imge aynı zamanda, hareket imge açısından değerlendirilebilecek bir filmin temel yapısını belirlemektedir. Algı imge ve duygulanım imge, bir filmin organize eden ilkesini nadiren ortaya koymaktadır. Eylem imgenin büyük ve küçük biçimi üzerinden oluşturulan formülasyonları, doğrudan filmin işleyiş biçimini oluşturmaktadır.

Eylem imge, canlı imgenin imgeler evrenindeki hareketleri düzenleme biçimidir. Canlı imgenin türemiş ortamlarda, öngörülebilir eylemlerde bulunmasının sinematik düzenlemesidir. Öngörülebilirlik, aynı zamanda, imgeler evrenindeki hareketin canlı imgeyle ilişkisinde doğrusallaştırılmasıdır. Canlı imgenin imgeler evrenine edimsel olarak etkiye bulunması, eylem imgenin etkinlik alanında ortaya çıkmaktadır. Bu etkinlik alanı içerisinde, her şeyden önce eylem imge, zaman üzerinde belirleyici bir role sahiptir: “algının uzay

üzerindeki hâkimiyeti, eylemin zaman üzerindeki *hâkimiyetinin* tıpatıp aynıdır” (Bergson, 2015: 26). İmgeler evrenindeki uyarımların toplanması ve hareketin imgeler evrenine tekrar aktarılması arasındaki zamansal mesafeyi belirleyen şey eylem imgedir. Tepkinin ortaya çıkmasından önceki belirsizliğin artması, eylemin zaman üzerindeki hâkimiyetini de arttırmaktadır. Zaman bu biçimiyle, harekete bağlı kılınmaktadır. Hareketlerin canlı imgenin ilgileri çerçevesinde belirlenmesi itibariyle vardır. Zamanın harekete bağlılığının sona ermesi de, hareket imge içerisinde baskın bir role sahip olan eylem imgenin kriziyle gerçekleşecektir.

2.2.1.5. İlişki İmge

Zaman imgeye geçmeden önce, hareket imgeyi içsel bir bütünlüğe kavuşturan bir imge türünü açıklamamız gerekir. Bu imge türü, ilişki imge veya zihinsel imgedir. Deleuze ilişki imgeyi, tekrar Peirce’e başvurarak aktaramaya çalışır (2014: 254-257). Bu sefer söz konusu olan Peirceci gösterge kategorisi, “üçüncülük”tür. Hatırlanacağı üzere, "birincilik" duygulanım imgeye, diğer kavram olan "ikincilik" ise eylem imgeye gönderme yapıyordu. Üçüncülük, ikisinden farklı ve karmaşık bir niteliğe sahiptir. Bu karmaşıklığın nedeni, bu kategorinin düşünceyle ilişkisinde özgün bir konuma sahip olmasıdır. Diğer imge türleri de, şüphesiz, düşünceyle kendi tarzında ilişkiye girmektedirler. Zihinsel imge ise bu ilişkileri kendi tarzında yeniden ilişkilendirmektedir. Deleuze’ün ısrarla vurguladığı, “ilişki terimlerine dışsaldır” önermesi, doğrudan zihinsel imge için de geçerlidir. İlişki imge, her bir imgenin düşünceyle ilişkisinde, diğer imgelerle ilişkisini kurmaktadır. Ancak ilişkiye sokulan şeyler imgelere indirgenemez olan bir özgünlüğe sahiptir: “İlişkilendirdiği terimlerin zorunlu olarak dışında olması itibariyle ilişki her zaman üçüncüdür”. Üçüncülük olarak ilişkinin özerk mevcudiyeti, yasa ve anlam biçiminde kendisini ortaya koyar. Deleuze, bu noktada eylem imgenin kendi içerisindeki organik yapısını, ilişki imgeyle karşılaştırmaktadır. Eylem imge, özellikle biçimlerinin formülasyonları aracılığıyla bir filmin yapısını zaten belirlemektedir. Bu bağlamda, eylem imge, ilişki imgenin unsurlarına sahip gibi görünmektedir. Ancak bir eylemin zorunlu olarak türemiş ortamda sergilenmesini sağlayan şey, yasalarla uyumluluğu olsa bile, yasa eylemin zorunlu koşulu değildir, keza eylemin bir anlamı olabilir ama onun yönelmişliğini oluşturan şey bu değildir çünkü Deleuze’e göre "amaç ve araçlar anlamı içermezler". İlişki imgede yasa ve anlam, mantıksal bağlantılarla kurulur. Bu açıdan ilişki imge, eylem imgenin kural haline getirilmesidir (Baker, 2011: 333).

Eylem imge, kendi yarasını ve anlamını ilişki imge aracılığıyla edinir. İlişki imge, sadece eylem imgeyle değil, diğer imgelerle de yasa ve anlam açısından da bağlantılar kurmaktadır. İlişki imgesi aracılığıyla, “eylemler değil, zorunlu olarak bir yasanın simgesel ögesini içeren ‘edimler’ (vermek, değiş tokuş etmek); algılanımlar değil, anlam ögesine gönderen yorumlar; duygulanımlar değil, ‘çünkü’, ‘rağmen’, ‘amacıyla’, ‘öyleyse’, ‘oysaki’ vb. mantıksal bağlaçların kullanımına eşlik eden hisler gibi ilişkilere dair entelektüel hisler” ortaya çıkarır (Deleuze, 2014: 255).

Zihinsel imgenin sinemadaki en önemli temsilcisi ise Hitchcock'tur. Onun filmlerinde, karakterlerin eylemleri her zaman bir ilişkiler kümesi içerisinde filizlenir veya bir eylem ortaya çıktığında hemen onu kuşatacak bir ilişkiler ağı ortaya çıkar. Karakterler eylemde bulunabilir, algılayabilir ve bir duygulanım içerisine girebilirler ancak bunları belirleyen ilişkilerin bilgisine tam olarak sahip değildirler. İlişkilerin bilgisi, kamera hareketleri veya karakterlerin kameraya doğru hareketleri aracılığıyla ortaya konur ve bu bilgiye sahip olan kişi ise seyircidir. Deleuze, seyircinin film içerisindeki bu konumunu öne çıkararak, onun bir üçüncülük ortaya çıkardığını düşünür. Yönetmen ve karakterlerin yanına, bir üçüncü unsur olarak seyircinin varlığı yerleşir. Seyirci filmi izlerken, yönetmenin kendisine verdiği bilgiyle, karakterlerin adım adım ilişkileri örerken bu bilgiye ulaşma süreçlerine tanıklık etmektedir. Bu bilgi, bir tehlikenin yaklaşması olabileceği gibi, üstü örtülen bir gerçeğin ortaya çıkarılması da olabilir. Hitchcock filmlerinde var olan gerilim unsuru da bu bilgiye ulaşma çabasıdır (Deleuze, 2014: 257).

Zihinsel imgenin, özellikle Hitchcock sinemasıyla da bağımlı olarak iki göstergesi vardır. Bunlardan ilki, ilişkiselliğin birinci kutbu olan doğal ilişkilerle ilgilidir. Doğal ilişkiler içerisinde zihin, birbirleri arasında ilişkilendirilmiş diziler oluşturmak adına, bir şeyden diğer şeye ilerleyebilir. Bu dizileri oluşturan şey ise alışkanlıktır. Film içerisindeki bir nesne, doğal ilişkiler ağında, bir başka nesneye gönderme yapan bir dizi içinde kendine belirlenmiş bir yer bulması itibarıyla, bir “marke” göstergesi olarak yer alır. Marke göstergesi, doğal ilişkilerle oluşturulmuş düzenin belirteçleri olarak yer alır. Bunun tersine ama bu belirlenmişlikle ilişki içinde olarak, bir nesnenin alışlageldik dizi içerisinde sapması, “demarko” göstergesini ortaya çıkarır. Bir sapma olarak demarke göstergesi şiddetli bir kopuşa işaret eder. Ancak yine de, bu durum kopuşun bağlı olduğu bir düzen gerektirir ve doğal ilişkilerden türemiş düzen ile karşıtlık oluşturması itibarıyla bir sapmadır. Üçüncülük ve soyut ilişkiye uygun olan diğer gösterge ise “simge”dir. Soyut ilişkiler içerisinde, zihin bir zincir gibi birbirine doğal bir

biçimde bağlanacak diziler oluşturmaz. Diziler yerine bir bütün oluşturur (Deleuze, 2014: 259).

Simge, dizilerin bir belirlenim içerisindeki sıralanışından ziyade bir bütünü kurmaya yöneliktir. Karakterlerin kendilerine ve diğer karakterlere dönük ilişkilerinin taşıyıcısı olan somut bir nesnedir. İlişkiseliliğin bir nesne üzerinde toplanarak ifade edilmesidir. Düzendeki sapma olan bir demarke göstergesinin, kümülatif bir ilişki oluşturarak diğer demarke göstergelerine aktarılmasıdır. Doğal düzenden sapan bir çizginin gittikçe kalınlaşarak, somut bir belirlenim kazanmasıdır. "Demarkeler doğal ilişkilerin uğradığı şoklardır (dizi), simgelerse soyut ilişkilerin düğümleridir (küme)" (Deleuze, 2014: 263). Bogue'ye göre simge göstergesi, tüm zihinsel ilişkilerin temelinde olandır çünkü "marke ve demarke, simge tarafından işaret edilmiş ilişkilerin genel alanının özelleşmiş örnekleri olarak görülebilir" (2003: 103). Her bir marke ve demarke göstergesi, en nihayetinde bir sapma olarak doğal ilişkiler kümesini yeniden oluşturandır. Simgenin bütünü ifade etmesini de bu bağlamda ele almak gerekir. Bütün içerisinde şeyler, her bir filme göre düzen ve düzenden sapan şeyin kendi içerisinde düzen oluşturması biçiminde yapılandırılmaktadır.

Deleuze açısından, ilişki imge ve onun en önemli temsilcisi Hitchcock filmleri, hareket imgenin içeriden katedilerek tamamlanmasıdır (2014: 263-264). Bu imge içerisinde, eylem imge, algı imge ve duygulanım imge bir ilişkiler kümesi içerisine dâhil edilerek, zihinsel imgenin unsurlarına dönüştürülür. Diğer bir deyişle, zihinsel imgenin temel işlemi olan ilişkisellik, onların dışında kalan bir belirleyici olarak onları sürekli kurup bozan bir konuma sahiptir. Bu açıdan zihinsel imge, hareket imgenin tamamlayıcısı olması itibariyle, onun dışında değerlendirilebilecek bir imge türü değildir. Bu bağlamda, Hitchcock hareket imge türü içerisinde konumlandırılır. Ama bu konum, bağlayıcı bir niteliğe sahiptir. Hareket imge ve zaman imge arasındaki geçişte Hitchcock bir köprü gibidir (Deleuze: 2001a: x). Öte yandan Deleuze, zihinsel imgeyi hareket imgenin sorgulanmasının bir biçimi olarak da görür. Filmlerindeki bazı karakterlerin duyu-motor bağlarını yitirmesi veya hareket kabiliyetlerinin sınırlanması onları zihinsel imge çerçevesinde hareketin doğrusallığını sorgulamaya itmektedir. Bu açıdan zihinsel imge hareket imgenin bir tamamlayıcısı değil onu sorgulamanın bir aracına da dönüşmektedir. Fakat bu sorgulama aşaması, Deleuze açısından hareket imgenin sınırları içerisinde gerçekleşmektedir.

Hareket imgenin sınırları içerisinde, onu katederek kenarlarından kaçış çizgileri oluşturan imge çeşitlemeleri vardır. Algı imgedeki saf algı biçimi, duygulanım imgenin doğrudan süreyle ilişkisi, itki imgenin kötü *Khronos*'u, eylem imge içerisinde değerlendirilen Kurosowa'nın problemlere yükselişi ve son olarak ilişki imgenin Hitchcock sineması aracılığıyla sorgulayıcı niteliği, böylesi çizgiler ortaya çıkarmaktadır. Ancak bu çizgilerin saf bir biçimde ortaya konulması zaman imgeyle gerçekleşmektedir.

3. BÖLÜM

BERGSON VE NİETZSCHE AÇISINDAN ZAMAN İMGE

Hareket imge içerisindeki her bir imgenin, zaman imgeyle temas halinde olduğu eklem bölgelerine işaret etmek yeterli değildir. Bu bölgeleri de kapsayan zaman imgenin doğasını açıklamak gerekir. Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki, zaman imge hareket imgenin karşıtı değildir. Deleuze iki imge arasında karşıtlık ilişkisi kurmaz. Söz konusu olan eklem bölgeleri de iki imge arasındaki ilişkiyi mutlak bir karşıtlık üzerinden değil sinemanın gelişim sürecine bağlı kalarak çözümlememizi sağlamaktadır. Ancak söz konusu süreç diyalektik bir biçimde belirlenmez. Zaman imge, sinema içerisinde bir moment olarak hareket imgeyi kapsayarak aşmaz. Sinemanın her zaman merkezinde yer alan saf görsel ve işitsel göstergeleri görünür kılmaya çalışır. Bu göstergeler, zamanı doğrudan gösterirler. Duyu-motor şemaya bağlı olmamaları itibariyle, zamanın harekete bağlılığına son verirler.

Saf görsel ve işitsel göstergeler hareketle ilişkisini koparmamışlardır. Hareket, bir duyu-motor imgesinde değil, bir başka imge içinde algılanmaktadır. Dolayısıyla, hareket imge ortadan kalkmamıştır sadece gelişmekte olan bir imgenin ilk boyutu olarak vardır. Deleuze gelişim içerisindeki imgenin üç temel niteliği olduğunu dile getirir (2001b: 23). Öncelikle, ilk boyut olan hareket imge, zamanın ancak dolaylı bir imgesini sunabilmektedir. Saf görsel ve işitsel göstergeler doğrudan zaman imgeyi sunmaktadır. Bu imgeler aracılığıyla hareket, zamanın perspektifi haline gelmektedir. İkinci olarak, kamera hareketleri ve diğer sinematografik unsurların kullanımı, düşünceyle ilişkisinde tanımlanmaktadır. Bu bağlamda, kameranın sabit oluşu harekete alternatif olan bir temsiliyet üretmez çünkü kamera hareketli olduğunda bile temel yönelim, hareketin yakalanması değildir. Hareket, düşünsel ilişkiler aracılığıyla düzenlenir. Hitchcock filmlerinde kamera hareketlerinin düşünsel ilişkileri ortaya çıkarması, bu tipten örneklerdir. Bu imgeyle beraber, söz konusu hareketler zamana doğru genişletilir. Son olarak ise imgenin temeli olan zamansallıkla beraber, imgenin kendi içindeki ayrışma süreci ortaya çıkar. Görsel ve işitsel unsurlar, imge içerisinde birbirini tamamlayarak değil iraksayan çizgilerle kendilerini sunarlar. İmge, bu çizgilerin kombinasyonlarından oluşur. Sinema bu biçimiyle artık imgenin analitiği gibidir. Deleuze bu üç gücü, üç farklı imge ve bunlara denk gelen göstergelerle adlandırır: zaman imge – “*chronosign*”, düşünce imge – “*noosign*”, okunabilir imge – “*lectosign*”.

Hareket imgenin kriziyle beraber, imgenin kendi içerisindeki kristal süreci görülür ve işitilir bir form kazanmıştır. Söz konusu süreç üç biçimde kendisini göstermiştir. Diğer bir deyişle, imgenin üç kristalleşme tarzı vardır. Bu tarzlardan ilki olan zaman imge veya “zamandizinsel-göstergeler” diğer iki kristalleşmenin de temelidir: “Kristalin içinde öncelikle görülen Zamandır, zaman örtüleridir, doğrudan bir zaman imgedir” (Deleuze, 2006b: 63-64). Ancak modern sinema açısından, zaman imgeyi sunmak yeterli değildir; onu diğer güçlere doğru genişletmek gerekir. Bu açıdan zaman imge, imgenin düşünceyle olan ilişkisinde ve görülebilir ve işitilebilir olmasının yanı sıra okunabilir de olması çerçevesinde, genişletilmiş ilişkilerini açığa çıkarır. Deleuze, bu bağlamda, imgenin düşünceyle olan ilişkisini ve okunabilir olmasını zaman imge öncesinden başlayarak açıklamaya çalışır. *Zaman-İmge* kitabında, hareket imgenin düşünceyle ve imgenin okunabilirliğiyle ilişkisi üzerine ayrılmış pek çok pasaj vardır. Hareket imge içerisinde imgenin düşünceyle olan ilişkisinin ve okunabilir olmasının serimlenmesi, zaman imgeyle başlayan kırılmanın gelişimini ve genişlemesini de anlaşılır kılacaktır. Dolayısıyla, imgenin düşünceyle ilişkisi ve okunabilir olması, sadece zaman imgeye özel bir nitelik değildir. Buna benzer olarak, hareket de zaman imgede ortadan kaldırılmış değildir. Deleuze’ün amacı, bir değer hiyerarşisi kurmadan, sinemanın kendi içindeki sürecini ve gelişimini açıklamaktır (Bogue, 2003: 165).

Bu başlık içerisindeki bölümler de benzer bir motivasyona bağlı kalınarak oluşturulmuştur. İmgenin kristalleşme sürecindeki ilk aşama olan zaman imge, hareket imgede olduğu gibi, Bergson çerçevesinde ortaya konulmaya çalışılacaktır. Diğer iki aşama yani, düşünce ve okunabilir imge ise Bergson’dan ziyade Deleuze’ün Nietzsche’si aracılığıyla serimlenecektir. Bölümler arasında bir değer sıralaması yapmak niyetinde değiliz. Sinema içerisinde kalarak, Deleuze’ü kendi felsefesi ve ele aldığı düşünürlerle ilişkisinde anlamaya çalışmaktayız. Bu çabanın ortaya konulmasından önce, hareket imgede bıraktığımız yeri biraz daha ilerletmemiz gerekir. Hareketten zamana ancak bu ilerlemeyle geçebiliriz.

3.1. HAREKET İMGENİN KRİZİ: TARİH VE OLUŞ AYRIMI

Sinemada zaman imgenin yükselişe geçmesinde etkili olan, biri içsel diğeri dışsal olmak üzere, iki neden vardır. İçsel neden, sinemaya özgü olan unsurların zaman imgeyle beraber saf bir oluşum çizgisi kazanmasıdır. Bu unsurlar hareket imge içerisinde belli belirsiz bir konuma sahiptir. Montajla beraber ortaya çıkan açık bütün olarak süre, hareket tezlerine bağlı olarak ortaya konmuş ama hareketten bağımsız zamansal bir oluş sürecine işaret etmekteydi. Her bir

hareket imge türü genetik göstergesiyle, imgenin asıl zamansal olarak ortaya konulmasına dair bir çağrıda bulunuyor gibiydi. Hareket ve zaman arasındaki bu organik ilişki, iki imge biçimi arasındaki geçişi bir kopuş şeklinde değil süreç şeklinde ele almamızı gerektirmektedir. Bu açıdan zaman imgeyi hareket imgeye bağlı olan bir oluşum süreci içerisinde değerlendirmeliyiz çünkü zaman imgeye hareket imgenin içerisinden geçerek ulaşabiliriz.

Baker, bir şeyin ortaya çıkışının, başka bir şeyin geride kalmasından daha rahat farkedileceğini savunur (2011: 99). Bu önermeyi tamamlamak adına, bir şeyin ortaya çıkışının hiçlikten meydana gelmediğini ve bir şeyin yitip gidişinin, o şeyi ortadan kaldırmadığını da eklememiz gerekir. Zaman imgenin yükselişi, hareket imgenin geri çekilmesi ise bu durum, zaman imgenin sinemada yeni bir imge türü olarak yer aldığı anlamına gelmemelidir. Zaman imge, hareket imge içerisinde belli belirsiz var olan ve ancak sezgiyle kavrayabileceğimiz bir boyuta sahiptir. Ancak zaman imgenin gelişimi için gerekli olan koşullar tam anlamıyla modern sinemada ortaya çıkmıştır çünkü modern sinema, hareket ve zaman ilişkisine farklı yollardan yaklaşmamızı sağlamıştır. Tomlinson ve Galeta'ya göre, "modern sinema, modern felsefenin kavramlarını yeni bir biçim içerisinde canlandırır" çünkü Deleuze'ün modern sinemadan türettiği zaman imge, modern düşüncenin bazı problemlerine dair yeni yaklaşımlar yaratmıştır (2001: xvi). Bu imge türüyle, hakikatin ve hakikat-olmayanın karar verilemezliği, içerisi ve dışarısının ilişkisi, insanın doğası, beden ve beyin arasındaki ilişki gibi problemlere açılan yeni kapılar ortaya çıkmıştır.

Bu bağlamda, eylem imgenin krizini bir dönüm noktası olmaktan ziyade sinemanın özünde var olan bir problem olarak düşünmek gerekir. Eylem imgenin krizi yeni bir şey değildir, sinemanın baştan beri taşıdığı bir niteliktir. Edimselleşmiş bir eylemi ortaya koymanın yanı sıra, edimselleşmekte olan bir eylemi yakalamak, sinemanın her zaman kalbinde olan bir şeydir. Deleuze, bunun için sinema setlerindeki hem kameranın doğaçlama şeklindeki kullanımını hem de oyuncuların bazı sahnelerde belli bir serbestlik içinde yer almasını örnek göstermektedir. Olmakta olan olayı yakalamak, durumu açığa çıkartması itibariyle değil eylemin kendisi için ortaya konmaya çalışılmıştır. Hareket imgenin hareketli bir kesit olması itibariyle, açık bir bütünde içerilmesi ve edimselleşmekte veya olmakta olan bir eylem olarak olay, "sinemanın derin Bergsonculuğu"dur. Dolayısıyla kriz eylem imgeye karşıt olan bir aşamaya geçişten ziyade eylemin içinden gelen ve sinemanın özünde yer alan bir niteliktir (Deleuze, 2014: 264-265).

Zaman imgenin yükselişe geçmesi, hareket imgenin artık aşılmış olması demek değildir. Zaman imge hareketten bağımsız olan değildir; o hareketlerden oluşmaktadır. Ancak bu hareketler, hareketin kendi doğasına ait olan aykırılıklarını görünür kılmaları itibarıyla vardır. Hareket imgede olduğu gibi, hareketin normalleştirilmesi söz konusu değildir. Her iki imge türünde de hareket temeldedir. Fakat zaman imgede hareket aşılmış olan değil sapsmış ve yanlış olandır (Deleuze: 2001a: viii). Zamanın dolaysız bir şekilde ortaya konulması hareket imgeler düzlemine bağlıdır. Ancak değişen süre olarak zamanı hareket imgeler düzlemi ile karıştırmamak gerekir. Hareket imgeler düzlemi bir mekân-zaman bloğudur ve bu açıdan değişen süre olarak zamanın sadece bir perspektifidir. Zaman imge, sadece bu hareket imgeler düzlemiyle beraber düşünüldüğünde varolandır (Deleuze, 2014: 98).

Haraket imgeler düzleminde kaldığımız sürece, zaman, uzlaşım sal olarak hareketin muhtelif anlarını algılanan bir bütün içinde birleştiren bir “şu an” veya “şimdi” olarak düşünülür veya temsil edilir. Bu nedenle zamanı bir eylemin muhtelif noktalarını birbirine bağlayan bir çizgi olarak görürüz ve dolayısıyla, uzamsallaştırma eğilimi taşıyırız (Colebrook, 2013: 49). Canlı imge, psikolojik varoluşu içerisinde bu eğilimin baskısı altındadır. Canlı imgenin hareket imgeler düzlemindeki varoluşu, aralık biçimindedir. Bu biçimin merkezi niteliğini oluşturan ise, hareketleri toplama ve aktarma merkezi olarak bir “santral” gibi işleyen beyindir. Beyin de, bir imge olması itibarıyla, hareketten ibarettir. Ancak imgeler evreni içerisindeki aralık olarak beyin, hareketi ancak “anlık bir kesit” olarak ele alabilir ve bu hareketi sonsuzca bölebilir veya olası eylemlere göre hareketi uyarlayabilir. Bu bağlamda, hareket ya nicel bir işlem olarak vardır ya da hareket doğrusallaştırılmakta veya etki-tepki çerçevesinde değerlendirilmektedir. Zaman imgede söz konusu olan hareket nicel bir bölme işlemi değil, nitel bir başkalaşım meselesidir. Doğrusal bir akış yerine de akışı kesintiye uğratma veya etki-tepki döngüsellikliğini kırma söz konusudur (Deleuze, 2010: 94).

Duyu-motor şemanın kesintiye uğraması, sadece zaman imgenin ortaya çıkmasını sağlamaz. Algılanımların ve duygulanımların doğasını da değiştirir. Hareket imge sinemasının duyu-motor şemasından çıkarak, zaman imge sineması içerisinde farklı bir doğaya sahip olurlar. Zaman imgeyle beraber eleştirinin nesnesi olan, hareket imge türleri değildir, bütün olarak hareket imgedir (Deleuze, 2006b: 63). Hareket imgenin zaman üzerindeki baskıcı eğilimidir. Dolayısıyla, şunu öne sürmek yanlış olmayacaktır: hareket imge, zaman imgenin ortaya çıkması için zorunludur. Ancak bu zorunluluk ontolojik bir belirlenim değildir. Ortaya çıkmasının koşuludur ama bir varlık nedeni değil bir beliriş nedenidir.

Hareket imgenin zamanla olan ilişkisi, her ne kadar dolaylı da olsa, saf bir zamana işaret etmesi anlamında önemlidir. Bu koşula göre, zamanı dolaysız bir şekilde ele alabiliriz. Öyleyse koşulu ortadan kaldırmadan koşul içerisinde bir çatlak yaratmalıyız ki, hareketin altında zaman olduğu gibi kendisini sunabilsin. Eylem imgenin krizi veya çatlağı da zaten bu açıdan önemlidir. Krizle birlikte zaman imge daha keskin bir şekilde belirginleşmeye başlamıştır. Deleuze, eylem imgenin krizine daha yakından bakmak için, eylem imgenin en yetkin biçime ulaştığı Amerikan sinemasının savaş sonrası durumuna odaklanır. Savaş sonrası Amerikan sinemasının durumunu, şu şekilde özetlemektedir: “‘Amerikan rüyası’nın bütün yönleriyle sarsılması, azınlıkların yeni bilinci, hem dış dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatta deneyimlenmiş yeni anlatı tarzlarının sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve eski janrların krizi...” (Deleuze, 2014: 266).

Amerikan sinemasındaki eylem imgenin krizi içerisinde, eylem imge ve zaman imge arasında duran yeni bir imge ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu imge türü, artık kapsayıcı ya da sentetik nitelikte değil dağıtıcı niteliktedir. Bu imge türünün sergilenmesinde karakterler çoklu bir çeşitlenme içerisinde sunulur. Söz konusu çokluk, tek bir karakterin farklı hüviyetler içerisinde veya pek çok karakterin aynı film evreni içerisinde yer almasıyla gerçekleşmektedir. Burada önemli olan, karakterler arasında veya tek bir karakterin farklı hüviyetleri arasında, etkileşimin zayıf olmasıdır. Etkileşimin zayıf olması ise, eylemlerin bir dizi oluşturarak bir durumun belirmesine neden olmasını ortadan kaldırır ve bu açıdan, eylem imgenin küçük biçimi devre dışı bırakılmaya çalışılır. Bununla bağlantılı olarak diğer unsur, eylem imgenin büyük biçimiyle ilgilidir çünkü olayların birbiri içinde sarmalanarak bir duruma bağlı kalmasını sağlayan evren çizgisi yoktur. Olaylar arasındaki bağlantılar bilinçli bir şekilde zayıflatılmıştır ve rastlantı ön plandadır. Üçüncü olarak ise, duyu-motor bağların gevşemesiyle, kapsayıcı durumun veya belirleyici olan eylemin yerine geçen şey, başıboş gezintilerdir. Belirli bir amaçtan yoksun olarak yapılan bu gezintiler mekânları da değişime uğratmıştır. Mekânlar, artık, türemiş ortamlardaki nitelikli zaman ve mekân koordinatlarından sıyrılmış herhangi bir mekândır (Deleuze, 2014: 267-269).

Dördüncü olarak ise, belirsiz mekânlarıyla ve kapsayıcı durumdan ve belirleyici eylemden yoksunluğuyla bu imge, klişeleri ortaya çıkarır. Klişeler, karakterlerin dışındaki dünyada akıp giden şeyler olmasının yanı sıra, onların içsel dünyasını da belirleyen ve onların bu belirlenim çerçevesinde eylemde bulunduğu referans merkezleridir. Dış dünyadaki klişelerle iç dünyadaki klişeler, karşılıklı olarak birbirlerini var ederler (Deleuze, 2014: 270). Klişeler,

karakterlerin belirlenmiş kalıplar içerisinde eylemde bulunmasını sağlayan tetikleyici mekanizmalardır. Karakterlerin eylemlerindeki duyu-motor düzeneğin daha iyi işlenmesini sağlamaktadırlar (Sauvagnargues, 2010: 193). Her iki dünyadaki klişeleri aşmadan, yeni bir şeyin ortaya çıkması mümkün değildir. Bir resmin üretilmesi de benzer bir çabayı gerektirir. Resme başlamadan önce boş bir tuval üzerinde, görülmeyen ama olanca gücüyle hissedilen klişeler vardır. Klişelerle dolup taşan tuvali temizlemeden resme başlamak mümkün değildir (Deleuze ve Guattari, 2001: 81). Zaman imgenin ortaya çıkması da benzer bir sürece bağlıdır. Hareket imgenin klişeleriyle yüklü olan sinemanın yükünü hafifletmek gerekir.

Bunlara ek olarak, klişelerin nihai egemenliği kendisini bir “komplo” olarak sunmaktadır. Klişelerden kaçış olamayacağına dair söylem, kendi egemenliğini kuran komployu üretir. Deleuze, bu açıdan, eylem imgenin kriziyle ortaya çıkan bu yeni imge türünün eylem imgesini dar bir çerçevede sorgulamakla yetindiğini düşünür çünkü tüm klişelerden bir imgeyi çıkarıp bunu onlara karşı kullanmasına engel olacak bir komplo içerisine sıkışıp kalmıştır. Sürekli olarak klişenin parodisi yapılmaya çalışılır. Deleuze bu tutumu "eylem imgenin olumsuz bir şekilde kurtarılması" olarak ifade eder. Krizle ortaya çıkan yeni imge, hareket imge çizgisinde kalmaktadır (Deleuze, 2014: 271).

Deleuze zaman imgenin ortaya çıkışını Amerikan sinemasından daha çok Avrupa sinemasında bulur ve hatta, bunun kronolojik bir sıralamasını da verir: 1948 civarı İtalya, 1958'e doğru Fransa ve 1968'e doğru Almanya (2014: 171). Deleuze özellikle İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımını zaman imge açısından ayrıcalıklı bir yere koymaktadır. Bu akım içerisindeki filmlerde, karakterler kapsayıcı bir durum çerçevesinde eylemde bulunmazlar. Dünyayla olan ilişkisellikleri eylem aracılığıyla biçimlenmez. Dünya ve karakterler arasında birbirlerini dönüştürmeksizin saf bir temaşa hali söz konusudur.

Karakterler kendilerini, "motive edici" duyu-motor durumlar içinde değil, saf işitsel ve görsel durumlar olarak tanımlanan gezinti, yolculuk ya da başıboş dolaşma halinde buluyorlardı. Buna bağlı olarak, belirli konumların bulanaklaşmasıyla ortaya çıkan korku, kayıtsızlık, aynı zamanda da tazelik, aşırı hız ve bitmez tükenmez bir beklemeye dair modern duyguların geliştiği herhangi mekânların yükselişi, eylem-imgenin bozulmasına neden olmuştur (Deleuze, 2001a: 120-121).

Karakterlerin eyleme geçmeksizin, etrafındaki nesnelere ve ilişkileri oldukları haliyle gözlemlenmeleri, tarih sahnesindeki bir kırılmayla beraber ortaya çıkmıştır. Bu kırılma anı, İkinci Dünya savaşıdır. İkinci Dünya savaşı zaman imgenin yükselişe geçmesinin dışsal nedenidir: “yıkılmış ya da yeniden kurulan şehirleriyle, boş arazileriyle, gecekondularla”

mahalleleriyle ve hatta savaşın ulaşmadığı yerlerde, 'farksızlaştırılmış' kent dokularıyla, uçsuz bucaksız, terkedilmiş alanlarıyla, tersaneleriyle, antrepolarıyla, demir kiriş ve hurda yığınlarıyla savaş sonrası durumdur" (Deleuze, 2014: 162).

Deleuze savaş sonrası tepki veremediğimiz durumları nitelendirirken, iki paradoksal sıfat kullanmaktadır: ekstrem ve banallik (2001b: xi). Her iki niteliksel durumda da, karakterler durumlara yönelik eylemde bulunamamakta ve sadece bir gözleyen olarak yer almaktadırlar. Bu eylemsizlik anları da, zamanın kendi adına görünür olmasını sağlamıştır. Gündelik hayatın banallığı ve karşılaşılan durumların ekstrem halleri, aynı eylemsizlik anlarını doğurması açısından, benzer bir etkiye sahiplerdir. Karakter, her iki karşıt durumla karşılaştığında, eyleminin bu durumlara denk olabilecek bir potansiyelden yoksun olduğuna tanık olur ve kendisini, sadece gözleyen olarak yer aldığı haller içerisinde bulur. Modern sinema savaş sonrası bu duruma sinema içerisinde cevap vermektedir. Fakat Deleuze dönemin politik bağlamının sinemadaki izdüşümüne odaklanmaya çalışmaz. Sinemayı bir temsil aracı olarak görmez. Savaş sonrası sinemanın ürettiği yeni imge ve göstege türlerine dikkat çekmeye çalışır.

Deleuze bir sinema tarihi yapmaktansa imgelerin sınıflandırılmasına yönelmiştir. Bir yanıyla bu yönelime bağlı kalırken, öte yandan savaşı bir kırılma anı olarak görmesi ve sinemayı başlangıcından kendi zamanına kadar ilerletmesi, kendi içinde çelişkili gibi görülebilir. Bu çelişki gibi görünen şey, aslında tarih anlayışımızın değişmesiyle ilgilidir. Deleuze tarihin ve felsefenin sonu gibi postmodern söylemlere hiçbir zaman itibar etmemiştir. O sadece, savaşla birlikte eski tarih anlayışımızın ortadan kalktığına inanır. Bu yüzyılın gerçekliği, tarihin kararlarıyla birlikte zamanın açılmasını sağlamıştır (Marrati, 2008: 64-65).

Deleuze sinemayla kendi arasında kurduğu bağın değişimini de, savaşla ilgili olarak ele almaktadır (1998: 48). Savaşın, bir kırılma anı olarak, iki temel imge türünü birbirinden ayırmasının dolaylı bir işaretini kendi yaşam hikâyesi aracılığıyla da ortaya koymaktadır. Fransa'nın önemli sinema dergilerinden biri olan "Cahiers Du Cinema"ya vermiş olduğu röportajda, henüz bir çocukken, savaştan önce sıklıkla sinemaya gittiğini ve bu dönem içerisinde pek çok filmin alışıldık bir yapıya sahip olduğunu dile getirir. "Alışıldık" bir yapıya sahip olan filmler için hareket imgenin yoğun olduğu filmler olarak söz etmek yanlış olmayacaktır çünkü hareket imge, belli bir anlatı içerisindeki unsurların yerli yerinde olduğu bir bütünlük sunmasıyla izleyici için tahmin edilebilir bir alışkanlık vaat etmektedir. Savaştan

sonra ise, Deleuze artık bir felsefe öğrencisidir. Henüz sinema felsefesi yapmaktan uzaktır ama bir bağlantı, onun üzerinde etkide bulunur. Bu bağlantı ise Hegelyen diyalektik olarak ifade ettiği "hakiki" hareketin sinemayla ilişkisidir. "Hakiki" hareketin imgelerin içine girmesinin ve onu düzenlemesinin kaçınılmaz olacağını düşünür. Ancak bu düzenleme, felsefenin sinemaya uygulanması değil, doğrudan sinemadan felsefeye gitmek biçiminde oluşturulacaktır. Diğer taraftan, "hakiki" hareketin tersi yönde, "sapkın" hareketlerin de sinemada kendisini sunduğunu düşünür. Bu hareketler tinsel yaşamın bizatihi kendisidir. Tinsel yaşam bir fantezi veya hayal değildir. Böylesi bir kabul, sinemanın da çıkmaz sokaklarından biri olacaktır. Tersine, tinsel yaşam mutlak belirlenimin ve bir varoluş seçiminin alanıdır. Dolayısıyla sinema sadece hareketi imgenin içine koymaz, tinin içine de koyar çünkü tinsel yaşam tinin hareketidir. Tinin içine hareketi koymak, zamanı imgenin içine koymak demektir. İmgeyi zamansallığı temelinde ele almaktır. Deleuze, bu bağlamda, tinin hareketi içerisinde kalarak sinemayı savaştan önce ve sonra olarak belli belirsiz ayırma eğilimi içerisinde.

Deleuze, genelde sinematografik imgeye, özelde ise zaman imgeye ontolojik bir önem vermesine karşın, iki kitabın kuruluşu da, tarihi ve ampirik bir boyut taşıyor gibidir. Özellikle zaman imge, sanki savaş olmasaydı oluşamazmış gibi sunulmaktadır. Fakat savaş, bir kırılma anı olarak, zaman imgeyi yoktan vareden bir etki boyutuna sahip değildir. Sinemanın kalbinde yatan niteliği yani zamanı farketmemezi sağlayan dışsal bir koşul olarak vardır. Bu koşulla beraber, duyu-motor şemadaki kırılma, dünya içindeki varoluşumuzu bir başarısızlık olarak sunmaktadır. Bu başarısızlık, maddi dünyanın imgelerden oluştuğunu anlamamızı sağlamıştır ve bir imgenin ne olduğuna yönelik fikrimizi derinden etkileyen değişikliklere neden olmuştur (Trifonova, 2014: 141-142).

Bu bağlamda, zaman imgenin ilk biçimlerinden olan Yeni Gerçekçilik akımını kendi içerisinde çeşitlendirilebilecek tarihi koşullarla açıklamak, yanlış bir yöntem değil eksik bir yöntem olacaktır. Yeni Gerçekçilik akımıyla ortaya çıkan zaman imgede, bu koşullardan taşan bir fazlalık vardır. "Yeni Gerçekçilik maddi/tarihsel nedenlere indirgenemeyecek bir *olaydır*" (Žižek, 2013: 63). Yeni Gerçekçilikteki yeni olanı tasavvur edebilmemiz için, ona tarihsel bir belirlenim olarak değil olaysal bir oluşum süreci olarak yaklaşmamız gerekir.

Deleuze, bu iki ayrı yaklaşımın farkını ortaya koymak için, iki ayrı kavram öne sürmektedir: tarih ve olay veya oluş. Yücefer, Deleuze'ün olay ve oluş kavramlarını genellikle aynı

anlamda kullandığını dile getirir (2016: 93). Oluş, olayın gündelik dildeki sıradan kullanımından ve şey durumlarında cisimleşmesi olan tarihten farkını ortaya koymak için doğrudan olayın özsel niteliğini ifade eden bir kavram olarak kullanılır. Tarih kavramı ise “arşivsel” bir çalışmaya gönderme yapmaktadır. Bu biçimiyle tarih, “olmakta olduğumuz ve artık olmayı bıraktığımız şeyin tasarısıdır, oysa güncel olan, haline gelmekte olduğumuz şeyin taslağıdır. Öyle ki, tarih ya da arşiv, bizi bizden ayıran şeydir, hâlbuki güncel olan bizim hali hazırda rastlaştığımız Ötekidir” (Deleuze, 2009b: 356). Güncel olan oluş, tarihten tamamen ayrı değildir. Oluş tarih içerisinde filizlenir ve tekrar onun içerisine gömülür. Ancak bu oluş tarih demek değildir. Tarih bir olayın gerçekleşmesinin, belli koşullar çerçevesinde değerlendirilmesiyken, oluş olayın bu koşullarla ilişkili olarak gerçekleşmesi dışında değerlendirilmesidir. “Tarihe karşı çıkan ebedi olan değil, oluşturm” (Deleuze, 2009b: 387).

Tarihin olaya yaklaşımı, olayın belirlenebilir durumlar içerisindeki gerçekleşmesidir. Oluş, tarihin bu katı belirlenimselliğinin sarsılmasıdır. Olayı kendi içinde barındırdığı tekiliklerle ilişkisinde ele almaktır. Söz konusu tekillikleri deneyimlemek, olayın tarihsel bir biçimde sınırlandırılmasının dışında kalan bir etkinliktir. “Tarih deneyleme değildir, yalnızca, tarihten kaçıp kurtulan bir şeyin deneylenmesini mümkün kılan neredeyse olumsuz koşulların bütünüdür. Tarih olmadan, deneyleme belirsiz, koşulsuz kalırdı ama deneyleme tarihsel değildir” (Deleuze, 2006b: 190). Olaya yerleşmek, olayın oluş içerisindeki başkalaşımını deneyimlemek demektir. Tarih içerisinde kaldığımız takdirde, olayı bütünsel bir sürece bağlarız ve bu bütün içerisindeki değişimleri de özlerin gerçekleşmesinden ibaret görürüz. Başkalaşımın asıl doğasını yitirerek, hiçbir şey değişmiyor gibi tasavvur ederiz. Olayda ise “her şey değişir ve biz de olayda değişiriz” (Deleuze ve Guattari, 2001: 103). Bir şeyin olduğu şeyden çıkarak olmadığı şeye dönüşmesini ancak oluş içerisinde deneyimleyebiliriz. Bu bağlamda yeninin yaşam içinde ortaya çıkışı, oluş içerisindeki olaya yerleşmekle mümkündür. Olaya yerleşmek, bir olanak olarak yeninin çağrısına cevap vermektir ibaret değildir. Olay tüm olanaklar alanını deneyime açmaktadır. Buna karşın tarihsel bir bakışın, olayı bir öncesi ve sonrası ilişkiselliğine yerleştirmesi itibariyle, yeni olanı deneyimlemesi mümkün değildir. Edimsel olan bir olayın, kendisinden önceki edimselleşmiş şey durumlarıyla bağlantılandırılması, olayı bir neden sonuç ilişkisi içerisine hapseder. Yeni olan şey, bu bakış altında, geçmiş şey durumlarının etkisine indirgenerek, basit bir sonuç olması itibariyle ele alınır (Yücefer, 2016: 96-97, 117).

Dolayısıyla, iki olay biçimi arasında ayırım yapmamız gerekir: “ideal olan olay” ve “kaza”. İdeal olan olay, kendi içerisindeki “idesel tekilliklerin” göstergesel bir biçimde kendi aralarındaki iliştimidir. Tekillikler, kendilerini gerçekleştiren zamanın şimdiki kipinden ayrı olarak, sınırsızca var olma kudretine sahiptirler. Şimdiki zamana indirgenemeyen tekilliklerin zamansal biçimi ise, *Aion*’dur. Buna karşıt olarak, tekilliklerin şey durumlarında cisimleşmiş durumlarını sunan zamansal biçim ise, yani olayın kaza olarak kavranılması ise, *Khronos*’tur. *Khronos*, tekillikleri şimdi açısından düzenleyen ve olayın tarihe göre belirlendiği kazaya indirgenmiş biçimidir (Deleuze, 2015a: 72). Zamanın *Khronos* üzerinden ele alınması, zamanı şimdinin egemenliği altında düşünmek demektir. Gelecek ve geçmiş, bu egemenlik altında, şimdinin sadece boyutları olarak yer almaktadır. *Khronos*, sadece geleceğin ve geçmişin şimdiye göreliliğinin değil, şimdilerin kendi aralarında da göreliliğinin biçimidir: “daha sınırlı şimdilerde yaşayan benim için gelecek ya da geçmiş olanı tanrı şimdi olarak yaşar. İç içe geçen, sarmalanan göreliliği şimdiler ve nihai çember ya da dışsal kılıf olarak Tanrı; *Khronos* budur işte” (Deleuze, 2015a: 183).

Aion olarak zamanda ise gelecek ve geçmiş, şimdiye göreliliği olan belirlenimler değildir. Geçmiş ve gelecek sınırsız bir oluş içerisinde. Tekilliklerin şey durumlarındaki edimselleşmesinin değil, cismani olmayan tekilliklerin bir yüzey üzerindeki karşılaşmasının zamansal biçimidir. Zamanın sürekli geçmiş ve gelecek olarak bölünmesidir. Ancak geçmiş ve gelecek bölünürken, şimdiki zamanda olduğu gibi, kendi üzerine geri dönmezler. Bu bağlamda sonsuz değil, sınırsızlardır. Geçmiş ve gelecek, sürekli birbirinden uzaklaşan ve gittikçe uzayıp giden zamanın iki sınırsız ucu gibidir.

“*biri yalnızca iç içe geçmiş şimdilerden oluşan, diğeri durmadan uzayıp giden geçmişe ve geleceğe ayrılan iki zaman vardır.* Bunların biri daima belirli, ya etkin ya edilgin, diğeri ise ebedi olarak Master halde, ebedi olarak tarafsızdır. Biri döngüseldir, cisimlerin hareketini ölçer ve kendisini sınırlayan ve dolduran maddeye bağlıdır; diğeri ise yüzeydeki saf düz çizgidir” (Deleuze, 2015a: 81).

Olayın iki ayrı biçimini, iki ayrı gerçekleşme biçimi üzerinden de ifade edebiliriz. Her bir olayın şey durumlarında, şimdiki zamana göre gerçekleşme biçimi vardır. Olayın geçmiş ve gelecek durumları, şimdiye göre gerçekleşmeyle ilişkisinde ele alınmaktadır. Diğer taraftan olayın “karşı-gerçekleşme” olarak ifade edilen, şimdiki zamanın dışında kalan gerçekleşme sınırsızlığı vardır. Bu biçim içerisinde olay, gerçekleşmeyen tekilliklerin iletişimi aracılığıyla,

sınırsızca gerçekleşen bir oluş durumu içerisindedir: “kişisiz ve birey-öncesidir, tarafsızdır, tümel ya da tikel değildir, *eventum tantum...*”. Gerçekleşme ve karşı-gerçekleşme, olayın iki tamamlayıcı yüzüdür. “Bir tarafta, olayın gerçekleşen ve tamamlanan parçası; diğer tarafta, “olayın tamamlanışının gerçekleştiremediği parçası” (Deleuze, 2015a: 171).

Khronos ve *Aion* farkını veya tarih ve oluş farkını, zaman imgenin yükselişinin içsel ve dışsal nedenleri arasındaki farkla beraber düşünmek, yanlış bir tasavvur olmayacaktır. İkinci Dünya savaşının sinema üzerindeki etkisi, zaman imgenin yükselişinin dışsal nedenidir. Bir olgu olarak savaşı, sinema üzerinde ancak tarihsel bir etki bırakması itibariyle ele alabiliriz. Savaşın etkilerinin sinemada cisimleşmesi, bir olay olarak görebileceğimiz Yeni Gerçekçilik akımını temsil ilişkisi çerçevesinde sınırlandırmak demektir. Şey durumları olarak filmlerin bu etkiler itibariyle ele alınması, filmlerin sinema içerisindeki tekilliklerinin yitip gitmesine neden olacaktır. Öte yandan, bir olay olarak Yeni Gerçekçiliğe yerleştirdiğimiz takdirde, imge ve göstergeleri temsile indirgmeden ortaya koyma imkânına sahip oluruz. Sinemanın içinde kalarak, zaman imgenin yükselişini içsel neden aracılığıyla anlamaya çalışırız. Deleuze’ün ifade ettiği üzere, “iki imge arasındaki geçiş, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişten daha derin” ise, bu derinliği ancak sinemanın içerisinde kalarak ulaşabiliriz (2001a: x). Hareket imgeden zaman imgeye geçiş, bu bakış altında, iki imge arasındaki bir kopuş olarak değil, sinemanın kendi oluşum sürecindeki tekilliklerin, yani imge ve göstergelerin kendi aralarındaki iletişimi olarak görülecektir.

3.2. ZAMAN İMGE - BERGSON: ZAMANIN KRİSTALLEŞMESİ

Deleuze *Zaman-İmge* kitabının önsözünde, antik Yunan'dan Kant'a kadar süregelen bir geleneğin ortadan kalkarak, felsefe alanında bir devrim yaşandığından söz etmektedir (2001b: xi). Söz konusu olan devrim ise zamanın harekete bağlı olarak sunulmamasıdır. Diğer bir deyişle, Kant'tan sonra, zamanın hareketin ölçütü olarak ele alınması son bulmuştur. Zaman, düşünce içinde özerk bir alana kavuşmuştur. Benzer bir değişim, sinemada gerçekleşmiştir. Deleuze, hareket imgeden zaman imgeye geçişi, bu değişim üzerine yerleştirmektedir. Zaman imgenin zamanı doğrudan görülebilir ve işitilebilir kılması zamanı "transsendental" boyuta taşımasıdır. Deleuze buradaki transsendental kavramını, Kantçı anlamda kullanır: "zaman zincirlerden boşalmıştır ve kendisini saf bir durum içerisinde sunar" (2001b: 271).

Antik Yunan geleneği içerisinde zaman, değişimle ilgisi çerçevesinde ele alınır. Ancak zaman, değişimi doğrudan üzerine alan bir başkalaşım olarak değil değişimin değişme derecelerini belirleyen bir ölçü birimi olarak vardır. “Zaman hareketin sayıdır. Zaman bir tarzıdır, bir varlık değildir. Bir sayı nasıl bir varlık değil de saydığı şeyin bir tarzıysa, aynı şekilde zaman da ölçtüğü şeyin bir tarzıdır” (Deleuze, 2015b: 48-49). Zamanın bir tarz olarak düşünceyle ilişkisi ancak hareket dolayısıyla mümkündür. Hareket, değişmez bir hakikatin görülür dünyadaki gerçekleşmesi veya hakikat bağlamında, idealardan varolanlara kadar inen bir azalış eğrisinin ifadesi olarak vardır. Bu bağlamda, düşüncenin belirlenimi zamandan önce uzama göre gerçekleşmektedir. Düşünce, uzamda yer tutmaması dikkate alınarak belirlenmektedir. Antik Yunan geleneğindeki en temel problemlerden biri de, bu şekilde ortaya çıkmaktadır: düşünce ve uzam veya ruh ve beden arasındaki birlik. Klasik felsefenin temel motivasyonunu oluşturan ise bu birliğin ne olduğunun belirlenmesidir. Fakat Kant’la birlikte, artık düşüncenin temel nesnesi uzam değil zamandır. Kant uzam ve zamanın “bir arada olma” ve “art ardalık” biçiminde yapılan ayrımını iptal etmiştir. Bu devrimin tamamlayıcı parçası olarak da bir arada var olmayı veya aynı andalığı zamanın boyutlarından biri kılmıştır. Art ardalık ise zamanın yalnızca bir boyutu olarak yer almıştır. Zamanın bir diğer boyutu ise sürekliliktir. Akıp giden zamanın sürekliliği içerisinde her zaman “orada kalan şey”, kalıcılık olarak zamanın bir başka boyutunu oluşturmaktadır (Deleuze, 2007: 143-145).

Bu üç boyutuyla zaman, artık harekete bağlı olmaması itibariyle, kendi üzerine yama edilen “menteşelerden” kurtulmuştur. Hareket, artık zamanın bir perspektifi olarak vardır. Zamanın boyutlarından biri olan art ardalık zaman içerisinde gerçekleşen hareketlerden ibarettir. “Eğer zamanın kendisi ardarda gelme olsaydı, zamanın bir başka zamanın ardından gelmesi ve bunun sonsuzca sürmesi gerekirdi. Şeyler farklı zamanlarda birbirleri ardısına gelirler, fakat onlar aynı zaman içinde eşzamanlıdır ve belirsiz bir zaman içinde kalırlar” (Deleuze, 1995: 26).

Deleuze, Bergson ve Kant arasındaki yakınlığı, tam da bu noktada ortaya koymaktadır (2001b: 82). Bergson'un ilk başlarda süreyi içsel yaşamımızı düzenleyen bir öznellik olarak ele aldığını dile getirir. Ancak sonradan süre insanı öncelemeyen bir öznelliğe geçer. Bu bağlamda, sürenin bizatihi kendisi öznelliktir. Tek öznellik, zamandır. Zaman öznenin içinde değil özne zamanın içindedir. Deleuze’e göre, Bergson süreyi bu şekilde kavramasıyla, düşündüğünden daha çok Kant'a yakındır. Ona göre, Kant "zamanı, bizim ona dâhil olmamız

anlamında, içeride olma durumunun bir formu olarak tanımlamıştır". Edimsel ve vürtüel ayrımını da, bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Hareketlerden ibaret olan edimsellik, nesnel bir belirlenime sahipken, virtüelliklerden oluşan zaman, öznel bir belirlenime sahiptir. Zaman "kendisini kendisi aracılığıyla etkileme"dir. Etkileyen ve etkilenen bir ve aynı şeydir. Zaman, etkiyi kendisine içkin kılması itibariyle öznelidir. Zamanın etkisine içsel oluşu, Deleuze'ün Bergson okumasının en önemli sonuçlarından biridir. Zamanın ontolojik belirlenimi, varlığın uzamsal değil, zamansal olarak ortaya konulmasını gerektirir. Varlık, kendine içsel olan farkın farklılaşması olarak kendisini sadece zamansal bir biçimde sunabilmektedir. Varlığın içsel hareketini olumlamak, farkın varlığını zamana bağlamak demektir.

Zaman açısından, Bergson ve Kant arasında kurulan yakınlığın bozulmaya başladığı nokta ise, tanıma meselesidir. Bergson'da tanıma, bilgisel bir sürece değil, duyu-motor şemaya bağlıdır. Kant ve Bergson arasında, tanımanın son aşaması olan anlama yetisinin kategorileriyle duyumsal veri arasında gerçekleşen senteze kadar belli bir yakınlık söz konusudur. Bu yakınlığın Deleuze açısından da söz konusu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Duyumsal verinin toplanması ve kendi içerisinde sentezlenmesi, doğrudan canlı imgenin imgeler evrenindeki varoluş biçimleridir. Verinin toplanması algı imgenin faaliyetiyken, verilerin sentezlenmesi bir tür kaydedici yüzey olan duygulanım imgenin faaliyetidir. Fakat, bu sentezin tamamlayıcısı olan eylem imgenin kriziyle dolaysız zamana ulaştığımız için, Bergson'u ve Deleuze'ü Kant'tan anlama yetisi sentezinin eksik olması itibariyle ayırabiliriz. "Böylesi bir başarısızlık içerisinde algıladığımız imge, diğer imgeler ile bağlantıya sokulan değil, kendi adına bir değere sahip olan olarak yer alır" (Trifonova, 2004: 142). Deleuze için esas olan şey, zaten, sadece duyu verilerinin genetik oluşumunu ortaya çıkarmak değil, kategorileri de türeyişsel bir biçimde ortaya koymaktır. Kant'ta olduğu gibi, kategoriler özneye verili değildir. Onları yaratmak veya türeyişsel bir biçimde ortaya koymak gerekir (Hughes, 2014: 61).

Fakat, ilk bölümde gördüğümüz üzere, Kant'ta da benzer bir kriz söz konusudur. Anlama yetisinin kategorilerinin duyu verileriyle sentez oluşturamadığı bir yaşantı söz konusudur. Bu yaşantı, Yüce'nin deneyimidir. Bu açıdan, söz konusu ayrım nominal bir ayrım olarak kalıyor gibidir. Deleuze'ün, bu noktada, sinemada Yüce'nin deneyimini bir çırpıda hareket imgenin sınırları içerisine atması dikkat çekicidir. Hatırlanacağı üzere, duyu-motor şemanın bozulmasıyla sapkın hareket saflığına kavuşmuştu. Ancak hareketin sapkın niteliğinin ortaya

çıkması, sadece bu şemanın bozulmasına bağlı değildir. İmgeler evreninin kendi içindeki hareketi de sapkın bir genişlemeye sahiptir çünkü bir merkezden yoksundur. Deleuze, her ne kadar bunu bir farklılık olarak görse de, merkeze sahip olmayan hareketi de hareket imge çerçevesinde değerlendirir. Sapkın harekete yani hareket imgelerin tüm parçaları ve yüzleriyle etkileşimde olduğu evrensel varyasyona dayalı filmlerin zamanın ancak olumsuz niteliğini ortaya çıkardığını düşünür. Bu filmlerde sapkın hareket yüceltilerek sunulur. Deleuze insan ötesi bir algılanıma uzanmaya çalışan Vertov'un maddesel yücesini, Gance'ın matematiksel yücesini ve Murnau veya Lang'ın dinamiksel yücesini, bu bağlamda değerlendirir. Modern sinemada ise çok daha farklı bir şey olur. Karakterler kendilerini saf optik ve işitsel durumlar içinde bulur. Eylemden önce, bir gözlem veya bir bakış hali egemendir. Hareket ise artık basitçe sapkın değildir. Sapkınlık sadece kendinde geçerlidir ve kendinin doğrudan nedeni olarak zamana bağlıdır. Deleuze'e göre, "zaman imge, modern sinemaya musallat olan bir hayalettir." Modern sinema, bu hayalete cisim kazandırmıştır. Dolayısıyla, zaman imgenin doğrudan kendisini sunmadan önceki, sapkın hareketin yüceltilmesine dayalı filmleri modern sinemanın habercisi olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır (Deleuze, 2001b: 36-39).

3.2.1. Bellek İmge – Otomatik Tanıma ve Saf Bellek İmge – Dikkatli Tanıma

Özneyi zamanın içine yerleştirerek, zamanı ontolojik olarak ortaya koyabilmek için, onun saf biçimine ulaşmamız gerekir. Zamanın harekete bağlılığına son vermek yeterli değildir; onun kendine ait varlığını ve hatta bu varlığın hareketin temeli olduğunu da ortaya koymak gerekir. Deleuze zaman imgenin hareket imgeden farkını ve onun sinema içerisindeki ontolojik önceliğini ortaya koymak için, Bergson'un öne sürdüğü iki tanımlama türünden faydalanır (2001b: 44). Bunlardan ilki, otomatik tanıma, diğeri ise dikkatli tanımadır. Otomatik tanımda söz konusu olan, duyu-motor bağlantısıdır. Algı, eyleme doğru genişleme hareketi içerisinde yer almaktadır. Eylem ise algının kullanışlı etkilerini ondan çekip çıkarma çabasıdır. Algılayan özne kendisini algılanan nesneden ayırır ve aynı uzam içerisindeki diğer nesnelere algılanımı içerisinde düzenleme eğilimindedir. Dikkatli tanımda ise algının eyleme genişlemesi söz konusu değildir. Algı, eyleme genişlemeden, sürekli olarak nesneye geri döner. Nesnenin somut konturları vurgulanır. Aynı düzlem içerisindeki ayrı nesnelerin birbirlerine eklenmesi değil, "aynı" olmaya devam eden nesnenin farklı düzlemler boyunca katedilmesi söz konusudur. İlk durumda şeyin duyu-motor imgesini algılamak, ikincisinde şeyin saf görsel ve işitsel imgesini algılamak.

Deleuze'ün Bergson'dan devşirerek kullandığı bu iki tanıma modelini biraz daha açmamız gerekir. Öncelikle, Bergson'un iki tanıma modeli arasında yaptığı ayrımla ulaşmaya çalıştığı şey, maddi düzlemden ayrı olan bir tin düzlemi ortaya koymaktır. Zamanı hareketin temeline yerleştirmek ancak bu geçişle mümkündür. Zaman ile hareket veya tin ve madde arasındaki geçişi sağlayan temel figür ise bellektir (Bergson, 2015: 10). Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabının temel motivasyonu da, bu figürün, iki uç arasındaki geçişi sağlamadaki rolüne işaret etmektir. Deleuze'ün sinema kitapları açısından da aynı amacın temel olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Dolayısıyla, hareket imgeye Bergson'la başladığımız gibi, zaman imgeye de Bergson'la başlamamız gerekir.

Deleuze, Bergson aracılığıyla, imgeler evreni içerisindeki merkezlessiz hareketin doğasını özdeşliklerle belirlemiştir. Canlı imge ise, bu evrenin belirsizlik merkezi olarak, hareket içerisinde aralık oluşturması itibariyle, bir miktar sürenin belirmesini sağlamıştır. Saf haliyle zamanı yine bu aralıktan türetmemiz gerekir. Ancak bu sefer zaman öyle ontolojik bir nitelik içerisinde sunulmalı ki, sadece canlı imgeyi değil tüm imgeler evrenini zaman içerisine yerleştirebileyim ve bu haliyle zaman, hareketin temeli olsun. İmgeler evreni ve canlı imge ilişkisini ilerlettiğimiz takdirde her algıya sirayet etmiş bir zaman boyutuyla karşılaşırız: “anıllara bulanmamış algı yoktur”. Canlı imgenin her algısı dolaysız bir şekilde zamanla ilişki halindedir. Hareket imgeler düzlemindeki canlı imgenin, etki ve tepki ilişkisine bağlı olarak hareketleri düzenleme çabasına yani algısına kendiliğinden eklenen bir zaman boyutu vardır. Canlı imge, imgeler evrenini algımlarken, daha önceki algılamalarından kalan sayısız farklı noktayı, farkına varmadan aynı algı sürecine dâhil eder. Algı bu noktalar ve imgeler evrenindeki hareketler arasında hızlı bir düzenlemeyle, işgal ettiği kısa bir süreyi hemen harekete bağımlı kılar. Ancak, yine de, dolaysız bir süreye belli belirsiz işaret eder. Algının sürekli şimdiki zaman içinde tekrar eden ve hareketle olan özsel ilişkisini sağlayan zamansal bir oluşum gerekir. Çoklu hareketlerin veya şimdilerin kendi içinde sıkışıp genişlemesini sağlayan bu şey, saf haliyle zamandır. Bu zamana işaret eden, sadece canlı imgenin algı süreci değildir. İmgeler evreninin kendi içindeki saf algısı da, bu zamana işaret etmektedir. Saf algı, bize maddi düzlemin hareketlerden oluşan yapısını sunmaktadır. Zaman ise, bu düzleme eklenen tinsel bir boyutu oluşturur (Bergson, 2015: 27, 54-55). Fakat imgeler evrenine eklenen bu zamana, ancak canlı imgenin algısıyla başlayarak ortaya çıkan bir miktar süreyle ulaşabiliriz. Zamanı dolaysız olarak kavradığımızda, canlı imgeyi de bu zamanın içerisine yerleştiririz. Öyleyse nasıl ki harekete imgeler evreni ve canlı imge ayrımı aracılığıyla yaklaştıysak, zamana da aynı ayrım aracılığıyla yaklaşmalayız.

Zaman açısından canlı imgeyi imgeler evrenine yerleştirdiğimizde, iki tanıma modeli karşımıza çıkar: otomatik veya dalgın tanıma ve dikkatli tanıma. İlk tanıma modelinde, tanıma işlemi, duyu-motor bağlantı içerisinde gerçekleşmektedir. Canlı imgenin imgeler evrenindeki hareketi, doğrusallaştırma çabasının sonucudur çünkü tanıma, eylemden bağımsız değildir. Canlı imgenin varoluşunu tek bir an içerisinde yerleştirdiğimizde, imgeler evreninden etkilenme ve imgeler evrenine etkide bulunma kudreti açısından, onu, yansıtıcı bir yüzey olarak konumlandırırız. Bergson, bu tanıma modelinin, “nesneden kaynaklanması” itibarıyla, hareketlerden oluştuğunu dile getirmektedir. Bu tanıma modeli içerisinde zaman, “devindirici mekanizmalara” bağlı kılınır. Dikkatli tanıma modelinde ise, canlı imge sürekli geçip giden bir zamanın içerisinde yerleştirilir. Canlı imge, bu zaman içerisinde, duyu-motor kabiliyetini yitirmeye başlar. Dolayısıyla tanıma, maddi düzlemin hareket bağlantılarına bağlı kalmaksızın, tinsel bir çaba içerisinde gerçekleşir. Canlı imge, topladığı hareketi imgeler evrenine aktarmadan, imgeler evrenini, zamansal olarak algılama süreci içerisinde. Bu tanıma faaliyetinde belirleyici olan şey, canlı imgenin kendisidir. Canlı imge, birbirinden “bağımsız anılarla”, zamanı, dolaysız olarak kavramaya çalışır. Bu kavrama edimi içerisinde, imgeler evrenine hareketlerle değil “tasarımlarla” cevap verir (Bergson, 2015: 59).

Bergson canlı imgenin, imgeler evrenine hareket açısından katılamamasındaki başarısızlığını, pozitif bir etkinlik olarak görmektedir (2015: 75, 77-79). Tıpkı canlı imgenin, imgeler evrenini bütünsel olarak algılayamamasındaki eksikliği pozitif bir niteliğe dönüştürmesi gibi, duyu-motor bağlantının zayıflamasını da, benzer bir biçimde ele almaktadır. Bu zayıflama koşuluyla, algı faaliyeti nesnenin biçimi üzerinde tekrar etmektedir. Diğer bir deyişle, algı eyleme uzanmaksızın kendi içinde derinleşmektedir. Bu faaliyet sonucunda nesneyi kendi bilgilerimizin dışında görebilme şansına sahip oluruz. Nesneyi, özneye bağımlı kılmadan, olduğu haliyle kavrayabiliriz. Diğer bir yandan, nesnenin biçimi üzerindeki tekrar eden algılayışımıza belleğin kimi anıları da gelip eklenir. Bu açıdan bellek, dikkatli tanıma aracılığıyla algıyı yoğunlaştırırken, algıyı bir “düşünüm” faaliyetine doğru genişletir. Bergson, bu biçimiyle algının düşünümsel olduğuna dikkat çekerek, onun döngüsel olduğunu dile getirir: “Nesneden yola çıkan hiçbir uyarım tinin derinliklerinde yarı yolda duramaz: nesnenin kendisine her zaman geri dönmek zorundadır”. Algıya eklenen düşünümsel boyut, canlı imgenin tinsel varoluşunun bir boyutu olarak vardır.

İki tanıma modeliyle, zamanın doğa bakımından farklı olan iki ayrı biçimine ulaşırız. Hareketlerle tanımlanan şimdi, canlı imgenin imgeler evreniyle ilişkisinde türeyen duyuumlara

bağlıdır. Şimdiki zaman, duyuların ve hareketlerin birliğinden oluşmaktadır. Dolayısıyla şimdiki zaman, duyu-motor şema içerisinde ortaya çıkmaktadır. “Şimdiki zamanım dediğim şey benim yakın gelecek karşısındaki tavrımdır, benim eli kulağında eyleyimdir”. Şimdiki zaman, duyum ve hareket ilişkisine bağlı olduğu için, uzam içerisinde yayılabilir bir niteliğe sahiptir. Bu açıdan şimdinin tanıma modeli, otomatik tanımadır. Geçmiş ise, zamanın ontolojik belirlenimi olarak, oluş sürecini ortaya çıkarır. Akıp giden zaman, zaten sürekli geçiyor olması itibariyle, geçmiştir. Geçmiş, canlı imgenin imgeler evrenindeki hareketleri düzenlemesi itibariyle, psikolojik varoluşun değil tinsel varoluşun zamansal biçimidir (Bergson, 2015: 103). Canlı imgenin tinsel varoluşunu kavrayabilmesi, duyu-motor şemanın sarsılmasıyla mümkündür. Dolayısıyla, nesnelere oldukları haliyle algılanması ve kendisini de içine alan tüm sürelerin bir arada olduğu zamanı kavraması çerçevesindeki tanıma modeli, dikkatli tanımadır. Dikkatli tanıma aracılığıyla, varoluşumuzu şimdiye göre belirlemektense, onu şimdileri kapsayan geçmişe doğru genişletiriz. Ancak bu genişleme, şimdiki zamanda olduğu gibi, uzam içerisinde etkileri dağıtma anlamında bir yayılabilirlik değil, zaman içerisinde kimi anılara veya tekilliklere temas etme olarak bir yayılabilirliktir. Etkinin, tasarımlar olarak öznenin tinsel varoluşu içerisindeki hareketidir. Fakat edimselleşmemiş tekilliklere temas eden tinsel varoluşumuz, şimdinin hareketlerle ilişkisinden daha az varoluyor değildir. Geçmiş artık varolmadığı üzerinden belirleyerek, ona şimdiki zaman karşısında ikincil bir konum vermek, zamanı yanlış tasavvur etmek olacaktır. Hâlbuki varlığın zamansal belirlenimi, şimdi değil geçmiştir:

Varlık şimdilerden oluşmaz... Şimdi varolan, geçmiş ise artık varolmayan değildir; ama şimdi yararlıdır, varlık geçmiştir, varlık varolmuştur.. Bergson iki dünyayı ayırt etmek yerine, iki hareketi, aynı tek hareketin iki yönünü, zihni ve maddeyi, aynı süre içindeki iki zamanı, geçmiş ve şimdiyi ayırt etmektedir (Deleuze, 2009a: 38).

İki tanıma modeli aracılığıyla ulaştığımız iki zaman biçimini, bellek ve saf bellek ayrımı üzerinden de düşünebiliriz. Bu bakış altında, geçmişin iki ayrı biçimiyle karşılaşırız. Geçmiş, bir yandan hareket düzlemine bağlılığı bakımından şimdiyle kesintisiz bir ilişkiye sahipken, şimdiden bağımsız olarak, kendini kendinde muhafaza eden ontolojik bir niteliğe de sahiptir. Geçmişin ontolojik niteliğini oluşturan şey, canlı imgenin psikolojik varoluşu içerisindeki her şeyin kaydedildiği düzlem olmasıdır. Geçmiş, bu edimi içerisinde, herhangi bir yararlılık amacı taşımaz. “Doğal bir zorunluluğun etkisiyle geçmişi biriktirir”. Deleuze’e göre, bellek imgeler ve rüya imgeler, bilincin anlık ihtiyaçlarına göre düzenlenir. Ancak bilincin bu imgeleri aramak için gittiği yer, saf bellektir, yani virtüel imgelerdir. "Nasıl ki, şeyleri

oldukları yerde algıların kendimizi onların arasına yerleştirmek zorundaysak, olduğu yerdeki hatırayı ararken, kendimizi zaman aracılığıyla sürekli olarak muhafaza edilen virtüel imgeler arasına yerleştirmeliyiz" (2001b: 80). Ancak her algı, aynı zamanda eyleme doğru genişleme eğilimi içerisindedir. Geçmiş, bu genişleme süreci içerisinde, canlı imgenin eylemlerini düzenlemesinin yardımcı figürü olarak vardır. Saf geçmiş, kendisini kendinde muhafaza etmesi nedeniyle, her zaman şimdiyle ilişkisine bağlı olarak aktüalite üzerinde etkide bulunma boyutuna sahiptir. Bu bağlamda geçmiş, eylem üretme kuvveti olarak, geleceğe dair bir öngörü içerir (Lazzarato, 2017: 30). Geçmişin bu öngörüsünü, bellek imgeyle olan ilişkisini oluşturur. Bellek imge, geçmiş, eylem üretme kuvveti üzerinden faaliyete geçirir. Bu biçimiyle bellek psikolojik varoluşa bağlı kalır: "daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek" (Bergson, 2015: 61-62).

Bergson alışkanlığı da, bellek imge çerçevesinde ele almaktadır. Alışkanlık, canlı imgenin karşılaştığı durumlara, mekanik bir biçimde tepki verme tarzıdır. Canlı imge, eylemlerini mekanikleştirmek için, geçmişle ilişkisini tekrarlar üzerinden düzenler. Eylemin geleceğe dair sabit bir öngörü içermesi, geçmişin sürekli tekrar edilmesinden ibarettir. Ancak bu tekrarın koşulu, saf bellektir. Saf bellek, canlı imgenin her bir tekrarı sıralamasının ontolojik düzlemidir. Alışkanlık, saf belleğin veya "kendiliğinden imgenin yerine onun yerini doldurabilecek devindirici bir mekanizma koyma" işlemidir (2015: 63-64).

Deleuze alışkanlık açısından, Bergson ve Hume arasında bağlantı kurmaktadır. Hume'da bir ilke olarak ortaya konulan şey, "alışkanlıklar edinme alışkanlığıdır" (2016a: 61, 96). Doğanın kendi içindeki işleyişini, neden sonuç ilişkileri çerçevesinde ele almak, aklın soyut bir biçimde bu ilişkileri düzenlemesi değil, alışkanlıktan türeyen aklın öngörüsünü bekletisidir. Aklın deneysel oluşunun kaynağı, alışkanlıktır. "Alışkanlık aklın köküdür, aklın etkisi olduğu ilkedir". Dolayısıyla, özneyi belirleyen iki süreç vardır: "beklenti ve alışkanlık". Alışkanlık, geçmişin şimdiki zaman üzerindeki etkisidir. Beklenti ise, alışkanlıkla ortaya çıkan eylemin geleceğe doğru yönelimidir. Özne, bu iki sürecin sentezinden oluşmaktadır: "geçmişle şimdinin gelecek hazırlığındaki sentezidir". Bergson'da da benzer olarak, geçmişin şimdiyle bağlantısallığı söz konusudur. Canlı imgenin, imgeler evreni içerisinde eylemde bulunurken, eyleminin sonucunu öngörebilmek için, geçmişini şimdi üzerinde sürekli tekrar etmesi gerekir. Canlı imgeyi psikolojik varoluşu içerisinde sarmalayan şey, bu sentezin sürekliliğidir.

Deleuze Hume'un yanı sıra, Proust ve Bergson arasında da ilişki kurmaktadır (2016d: 57-58). Bu sefer bağlantının nesnesi, geçmişin iki biçimidir. Bergson'un bellek imgesiyle, Proust'un "istemli belleği", geçmişin şimdiye göre belirlenmesi açısından benzerlikler taşır. İstemli bellekte söz konusu olan şey, hali hazırda yaşıyor olduğumuz şimdiden, yaşanmış bir şimdiye harekettir. Geçmiş, bu biçim altında, şimdinin bir uzantısı olarak vardır. Ancak "geçmişin kendi içindeki varlığı" da söz konusudur. Geçmişin oluşması için şimdiye ihtiyacı yoktur. Geçmiş, şimdiden sonra oluşan şey değildir. Şimdiyle beraber varolan şeydir. Şimdinin zaman içerisinde ilerlemesini sağlayan şey, geçmiştir. Proust, tam da bu geçmişe işaret etmesi açısından, Bergson'la yakınlık içerisinde. Bergson için önemli olan şey, geçmişin şimdiden bağımsız olan kendi içerisindeki doğasına işaret etmektir.

Zaman ve hareket ilişkisi açısından, Bergson'u ayrı bir yere koymamız gerekmektedir. Maddeden tane uzanan hareketin doğasını, bir kopuş biçiminde değil, aynı hareketin iki yönü olarak ele almamızı sağlayan teorik çerçeveyi Bergson sayesinde ediniriz. Özellikle sinema özelinde, Deleuze açısından, Bergson'u kullanışlı kılan da bu teorik çerçevedir. Algı imgeden, bellek imgeye ve oradan saf bellek imgeye uzanan hareketi bu bakış altında kavrayabiliriz. Canlı imgenin de içinde yer aldığı, tüm sürelerin bir arada olduğu zamana ulaştıran çizgiyi, Bergson şu şekilde özetlemektedir:

Algı asla tinin mevcut nesneyle basit bir teması değildir; anı-imgelere tamamen bulanmıştır ve bu anı-imgeler onu yorumlayarak tamamlarlar. Anı-imge ise, maddileştirmeye başladığı 'katışksız anı'ya ve cisimleştirmeye yöneldiği algıya benzer: Bu bakış açısından değerlendirildiğinde, doğmakta olan bir algı olarak tanımlanır. Son olarak da, katışksız anı, kural olarak kuşkusuz bağımsızdır... (Bergson, 2015: 100).

Algı imgeyi, doğrudan hareket imge içerisinde değerlendirmiştik. Bellek ve saf bellek imge ise, hareket imgeyle halen teması olan zaman imgeye geçişin kırılma anları olarak yer almaktadır. Bellek imge ve saf bellek imgeyi, sinemaya uyarladığımız zaman öznelliğin iki biçimiyle karşılarız. Bellek imge aracılığıyla otomatik tanımda, psikolojik bir nedensellik üretilir. Duyu-motor şemaya bağlı kaldığından, rastlantıyla araya girer. Bu durumda imgeler evreni düzlemindeki canlı imgenin öznelliği aşamasında kalırız. Dikkatli tanıma ise, bellek imgeler boyunca ortaya çıkar. Bellek imge, algı ile eylem arasındaki boşluğu bütünüyle doldurur ve kapladığı bu düzlem içerisinde, yeni bir öznellik anlayışı üretir. Bu yeni öznellik, motorsal ve içeriksel değil, zamansal ve tinseldir. Bu açıdan maddeyi genişletmez, ona sadece eklenir (Deleuze, 2001b: 47).

Sinemada saf bellek imgenin sunumunu, özellikle Yeni Gerçekçilik akımında görmekteyiz. Bu akım içerisinde karşılaşmalar, hareket imgede olduğu gibi, karakterlerin bir durumla ve bir eylemle veya başka bir karakterin durumu ve eylemiyle gerçekleşmez. Bu karşılaşmalar, daha çok optik durumların (görüntülerin ve seslerin) oluşturulmasını içerir. Bu açıdan, Eski Gerçekçiliğin, yani eylem imgenin duyu-motor şemasının dışında kalırlar. Karşılaşmaların doğrusal bir yönelimi yoktur. Karakterde izleyici gibi, tepki vermektan çok izleme edimi içerisinde. Etrafındaki durumları izler halde, başıboş dolaşmakta ve kesintisiz bir görüleme etkinliği içerisinde. Eski Gerçekçilik'te, karakter, eylemlerini belirleyen durumlar içerisinde bulur kendisini. Nesnelere ve ortamlar kendilerine ait işlevsel bir gerçekliğe sahiplerdir. Durumun talepleri aracılığıyla sürekli olarak belirlenirler. Durum bu taleplerle birlikte doğrudan eyleme ve tutkuya doğru uzanır. Bu açıdan, duyu-motor durumlarının mekânı hali hazırda uzamsallaştırılmış ve önceden bir eylemi varsayan şekilde düzenlenmiş bir kümedir. Ancak görsel ve işitsel durumların mekânı, bağlantısız veya boşaltılmış olarak *herhangi bir mekân* içinde kurulur. Yeni Gerçekçilik'te, nesnelere ve ortamlar kendilerine ait bir değere sahiptir. Karakterler, nesnelere ve ortamları eylemlerle dönüştürmeksizin, kendi bakışları nazarında sarmalarlar. Bakışın öne çıkması, durumun eyleme uzanan doğrusallığını da ortadan kaldırır. Motor bağlanımın yerini özgürleşmiş duyu organları aracılığıyla ortaya çıkan ve onlar boyunca devam eden virtüel ilişkiler alır (Deleuze, 2001b: 3-5)

Deleuze sinemadaki metafor kullanımını da, bu bağlamda değerlendirir (2001b: 20-21). Canlı imgenin gündelik hayatı içerisindeki algılama süreci, şemalarla örülüdür. Bu şemalar insanın temel yönelimlerinden oluşur ve metafor da bu şemaları güçlendiren bağlantılar sağlar. Metafor, belli bir imgeyi taşıdığı anlam boyutuyla sınırlamaktadır. İmgenin arkasında, ideal bir anlam olduğunu varsayar. İmge bu anlama ulaşmanın sadece aracıdır. İdeal anlamı imgelerin üzerine yerleştirme işlemi olması itibarıyla, dikey bir belirlenim veya hiyerarşik bir yapı ortaya koyar. Bu biçimiyle metafor, klişelerin de üretim etkinlikleri gibi durmaktadır. Klişelerde olduğu gibi, canlı imgenin eylem alanını belli kalıplar içerisinde düzenler. Deleuze, Bergson'a atıf yaparak, bir şeyleri veya bütünlüğündeki imgeyi algılamamızın mümkün olmadığını savunur. Ancak duyu-motor şema kırıldığında, bütünlüğünde metaforsuz olan bu imgeyi, parçalı da olsa algılamaya başlarız.

Duyu-motor şemaya bağlı olan bellek imge, imgeyi, canlı imgenin ilgisi çerçevesinde belirlerlemenin aracı olarak iş görür. Canlı imge bu edimi içerisinde, "aracı/temsilci" (agent) özne olarak imgeler evreninde yer alır. Şemanın ortadan kalkması saf bellek imgeyi ortaya

çıkardığı için, canlı imge imgeler evreninde artık, “gören” (seer) özne olarak yer alır. Gören özne, bir sonraki gelecek olan imgede ne olduğuna dikkat kesilmektense, imgenin içinde ne olduğuna dikkat kesilir. Genişlemenin sona erdiği o anlarda ve durumlarda, imgeden türeyecek olan şeyler “tanımlar”dır (Deleuze, 2001b: 272). Deleuze tanım (description) kavramını Robbe Grillet’ten ödünç alır ve ikiye ayırır: organik ve kristal tanım. Saf görsel ve işitsel imge, daha “seyreltilmiş olan”dır. Duyu-motor imge de olduğu gibi, imgeler soyutlanmış olarak değil, oldukları haliyle vardır. İmgeler, nesnenin kendisi olarak değil, onun yerine geçen tanımlar olarak vardır. Nesneyi “siler” ve onun somut niteliklerini ortaya çıkarır. Her zaman önermesel ve sorunsal kalacak olan bu tanımlar, onun farklı çizgilerini belirginleştirir. Şeyin özsel tekilliğini muhafaza ederek, onun kendinde tüketilemez oluşunu ve sürekli olarak diğer tanımlara refere eden yapısını ortaya çıkarır (Deleuze, 2001b: 45-46).

Kristal tanımda, nesne ve onun tanımı arasındaki ayırım ortadan kalkar yani nesne ve onun tanımı artık, birbirlerine dışsal değillerdir çünkü nesne ve onun görünüşü bir ve aynı şeydir. Nesne ve onun temsili değil, kelimenin tam anlamıyla sadece imgeler vardır (Bogue, 2003: 120). Kristal tanımda imge, nesnenin ve onun tanımının bir aradalığı olarak vardır. Organik tanımda, nesnenin tanımını yapmak için, nesneyi, tanımından bağımsız olarak ele almak gerekir. Nesneye bağımsızlığını veren ve ondan tanımlar üreten kameradır. Kamera, kendi dışındaki gerçekliğin temsiline adanmıştır. Kristal tanım ise, nesnesinin bağımsızlığından ziyade, onu hem yaratır hem de özgürleştirir. Böylelikle, nesnenin önceden bağlı olduğu gerçekliğin sınırları belirsizleşir çünkü sürekli olarak birbirleriyle çelişebilir olan farklı tanımlar üretilir. Deleuze, bu iki tanım arasındaki farklılığın bir başka ayırım daha ortaya çıkardığını düşünür. Bu ayırım, söz konusu olan iki tanımın gerçek ve hayali (imaginary) arasında kurduğu ilişkisellikten türemektedir. Organik tanım, gerçek ve hayali veya şimdi ve geçmiş arasında iki varoluş tipine bağlı kalan bir doğrusallık üretmektedir. Edimsellikler arasında mantıksal bağlantılar kurar ve virtüellikleri bu bağlantılar çerçevesinde düzenler yani virtüellikler onların karşıtı olarak yer alır. Kristal tanım ise, gerçek ve hayali arasında böylesi bir karşıtlık kurmaz. Gerçek zaten parçalanmıştır ve bu açıdan, edimselliklerin mantıksal bağlantıları yoktur ve virtüellikler, edimselleşmeyen parçalarıyla kendinde var olanlardır. İki varoluş tipi, bir çember içerisinde yer alarak ayırtdilemez hale gelir (Deleuze, 2001b: 126-127).

Deleuze, bu noktada, Bergson'dan bir adım öteye giderek, imgenin ayırtdilemezliğini öne çıkarır. Nesne ve onun tanımının bir aradalığı olarak imge, gerçek ve hayalin, fiziksel ve

zihinsel, nesnel ve öznel, tanım ve anlatının, edimsel ve virtüelin ayırtedilemez hale geldiği bir noktaya işaret etmektedir. Ancak birbirleriyle ilişkili bu ikili terimler farklı doğalara sahip olsa da, hangisinin birinci olduğunu söylemek imkânsızdır. Hareket imgede şimdinin bakış açısından düzenlenen imge, artık şimdi ve geçmişin ayırtedilemezliği olarak sunulmaktadır. Şimdi ve geçmiş, imge içerisinde, sürekli olarak birbirilerini takip ederler ve yansıtırlar. Her bir seferde söz konusu olan, bir çemberdir ve şey, kendisine ait tabakalara denk gelen sonsuz sayıda çemberlerin içinden geçer. "Her bir çember, nesneyi bozar ve yeniden yaratır. Bozmanın ve yaratmanın bu ikili hareketinde öncelikle birbirini iptal eden, çatışan, birbirine katılan ve çatallaşan ardışık düzlemler ve bağımsız çemberler, eşanlı olarak aynı fiziksel gerçekliğin tabakalarını, aynı zihinsel ve tinsel gerçekliğin kademelerini oluşturur" (Deleuze, 2001b: 46).

3.2.2. Kristal İmge

Bellek ve saf bellek imge ayrımıyla, zamanın ontolojik biçimi olan geçmişe ulaştığımız. İki imge aracılığıyla, geçmiş; varlığı ve varoluşu yani kendinde oluşu ve şimdiyle ilişkisi açısından da ayırmıştık. İki uçtan her birinin genişleyen çemberler üretmesi, imge açısından, nesnenin ve nesnenin tanımını ortaya çıkarmıştı. Eğer bu çemberlerin iç içe geçtiği ayırt edilemez bir nokta keşfedemezsek, nesneyi ve nesnenin tanımını aynı sürece ait kılamazdık. Saf görsel ve işitsel imge zaten, nesnenin ve nesnenin tanımlarının bir aradılığıdır. Dolayısıyla, bu genişleyen çemberlerin yani nesnenin tanımlarının nesneyle beraber olduğu küçük bir çember vardır. Bu çember, geniş çemberlerin de koşuludur ve bir başka imge ortaya çıkarır: kristal imge.

Kristal imge aracılığıyla, bir önceki bölümde ayırdığımız geçmişin iki biçimini bir çember içerisinde bir araya getiririz. Her algının aynı zamanda bir anı olması bu imgeyi belirleyen şeydir. Bir şeyi algılamak, aynı zaman içerisinde, geçmiş de algılarız. Şeyin içinde olduğu şimdiki zaman, sürekli geleceğe doğru ilerleyen geçmişin bir biçimi olarak vardır. "Yakın geçmişimizden başka şeyi algılamıyor olsak da şimdiki zaman bilincimiz zaten bellekse, başlangıçta ayırdığımız iki unsur birbirine bağlanacaktır" (Bergson, 2015: 112-113). Geçmiş ve şimdi, zamanın eşzamanlılığı olarak, aynı an içerisinde beraber var olurlar. Dolayısıyla, bir düzeltme yapmamız gerekir. Deleuze, kristal imgeyi ortaya atmasıyla, Bergson'dan bir adım ileriye gitmez çünkü Bergson, bu "ana" işaret etmesiyle, kristal imge olarak ifade ettiğimiz imgenin farkındadır. Ancak bunu, bellek ve saf bellek imge de olduğu

gibi, kavramsallaştırmamıştır. Deleuze Bergson'un kristal imge kavramını kullanmadığını hatırlatarak, Bergson'daki paramnezi kavramının, yani dejavu yanılısamasının kristal imgeyi anlayabilmek için, aydınlatıcı olabileceğini dile getirir (2001b: 78). Bu duygu hali içerisinde, şimdinin kendisiyle birlikte eş zamanlı olarak hatırası vardır. Ancak Bergson'un, bu duygu hallerinden bağımsız olarak, doğrudan söz konusu "ana" işaret ettiğini de belirtmemiz gerekir. Deleuze bu anı kavramsallaştırır ve sinema içerisinde geliştirir.

Kristal imgeyle beraber, bir önceki bölümdeki terminolojimizi de çeşitlendirmemiz gerekir. Bu bağlamda, Bergson'un saf bellek imgesini virtüel imge, bellek imgesini ise edimsellikle bağlantısını dikkate alarak, zihinsel imge olarak ifade edebiliriz. Aslında, zihinsel imgeler de virtüeldir. Ancak bilinçte veya psikolojik durumlar içerisinde yani şimdiyle ilişkisinde, edimselleşme sürecine bağlıdırlar. Deleuze onların geniş çemberler çizmesini bu bağlamda değerlendirir çünkü her bir şimdinin gerekliliklerine göre zihinsel imgeleri uyandırır (2001b: 79-80). Saf bellek olarak virtüel imge ise geçmiş olacak olan yeni bir şimdiye göre tanımlanmaz. Hâlihazırda geçmiş olan yeni bir şimdinin edimselliğine göre tanımlanır. Bu bağlamda, virtüel imge saf bir oluş içerisinde ve edimselleşme zorunluluğu taşımaz ki, zaten edimsel imgeyle *bağlılaşmıştır*. Bu açıdan büyük çemberler yerine, en küçük çemberi oluşturur çünkü virtüel imge, edimselleşmek yerine tekil bir edimsel imgeye denk gelir.

İmgeyi açmak yerine büzmek, onun en küçük çemberini ortaya çıkarır. Bu çember, aynı zamanda imgenin içsel sınırıdır. Bu sınır içerisinde virtüel imge, tıpkı bir çifti veya yansıması gibi, kendisine denk gelen edimsel bir imgeye sahip olur. Deleuze bu çemberi açıklarken, Bergsoncu terminolojiye başvurur: "gerçek nesne, bir ayna imge veya gerçeği yansıtan veya sarmalayan bir virtüel nesne içerisinde yansıtılmış olandır" (2001b: 68-69). Bu yansıtılma süreci içerisinde imge, iki taraflı bir biçime yani edimselliğine ve virtüelliğine aynı anda sahiptir. Kristal imge, imgenin içsel sınırı olarak, en küçük çember içinde, edimsel imgenin kendisine ait olan virtüel imgesi yoluyla kristalleşmesidir. Edimsel ve virtüel imgenin biraradalığı, "nesnel bir yanılısama"dır, yani bir özneye bağlı olarak üretilmiş yanılısama değildir. Biraradalık veya ayırtedilemezlik, ikisi arasındaki mesafeyi ortadan kaldırmaz, bilakis onları "atfedilemez" kılar.

Deleuze kristal imgeye, Bergson'da olduğu gibi, her bir anın aynı anda iki yöne doğru bölünmesiyle ulaşır. Bu bölünme sürecinde, her biri farklı doğaya sahip olan şimdi ve geçmiş ortaya çıkar. Diğer bir deyişle, şimdi, iki farklı yöne ayrılır. Bu yönlerden birisi geleceğe

doğrudur, diğeri ise geçmişin içine düşer. Bir anlamda, zaman kendini bölerken aynı zamanda açar. Ancak anın içerisinde, geçmiş ve şimdi, eşzamanlı olarak vardır.

Geçmiş artık olmamayı beklemek zorunda kalsaydı, hemen şimdi geçmiş olamazdı. Hemen kurulmuş olmasaydı, asla olduğu şeye dönüşemezdi, asla şu belli geçmiş olamazdı. Hemen kurulmuş olmasaydı, sonraki bir şimdiden itibaren hiç kurulamazdı. Geçmiş, geçmişi olduğu şimdiyle bir arada varolmasaydı asla kurulamazdı. Geçmiş ve şimdi, iki ardışık anı değil, bir arada varolan, biri şimdi olan ve hep geçen, diğeri geçmiş olan ve hep varolan ama tüm şimdilerin geçmesini sağlayan iki ögeyi ifade eder (Deleuze, 2010: 98).

Bu bağlamda, canlı imge, imgeler evrenindeki hareketleri düzenlerken, sadece şimdiki zaman içerisinde değil geçmiş içerisinde de var olmaktadır. Söz konusu geçmiş zaman, canlı imgenin harekete bağlı olması itibariyle, dikkatinden kaçmaktadır. Geçmiş, deneyimin içerisinde fazlalık olarak vardır. “Bu fazlalık, başka bir sabit özdeşlik ya da ‘başka bir şey’ değil, herhangi bir özdeşliği olmayan ve potansiyelin tüm derecelerine sahip farkın virtüelliğidir”. Saf virtüellik olarak geçmiş, edimsellik alanı olan şimdiye içkindir. Her an içerisinde, özdeşliğe direnen bir fark veya virtüel alanı vardır (May, 2017: 81). Zaman imgenin hareket imgenin temeli olmasını da bu bağlamda ele almak gerekir. Şimdiye göre belirlenen hareket imge, eşzamanlı olarak, geçmişin belirleyici olduğu zaman imgeyle kesintisiz bir ilişkiye sahiptir. Bu ilişki aracılığıyla, şimdinin içerisine geçmişi koyabiliriz ve aynı zamanda, geçmişi de şimdinin temeli olarak sunabiliriz. İmgeler evreni ve canlı imgenin içinde bulunduğu zamanın hareketini bu imge sayesinde kavrarız (Sauvagnargues, 2010: 207).

Kristal imge, zamanın bu niteliğini görünür kılandır. Fakat kristal imgenin, zamanın kendisi olmadığını da belirtmemiz gerekir. Kristal imge zamanın en küçük çemberini ortaya koymamızı sağlar. Deleuze’e göre kristal, zamanın bir "*ratio cognoscendi*"sidir. Zaman ise, tersine "*ratio essendi*"dir (2001b: 98). Deleuze'ün eylem imgenin aktif öznesine karşı öne sürdüğü Yeni Gerçekçi sinemanın gören öznesi, zamanı bu biçim içerisinde görebilir. Bu bağlamda kristal imge içerisinde, karakterler hem oyuncu hem izleyici olarak yer alır. Filmin her bir sahnesi, şimdiki zamanın belirlenimine bağlı olarak sürekli akmaktadır. Bu ilerleyiş içerisinde, sahneler arasındaki mantıksal bağlantılar zayıflatılır. Karakterler pasif varoluşlarıyla, bu zayıflığı deneyimlemeleri itibariyle oyuncularlardır. Diğer taraftan izleyicilerdir de aynı şekilde oyuncularlardır çünkü onlar sürekli ilerleyen şimdinin koşulu olan geçmişe tanıklık ederler. Geçmişin kuvveti, onların tanıklıklarıyla bizlere ulaşır (Bogue, 2003: 121). Sadece karakterler değil, canlı imgenin tinsel varoluşu da, zamanın bu eşzamanlı oluşuna bağlıdır. Deleuze Bergson'a atıf yaparak, zamanın asla sona varamayacağını dile

getirir çünkü zaman, kendisini oluşturan iki ayrı imgeyi, sürekli olarak mübadele eder (2001b: 21). Bir tarafta geçen şimdinin edimsel imgesi vardır, diğer taraftan muhafaza edilen şimdinin virtüel imgesi vardır ve oluş içerisinde bunları ayırtedebilmek mümkün değildir.

Deleuze bu sınırın, yani kristal imgenin göstergelerine ise “*hyalosigns*”⁷ olarak adlandırır (2001b: 274). *Hyalosigns*, yüzey üzerinde, bardağın dışı ve içi aynı anda bir arada olan yansımaya gönderme yapmaktadır. Bu açıdan kristal imge, indirgenemez bir mevcudiyete sahiptir. Edimsel imge şimdide olandır ama şimdi, kendisini gelecek olan ‘yeni şimdiye’ bağlaması itibariyle, geçmiş olan yani virtüel olacak olan değildir. Edimsel ve virtüel imgenin bu şekilde sıralanması, kristal imgeyi kronolojik bir düzen içerisine yerleştirecektir. Kristal imge, şimdinin ve geçmişin, bir takip ediş içerisinde değil, birlikte ele alınmasıdır. Halen şimdi ve hâlihazırda geçmiş olanın “bir çırpıda ve aynı andaki” oluş hali öne çıkarılır. Oluşun “bir çırpıda ve aynı andaki” biçimi, kristal imgenin bir sınır-haline gelişidir. Bu sınır içerisinde geçmiş, artık olmayan bir şimdiyi takip etmez, onunla birlikte var olur (Deleuze, 2001b: 78-79).

Deleuze'e göre, kristal imgenin ortaya çıkardığı en küçük çember olan bütünlükte dışı yoktur (2001b: 83-84). Deleuze, bu önermeyi sinema içerisinde geliştirir. Modern sinemada her bir tekil sahne, genellikle edimsel ve virtüel imgenin aynı andalığından oluşur. Buna bağlı olarak, montaj anlayışı da değişir. Montaj, sahneleri birbirine bağlamanın aracı olarak değil, doğrudan sahnenin içerisine yerleşen bir unsur olarak vardır. Dolayısıyla tekil bir sahne kendisinden sonra gelecek olan sahnelerin virtüeli değildir ve sonra gelecek olan sahne de bu virtüelliğin edimselleşmesi değildir. Deleuze sinema ile tiyatro arasındaki ilişkiyi de bu açıdan ele alır. Ona göre, aslında bir tiyatro unsuru olan sahne, sinemada kristal imgeyle birlikte kendisini bir sekansa sınırlamaz ve sinemada sahne çekimin yerine geçer veya kendisi bir sekans-çekim oluşturur. Bu bağlamda sahne, sadece sinemanın oluşturabileceği sinematografik bir tiyatrosallığa kavuşur. Çekimin yerine sahneyi öne çıkaran kristal imgenin üretilmesindeki en önemli sinematik unsur ise, alan derinliğidir. Alan derinliği, edimsel ve virtüel imge arasındaki bir aradalığı ortaya çıkaran çerçevelerin iç içe girmesini sağlayarak, “kafiyeler sistemi” oluşturmaktadır.

⁷*Hyalos*, Antik Yunan dilinde bardak demektir. Bir bardağın yüzeyinde, iki imgenin kırılarak bir arada olma halini ifade etmektedir (Bogue, 2003: 117).

Deleuze, bu noktada, alan derinliğini "gerçekliğin saf bir işlevine" indirgeyen Bazin'den kendisini ayırmaktadır. Yeni Gerçekçilik akımının gerçeklik düzleminde değil, zaman düzleminde değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir. Bazin ise Yeni Gerçekçilik akımını gerçeğin fragmenter ve anlaşılmaz doğasını ortaya çıkarması itibariyle ele almıştır. Deleuze'ün her ne kadar beslendiği bir kaynak olsa da, Bazin'in bu tezine karşı çıkararak onu revize etmektedir. İlk olarak, bu tez içerisinde, Yeni Gerçekçi filmler şey ve şeyin temsilinin ontolojik ikiliği çerçevesinde incelenir. Bunlar gerçeğin fragmenter olan yapısının bir temsili olarak görülmektedir. Diğer taraftan Deleuze, tezdeki zaman boyutunun eksikliğine de vurgu yapmaktadır. Bazin açısından da zaman temel bir öneme sahiptir ama zaman sadece edimselliği çerçevesinde ele alınır. Edimsel olanın virtüel olanla ilişkisini dikkate almamak zamanı eksik tasavvur etmek olacaktır. Yeni Gerçekçilik akımını, gerçeğin düzleminde değil zamanın oluşsal süreci içerisinde ele almak, daha uygun bir yaklaşım olacaktır (Marrati, 2008: 58-59). Ayrıca Deleuze açısından bir gerçeklik varsa, bu gerçeklik edimsele olduğu kadar virtüele de aittir. Virtüelin gerçekliği sahnenin tekilliği içinde soğurulan bir gerçekliktir ve gerçekliği bu biçimiyle sunan da alan derinliğidir.

Deleuze, Bergson'dan hareketle, virtüelin de edimsel kadar gerçek olduğunu savunmaktadır. Edimsel ve virtüel, aynı gerçek hareket içerisinde bir arada var olmaktadır. Bu kavram çiftini aynı hareket içerisinde buluşturmadan önce, onların ne olmadığını açıklamak gerekir. Bu bağlamda, Deleuze edimsel ve virtüel ile gerçek ve olanaklı çifti arasında bir ayırım yapar. Bu ayırımı yaparken, virtüel olan için her fırsatta dile getirdiği Proustcu önermeyi biz de tekrarlayalım: "fiili olmadığı halde gerçek, soyut olmadığı halde zihinsel" (Deleuze, 2016d: 59). Gerçeklik sadece edimselin bir niteliği değildir, virtüelin de bir niteliğidir. Virtüeli olanaklıya indirgemek onun gerçekliğe dayanan niteliğini ortadan kaldırmak demektir. "Virtüel olan edimsel değildir ama virtüel olarak bir gerçekliğe sahiptir". Dolayısıyla virtüel olan gerçekleşmesi itibariyle gerçeklik kazanan değil, kendinde belirlenime sahip olması itibariyle gerçektir. Gerçekleşme, olanaklılığın sürecine aittir. Virtüel olan, gerçekleşmek değil edimselleşmek zorundadır. Ancak edimselleşme sürecinde belirleyici olan şey, gerçeklik değil, farkın ortaya çıkması itibariyle, yaratımdır. Virtüelin edimselleşmesi tekililikler arasında bir "sınırlama" işlemi değildir. Virtüel sınırlayarak edimselleşmez, fark çizgilerini yaratarak edimselleşir. Edimselleşme bir sınırlama işlemi olmadığı gibi, benzerliğe dayalı olan bir işlem de değildir. Edimsel olan, edimselleştirdiği virtüelliğe benzemez. Benzerlik, gerçek ve olanaklı çiftinin bir kipiştir. "Gerçek olan gerçekleştirdiği olanaklılığın *imgesinde*" olması itibariyle, olanaklı olana benzemektedir (Deleuze, 2010: 136-137).

Deleuze'ün virtüeli olanaklı olandan ayırmasının sebebi de budur. Olanaklı olan, gerçekliğe göre belirlenir. Gerçeklikten sonra, geriye doğru bir harekete bağlı olarak, onun imgesinden türetilen benzerlik ilkesine bağlıdır. Virtüelin edimselleşmesi ise benzerlik ilkesine değil, fark veya ıraksama ilkesine bağlıdır. Virtüel olanın, edimsel olandan, benzerlik yoluyla üretilmeye ihtiyacı yoktur. Virtüel olan virtüel bir gerçekliğe sahiptir ve bu gerçekliği içerisinde belirlenimsiz değildir. Kendinde farklılaşması itibarıyla sürekli belirlenmektedir. Ancak belirlenimin edimselleşmesi gerekir. Edimselleşirken benzerliğe göre değil farka göre edimselleşir. Farklılaşma, “önceden varolan bir olanağın herhangi bir şekilde sınırlandırılmasından kaynaklanmaz. Potansiyel veya virtüel bir nesne için aktüelleşmek demek virtüel bir çokluğa benzemeksizin karşılık gelen ıraksak doğrular yaratmak demektir” (Deleuze, 2010: 282).

Badiou'nun Deleuze'e yönelik eleştirisi de bu noktayla ilgilidir. Badiou, Deleuze'ün doğrudan gösterge tasavvurunu eleştirmektedir. Nietzsche'yi de bu eleştirinin muhataplarından biri olarak görmektedir. Ona göre, imgenin iki biçimi yoktur. İmge, edimsel olanın virtüel belirlenimidir. Diğer bir ifadeyle, virtüel imge yoktur; edimselin imgesi zaten virtüeldir. Edimselin imgesinden ayrı virtüel bir imge belirlemek yanlış olacaktır. Onun açısından imge, edimsel olandaki virtüelliğin bir işareti olarak vardır. Kapalı olanın dışarıyla sürekli teması onu başkalaşmaya doğru açar ve bu başkalaşım, ondaki virtüellik olarak, gösterge biçiminde kendisini ortaya koyabilir. Badiou, iki ayrı imgenin aynı anda sahneye sürülmesini, yani konumuz özelinde kristal imgeyi, Deleuze felsefesinin temel argümanı olarak görür. Her şeyin simulakr olduğunu belirtebilmek için, virtüel ve edimselin yani geçmiş ve şimdinin ayırtedilemez oldukları oluş sürecine işaret etmek gerekir. Kristal imge, zamanın bu niteliğini görünür kılan bir imgedir. Ayrıca varlığın teksesliliğini ancak bu imge aracılığıyla ortaya koyabiliriz çünkü edimsel ve virtüelin ayırtedilemez bir biçimde birlikte varoluşu, tam da varlığın teksesliliğine gönderme yapar. Badiou'ya göre, bu aynı zamanda neden Deleuze'ün hem edimsel ve virtüel ayırımını koruduğunu hem de onların ayırtedilemez olduğu noktasına vurgu yaptığını da açıklar. Varlığın tek anlamlılığı olarak hem edimselin ve virtüelin ayırtedilemezliği ve hem de edimsel ve virtüel imge ayırımı aynı anda iş başındadır (Badiou, 2000: 197-198). Fakat Badiou'ya göre “optik metafor aksamaktadır”. O, Deleuze'ün virtüeli, gerçek bir nesnenin belirlenimli bir parçası olarak görmesine veya nesnenin bazı parçalarının “nesnel bir boyuta dalar gibi” virtüel bir boyuta yerleştirilmesine dair açıklamalarını yetersiz bulmaktadır (2017: 278). Badiou açısından, nesnenin tüm parçaları edimseldir. “Deleuze virtüeli gerçek olmayandan, belirlenmemişlikten, nesnel olmamaktan

koparmaya çalıştıkça, edimsel olan da o ölçüde gerçekleşmez, belirlenmez, nihayet nesnelleşmez, çünkü hayaletvari bir şekilde ikiye bölünür” (Badiou, 2019: 81-83).

Fakat Deleuze büyük bir ısrarla, virtüelin de gerçek olduğunu ve en önemlisi, nesnenin nesnel bir parçası olarak, nesnede yer aldığını savunmaktadır. Badiou ve Deleuze arasındaki ayrım keskindir. Bu açıdan, Deleuze’ü takip ederek, Badiou’un olanak ve gerçek karşıtlığına bağlı kaldığını söyleyebiliriz. Virtüel olanın ancak edimselin imgesi olarak varolacağını öne sürmek, olanağı, gerçeğin imgesi olarak görmekle aynıdır. Gerçeğin imgesinin gerçekleşmesi olarak olanak, benzerlik ilişkine bağlı kalmaktadır. Bu ilişkiden “yeni” olanın ortaya çıkması, olanakların gerçeğin imgesine göre sınırlandırılmasından ibarettir. Yeni olan, bir şeyin olacağı şey haline-gelmesinin habercisi olarak vardır.

Olanaklı olanın sahte-edimselliğinde, her şey zaten verilidir, bütün gerçek imge halinde verilidir. Gerçek olanaklı olana benzemez, olanaklı olan, gerçeğe benzer; çünkü olanaklı olan, gerçek bir kez oluştuktan sonra ondan soyutlanmış, kısır bir kopya gibi gerçekten rastlantısal olarak çekip çıkarılmıştır. Bu durumda, artık ne farkın mekanizması ne yaratmanın mekanizması anlaşılabilir (Deleuze, 2010: 138).

Virtüel ve edimsel çiftine bağlı kaldığımız takdirde, yaşamın kendindeki farka temas edebiliriz. Yaşam içerisindeki yeni olanı tahmin edilemez kılmak için, virtüel ve edimseli gerçeklik düzleminde buluşturmalıyız. Gerçekliği, edimselin olduğu kadar, virtüelin de bir niteliği olarak ele almalıyız. Bu biçimiyle gerçeklik veya zamansal bir nokta olarak an, virtüelin ve edimselin bir arada oluşu olarak belirlenecektir. Ancak bu birbirinden ayırtedilemez olan buluşma anıyla, virtüelin ve edimselin gerçeklikle ilişkisindeki büyük çemberlerine geçebiliriz.

3.2.3. Zamanın Birinci ve İkinci Kipi “Şimdinin Uçları” ve “Geçmişin Tabakaları”

Kristal imge, zamanı bilmemizi veya, sinema özelinde ifade edecek olursak, görmemizi sağlayan küçük çemberi sunuyordu. Zamanın kendisi ise, kristal imge içerisinde ayırtedilemez olan zamanın iki kipinin yani şimdinin ve geçmişin büyük çemberlerinden oluşmaktadır. Bu başlık altında, bellek imge ve saf bellek imge ayrımıyla ortaya çıkan zamanın iki kipinin çemberler oluşturarak, nasıl zamanın kendisi olduğunu göstermeye çalışacağız.

Kant’la birlikte, artık, zamana göre düşünmenin belirleyici olduğu veya düşüncenin asıl nesnesinin zaman olduğu bir düşünce düzlemine geçmiştik. Bergson ve Kant, aynı düşünce

çizgisinde yer alarak, özneyi zaman içerisini yerleştirmiştir. Bu bağlamda bellek bize ait olan şey değildir, tersine bizim onun içinde hareket ettiğimiz şeydir. Deleuze bu biçimiyle zamanı, bir "bellek-varlık" veya "dünya-bellek" olarak adlandırabileceğimizi dile getirir (2001b: 98-99). Dolayısıyla geçmiş, "hali hazırda-orada olan"ın biçimidir. Buradan çıkaracağımız sonuç şu olmalıdır: geçmiş, şimdinin ilerleyebilmesinin koşuludur çünkü şimdi, hali hazırda-orada olanın, en sınır noktasında oluşmuş olan sıkışan geçmişin sonsuzca hareketi içerisinde var olur. Dolayısıyla ardışıklık, geçmişe değil şimdiye aittir, yani sonsuzca genişleyen geçmiş içerisinde, şimdilerin ardışıklığı söz konusudur. Geçmiş ise bir arada var olan çemberlerden oluşur. Bu çemberlerden bazılarının sıkışması, geçiyor olan şimdileri ortaya çıkarır. Zamanın iki biçimi olan geçmişin bir aradalığı ve şimdinin uç noktaları arasındaki ilişki, "zamanın düzeni"ni oluşturmaktadır. Bu düzenlenişi içerisinde zaman, geçmişin tabakaları arasında "karar verilemez alternatifler" ve şimdinin uç noktaları arasında "açıklanamaz farklılıklar" üretmektedir (Deleuze, 2001b: 274).

Deleuze'e göre, zamanın birinci kipi olan şimdinin uç noktalarını ortaya koyabilmemiz için, nasıl ki bellek imgeleri geçmişten ayırıyorsak, şimdiyi de edimselliğinden ayırmak gerekir (2001b: 100-101). Edimselliğinden ayrılmış şimdi, sadece bir şeyin mevcudiyetine işaret eder. Deleuze, şimdinin bu biçimini anlaşılır kılmak için, Agustinus'un formülünden faydalanır: "geleceğin bir şimdisi, şimdinin bir şimdisi, ve geçmişin bir şimdisi vardır". Hepsi bir olay içerisinde, gösterilebilir bir niteliğe sahiptir. Ancak aralarındaki farkı, mantıksal bir biçimde açıklamak mümkün değildir. Deleuze, şimdinin olay içerisinde gösterilmiş olan bu üç halini "şimdinin uç noktaları" olarak, *chronosigns*'in bir türü olarak ele alır: şiveler/aksanlar (accents). Diğer tür ise, geçmişin tabakalarının göstergesi olarak, "görünümler"dir (aspects).

Şimdinin uç noktaları, şimdiki zamanın, canlı imgenin imgeler evrenindeki psikolojik varoluşunun dışında ele alınması itibarıyla, şimdinin farklı bir kipini ortaya koymaktadır. Deleuze şimdinin bu kipini, şimdinin "edilgin sentezi" olarak adlandırır. "Anların ardışıklığı zamanı kurduğu kadar onu siler; yalnızca onun sürekli düşürüldüğü doğum anını işaretler. Zaman yalnızca, anların tekrarına ilişkin olan *kökensel sentezde* kurulur. Bu sentez ardışık bağımsız anları birbiri içinde büzer. Böylelikle yaşanmış şimdiyi, yaşayan şimdiyi kurar. Zaman işte bu şimdide serimlenir" (2017: 106-107). Bu sentez içerisinde, gelecek ve geçmişe ulaşmak için, şimdiki zaman içerisinden çıkmamıza gerek yoktur. Gelecek ve geçmiş, "anların bir büzülmesi olması itibarıyla bizzat şimdinin görünümleri" olarak vardır. Zamanı

bir bütün olarak düşünmek için, geçmişten geleceğe uzanmak, şimdiki zaman içerisinde meydana gelmektedir. Gelecek ve geçmiş, zamanın kipleri olarak değil, “uçları” olarak vardır.

Şimdinin edilgin sentezi, zamanın kurucu sentezidir. Fakat kurucu niteliğine rağmen, etkin bir belirlenime sahip değildir. “Zihin tarafından gerçekleştirilmez, daha ziyade tüm belleğin ve düşüncünün öncesinde, temaşa eden zihnin *içinde* gerçekleşir. Zaman öznedir ama bu edilgin bir öznenin öznelliğidir”. Aslında bu sentez, doğrudan eylem imgenin krizi içerisinde kendisini bulan canlı imgenin şimdiki zaman içerisindeki varoluşu olarak vardır. Canlı imge, imgeler evrenindeki hareketleri düzenlemeksizin, zamanı şimdiki zamana göre deneyimlemektedir. İmgeler evreni içerisinde, etkin değil pasif bir konumdadır. Hareketleri toplar ve onların temelindeki zamanı, sadece şimdinin sürekliliği içerisinde kavramaktadır. Bu varoluşu içerisinde canlı imge, imgeler evreni içerisinde farklı şimdilerin sırasıyla yazıldığı bir levha gibi, hareketin değil zamanın yansıtıcı bir yüzeyi olarak yer almaktadır.

Fakat farklı şimdiler arasındaki geçişi sağlayan bir temel olmalıdır. Şimdi, zamanı oluşturmaktadır ama bu zamanın içinden geçmesi de gerekmektedir: “*zamanın ilk sentezinin içinde işlediği başka bir zaman gereklidir*”. Zamanın “kuruluşu” olan şimdinin edilgin sentezini koşullayan bir başka sentez olmalıdır. Bu sentez, geçmişin edilgin sentezi olarak saf geçmiştir. Şimdiki zamanın edilgin sentezi, zamanın kuruluşunu ortaya koyuyorken, geçmişin edilgin sentezi zamanın temelini ortaya koymaktadır. Deleuze kuruluş ve temel arasında, bir ayrım yapmaktadır: “kuruluş yerle ilgilidir ve bir şeyin bu yerde nasıl oluştuğunu, onu nasıl işgal ettiğini ve ona nasıl sahip olduğunu gösterir; temel ise daha ziyade gökyüzünden gelir, doruktan temellere gider, bir mülkiyet meselesi dâhilinde yeri ve sahip olanı kıyaslar”(2017: 117). Şimdiki zamanın uçları arasındaki farklılıkları oluşturan veya bu farklar arasındaki geçişi sağlayan şey, zamanın temeli olarak geçmiştir. Ancak söz konusu geçmiş, tıpkı şimdinin edilgin sentezinde olduğu gibi, psikolojik varoluşumuza ait değildir. Geçmiş aynı zamanda, bütün sürelerin bir arada olduğu zamanın temel belirlenimi olması itibarıyla, canlı imgenin de içinde yer aldığı ontolojik bir niteliğe sahiptir. Bu açıdan, canlı imgenin ilgisi çervesinde düzenlediği hareketlere bağlı olmadığı gibi, imgeler evrenindeki harekete de bağlı değildir. Geçmiş, zamanın olduğu gibi hareketin de temelidir.

Aynı ilişkiyi virtüel ve edimsel terimleriyle de ifade edebiliriz. Geçmişin zamanı bütün olarak ifade etmesi ile virtüel olanın varlığı ifade etmesi aynı şeylerdir: “ne süre ne yaşam ne de hareket edimseldir ama her edimsellik, her gerçeklik onlar sayesinde ayırt edilir ve onlarda

içerilir, kökenini onlarda bulur. Gerçekleşmek aynı anda, aynı yerde, aynı şeyde tümüyle gerçeğe dönüşmeyen bir bütünün edimidir” (Deleuze, 2009a: 46). Deleuze felsefesinde, Badiou'nun da ifade ettiği gibi, virtüel, “Varlığın başlıca adıdır” (2019: 69). Fakat virtüel olan, varlığın Bir'in hükümranlılığı üzerinden ifade edilmesi değildir. Bergson'a benzer olarak Deleuze de kavram çiftlerinden başlar ama sadece biri varlığın esas farkını üstlenebilir. Virtüelin, edimselin veya geçmişin, şimdinin temeli olması bu farkın ifade edilmesinin sonucudur.

Bu bağlamda, iki edilgin sentez arasında ayırım yapmamız gerekir. Şimdiki zamanın edilgin sentezi, zamanın ardışıklık boyunu sunarken, geçmişin edilgin sentezi ise, zamanı, bir arada oluş veya eşzamanlık olarak sunar. Şimdiki zamanın edilgin sentezi zamanın kuruluşunu verir. Zamanın kuruluşu alışkanlığa veya otomatik tanımaya bağlıdır. Şimdiki zamanın edilgin sentezi, alışkanlığın temelidir. Geçmişin edilgin sentezi ise, tüm sürelerin bir arada olduğu zamanın temelidir. Geçmiş, bu sentez içerisinde, “tüm düzeylerin, tüm gerilimlerin, tüm sıkışma ve gevşeme derecelerinin kendiyile bir-arada-oluşu”dur. Bu açıdan, zamanın iki tekrar biçimini de birbirinden ayırmak gerekir. Şimdinin uçlarının tekrarı, zamanın maddi düzlemle ilişkisine bağlıdır. Geçmişin tabakaları arasındaki tekrar ise, zamanın kendi içindeki tekrarıdır: “bir ve aynı düzlem üzerindeki öğelerin yinelenmesinin yerine düzlemlerin yinelenmesi. Edimsel değil virtüel yinelenme. Bütün geçmişimiz, çizdiği tüm düzeylerde aynı anda rol oynar, yeniden başlar; *aynı zamanda yinelenir*” (Deleuze, 2010: 100).

Deleuze bu iki tekrarı, maddi ve manevi veya ruhsal tekrar olarak da adlandırır. Şimdinin uçlarının tekrarı, birbirinden bağımsız ardışık parçaların tekrarıdır. Geçmiş tabakaların tekrarı ise, açık olan bir bütünün tekrarıdır. İki tekrar biçiminin, farkla ilişkisi de ayrı nitelikler ortaya çıkarır. Şimdinin uçlarının tekrarı, geçmişin tabakalarının tekrarının sıkışmış anları olarak, uçlar arasındaki farkı geçmiş temelinde edinir. Geçmişin tekrarından türeyen fark ise şimdiye bağlı olmaksızın kendinde farklılaşır ve farkın tüm düzeylerini kendisinde içerir. Geçmişin zamanın temeli olması, tüm farkları bir arada içermesidir. Deleuze'ün ifade ettiği üzere “şimdi, daima büzülmüş farktır. Şimdiler arasındaki fark, iki tekrar arasındaki farktır: farkın çıkarıldığı unsurlar olarak tekrarı ve farkın içerildiği bütünün düzeylerinin tekrarı” (2017: 123).

İki tekrar arasındaki farkın geçmişte içerilmiş olması, neden Deleuze'ün zaman imge içerisindeki filmler arasında, geçmişin sunumunu merkeze alan filmlere “öncelik” tanıdığını

da açıklamaktadır. Ontolojik önceliğe sahip olan geçmiş, zaman imge içerisinde de öncelikli bir yere sahiptir. Deleuze Yeni Gerçekçilik akımının da öncesine giderek, sinemada dolaysız zaman imgenin ilk sahneye çıkışını, şimdinin uç noktalarının geliştirilmesiyle değil geçmişin tabakalarının geliştirilmesiyle olduğunu savunmaktadır (2001b: 105-108). Bu gelişimin ilk örneği de, Orson Welles'in yönetmenliğini yaptığı "Yurttaş Kane"dir. Filmden kısaca bahsetmek, konumuz bağlamında faydalı olacaktır. Filmin ana karakteri Kane'in ölümünden sonraki araştırmanın ana motivasyonunu, "rosebud" olarak ifade edilen bir şey oluşturmaktadır. Bu şeyin ne olduğu ve ne anlama geldiği, araştırmanın temel meselesidir. Tanıkların Kane'e dair hatırladıkları, geçmişin bir tabakasına denk gelmektedir. Rosebud'un bu tabakaların hangisinde ortaya çıkarak aydınlığa kavuşacağı, filmin de temel izleğini oluşturmaktadır. Ancak tanıkların her bir defasında kendilerini fırlattıkları bir geçmiş tabakası, şimdiyle ilişkili olarak, bellek imgenin edimselleşmesinin örneklerini sunmaz. Her bir hatırlama çabası, açık noktaların somutlaşmasına hizmet etmez. Bütünü içerisindeki geçmişe yönelik her bir sıçrayış, diğer tabakalara sirayet etmektedir ve bu bağlamda, rosebud aydınlığa kavuşmaktan ziyade, gittikçe derinleşen bir sis bulutuna karışmakta, geçmişin tabakarı arasında kaybolmaya başlamaktadır.

Film içerisinde, ikili bir işleyiş olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Bir taraftan, bellek imgelerin ardışık bir ilerleyişi söz konusudur. Bu ilerleyiş içerisinde Kane hakkında, yüzeysel bilgiler verilir. "Olaylar" ve "alışkanlıklar" sunulur. Ancak bu ilerleyişin bir seviyesinde yer alan bellek imgenin bazen dehlizlerine inilir. Edimselleşmeyen virtüellikler bu dehlizlerde ortaya çıkar. Bu derinliğin sunumları, filmin diğer işleyiş biçimini oluşturmaktadır. Bu biçimde söz konusu olan, geçmişin tabakalarının bir arada varoluşudur ve alan derinliği de bu tabakaların derinlerindeki izleri ortaya çıkarmaya çalışan sinematografik bir unsur olarak yer alır. Deleuze, Welles'in, bu bağlamda, alan derinliğine yenilik getirdiğini düşünür. Alandaki veya imgedeki derinlikle, alan derinliği veya imgenin derinliği arasında bir ayrım yapar. İlkinde birbirinden bağımsız çekimlerin ve paralel planların basit bir sıralanışı söz konusudur. Her ne kadar her biri kendine ait bir öneme sahip olsa da bir önceki veya bir sonrakiyle olan zorunlu ilişkisine bağlı olarak verili bir bütüne hizmet eder. Welles'in ele aldığı biçimiyle ikincisinde, bir plan içerisinde yer alan farklı düzlemler arasındaki şeylerin birbirlerine referans ettikleri farklı bir anlayış söz konusudur. Bu biçimiyle alan derinliği, tüm düzlemleri kesen "diyagonal" bir hareket içerisinde ve "yerelleştirilemeyen-bağlantılar" oluşturur. Plan içerisindeki şeyler, sürekli olarak, arka planın ön planla bağlantı içinde olduğu bir ilişkisellik

çerçevesinde hareket ederler. Ona göre bu hareket, zamanın içinde, özelde ise geçmişin tabakaları içinde ve arasında gerçekleşmektedir.

Fakat Deleuze kristal imge bağlamında da alan derinliğinin önemine dikkat çekmişti. Deleuze'ün zor metinler karşısında, ayrımlar yapmanın gerekliliğine kulak vererek, alan derinliğiyle ilgili yaptığı ayrımı genişletmek gerekir (2010: 102). Ancak bu yolla, alan derinliğinin kristal imgede ele alınan biçimi ile geçmişin tabakalarını düzenlemedeki biçimi arasında bir ayrım yapabiliriz. Kristal imgede alan derinliği, sahnenin çekimin yerine geçmesi veya sekans-çekim olması itibariyle, virtüel ve edimsel imgenin bir aradalığını sunmanın yollarından biridir. Welles'de ise alan derinliği, şimdinin ve geçmişin bir aradalığını değil geçmişin tabakalarını sunmanın en temel yollarından biri olarak vardır. Bu bağlamda, sahneye veya sekans-çekieme değil filmin bütününe genişlemektedir.

Geçmişin bu kapsayıcı niteliğinin sinemadaki karşılığı, alan derinliğidir. Alan derinliği sayesinde, geçmiş içerisindeki sıkışmaları ve gevşemeleri, filmin bütünü açısından yarattığı değişimler bağlamında ele alabiliriz. Bergsoncu felsefe içerisinde ise geçmişin bu niteliğine ulaşmanın yöntemi sezgidir. Deneyim içerisindeki karışımın eğilimlere bölünerek deneyimin ötesindeki yakınsayan bir birlik noktasına doğru saflaştırılmaları ve bu nokta üzerinde buluşturulmaları, sezgi yönteminin bir etkinliğidir. “Birlik noktası, deneyimin içinde karışımla örtüşmemeli, deneyimin deneyim noktasının *öteki yanından* karşımı açıklamalıdır” (Deleuze, 2010: 113). Sezgi yöntemiyle, deneyimin ötesindeki bu ideal noktanın, eğilimlerden birine ait olduğunu kavrarız. Bu ideal nokta, kendinde farklılaşması itibariyle saf geçmiştir. Geçmiş, eğilimler arasındaki doğa farkının taşıyıcısıdır. Bu bakımdan, şimdinin uçları arasındaki farkın olanağını içerir. Geçmiş ve şimdi arasındaki ilişki, geçmişin kendi içindeki sıkışması ve genişlemesi ilişkisinden türemektedir. Bu ilişki, sürenin kendinde farklılaşmasıdır. Fakat süre tarafından farklılaşma da iki iraksayan çizgi üzerinde gerçekleşmektedir. Bu aynı zamanda, yaşamın kendindeki hareketidir. Bergsoncu yaşamsal atılım (elan vital) olarak virtüelin edimselleşmesidir. Yaşam birbirlerinden ayrı olan gelişim çizgilerinin bir ve aynı hamle içerisinde içerilmiş olmasıdır. Ancak bu gelişim çizgilerinin, birlik veya ahen oluşturacak şekilde, bir birleşim noktasına ulaşmaları söz konusu değildir. Eğer bir birlikten söz edilecekse, bu ancak, erekselliğe uygun olarak ilerideki bir nokta değil gelişim çizgilerini önceleyen gerideki bir noktadır. “Birlik sona bir çekim halinde konmuş değil, daha başta bir içtepi (impulsion) halinde mevcuttur” (Bergson, 2017: 121, 169).

Deneyimin ötesindeki virtüel olan birlik noktasından farklılaşarak, edimselleşen iki çizgiye açılır. “Bir karışım, biri yalın ve bölünemez süreye karşılık gelen iki eğilime ayrılır; ama aynı zamanda süre de diğeri maddeye karşılık gelen iki yön halinde farklılaşır. Uzay maddeye ve süreye ayrılır ama süre de sıkışma ve gevşeme olarak farklılaşır, gevşeme maddenin ilkesidir”. Deneyimin ötesindeki virtüel olan birlik noktasından, deneyimi kuran süre ve maddeye ulaşırız. Bu son aşama, sezginin deneyimde ayrıştırdığı çizgileri tekrar kurmasıdır. Sezgi sadece, eğilimler arasındaki farka bağlı olarak ortaya koyduğu düalizmi, virtüel noktada birleştirmesiyle monist bir yöntem değildir. Virtüel noktadan hareketle, “olgu çizgilerini” deneyim içerisinde yeniden oluşturmasıyla, düalist bir yöntemdir de (Deleuze, 2009a: 43-44). Bergson’da aynı hareketin iki yönü, iki kere tekrarlanır. Birinci yön deneyimin ötesindeki virtüel noktada birleştirilen iki eğilimden oluşurken, diğer yön bu noktadan deneyime doğru yönelen iki eğilime benzer olarak, iki olgu çizgisinden oluşmaktadır. Deleuze, birinci tekrarı “kendi üzerine dönen düalizm” olarak adlandırırken, ikinci tekrarı, “oluşumsal (genetique) düalizm” olarak adlandırır.

Yöntemin son aşaması olan ikinci düalizimde, virtüel noktadan olgu çizgilerine uzanan hareketi ortaya çıkarmak iki bakış altında gerçekleşmektedir. Birinci bakış altında hareket, doğrudan geçmişin kendi içinde sıkışması ve genişlemesi olarak ifade edilir. Şimdi, geçmişin sıkışma anları olarak vardır. Deleuze’ün de ifade ettiği gibi, “eğer geçmiş kendi şimdisiyle bir arada varoluyorsa ve eğer kendi kendisiyle de çeşitli sıkışma düzeylerinde bir arada varoluyorsa, şimdinin sadece geçmişin en sıkışmış düzeyi olduğunu kabul etmemiz gerekir” (2010: 114). Madde ise, sıkışmaya “direnen” düzlem olarak vardır. Bu sefer, diğer bakış altında hareket, süre açısından sıkışma ve madde açısından genişleme olarak ifade edilir. Buna bağlı olarak da, maddi düzlem içerisindeki parçaların tekrarıyla, süre içerisindeki düzlemlerin tekrarı, yani bütünün tekrarı arasındaki farka işaret edilir. Deleuze’e göre, süre içerisindeki sıkışma, maddi düzleme karşıt olarak yeni olanın sürekli üretimidir (2009a: 51). Aynı hareket, bu sefer, doğa farkı ve derece farkı ayrımı üzerinden ifade edilir. Süre sadece kendi içinde sıkışma değildir, aynı zamanda, maddenin en alt derecesini oluşturduğu doğa farkının en üst derecesidir. “Süre en alt, en gevşek derecesi olarak, *sonsuzca genişmiş bir geçmiş* olarak maddeyi içermekte, *aşırı ölçüde toplanmış, gerilmiş bir şimdi* şeklinde sıkışarak ise kendi kendini içermektedir” (Deleuze, 2009a: 74).

Bergson, yöntemin son aşamasında, kendisinin sıklıkla uyardığı her şeyde “doğa farkı yerine derece farkı görmek” tehlikesine düşüyor gibidir. Fakat Deleuze, tam da bu noktada,

“varlıktaki derece farkları” ve “farkın kendisinin dereceleri” arasında ayırım yapılması gerektiğini öne sürer. Bergson’un, farkın kendisinin derecelerini sunduğunu ve bu açıdan, derece farklarına geri dönmediğini savunur. Doğa bakımından farklı olan süre, her şeyden önce, kendinden farklılaşan bir doğaya sahiptir. ”Farklı olduğu şey yalnızca kendinin en alt derecesi” olarak maddededir. Madde ve süre arasındaki farktan birinin doğa farkına dönüşmesi, diğerinin bu farkın en alt derecesi olması söz konusudur. “İlke olarak alınabilecek hareketsiz ve sabit bir Varlık yoktur; *çıkış noktası olarak alınması gereken şey sıkışmanın kendisidir, ters çevrilişi gevşeme olan süredir*” (Deleuze, 2009a: 80-81).

Zamanın bu düzeni, zamanın olması gereken (en droit) düzeyde ortaya konulmasıdır. Deleuze’e göre, Bergson açısından asıl mesele, “hangi koşullarda sürenin olan (en fait) düzeyinde kendinin bilinci haline geldiğini, yaşamın edimsel olarak olgusal bir belleğe ve özgürlüğe kavuştuğunu bilmektir” (2010: 146-147). Zamanın düzeni, sadece insanda bilince ulaşır. Yaşamsal atılımın gelişim çizgilerinden sadece biri, “insana kadar giden omurgalıların yoludur ki hayatın büyük hamlesinin serbestçe geçmesine elverişli olacak kadar geniş olmuştur”. (Bergson, 2017: 167). Edimsel bir varlık olarak insan, edimselin, virtüelin edimselleşmesi olduğunu kavramasıyla, aralarındaki “upuygun” ilişkiyi ortaya çıkarabilir ve süreyi, açık bir bütün olarak kavrayabilir. İnsan dışındaki diğer çizgiler kendi üzerine kapanırken, sadece insan, açık bütün olan süre içerisinde “açık bir yön çizer”.

İnsan canlı bir imge olarak, imgeler evrenindeki maddi düzleme sıkı sıkıya bağlıdır. Bu düzlem içerisinde, hareketleri düzenler. Fakat aynı zamanda, farkın en alt derecesi olan maddi düzlem içerisinde aralık da oluşturmaktadır. Bu aralıktan hareketle farkın en üst derecesi olan doğa farkına, yani tüm sürelerin bir arada olduğu açık bütün olan sürenin kendi içindeki gevşeme ve sıkışma derecelerini kavrayabilecek düşünsel bir boyuta sahiptir. Aralığın oluşturduğu zamansal mesafeyi, bellek doldurur ve bu bellek aracılığıyla, hareketleri aktarmadan ibaret olan psikolojik varoluşunu aşarak zamansal olan tinsel varoluşuna yükselir. Bu aynı zamanda, “bütün özgürlüğün edimselleştiği” bir andır. Bergson’un da ifade ettiği üzere, “geçmiş imge biçiminde anmak için, şimdiki zaman eyleminden soyutlanmak gerekir, işe yaramaz olana değer bağlamayı bilmek, düş görmeyi istemek gerekir. Bu türden bir çabayı belki yalnızca insan gösterebilir” (2015: 62).

Fakat insan, sadece zamanı geçmişe bağlı olarak yaşayan, “hayalperest” bir varlık değildir. İmgeler evrenindeki varoluşu itibariyle, duyu-motor şemanın yönlendirici olduğu şimdiki

zaman içerisinde de yaşar ama sadece bu düzlemde kendisini var eden “itkisel” bir varlık da değildir. Bergson’un “dengeli zihin” olarak ifade ettiği ideal bir insan tanımı vardır. Geçmiş ve şimdiyi dengeli bir şekilde yaşayan insan, tinsel ve psikolojik varoluşunu aynı yaşantı içerisinde buluşturur (Bergson, 2015: 114, 124). Geçmiş ve şimdiyi, bir anlamda zamanı ve hareketi, ideal bir yaşantı içerisinde bir araya getirir.

Bergson, aslında, saf algıyla saf anıyı insanda bir araya getirmeye çalışır. Saf algı, imgeler evreninin algısından ziyade, canlı imgenin imgeler evreninde aralık oluşturmasıyla, eksiltici olmayan ve bu açıdan eylemle buluşmayan algı biçimi olarak vardır. Bu biçimiyle canlı imgenin saf algısı, zamansal olarak şimdinin uçlarının edilgin sentezi olarak vardır. Ancak saf algı, aynı zamanda “geçmiş şimdiki zamanın içinde sürdürmenin” biçimidir (Bergson, 2015: 178). Algıya eşlik eden geçmişin tabakaları, aralığı zamansal olarak genişletir ve saf anılarla doldurur. Sadece insan bu iki varoluş kipiyle, tin ve madde düzlemlerinin bir sentezi olabilir.

Bu aynı zamanda, neden Deleuze’ün Bergsoncu açık bütün olarak süreyi, ilk olarak *Hareket-İmge* kitabı içerisinde sunduğunu da açıklamaktadır. Bergsoncu zaman, hareket tezlerine bağlı olarak ortaya konulabilir çünkü her ne kadar zaman, harekete ait olmasa da veya harekete göre ikincil olmasa da, hareketle olan ilişkisini korumaktadır. Bergsoncu zaman, hareketle organik bir ilişkiye sahiptir. Biri olmadan diğerini ortaya koyabilmek mümkün değildir. Hareketten zamana, zamandan harekete çemberler çizilir. Canlı imgenin imgeler evrenindeki hareketleri düzenlemesinden, hareketin temeli olan zamana yükseliriz. Sadece insan bilincinin transsendental yöntemi olan sezgiyle, zamandan harekete açılırız.

Hareket tezleriyle ulaştığımız açık bütün olarak süre de iki hareket içerisinde ortaya konulmuştur: parçaların arasındaki hareket ve bütündeki değişim olarak hareket. İki hareketin organik birliğiyle ve aynı zamanda bütünün parçaları kapsaması itibarıyla, açık bütün olan süreye ulaşabiliriz. Bu tıpkı, yukarıda yaptığımız iki tekrar arasındaki ayrım gibidir: geçmişin tabakalarının tekrar etmesinin sıkışmaları olarak şimdinin uçlarının tekrarı. Deleuze iki tekrar arasındaki karşıtlıkları, şu şekilde sıralamaktadır: “biri çıplak⁸, diğeri giyiniktir; biri parçaların, diğeri bütünün tekrarıdır; biri ardışıklığa, diğeri birlikte varoluşa dairdir; biri aktüel, diğeri virtüeldir; biri *yatay*, diğeri *düşeydir*” (2017: 123). Dolayısıyla iki tekrar arasındaki ayrımı, sadece geçmiş ve şimdi üzerinden değil, bütün ve parça üzerinden de

⁸ Söz konusu çıplaklık, Dionysoscü çıplaklıktır: “hiçbir nedenim yok çıplaklığımı örtmek için” (Nietzsche, 2016b: 230).

yapabiliriz. Parçaların tekrarı, parçalar arasındaki hareketi ortaya çıkarır. Hareket, bu tekrar içerisinde sadece aktarım olarak vardır. Birbirine dışsal olan ardışık parçaların tekrarından ibarettir. Bütünün tekrarı ise, bu parçaları kateden zamanın tüm düzeylerinin kendi içindeki tekrarıdır. Hareket, aktarım olarak değil, zamansal değişim olarak vardır. Geçmişin şimdiyi içermesi gibi, bütünün parçaları içermesi, asıl farkı bütüne ait kılmaktadır. Bütünün değişmesi, zamansal bir fark ortaya çıkarır. Parçalar arasındaki hareket, bu değişimin en alt derecesi olarak yer alır.

Fark artık unsurların tekrarından çıkarılmaz; her defasında bütün ve bütünleştirici olan bir tekrarın düzeyleri ve dereceleri *arasında*, bulunur. Farkın kendisi öyleyse iki tekrar arasındadır: bütüştürdüğü özdeş ve anlık dışsal unsurların yüzeysel tekrarı ile en bütüştürücü halini bu tekrarın oluşturduğu her daim değişken bir geçmişin içsel bütünlüklerinin derin tekrarı arasında (Deleuze, 2017: 372).

Zaman ve hareket ilişkisini, bütün ve parça ilişkisi üzerinden ele alırsak eğer, zamanı, hareketin iki yönü açısından tasavvur ederiz. Deleuze'ün hareket imgeyi, tam da yatay ve dikey olmak üzere, bu iki yön üzerinden ifade etmesi dikkat çekicidir. Birinci hat içerisinde imgeler birbirine bağlanır ve genişleyebilir bir uzam açarlar. İkinci hat ise, birbirine bağlanan bu imgelerin bütün içerisinde içselleşmesi ve bütünün de imgeler aracılığıyla dışsallaşması söz konusudur. İmgelerin bütün içerisinde içselleşmesi, imgelerin tamamlanması/bütünleşmesiyle, bütünün imgeler içerisinde dışsallaşması, farklılaşmasıdır (differentiation). Birinci hat hareket düzlemini, ikinci hat zaman düzlemini oluşturmaktadır. Aynı ilişkiyi, "alan dışı" üzerinden de ifade edebiliriz. Alan dışının birinci işlevine göre, imgeler diğer imgelere bağlanır. İkinci işlevine göre ise bağlanmış imgeler bütün içerisinde içselleşirken, bütün kendisini imgelerde dışsallaştırır. İmgeler, diğer imgelerle birleştikçe, kendisini dışarı doğru açarken, bütün sürekli olarak değişmektedir. İmgelerin bütünde içselleşmesi ve bütünün imgelerde dışsallaşması, bir çember oluşturarak "tamamlanma veya bütünleşme olarak hakikatin modelini" ortaya çıkarır. Birinden diğerine ilerledikçe, imgeler genişlemekte ve bütün değişmektedir. İmgelerin birleştikçe nereye doğru ve ne kadar genişlediği, imgelerin her bir sekansında, bütünü kendisine ölçü yapar ve bütünün ne kadar değiştiği de, imgelerin genişlemesinde dışsallaşan ölçülebilir bir uzam sağlar (Deleuze, 2001b: 238, 276-277). Bir film ilerlerken, her bir sekansta rasyonel bağlantılarla, film evreninin imgeler açısından genişlediğini ve bütün açısından da değiştiğini fark ederiz. Bu iki hattın birbirini sarmalayarak ilerleyişinde, filmin bir noktadan başka bir noktaya geldiğini düşünürüz. İşte bu iki nokta arasındaki en uzun mesafe (filmin başı ve sonu arasındaki mesafe) veya en kısa mesafe (filmin ilk sahnesi veya sekansı ve ikinci sahnesi veya sekansı

arasındaki mesafe) her zaman ölçülebilir bir uzam sağlar ve gelişimi ve değişimi, bu uzam aracılığıyla fark ederiz.

Deleuze'ün bu ilişkiyi hareket imgeye bağlı olarak ortaya koyması, Bergson'u hareket imge içerisinde değerlendirmesinin bir sonucu değildir. Bu şüphesiz, yanlış bir önerme olacaktır. Deleuze, Bergsoncu zamanın hareketle olan organik ilişkisine dikkat çekmektedir. Zaman, bir farklılaşma meselesidir ama parçalar arasındaki hareketten de bağımsız değildir. Zamanın birinci ve ikinci kipi yani geçmiş ve şimdi birbirini tamamlamaktadır. Deleuze tam da bu noktada, zamanın üçüncü kipi olarak, bu çemberi kırarak olan geleceğe ihtiyaç duyduğumuzu dile getirir (2017: 123). Nietzsche, Deleuze açısından bu ihtiyaca karşılık verecek ve geleceğin sözcüsü olarak zaman imgenin bir başka boyutunu sunacaktır.

3.3. ZAMAN İMGE VE NİETZSCHE: DÜŞÜNCENİN VE İMGENİN KRİSTALLEŞMESİ

Deleuze, Nietzsche'yle birlikte, zaman imgenin başka bir boyutunu sunmaktadır. Bir önceki bölümde zamanı, kuruluşu ve temeli açısından ortaya koymuştuk. Böylelikle, zamanın hareketle ilişkisindeki ontolojik önceliğini saptama imkânımız olmuştu. Deleuze, Bergsoncu aksiyomatiği takip ederek, zamanı hareketin temeli olarak ele almıştı. Nietzsche ise, Deleuze için, zamanın bu temel oluşturucu niteliğinin ötesine uzanmaya imkân sağlamaktadır. Nietzsche'yle birlikte Deleuze, zamanı sadece saptamakla kalmaz, aynı zamanda olumlar. Zaman ve hareketin yani geçmişin ve şimdinin organik birliğinin ötesine uzanarak, geleceği zamanın olumlanmasının kipi olarak ele alır (Zourabichvili: 2008: 93).

Zaman artık sadece hareketle ilişkisine bağlı olarak değil düşünce ve imgeyle ilişkisine bağlı olarak da ele alınır. Zamanın kendisinin kristalleşmesi değil zamanın düşünceyi ve imgeyi kristalleştirmesi söz konusudur. Eylem imgenin kriziyle ortaya çıkan çatlak, zamanın geçici bir kriz anı olarak değil, daimi bir kriz-oluş-hali olarak vardır. Düşünce, zamanın bu kipi içerisinde, sürekli karşılaşmalara bağlı olarak tazelenen bir “oluşum” gücü olarak yer alır. Düşünce, karşılaşmaların sürekliliğine bağlı olarak kristalleşir. Karşılaşmanın nesnesi olan imge ve göstergeler ise, Nietzsche'yle birlikte, artık simülakrlar düzeyinde ele alınır ve düşünce gibi, krize bağlı olarak ortaya çıkan bir ayrışma sürecine girerler. Bu açıdan, düşünce ve imge bir bütünlük sunmazlar. Düşünce ve imge arasında, bir tamamlanma söz konusu

değildir; düşünce ve imgenin kristalleşmeleri ve ayrışmaları söz konusudur. Sadece birbirlerinden ayrılmazlar, kendi içinde de parçalanırlar.

Bu ayrışma etkisi zamandan kaynaklanır. Fakat Bergson'da olduğu gibi, Deleuz'un Nietzsche'sinde kriz hemen ortadan kaldırılmaz. Eylem imgenin kriziyle ulaştığımız zamanı saptadıktan sonra, hemen harekete bağlanılmaz. Krizin düşünce ve imge açısından ne ifade ettiğini ortaya koymak için zamansal aralık olarak mesafe genişletilir. Öyle ki geçmişin saf anları, bu aralığı doldurup çatlağı onarmaz. Zaman, bu kip içerisinde, olanca gücüyle üzerimize etki eder. "Tanımadaki kriz bizi zamanın kendisine fırlatır, ama bize tanımanın daimi krizi olarak zamanı verir" (Hughes, 2014: 121-122). Canlı imge, bu zaman içerisinde, simülakrlardan ibaret olan içkinlik düzlemine dair bakışını derinleştirir. O, Nietzscheci "gözleriyle dinleme" etkinliği içerisinde (Nietzsche, 2016a: 10). Zaman, düşüncenin bu edimi içerisinde, imgeler evreni olan simülakrların çeşitlenmesini, harekete bağlamaksızın kendinde var olur. Zaman, hareket imgeler evreninde, geçici duraklama anları olarak değil, kendi boş formu içerisinde, düşünceyi ve imgeyi krizin sürekliliğine bağlamaktadır. Tam da bu noktada krizi, ideal bir yaşantı içerisinde dengeye kavuşturmak için, harekete bağlamayız. Krizi, etik ve politik bir yönelimin fırsatı olarak görürüz. Krize, yaşamı olumlayan sanatsal örgütlenmelerle karşılık veririz.

Bu bağlamda, zaman imge içerisinde, Bergson'dan Nietzsche'ye geçeriz. Bu geçiş anı, Deleuzcü ontolojinin etik bir yönelimden ayrılamaz olan niteliğini ortaya çıkarır. Hardt Deleuze açısından, Bergson ve Nietzsche arasındaki ayrımın da, bu bağlamda yapılabileceğini savunmaktadır (2012: 59-62). Bergson'da virtüel farkın edimselleşme süreci vardır ama söz konusu edimselleşme, yaratıcı bir nitelik taşımaz. Aynı hareketi geçmiş ve gelecek açısından yorumlarsak, şimdinin sıkışması olarak geleceğin geçmişe göre belirlenimi vardır ama bu belirlenimin yaratıcı bir formu yoktur. Gelecek, bu bakış altında şimdinin cansız bir uzantısı olarak vardır. Hardt, Bergson ve Nietzsche arasındaki bu ayrımı anlaşılır kılmak için, "düzen çokluğu" ile "örgütlenme çokluğu" arasında bir ayrım yapar. Bu ayrımı aslında, Bergson'a bağlı olarak ortaya koyduğumuz, virtüel ve olanaklı karşıtlığının uzantısı olarak görebiliriz (Deleuze, 2010: 78). Olanaklının gerçekleşmesi, düzen çokluğunu ortaya çıkarırken, virtüelin edimselleşmesi örgütlenme çokluğunu ortaya çıkarmaktadır. Olanaklıdan farklı olarak virtüel, gerçekliğe göre belirlenmediği için, her zaman ucu açık bir yaratım alanı sunmaktadır. Örgütlenme, belirlenimsiz bir doğaya sahip olması itibarıyla, öngörülemeyen olarak yaratıcı bir sanatsal faaliyetin etkinliğidir. Edimsel alanın virtüelle ilişkisine bağlı olarak örgütlenme

meselesi, Bergson'da Deleuze açısından eksik olan şeydir. Deleuze, Nietzsche'ye bu eksiklik bakımından ihtiyaç duyar. Bergson, edimsel alanın yaratıcı bir faaliyet içerisinde örgütlenmesiyle ilgilenmez; edimselin virtüelle ilişkisindeki temel ve kuruluş ilişkisine odaklanır. Edimselden virtüele, virtüelden edimsel çemberler çizer. Nietzsche ise, Deleuze açısından, edimsel alandaki krizi yaratıcı bir örgütlemeye dönüştürmenin yollarını sunar. Yaşamı olumlamak, bu yaratıcı faaliyetle mümkündür. Düşüncenin ve imgenin zaman temelinde kristalleşmesi, bu olumlayıcı faaliyetin unsurları olarak yer alır: düşünce kendisini zamana doğru açar, imge kendi içinde ayrışır. Sinema özelinde ifade edecek olursak, *chronosign* olan zaman-dizinsel göstergelerin, düşünce imge olan *noosign* ve okunabilir imge olan *lectosign*'lara doğru kendini genişletmesi söz konusudur. Deleuze'ün Bergson'dan Nietzsche'ye geçişini de bu bağlamda ele alacağız.

3.3.1. Düşüncenin Kristalleşmesi: “Yanlışın Gücü”

Zaman-İmge kitabının altıncı başlığı olan “Yanlışın Gücü” bölümünden sonra, Bergson yerini Nietzsche'ye bırakır. *Hareket-İmge*'de ve *Zaman-İmge*'nin bu bölümüne kadar birkaç kez duyduğumuz Nietzsche'nin sesi, bu bölümden sonra daha baskın bir ses olarak vardır. Bergson ise, bu bölüme kadar Nietzsche'nin yer aldığı düzleme doğru gerilemektedir. Eğer Deleuze'ün felsefi üsluba dair fikirlerini dikkate alacak olsak, iki cilt olan sinema eserlerindeki bu ayak değişimini de, göz ardı etmemiz gerekir çünkü Nietzsche'yle birlikte, Deleuze'ün *Zaman-İmge*'deki felsefi üslubu gittikçe hızlanan bir akışkanlığa ulaşmaktadır. Deleuze, Nietzsche'ye benzer olarak, düşüncenin hareketine yerleşmeye çalışıyor gibidir. Bergson zaman imgeyi temellendirmiştir ama Deleuze ontolojiye yaşamsal bir güç katmaya çalışmaktadır. Tıpkı Nietzsche gibi, “mantıksal zincirlemelerin yerine ‘çoşkusal’ yeniden zincirlemeleri (aforizma) koymak için bir kristal rejime geçen felsefi söylemin örneğini” sunmaktadır (Deleuze, 2006b: 80).

Nietzsche, Deleuze'e, Bergsoncu ontolojiyi yaşamsal bir neşeyle sunma imkânı tanımaktadır. Zamanın hakikati, Nietzsche aracılığıyla, sanatsal bir ifadeye kavuşmaktadır. Bu ifade, düşünce ve dışarı arasındaki bağımlık ilişkisinin sonucu olarak vardır. Deleuze, bu ilişkiyi ortaya koyarken, düşünceyi kendi sınıрыyla yüzleştirip bu sınır üzerinde, onu hakikatin sözcüsü olarak sunmamaktadır. Düşünce, kendi sınırı üzerinde sadece karşılaşmalara açık olarak değil, bu karşılaşmalar itibarıyla varolabilecek bir etkinlik olarak sunulmaktadır. Dolayısıyla, ebedi bir hakikat yerine, hakikat çoklukları vardır. Söz konusu çokluk, hakikatin

zamansallığı değildir; zamanın hakikatidir söz konusu olan. Zamanın hakikatini ise Deleuze, ancak yaşamı olumlayarak ortaya koyabileceğimizi savunur. “Hakikat etik farkın deneyimlenmesidir; bu deneyimde yaşam, katedilen her yeni mesafede, fethedilen her yeni perspektifte, ‘bölünürken doğasını da değiştirir’” (Zourabichvili: 2008: 132). Bergsoncu sürenin bölünürken doğasını değiştirmesi gibi, zaman temelinde kavranan yaşam da bölünürken doğasını değiştirir. Zamanın hakikati, tüm bölünmelerin kendi içerisinde tınılamasıdır.

Deleuze hakikatin, zaman karşısında, her zaman krize uğramaya veya sarsılmaya yazgılı olduğunu savunmaktadır (2001b: 130). Hakikatin zaman karşısında sarsılması, zamanın ampirik içeriğinden değil, saf güç olan formundan kaynaklanır. Zamanın ampirik içeriğine bağlı kalmak, onu karşıtlık ilişkisi üzerinden ele almak demektir. Farklı çağlara göre hakikatin değişmesi, zamanı ampirik temelde kavramanın sonucudur. Her bir çağ, farklı bir ampirik gerçekliğe sahip olması itibariyle, karşıt olarak düşünülür. Deleuze, zamanı içeriklerinin değişimiyle karşıtlık üzerinden kurmanın son bulduğu kavramsal nokta olarak Leibniz’e işaret etmektedir. Leibniz ile artık, karşıtlık değil “uyumsuzluk” söz konusudur. Leibniz’in monadoloji tezine göre, her bir monad dünyayı ifade eden olarak vardır. Bir monadın ifadeleri, dünyayla ilişkisini kuran yüklemeler olarak kendilerinde içerilmişlerdir. Fakat Tanrı Dünyayı monadlardan önce yaratmış olsa da, monadların ifadesi olmaksızın dünya, Tanrı için hiçbir şeydir. Dünya monadların ifadeleriyle var olur.

Monadların ifadeleri onların yüklemelerini oluşturur. Deleuze monadların yüklemelerini tekillikler olarak ele alır (2015a: 132). Tekillikler, “birey-öncesi” olarak vardır. Dünyayı var eden şey de, tekillikler arasındaki diferansiyel ilişkilere bağlı olarak, tekilliklerden oluşan dizelerin birbirine yakınsamasıdır. Deleuze Leibniz’de, varoluş hakikatlerini belirleyen şeyin de bu yakınsama fenomeni olduğunu savunmaktadır (2007: 64, 2006a: 90). Bir tekillikten diğerine geçmeyi sağlayan yakınsama, azami bir süreklilik sağlamaktadır. Tanrının dünyalar arasında seçim yapması, bu ilke kararınca olmaktadır. Tanrı, dünyalar arasında, tekillikler arasındaki azami sürekliliği sağlayan, yani bir arada olanaklı olan dünyayı seçip varoluşa kavuşturur. Söz konusu dünya, kendi içinde uyumlu bir dünyadır.

Uyumsuz bir dünya, tekillikler arasında yakınsak bir ilişkinin söz konusu olmadığı, yüklemelerin bir arada olanaksız olduğu bir dünyadır. Leibniz, tekillikler arasındaki uyumu ve bir monadın diğer monadla ilişkisindeki varoluşu, olumsuzlama üzerinden belirlemektedir.

Olumsuzlama sadece tekilliklerin ve monadların kendi arasındaki ilişkide değil dünyalar arasında da söz konusudur. Dünyalar arasındaki olası en iyi dünya, diğer dünyalarla ilişkisini olumsuzlama üzerinden kurmaktadır. Leibnizci sistem içerisinde tekillikler arasındaki fark, aynı ve özdeş olana indirgenir. Tekillikler, olası en iyi dünya içerisinde massedilir. Nietzsche, tam da bu noktada, Leibnizci olumsuzlamanın aşılmasını sağlamaktadır. Nietzsche Tanrı'nın ölümünü ilan ederek (2016a: 73), olası en iyi dünyayı da ortadan kaldırır (Er, 2011: 74). Tekillikler, olası en iyi dünya içerisinde değil içinde yaşadığımız bu dünya içerisinde, aralarında uyum olmaksızın farklı bakış açıları olarak varlardır. Tekillikler arasındaki ilişki, yakınsama değil ıraksamadır. Dolayısıyla, bu dünya içerisinde uyum değil, uyumsuzluk söz konusudur. Deleuze'ün edebiyattaki "uyumsuzluk" figürü ise, Borges'dir (2007: 58). Deleuze açısından Borges, bir arada olanaklı olmayan tekillikleri bu dünya içerisine yerleştirir. Tekilliklerin ıraksayarak çoğalmasına imkân tanımaktadır. Deleuze, bu bağlamın açıldığı her defasında, Borges'in "Yolları Çatallanan Bahçe" öyküsündeki Fang karakterinin durumunu örnek verir:

"Fang diye birinin bildiği bir sır var; bir yabancı çalıyor kapısını. Fang araya giren bu adamı öldürebilir, araya giren adam Fang'i öldürebilir, ikisi de kaçıp kurtulabilir, ikisi de ölebilir falan filan. Ts'ui Pên'in eserinde akla gelebilecek bütün çözümler içerilmiş; her biri de başka çatallanmalar için birer çıkış noktası" (Borges, 2018: 122).

Bir arada olanaklı olmayan tekilliklerin aynı dünya içerisinde yer alması, aynı zamanda ebedi bir hakikatin iptalidir. Artık söz konusu olan, doğrunun gücü olarak hakikat değildir, yanlışın gücü olarak zamanın hakikatidir: "yanlışın gücü zamandır, zamanın içeriklerinin değişken olması nedeniyle değil oluş olarak zamanın biçiminin tüm biçimsel doğruluk modellerini tartışma konusu yapması nedeniyle" (Deleuze, 2006b: 78-79). Yanlışın gücü, üretken bir güce sahiptir; önceyi ve sonrayı, doğruyu ve yanlış, akıp giden bir haline-geliş içerisinde bir araya getirir ve onları, kendinde içerir. Hakikat de bu bağlamda, akıp giden bir haline-geliş sürecindeki üretim noktaları olarak vardır çünkü hakikat, temsil edilmekten ziyade, üretilmesi gerektir (Bogue, 2003: 154). Deleuze'e göre, "hakikat, erişilmiş, biçimlendirilmiş veya yeniden üretilmiş olan değildir, yaratılmak zorunda olandır. Yeninin yaratımından başka hakikat yoktur" (2001b: 147).

Deleuze sinemayı da, bu bağlamda değerlendirir (2001b: 151). Sinema, ebedi bir hakikatin ifadesi olarak değil, kendine ait unsurlarla, hakikatlerin üretim alanı olarak vardır. Hakikatin sinemasından değil, "sinemanın hakikatinden" söz etmemiz gerekir. Deleuze'ün filmler ve

yönetmenler aracılığıyla ortaya koymaya çalıştığı şey de sinemanın hakikatlerini kavramsallaştırmaktır. Modern sinema bağlamında, yanlıştın gücüne dayalı olan filmleri tasvir etmek için öne sürdüğü “récit” kavramı da böylesi bir kavramdır. Deleuze tanım, anlatı gibi sinematografik unsurların yanına bir de “récit” kavramını ekler (2001b: 147-149). “Récit” onun açısından, en genel anlamda, özne ve nesne ilişkisine odaklanır. Deleuze bu bağlamda, onun anlatıdan farkını da ortaya koyar. Anlatı, duyu-motor şemasına bağlı kalandır. Fakat daha önce gördüğümüz üzere, bu tanım organik anlatının tanımıdır. Kristal anlatı ise bu şemayı bozan bir unsur olarak katılmaktadır. Deleuze yaptığı bu ayrımı, şimdi, “récit” kavramı içerisinde tekrarlamaktadır. Bu açıdan, hakikatin tam bir ifadesi olarak, duyu-motor şemasına bağlı kalan anlatıyı değil özne-nesne ilişkisine odaklanan “récit” kavramını merkeze alır. Bu ilişkide söz konusu olan iki imge vardır: öznel imge ve nesnel imge. Sinemanın klasik tanımlamalarında, öznel imge karakterin bakış açısı olurken, nesnel imge kameranın bakış açısı olarak kabul edilir. Bu iki imge, en nihayetinde, özdeşlik dâhilinde bir araya getirilir çünkü karakter gören olduğu kadar görülendir de; keza kamera da bir karakteri de gösterebilir, karakterin bakışının yöneldiği uzamı da. Ancak bu ikiliğin her zaman ürettiği bir şey vardır ki, o da özne ve nesne arasındaki özdeşlik sayesinde, bu mesafenin ortadan kalkmasıdır. Deleuze'e göre bu, hakikatin modelini üretir. Sinema bu biçim içerisinde, hakikatin temsili olarak vardır.

Deleuze, mesafenin ve özdeşliğin iptal olmasıyla, “récit”in yeni bir biçime kavuşmasını ise, Passolini'ye atıf yaparak, “serbest dolaylı söylem” yöntemiyle birlikte düşünür. Passolini, kameranın nesnel imge sunması itibariyle dolaylı hikâye ve karakterin öznel imge sunması itibariyle de dolaysız hikâye ortaya çıkardığını savunan "sinemanın düz yazısı" dediği biçimi eleştirir. Onun "şiirsel sineması"nda, aradaki bu mesafe ortadan kalkar. Kamera, öznel bir mevcudiyet ve içsel bir görü kazanır. Karakterin görme biçimiyle iç içe girdiği bir simülasyon ilişkisi üretir. Karakter, kamera içerisinde ifade edilen şey ve hatta kameranın kendisi bir karakter haline gelir ve film, bu bağlamda, hakikatin dünyasına değil "yanlıştın gücüne" doğru çekilir. Hikâye, bu yeni biçiminde, "simülasyonun hikâyesi" veya "sahte-hikâye" (pseudo-story) olma niteliği edinir.

Deleuze'ün monografileriyle ilişkili olarak öne sürülen serbest dolaylı söylem tarzı, bu sefer, yanlıştın gücü bağlamında tekrar karşımızdadır. Nasıl ki Deleuze monografilerinde ele aldığı düşünürlerle çok sesli metinler oluşturarak onlarla kendi arasındaki sınırları bulanıklaştırıyorsa, kamera da bir karakter haline gelerek özne ve nesne arasındaki sınırları

bulanıklaştırmaktadır. Kameranın karakter gibi film evreninde yer alması, film içindeki gerçek karakterlerin öznelliğini de sarsmaktadır. Kamera özneyi sürekli olarak farklı bakış açılarına yerleştirir ve bu bakış açılarının birbiriyle uyumlu olmasına gerek yoktur çünkü kameranın konumu herhangi bir bakış açısına indirgenemezdir. Bogue'nin ifade ettiği gibi, "serbest dolaylı söylem, herhangi bir konuşmacı veya bakış açısından ayrı olandır" (2003: 177). Özne, kameranın sunduğu bakış açılarının çokluğu içerisinde parçalanır ve bu noktadan sonra, kurucu bir özneye bağlı olan nesneden söz etmek de mümkün değildir.

Deleuze "récit" içerisindeki ayrımı, anlatı içerisinde de yapmaktadır (2001b: 133). Fakat söz konusu ayrım, Bergson'a bağlı olarak oluşturulan organik ve kristal biçiminde yapılmaz. Ayrım, "hakiki anlatı" (truthful narration) ve "yanlış anlatı" (falsifying narration) arasında yapılır. Hakikat anlatısında söz konusu olan şey, anlatıda her zaman bir "yargılama sistemi"nin olmasıdır. "Zaman içerisindeki kronolojik ilişkiler ve uzam içerisindeki legal bağlantılar", yargılama sisteminin temelini oluşturur. Yargılamanın öznesi, tözsel bir kendilik olarak vardır. Deleuze bu anlatının önermesinin "Ego=Ego" olduğunu dile getirir. Yanlış anlatıda ise, anlatı sürekli olarak bağlantısız mekânların ve kronolojik olmayan anların arasında modifiye edilir. Yanlış anlatıda söz konusu olan şey, serbest dolaylı söylemde olduğu gibi, "indirgenemez bir çokluk" sunmaktır. Deleuze, bu çokluğu ifade etmek için Arthur Rimbaud'un "Ben, başkasıdır" önermesini kullanır.

Deleuze Kant monografisinde, bu önermeyi "Kantçı devrimin bir başka yönü" olarak ele alır (1995: 26-28). Kant'la birlikte özne, Ego ve Ben olarak bölünmektedir. Kant, özneyi zamanın içerisine yerleştirir. Ego, öznenin zaman içindeki alımlayıcı yüzeyiyken, Ben, geçmiş, geleceği ve şimdiki birbirinden ayırarak onlar arasında sentezler yapan yüzüdür. "Zaman biçimi, Ben'in edimi ile bu edimin kendisine yüklendiği Ego'yu birbirinden ayırır: sonsuz bir değişimdir (modulation), bir kalıp değildir artık. Böylece zaman, öznedeki Ego'yu Ben'den ayırmak için, özneye yerleşir". Ben ve Ego arasında, bir tamamlanma söz konusu değildir. Zaman, sonsuz ve sınırsız bir güç olarak, özneyi sürekli ikiye ayırır. Bu, Deleuze'ün "yarılmış" olarak ifade ettiği, "tam tamına zamanın çizgisi olan bir çizgi tarafından bölünmüş bir öznedir" (2015b: 70).⁹

⁹ Deleuze öznedeki bu yarılmayı "düşüncenin içindeki öteki" olarak da ifade etmektedir. Ona göre bu, her ne kadar Kant böyle ifade etmese de, "yabancılaşmanın ötekisidir". Klasik felsefede "düşüncenin ötekisi başkılığın ötekisi" olarak vardır. Kant'la birlikte ötekilik, düşünceye içkin hale gelir. Deleuze bu bağlamda, Hegel'i de

Deleuze felsefesinde özne, parçalanma sürecine tabi olan larvamsı bir öznedir. Deleuze'ün öznesi Bergson'un ideal öznesinden farklıdır. Bergsoncu ideal özne, geçmişin ve şimdinin veya zamanın ve hareketin buluşma noktası olarak, dengeli bir yaşantıya gönderme yapar. Deleuze ise özneyi tamamen zamanın akışına bırakır. Özne zaman içerisinde salınır. Öznenin ideal bir yaşantı içinde tamamlanması söz konusu değildir. İnsan, Nietzsche'nin de ifade ettiği gibi, "tamamlanmamış bir şeydir" (2016a: 5). Deleuze'ün larvamsı öznesi daha çok Nietzscheci üstinsan anlayışına yakındır. Deleuze, ideal bir insan tanımını tıpkı Nietzsche'de olduğu gibi, larvamsı özne anlayışıyla aşmaya çalışmaktadır: "Sahiden, kirli bir ırmaktır insan. Kirli bir ırmağı içine alıp da bozulmadan kalmak için, zaten bir deniz olması gerekir. Bakın, Üstinsanı öğretiyorum size: işte bu denizdir o" (Nietzsche, 2016a: 7). Söz konusu denizin larvamsı öznenin zaman içindeki durumu olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır çünkü Klossowski'nin de işaret ettiği gibi, üstinsan ideal bir birey değildir, bir durum olarak vardır (1999: 231). Deleuze'ün de belirttiği üzere, üstinsanın bir vaat olduğunu sanmak yanlış olacaktır (2001c: 127). Üstinsan, insanın ötesindeki imkânlara işaret etmektedir: "üstinsan kendini yeni bir hissetme tarzıyla tanımlar: insandan başka bir özne, insan tipinden başka bir tip. Yeni bir düşünme tarzı, tanrısalardan daha başka öncülleri düşünme. Yeni bir değerlendirme tarzı: değerlerin değerinin türediği ögenin içindeki bir değişiklik ve tersyüz bir oluş, bir 'değeraşkınlığı'". Her ne ise, yeni olan bu etkinlik tarzlarına ulaşmak imkân alanını tüketmemektedir. Yeni olanın daimiliği, yaşamın zaman temelinde kavranılmasıdır. Bu bağlamda, üstinsan larvamsı öznenin zaman içindeki durumunun niteliği gibidir.

Deleuze Nietzsche açısından insanın, tepkisel bir varlık olduğunu dile getirir: "amacın kendisi araçların yetersizliği yüzünden değil, doğası yüzünden, amaç olarak olduğu şey yüzünden ıskalanmıştır, başarılammıştır" (2016c: 203). Nietzsche açısından insan, bir amaç bile değildir, hayvan ve üstinsan arasındaki bir "köprü"dür, bir "öteye-geçiş" ve bir "batıştır" (2016a: 8). Nietzsche'nin tepkisel ve etkin güç ayrımında, insan tepkisel gücün tarafında yer alır. Tepkisel güç, "kısmi sınırlama ve uyumun faydacı" gücü olarak vardır (Deleuze, 2016c: 83). Bergsoncu imgeler evrenindeki canlı imgenin, duyu-motor şemaya bağlı olan psikolojik varoluşu gibidir. Canlı imge bu varoluşu içerisinde, dünyayla olan ilişkisini, ihtiyaçları çerçevesinde belirlemektedir. Fakat insanın tinsel varoluşu da vardır. Hareketin ötesindeki zamanı doğrudan deneyimlemesi bu varoluşu içerisinde gerçekleşir. Deleuzecü larvamsı özne, tam olarak, bu varoluşun dışı vurumudur. Deleuze bu bağlamda Bergson'dan Nietzsche'ye

Kant'ın bir takipçisi olarak kabul eder ve onun yabancılaşma kuramını geliştiren bir filozof olduğunu savunur (2015b: 71).

geçer çünkü Nietzsche’de iki varoluş arasında ideal ve dengeli bir yaşantı yoktur. Üstinsan etkin gücün tarafındadır ve tepkisel güçlerle uyumlu ve istikrarlı bir yaşantı sunmaz. Zamanın üretkenliğine bağlı olarak varolan ve bir arada olanaklı olmayan tekillikleri olumlar. “Bu sonsuz oluşu ve yaşamı kavramakla, bu sonsuz oluşa ve yaşama ‘evet’ der. O bu evet değişikle, yaşamda korkunç ve kuşkulu olan ne varsa, bunlara da ‘evet’ demiş olur” (Türkyılmaz, 2016: 123). Tam da bu açıdan üstinsanı Deleuzecü larvamsı öznenin zaman içindeki varoluşunun durumu olarak ele almak mümkün gibi görünmektedir.

Yanlışın gücü, tekilliklerin olumlanmasına bağlıdır. Deleuze açısından, bu olumlamanın sinemadaki karşılığı, Orson Welles’tir (2001b: 137-138). Welles, Bergsoncu zaman imgeyi, geçmişin tabakalarını sunması açısından, ilk kez izole eden bir yönetmen olarak ele alınmıştır. Şimdi ise yanlışın gücünü sunması açısından ele alınmaktadır. İkinci bağlamda Welles, Deleuze için, Nietzscheci bir tavır içerisindedir. Hakikati isteyen insanın yüksek değerler adına yaşamı yargılamasını filmlerinde ortaya koymaya çalışmıştır. Bu açıdan Welles yargılama sistemine karşı mücadele eden bir yönetmendir. Yaşamın üstünde bir değer olmadığını onun masum olduğunu göstermeye çalışır. Söz konusu masumiyet “oluşun masumiyetidir”. Oluşun masumiyeti, Nietzsche’nin tinin son dönüşümü olarak ifade ettiği masumiyettir: “masumiyettir çocuk ve unutuş, yeni bir başlangıç, bir oyun, kendi kendine dönen bir çarktır, bir ilk hareket, kutlu bir Evet deyiştir. Evet, kutlu bir Evet-deyiş gerekir yaratma oyununa, kardeşlerim: şimdi *kendi* istemini ister ruh, *kendi* dünyasını kazanır dünyayı kaybeden” (2016a: 21). Üstinsan da, ebedi dönüş içerisindeki bu masumiyeti “taşıyan öznedir” (Yavuz, 2001: 146).

Welles, yargılama sistemini hem ideal dünya hem de görünüşler dünyası açısından iptal etmiştir. Deleuze bu bağlamda, Welles’in Nietzscheci tavrına dikkat çekmektedir (2001b: 139): “hakiki dünya ile birlikte bu görünüş dünyasını da ortadan kaldırdık!” (Nietzsche, 2005: 32). İki dünyanın da ortadan kalkmasıyla var olan tek şey, güç olarak cisimlerdir. Güç, merkezi bir düzene sahip değildir. Tüm tekil güçler birbirleriyle ilişki halindedir. Onun sinemasındaki sekans çekim veya kısa çekimler bu bağlamda kullanılır. Sekans çekim içerisinde cisimlerin tekil güçleri kendi değişkenlikleri içerisinde varolurlar. Kısa çekimlerde ise, cisimler ardışık bir ilerleyiş içerisinde tekil güçlerini yoğunlaştırırlar veya bir başka tekil güçle ilişki halindedirler.

Deleuze'e göre, yaşamdaki her şey bir güç meselesidir (2001b: 140). Ancak söz konusu güçlerin ilişkisi, niceliksel değil nitelikselidir. Nietzsche'yle birlikte Deleuze, imge ve göstergeleri güç temelinde kavrayarak, simülakrlar olarak ele almaktadır. Simulakr teorisi, Deleuzecü varlık olan zamanın içkin ve materyalist bir temelle ele alınmasını sağlamaktadır. Bu bağlamda, varlık, örtülü bir hakikat bildirmez. "Dünyada tümüyle ifadesini bulmuştur. Bu anlamda varlık yüzeysel, olumlu ve doludur" (Hardt, 2012: 19). Dolayısıyla hakikat, ideal bir dünyanın ebedi bir hakikati değildir. Bu dünya içerisinde varolan simülakrlarla kendisini ortaya koyan, çoklu bir hakikatler dizgesi söz konusudur çünkü "hakikat, Virtüel-Bir'in üretken kapasitesiyle eş-yayımlıdır ve geri kalandan yalıtılıp tek başına alındığında, edimsel sonuçlarından hiçbirinde bu haliyle bulunmaz. O halde güçlük artık hiç de doğrunun-biçimlerini (*formes-vraies*) edimselde yalıtılmak değil, simülakrların anarşisini içkin bir doğrunun-olumlanmasına (*affirmation-vraie*) yeniden bağlamaktadır" (Badiou, 2019: 90-91). Badiou, yanlıştın gücü olarak ifade edilen hakikatin "Nietzsche'den ödünç alınmış Deleuzecü" bir ifade olduğunu savunmaktadır çünkü varlığı zamansal açıdan belirlemek, varlığın virtüel doğasını ortaya çıkarır ve hakikat de, bu bağlamda bir güç (*puissance*) meselesi olarak ele alınır. Deleuze'ün hakikat anlayışı üzerinde, Nietzsche belirleyici bir etkiye sahiptir çünkü Nietzsche'nin hakikat anlayışı "varlığı bir oluş, sonsuz bir akış, sonsuz bir dönüş olarak görmesiyle bağlantılıdır" (Türkyılmaz, 2016: 106). Akışı oluşturan şey, güç ilişkileridir. Hardt'a göre, gücün doğasına yönelik araştırma, Deleuze'e töze materyalist bir temelden yaklaşmayı sağlamaktadır (2012: 20). Bu bağlamda, özünde pratik olan bu araştırma, ontolojik bir seviye kazanmaktadır.

Zamanın hakikatinin, gücün doğasına yönelik araştırmayı içermesi, varlığın içkinlik üzerinden tek sesli olarak kavranılmasını sağlamaktadır. Badiou'ya göre, varlığın içkinlik üzerinden tek sesli olarak kavranılışı, Bütünün nötr hareketidir. Bu hareket içerisinde, "varlıkların ayrımı, onları ayıran hareketin bölünmez ve ayırtedilemez karakteri temelinde meydana gelir" (2000: 193-194). Varlığın bu biçimde kavranılışı, Deleuze'ün neden yaşamı varlıkla özdeş tuttuğunu da açıklamaktadır. Badiou'ya göre, varlığın adının belirlenmesi kritik bir karardır. Deleuze, bu karar aşamasında, Nietzscheci bir tavır takınarak, varlığı güç olarak kabul eder. Ancak güç, nötrdür ve herhangi bir bireyselliğe sahip değildir. Güç olarak varlık, virtüelin edimselleşmesi ve edimselin virtüelleşmesidir. Badiou, bu aradaki "ve"nin güç veya varlık olduğunu dile getirir. Ne edimselle ne de virtüele aittir. Onlar arasındaki ayırtedilemez bir orta-olma-hali'dir. "İki hareketin hareketi, iki ayrı zamanı bağlayan hareketli sonsuzluktur". Nietzsche'de olduğu gibi, Deleuze'deki öte teması, bir üçüncüyü veya bir sentezi ve aşkın olanı ifade etmez. Öte

olan, ortada olandır. Karşılaştırılan şeylerin arasında durandır. Badio'ya göre, iki karşıtın ötesinde olmak yani ne bu ne de diğeri olmak, Deleuze'deki "ve'nin başkalaşma" mantığını, yanlış anlamalara sürükleyebilir. Varlık, bir şeyin başka şey haline gelişidir. Hakikatin yanlış-haline-gelişi olduğu gibi, yanlışında hakikat-haline-gelişidir. Varlık nötr olması itibariyle, hakikat ve yanlış olmakta serbesttir. Nietzsche'nin de ifade ettiği üzere, "hakikat dışının yaşamın koşulu olduğunu kabul etmek: açıkçası bu, tehlikeli bir biçimde alışıldık değer duygularına direnmek demektir; buna cüret eden bir felsefe yalnızca bunu yapmakla bile iyinin ve kötünün ötesinde konumlanır" (2016b: 8).

Varlık, zamansal olması itibariyle, nötr bir niteliğe sahiptir çünkü simulakr düzeyinde, herhangi bir fenomen sadece bir gösterge olarak yer alır. Her bir fenomen, kendisini saran ve ona hakim olan gücün bir ifadesi olarak vardır. Varlık, ifadeler arasındaki farkın hakikat ve yanlış ayırımına bağlı olmaması açısından nötrdür. Bu açıdan düşünce, bir şeyle karşılaştığında, "şeyin belirtik içeriğini ortaya çıkartmaya çabalamaz; şeye bir işaret muamelesi yapar" (Zourabichvili: 2008: 48). Fenomenin ardında bir şey yoktur, "bir fenomen bir görünüş ya da bir ortaya çıkış değil, mevcut bir kuvvette anlamını bulan bir belirti, bir göstergedir" (Deleuze, 2016c: 16). İfadeler arasındaki farkı belirleyen şey, gücün diğer güçlerle ilişkisidir: "kuvvetin varlığı çoğuldur" (Deleuze, 2016c: 19). Gücün çoğulluğu içerisindeki her bir fark, gösterge olarak vardır. Fakat söz konusu gösterge, göstereni olmayan bir göstergedir. "Sadece bir güç durumuna veya daha tam olarak herhangi bir etkiye (ontoloji ve etik) denk gelen güçler ilişkisine (göstergebilime) gönderme yapar" (Sauvagnargues, 2010: 51).

Göstergenin göstereni olmaması, fenomenin bir tek anlama indirgenemez olmasından kaynaklanır. Fenomene egemen olan güçlerin, zamansal olarak etkisi ve etkilenişi olarak anlamların çoğulluğu söz konusudur. Deleuze, tam da bu bağlamda, Nietzsche'de doğru ve yanlışın bir ölçüt olarak belirleyici olmadığını savunmaktadır. Anlamların çoğulluğuna bağlı olarak yorumların çoğulluğu vardır. Fakat her bir anlam ve yorum, diğer anlam ve yorumların uzantısı olarak vardır. Güçler arasındaki ilişki, anlam ve yorumlar arasındaki zorunlu ilişkiselliğe neden olmaktadır. Fakat bu her bir yorumun ve anlamın aynı değerde olduğu anlamına gelmez. Yorumlar ve anlamlar arasındaki ölçütü oluşturan, sıradan ve dikkate değer gibi ilkelere. Deleuze'ün ifade ettiği üzere, "mantığın yerini bir tipoloji ve bir topoloji alır" (2009a: 187). Bu bakış altında göstegeler, bir şeyin göstergesi olarak değil, kendinde görünüşler olarak vardır. Yargılama sistemini iptal etmek, tam da göstergeyi bir dünyanın

görünüŖleri olarak ele almamak demektir. Dünya zaten bu görünüŖlerin bütünü olarak vardır ama bu görünüŖlerin ardında bir Ŗey yoktur. Simulakrlar olarak göstergeler, temeli olmayan görünüŖlerdir (Colebrook, 2013: 16).

Simulakrlar, zamanın etkisinin dünya üzerindeki ifadeleridir. Farkın doğası olan zamansallık, simulakr düzleminde ele alınmalıdır. Çünkü farkı özdeşlik altında düşünmemek, farkı simulark temelinde kavramaktır. Özdeşlik, farkın temsil altında ele alınmasıdır. Farkı özdeşliğe bağlı olarak düşünmek, farkın olumsuz ve çeliŖkiye kadar götürülebilir olması demektir. Modern düşünce, farkı özdeşliğe indirgemenin bir iptali olarak vardır. Deleuze'un ifadesiyle, "modern dünya simulakranın dünyasıdır" (2017: 15). Ancak Ŗunu da belirtmek gerekir ki, sadece modern dünya değil, dünya zaten simulakrlardan oluşmaktadır. Deleuze'un "Platonculuğu tersyüz etme" amacı, bu fikir üzerine temellenmektedir. Deleuze bu amacı Ŗöyle ifade etmektedir: "orijinalin kopya üzerindeki, modelin imge üzerindeki üstünlüğünü reddetmek. Simulakranın ve yansımaların saltanatını yüceltmek" (2017: 101). Deleuze Nietzsche felsefesinin ve Nietzsche'nin "geleceğin felsefesinin görevi" olarak belirlediği yönelimin de, bu amaç üzerine kurulu olduğunu savunmaktadır (2015a: 279). Bu amaç, sadece hakiki dünya ve gerçek dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmak değildir çünkü ona göre, Hegel ve Kant da bu iki dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır. Nietzsche'yi özgün kılan Ŗey, bu ayrımın ötesine geçerek, Platonculuğun temel yönelimini ortaya çıkarmaktan kaynaklanır. Platonculuğun temel yönelimi ise, idea karşısındaki öykünücüler arasında bir eleme işlemi gerçekleŖtirmektir. Öykünücüler arasında, gerçek ve sahte ayrımının kurulmasıdır. Bu eleme işleminin, tam da simulakra temas ettiği diyalog ise, *Sofist* diyaloğudur. Bölme işlemi açısından, *Sofist* diyaloğunun, *Devlet* diyaloğundan farkı, cinsi türler açısından bölerek, doğru öykünücüleri değil, sahte öykünücüyü belirlemektir¹⁰. Platon, *Sofist* diyaloğunda, sahte öykünücü olan sofistin izini sürmeye çalışmaktadır. Deleuze'e göre, Platon sofiste ulaşmaya çalıştıkça, onu sürekli olarak elinden kaçıır (2015a: 182). Sofist,

¹⁰ İki diyalog arasındaki bir diğer fark, araştırmanın nesnesine bağlı olarak ölçek değişiminden kaynaklanır. Platon sofistin tanımını yapabilmek için, öncelikle küçük bir ölçekle işe başlamaktadır. Seçilen ölçek, "oltayla balık avlama"dır ve bu ölçek ile sofist arasında benzerlik kurulmaya çalışılır (218e). Araştırma boyunca, bu ölçekler farklılaşarak ve büyüyerek devam eder. Küçük bir ölçekten büyüğe ulaşmayı hedefleyen bu yönelim, *Devlet* diyaloğunda benimsenen yönelimin ters istikametindedir. Bu diyalogun ikinci kitabında, adalet üstüne araştırma için, önce toplumun kendisine bakılması, sonra tek kişide bu bakışın izdüşümlerinin serimlenmesi amaçlanmıştır; yani büyük bir ölçekten küçüğe doğru gidilir, çünkü "onu orada görmek daha kolaydır" (369 a). Ancak *Sofist* diyaloğunda, küçükten büyüğe gidilmesi hedeflenir. Bu ayak değişimi, araştırma nesnesinin farklılığından kaynaklanır. Adalet, filozofun en önemli erdemlerinden biridir ve bu nedenle, araştırma nesnesinin aynı zamanda filozof olduğunu söylemek yanlış olmaz. Tümelden tikele giden adalet temelli filozof araştırması, tikelden tümele giden sofist araştırmasına devşirilir. Ancak devşirilen araştırmada, sofistin tümelliği, bir çeşit sahte olan üzerinde temellenerek, filozofun tümelliği karşısındaki yeri, bir tür istikrar bozumuna uğratılır.

Platon'un ifadesiyle, iki elin de kavrayamayacağı bir "kaypaklığa" sahiptir (226a). Bu öyle bir kaypaklıktır ki, Platon'un filozof ve sofist arasında net bir ayrım yapamamasına neden olmaktadır. Platon sofistini tanımlamaya çalıştıkça, onun bir kopyadan ibaret olmadığını, doğrudan kopya ve model ilişkisini sorunsallaştırdığını farketmektedir çünkü "sofist simulakrın varlığıdır", sofist "yüz başlı"dır (240c). Yüz başlı olan sofist, simulakr olarak, kopyalar gibi "benzerliğin güvencesini taşıyan, iyi temellenmiş talip" değildir. Platon'un temel amacı da, kopyalar ve simulakr arasında, benzerliğe bağlı olarak belirlenen bir değer farkı ortaya koymaktır (236d).

Öykünücü olan şey, ancak ideayı model aldığı ölçüde, iyi bir kopya olmaktadır. Kötü kopya olan simulakr ise, model ilişkisinin dışında kalarak, "temellenmemiş talepleri içsel bir dengesizlik olarak bir benzemezlik barındırmaktadır". "İdeanın etkilemesinden kurtulup aynı anda *hem* modele *hem* kopyaya karşı koyan simulakrın maddesidir". Bu nedenle, Platon açısından, "kopyaların simulakrlara karşı zaferini sağlamak, simulakrları bastırmak, onları en dibe zincirlenmiş halde tutmak ve yüzeye çıkıp her yere 'bulaşmalarını' engellemek" gerekir (Deleuze, 2015a: 18, 282-283).

Badiou Deleuze'ün, simulakrı yüzeye çıkarma çabasına rağmen, onun temelde Platoncu olarak kaldığını savunmaktadır (2019: 49, 71). Varolanları simulakr temelinde ele almak, Platoncu pay alma izleğine benzer olarak, varolanların Bir'e göre dağılımıdır. Varolanlar arasında, tekanlamlı varlığa göre derecelendirme söz konusudur. Fakat Badiou, Deleuze'ün Platondan farkını da tam da bu bağlamda ortaya koyar. Deleuze'de derecelere bağlı olarak simulakrın değerden düşürülmesi söz konusu değildir. Simulakr, "Varlığın tek-anlamlı gücünün neşeyle tasdik edilmesi"dir. Varlığın içkin üretimi olarak simulakr, benzerliğe bağlı olmayan imgelerdir. "Tek anlamlılığın rastlantısal kiplikleridir ve tüm mimetik hiyerarşilerin uzağında, ancak ayırıcı sentez yoluyla birlikte-varoluşlarında düşünülmeleri mümkündür".

Ayırıcı sentez, simulakrın temel belirlenimidir çünkü simulakr, "farklının farklıyla bizzat fark yoluyla ilişkilendiği sistemdir". Simulakr, bu biçim altında, yeğinsel olarak kavranılır. Yeğinsel bir nicelik olan simulakrlar arasında merkezi bir nokta yoktur. Simulakrlar arasındaki iletişim, iraksamaya dayanır ve yakınsadıkları şey ise hepsini birden içeren kaostur. Kaos içerisindeki simulakrlar arasında bir değer hiyerarşisi kurulmaz. Simulakr, farklılardan oluşması itibarıyla, diğer simulakrlarla fark üzerinden iletişim kurar (Deleuze, 2017: 361-362). Dolayısıyla, yeğinsel bir güç olarak simulakrlar arasındaki ilişki olumsuzluğa

dayanmaz. Nietzsche, Deleuze için, bu açıdan önemlidir çünkü “Nietzsche, olumsuzlamanın, karşıtlığın ve çelişkinin spekülâtif ögesinin yerine, farkın pratik ögesini koyar: olumlamanın ve hazzın ögesi” (Deleuze, 2016c: 22).

Simulakr, Deleuze’ün de ifade ettiği üzere, “saf oluş, sınırsız-olan”dır (2015a: 18). Varlığın oluşsal boyutunun sonuçlarıdır ki, tam da bu nedenden ötürü, hakikate dair arayış zamansaldır veya hakikat, zamanın hakikatidir. Simulakr, kendi yüzeyinde ifade ettiği pek çok güce göre, zamansal bir üretim olarak vardır. Farklı zaman çizgilerini taşıması itibariyle, kendi içinde çok sesli bir oluşum niteliği barındırır (Deleuze, 2015a: 22). Çünkü simulakr, bir şeyin başkalaşma gücünü ifade eder. Şeyin simülasyonu, “kendisinden daima daha fazlası olan bir hayatın gücü aracılığıyla tam da kendisinden başka bir şey oluştur” (Colebrook, 2013: 135).

3.3.1.1. Zamanın Üçüncü Kipi: “Geleceğin İnancı”

İmge ve göstergeleri, simulakrlar olarak kavramak, varlığı zaman temelinde ele almanın bir sonucudur. Simulakr, zaten, varlığın bu temel üzerinde düşünülmesi itibariyle, varlığın hareketsizliğini değil hareketli oluşunu ortaya çıkarmaktadır. Varlığın oluşu kendisini simulakr olarak sunmaktadır. Bu açıdan simulakr gerçekliğin yadsınmasının bir figürü değil, doğrudan gerçek olandır. Varolanlar, simulakrlar olarak vardır. Varolanları simulakrlar olarak belirlemek, Deleuze açısından, Bergson’dan Nietzsche’ye geçişin bir başka seviyesini oluşturmaktadır çünkü artık zamanın ikinci kipi olan geçmiş içerisinde değiliz. Eğer varlığın oluşu onun zamansallığıysa ve simulakrlar, bu oluşun içkin üretimleri ise, söz konusu zamanı, zamanın üçüncü kipi olan gelecek üzerinden açıklamalıyız.

Deleuze zamanın birinci ve ikinci kipleri arasında, temellenen ve temellendiren ilişkisi olduğunu savunmaktadır. Zamanın ikinci kipi olan geçmiş, birinci kipi olan şimdinin geçmesini sağlaması itibariyle onu temellendirir. Fakat temel, her ne kadar zamanın ontolojik belirlenimi olsa da, “temellendirdiği temsile görelî olarak kalır” (2017: 128). Bu açıdan, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, iki kip arasındaki ilişki organiktir. Geçmişin önceliği vardır ve şimdiye indirgenemez olması itibariyle, temsilden üstün bir konuma da sahiptir ama şimdiye görelî olarak belirlendiği için, şimdileri döngüsel kılmaya hizmet etmektedir. Geçmişî yetersiz kılan şey, şimdi aracılığıyla “ispatlanmasıdır”. Deleuze, zamanın bu ikinci kipinin döngüsellliğini, şu şekilde ifade etmektedir: “düşünceye zamanı sokmaktan ziyade ruha hareketi sokar”. Çünkü geçmiş, ontolojik niteliğini, öncelikle şimdinin kurucu niteliğiyle

ortaya koyar. Zamanın birinci kipi, zamanı, yaşayan bir şimdiye bağlı olarak kurar. Bu kuruluş aracılığıyla, geçmişe geçeriz. Geçmiş ise şimdilerin geçmesinin koşulu olarak bu kuruluşu temellendirir. Zamanın üçüncü kipi olan gelecek ise “koşul olarak geçmiş”i ve “eyleyici olarak şimdi”yi kapsar. Zamanın bu kipi içerisinde şimdi, “yazgısı silinmek olan bir aktörden, bir failden, bir eyleyiciden daha fazlası değildir; geçmiş de eksiklikle çalışan bir koşuldaki fazlası değildir. Zamanın sentezi burada aynı anda hem ürünün kendi üretim koşullarına istinaden koşulsuz karakterini, hem de yapıtın failinden veya aktöründen bağımsızlığını olumlayan bir geleceği oluşturur” (Deleuze, 2017: 133).

Deleuze üç kip arasındaki farkı, tekrar üzerinden de ortaya koyar. Her üç kip de, tekrarın boyutları olarak sunulur. “Şimdi tekrar edendir, geçmiş tekrarın kendisidir, ancak gelecek, tekrar edilendir” (2017: 134-135). Deleuze, zamanın birinci ve ikinci kipi içerisinde, tekrar edilene iki kez örtük olarak işaret edildiğini savunmaktadır: tekrar edenin tekrar edileni ve tekrarın içindeki tekrar edilen. Birinci tekrar edilen şimdinin uçlarının tekrar edilmesiyle geleceğe doğru açılırken, ikinci tekrar edilen, geçmişin tabakaları arasındaki tekrarın sıkışması olarak, şimdinin tekrar edilmesiyle geleceğe açılmaktadır. Fakat, her iki biçimde de tekrar edilen şey, tekrarı kendisine ait kılar ve bu açıdan örtüktür. Tekrar edilenin dolaysızca ortaya konması, geleceğin tekrarıyla olur. Geleceğin tekrarı diğer iki tekrardan sonra gelendir ama, Deleuze’e göre, bir tekrar felsefesi de bu basamaklardan geçerek geleceğin tekrarına ulaşmalıdır. Diğer iki tekrarı, “birer basamak olarak istifade edip yol üstünde bırakmak” ve “eyleyiciyi ve koşulu eser veya yapıt adına dışarı atmak; tekrarı, içinden bir fark ‘çıkarılan’ ya da farkı bir varyant olarak kapsayan şey değil, ‘mutlak biçimde farklı’ olanın düşüncesi ve üretimi yapmak; ve tekrarın, kendi için, kendinde fark olmasını sağlamak” gerekir. Deleuze geleceğin tekrarını, farkı “yapan” tekrar olarak adlandırır. Geleceğin tekrarı, temellenen ve temellendiren ilişkisine indirgenemez olandır çünkü temeli kendi boyutlarından biri kılması itibarıyla, aynı zamanda “temelsizleştiren bir tekrar”dır. Çemberleri kıran ve zamanın boş formu olan geleceği sunan tekrardır: “belleğin ötesinde, ölüm içgüdü; tınlamanın ötesinde zoraki hareket” (2017: 379).

Deleuze tam da bu açıdan, Proustçu zaman anlayışının Bergson’dan farklı olduğunu savunmaktadır. “Proust değişimi, Bergsoncu bir süre olarak değil de, bir ayrılış, mezara doğru bir yarış olarak tasavvur eder” (2016d: 23). Deleuze’ün bellek bakımından Proust ve Bergson arasındaki yaptığı ayrımı da, bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Bergson, geçmişin şimdiyle ilişkisine bağlı olarak, farklı bellek imgelerin edimselleşmesine odaklanmaktadır.

Saf belleği tespit eder ve hatta, bu koşul sayesinde, bellek imge edimselleşebilir. Fakat saf bellek tümüyle edimselleşmez; bu Bergson açısından olanaksızdır zaten. Proust, saf geçmişini “kendi içindeki biçimiyle geçmişini nasıl kurtarabiliriz” diye sorarak, Bergson’dan ayrılır (Deleuze, 2016d: 59-60). Proust, Zerdüşt’ün “geçip gitmiş her şeyi yaratarak kurtarmayı” veya “‘böyleydileri’ yeniden yaratmayı” salık veren sesine kulak vermektedir (Nietzsche, 2016a: 199). Bu, aynı zamanda, Proust’un istem dışı bellek olarak ifade ettiği bir bellektir. Proust, bu biçimiyle geçmişini kendimiz için kurtarabilmenin nasıl mümkün olacağını sorgulamaktadır. Geçmişin imgelerini değil de, bir bütün olarak geçmişini kurtarmak amacını şekillendirir. Deleuze’ün ifade ettiği gibi, asıl mesele, “belleğin edilgin sentezine nüfuz edip edemeyeceğimiz, alışkanlığın edilgin sentezini yaşadığımız şekliyle geçmişin kendinde varlığını bir anlamda yaşayıp yaşamayacağımızdır” (2017: 123).

Bergson açısından, saf geçmiş şimdiyle ilişkisinde vardır. Zamanın birinci kipi olan şimdiye, bellek imgeler aracılığıyla içerikler sunar. Zamanın üçüncü kip olan gelecek zaman, zamanı, “içeriğini oluşturan olaylardan bağımsızlaş”tırır. Gelecek, zamanın “zıvanadan çıkmış” halidir. Zaman, gelecek altında, boş ve saf bir form olarak vardır. “Zamanın içinde bir şeylerin meydana gelmesi yerine, zamanın kendisi meydana gelir” (Deleuze, 2017: 129). Gelecek geçmişten, zamanın meydana geldiği kip olması bakımından, ayrılmaktadır.

Fakat Deleuze *Aion* olan zaman anlayışını, yani olayı sunarken, olayın aynı anda geçmişini ve geleceğini içerdiğini de savunmaktadır (2015a: 83). Bergson’dan Nietzsche’ye geçiyorsak eğer, zamanın iki kipinin olay içerisindeki bir aradalığına da dikkat çekmemiz gerekir. Olay, *Aion* olan zaman üzerinde, sınırsızca iki yöne birden ayrılır. “Şimdiden kurtulan oluş öncenin sonradan, geçmişin gelecekte koparılmasına ya da ayırtilmesine izin vermez. Aynı anda iki yöne birden gitmek, iki yöne birden çekmek oluşun özüne aittir” (Deleuze, 2015a: 17). Oluş, Zerdüşt’ün karşılaştığı geçittir ve Nietzsche’nin “an” olarak ifade ettiği, düz bir çizgi üzerindeki iki yöndür: “Geriye uzanan bu uzun sokak: bir sonsuzluk barındırıyor. Ve ileriye uzanan şu uzun sokak – o da başka bir sonsuzluk.. bu geçitte birleşiyorlar. Geçidin adı yazılı yukarıda: ‘an’” (2016a: 155).

Lewis Carroll’ın *Alice Harikalar Ülkesinde* adlı eserindeki Alice karakteri de, hatırlanacağı üzere, böylesi bir geçitten geçer. Deleuze, Alice’in aynı anda daha büyük ve küçük olmasını, daha doğrusu aynı anda ikisine birden dönüşmesini, *Aion* olan zamana bağlı olarak, bu geçit bağlamında ele alır. Alice, ne tam olarak büyük ne de küçük olduğu için, simülatif bir

varoluşa sahiptir zaten. Alice'i, *Aion* olan zamana bağlı olarak, zamanın hiçbir anında büyük veya küçük diye belirleyemeyiz. Her bir an, bir olay olarak *Aion* üzerinde, onu doldurmaksızın gerçekleşir. Deleuze, zamanı *Aion* biçiminde ele alırken iki kipi birbirinden ayırmaz ki, zaten, *Aion* bu iki kipin aynı anda bir arada olmasından oluşmaktadır. Bu bağlamda, zamanın ikinci ve üçüncü kipleri arasındaki farkı aynı olayın tek bir düz çizgi üzerindeki iki ucu açısından ifade edebiliriz. Olayın şey durumlarındaki cisimleşmiş durumunu yani *Khronos* olan zamanı iki kez aşmaya çalışırız. Geçmiş ve gelecek, bu çabanın, zamanın kipleri aracılığıyla ortaya koyulmasıdır. “İki kez, hem geleceğe hem geçmişe yansıtılan tekil noktalar, bu çifte denklem altında saf olayın kurucu öğelerini meydana getirirler: tohumlarını serbest bırakan bir kese gibi” (Deleuze, 2015a: 187).

Geçmiş, *Khronos* olan zamanın geçmesinin koşulunu bildirir. Geçip giden şimdiyle aynı anda varolan geçmiş, öncelikle kendinde olması itibariyle, şimdinin zaman içinde geçmesini sağlamaktadır. Bu geçişin diğer ucunu oluşturan gelecek ise, yeninin yaratımı bakımından zamana yerleşmektedir. “Anın geçmesi için (ve başka anlar uğruna geçmesi için), hem şimdi hem de geçmiş, hem şimdi hem de gelecek olması gerekir. Şimdinin geçmiş ve gelecek olarak kendisiyle birlikte varolması gerekir” (Deleuze, 2016c: 68).

Deleuze, açısından bu geçiş sorununa cevap veren şey, Nietzscheci ebedi dönüş anlayışıdır. Zerdüşün karşılaştığı geçitin öteki yoludur: “ileriye, önümüzdeki bu uzun, tüyler ürpertici yola – ebediyen yeniden gelmek zorunda değil miyiz?” (Nietzsche, 2016a: 156). Deleuze'e göre, ebedi dönüş anlayışındaki geri dönen şey, varlık değildir. Zaman kipleri açısından ifade edersek, geri dönen şey, geçmiş değildir. “Geri dönüş, kendisini oluşturma ve geçmekte olanda olumlayarak varlığı meydana getirir. Geri dönen bir değildir; geri dönüş kendisini çeşitli ve çok olanda olumlayan birdir”. Geleceğin geçmişi kapsadığını bu bağlamda öne sürebiliriz çünkü ebedi dönüşte geri dönen şey, geçmiş değildir, fark üzerinden olumlanan gelecektir (Deleuze, 2016c: 67-68). Ebedi dönüş olarak geleceğin tekrarıyla, yeni olanı ortaya koyabiliriz. Deleuze bu tekrar itibariyle, ebedi dönüşün “geleceğin inancı” olarak tanımlanabileceğini savunmaktadır. “Ebedi dönüş yalnızca yeniyi, yani eksiklik koşulunda ve başkalaşım aracılığıyla üretilmiş olanı etkiler. Ancak ne *koşulu* ne de *eyleyiciyi* geri getirir: aksine, bunları defeder ve bütün merkezkaç kuvvetiyle savurur. O, ürünün özerkliğini ve yapının bağımsızlığını oluşturur” (2017: 131).

Ebedi dönüş düşüncesine bağlı olarak yeninin ortaya çıkması, farkın özdeşliğe bağlı olmaksızın ele alınmasıdır. Deleuze Nietzsche'deki bu özgünlüğü, varlığın tekanlamlığı bakımından da açıklamaktadır. Nietzsche'yle birlikte töz, sadece “kipler için söylenmesi” itibarıyla vardır (2017: 70). Bu, aynı zamanda, varlığın oluş için söylenmesidir. Deleuze aynı ilişkiyi, özdeşlik ve fark arasında da kurmaktadır. Özdeşlik, ancak farktan sonra gelendir ve bu açıdan ikincil olandır. Farktan sonra gelen şey, Deleuze açısından, artık özdeşlik bile değildir. Özdeşlik yerini tekrara bırakır. Tekrar, fark için söylenen özdeşliktir. Deleuze'ün fark felsefesinde Nietzscheci ebedi dönüş düşüncesi, bu açıdan vazgeçilmez bir öneme sahiptir çünkü ebedi dönüş “çeşitliliğin yeniden üretilmesinin, farkın tekrarının ilkesidir” (Deleuze, 2016c: 66). Ebedi dönüşle birlikte fark, özdeşliğe indirgenmeksizin ele alınır. Fark, tekrara ve tekrar da farka göre düşünülür. Özdeşliğin bildirdiği tözsel bir aşkınlıktan ziyade, içkin bir tözsellik söz konusudur: içkin tözsellik olarak tekrar, fark için söylenendir. Deleuze'ün de ifade ettiği üzere, “farkın süregelen ıraksamasının ve merkezsizleşmesinin tam karşılığı tekrarın içinde meydana gelen bir yer ve kılık değişimidir” (2017: 16). Fark, tekrarın içinde meydana gelir ama meydana gelen şeyin merkezi bir belirlenimi yoktur. Her bir anda fark, tekrarın içinde kılık değiştirir çünkü fark, simulakrdır ve simulkr olarak fark, varolanların başkalaşmasının ilkesi olarak vardır. Başkalaşma, sürekli olması itibarıyla tekrardır ama simulasyon olması itibarıyla de farktır.

Deleuze bu ilişkinin zaman açısından karşılığını, gelecek üzerinden ifade ederken, genellikle düz çizgi motifine bağlı kalsa da, çember motifi üzerinden de ifade etmektedir: “ebedi dönüş bir çemberse, merkezde Fark vardır ve Aynı da çerçevesinden ibarettir: bu her an merkezi kayan, her daim dolambaçlı, yalnızca eşit olanın etrafında dönen çemberdir” (2017: 87). Çemberin merkezini, Bergson'da olduğu gibi, fark oluşturmaktadır ama fark geçmişle değil gelecekle ilişkili olarak ele alınır çünkü Deleuze, farkı ontolojik merkeziliğinin dışına çıkarmaya çalışmaktadır. Fark, bu açıdan, merkezi sürekli değişen varlığın oluşu olarak simulark biçiminde ele alınmaktadır. Deleuze bu bağlamda, Nietzscheci ebedi dönüş düşüncesine yaklaşmaktadır çünkü ona göre, “ebedi dönüşte teksele varlık yalnızca düşünülme ve hatta olumlanmakla kalmaz fiilen gerçekleşir” (2017: 71).

Deleuze'ün ele aldığı biçimiyle bu karmaşık düşünceyi yani Nietzscheci ebedi dönüşü biraz daha anlaşılır kılabilmek için, bu düşüncenin diğer kavram bileşenleri olan seçim, olumlama ve isteme gibi kavramları da kısaca açıklamamız gerekir. Deleuze, ebedi dönüşü ikili bir işleyiş içerisinde ele almaktadır. Bu işleyişin birinci hattını varlığın oluşu, diğer hattını ise

oluşun varlığı oluşturmaktadır. Varlığın oluşu, farkı ifade ederken, oluşun varlığı geri dönen olarak tekrarı ifade etmektedir. Bu işleyişe bağlı olarak, seçim ve olumlama iki kez karşımıza çıkacaktır. Deleuze'ün modern sinemayla ilişkilendirdiği, isteme üzerinden şekillenen inanç meselesi de, bu bağlamda değerlendirilecektir.

Deleuze Nietzsche'de varlık kavramının yok sayılmadığını, onun yeni bir tarzda ele alındığını savunmaktadır. Varlık doğrudan olumlama üzerinden ortaya konulur. Fakat olumlama varlığı iki kez kurmaktadır. Dolayısıyla, varlığın ortaya konuluşunda, iki olumlama anından söz edilmesi gerekir. İlk olumlama anı, varlığın oluşudur. Varlığın oluşu varolanların simulakr düzleminde ifade edilmesidir. Varlığın simulakr boyutu, onun kendinde olumlanmasıdır. Olumlama, varlığın bir gücü olarak etkinliklerinden biri değildir. Varlığın kendi etkinliğinin bütünlüklü bir ifadesidir. Varlık, bu ifade içinde tümüyle olumlamadır: “olumlamanın kendisinden başka nesnesi yoktur. Ama tam da, kendi kendisinin nesnesi olduğu ölçüde varlıktır. Olumlama nesnesi olarak olumlama: Varlık budur” (Deleuze, 2016c: 224). Olumlamanın ilk anı, kendinde olması itibarıyla varlığın oluşudur. Bu düzey, olumlamanın öncelikle çokluk olarak ortaya konulmasıdır çünkü olumlama farkın özü olarak yer alır. Bu düzeyde, fark değil de karşıtlığa başvurulduğunda, olumlama yerini olumsuzlamaya bırakır. Olumsuzlama dolayısıyla, olumlamaya ulaşılmaya çalışılır. Çokluğu fark üzerinden ele aldığımızda ise, “olumlamlama, kendi farkının hazzı ve oyunu” içerisinde sunulur (Deleuze, 2016c: 227).

Söz konusu oyun, varolanların simulakr olarak başkalaşımıdır. Deleuze bu oyunun, modern sinema açısından karşılığının “düzen” olarak değil, “dizeler” olarak zamanın sunulması olarak ifade etmektedir (2001b: 275). Deleuze, modern sinemada, “zamanın düzeni” (the order of time) ve “dizeler olarak zaman” (time as series) arasında bir ayrım yapmaktadır. Dizeler olarak zaman, imge ve göstergelerin simulakrlar olarak ele alınmasıdır. Bu aslında, Deleuze'ün, *Fark ve Tekrar*'da ve *Anlamın Mantiği*'nda, fenomene verdiği tanımdır. Deleuze, fenomeni, “bir sinyal-işaret sistemine” bağlı olarak ele alır. Fenomen, en az iki heterojen dize arasında iletişim kuracak şekilde “şimşek gibi çakan” şeydir. Fenomenleri simulakr düzleminde ele alabilmek için, “heterojen dizilerin gerçekten sistemce içselleştirilmiş olmaları, kaosta içerilmiş ya da birlikte-katlanmış olmaları gerekir, farklarının *içerilmiş* olması gerekir” (Deleuze, 2015a: 288, 2017: 294).

Bu zaman anlayışı içerisinde, zamanın dışsal ampirik ilerleyişinin belirlenimleri olan “önce” ve “sonra” bir haline-geliş olarak sunulmaktadır. Ardışık bir sekans, haline-geliş olarak, oluş içerisinde bir dizeye dönüştürülür. Önce ve sonra, bu dönüşüm içerisinde, bir sınır olarak yer alır ve ardışık bir belirlenime sahip değildir. "Gücün iki tarafı" veya sınırdır, "gücün daha yüksek bir güç" haline-gelmesidir. İmgelerin sekansı olarak bir dize içerisinde yer alan "önce"nin, kendi sınırını aşarak aynı dize içerisinde yer alan "sonra" haline-gelmesidir. Zaman, bu "haline-gelme" formu içinde, potansiyellerini açığa çıkarır ve "güçlerin dizesi" olarak yer alır. Zamanın potansiyellerinin dizeler içindeki ifadeleri, hakikat kavramını sorunsallaştırır ve "yanlışın gücünü", hakikatin karşıtı olmaksızın sonsuzca olumlar. Dize içerisindeki önce ve sonra arasındaki ilişkisellik şimdiye referansla kurulmadığı için, sekansın ortaya çıkardığı şey, merkezlessim bir simulakr örgüsüdür. Sekanslar, film içerisinde, her bir sahnenin şimdisine göre güncellenen bütünle ilişkilendirilmezler. Her bir sekansın kendi içinde oluşturduğu dizeye bağlı olarak kendinde değeri vardır.

Modern sinemadaki bu farklılık aslında, tarih ve oluş ayrımına dayanmaktadır. Bu ayrımı, modern sinema çerçevesinde yorumlarsak, bir sekansı dışsal olarak ele aldığımızda, tarih anlayışında olduğu gibi, düzenli bir ilerleyiş varsayabiliriz ve sekansı, öncesi ve sonrasıyla ilişkisine bağlı olarak bütünlüklü olarak kavrarız. Bu varsayım ve kavrayış, zamanı ampirik olarak kavramanın sonuçlarıdır. Bir sekansın içerisine yerleştığımızda ise zamanın gücünü kavrarız. Sekansın öncesi ve sonrası, sekanstan ayrı anlar olarak değil, sekansı da içine alan zamanın dinamik akışının duraklarıdır. Zaman, statik olarak, sekansın referans alınması çerçevesinde kavranılmaz, dinamik bir akış içerisinde kavranılır çünkü sekans bir belirlenim noktası değil bir haline-gelme sürecidir. Haline-gelme içerisinde sekansın "öncesi" ve "sonrası" dizeler oluşturur. Her bir dize zamanın bir gücünü oluşturur ve dizeler boyunca ilerleyiş zamanın oluş halidir (Bogue, 2003: 149). Olay ise dizelerin sürekli karşılaşma noktalarıdır. Karşılaşmalar bir tamamlanmayla nihayete varmayan oluşun dışavurumlarıdır.

Modern sinemada, özellikle her şeyin açıklığa kavuştuğu bir final düzenlemesinden söz etmek bu açıdan mümkün değildir çünkü modern sinema bu düzenlemeyi ortaya çıkaracak olan ölçülebilir bir uzam sağlamaz.¹¹ Film içerisinde, hareket, rasyonel bağlantılarla değil,

¹¹ Bu durum, ebedi dönüş düşüncesinin modern sinemadaki bir izdüşümü gibidir. Deleuze Nietzscheci ebedi dönüş fikrini, “son durumun ya da denge durumunu eleştirisi olarak” ele almaktadır çünkü oluşun bir başlangıcı ve sonu yoktur (2016c: 66-67). Oluş, olmakta olandır, olmuş olan veya oluyor olacak olan değildir. Oluşa başlangıç biçmek, oluşa dair kökensel bir arayış olacaktır. Diğer taraftan, oluşu sona varacak bir süreç olarak belirlemek, onu bir amaç etrafında düzenlemek olacaktır. Deleuze’e göre, böylesi bir son aşama olsaydı, oluşun

irrasyonel kesmelerle oluşturulur. Bu bağlamda hareket, doğrusallaştırılmaz, sapkınlaştırılır. İrrasyonel kesmeler bir imgeyi diğer imgeye bağlamaz veya birini diğerinden ayırmaz. O, aralarında bulunduğu iki imgeye de indirgenemeyecek olan bir özerkliğe sahiptir. Kendine ait bir değeri vardır ve bu değer itibarıyla, imgeler genişleyebilir bir uzam açmaz ve bütünle olan ilişkilerinde imgeler arasındaki gelişim ve bütün açısından değişim, ölçülemez nitelikler üretir. Sekanslar imgelerin birbirine bağlanmasının araçları değil kendi içinde değeri olan dizelerdir. Diğer bir deyişle, irrasyonel kesmeler, sekansları veya sahneleri dizelere dönüştürür (Deleuze, 2001b: 277). Nasıl ki simülakrlar arasındaki iletişim yeri tayin edilemeyen virtüel ilişkiler ortaya çıkarıyorsa, sekansları oluşturan dizelere bağlı olarak da yeri tayin edilemeyen ilişkiler ortaya çıkarmaktadır. Simularkların arkasında gizlenen bir hakikat olmadığı gibi, sekansların arka planında yer alarak onları tamamlayan bir bütün de yoktur.

Simulakr düzlemine bağlı kalan birinci olumlama anı, varlığın oluşu olarak farkın oluulanmasıdır. İkinci olumlama anı ise oluşun varlığı olarak tekrarın oluulanmasıdır. İkinci oluulanmayla, oluştan varlığa yükseliriz. İkinci oluulanma birinci oluulanmanın nesne olarak alınmasıdır. Oluulanmanın oluulanmasıdır. Oluulanma ikiye “katlanmış” olması itibarıyla, “en üstün derecesine yükselmiş farktır”. Fark, en yüksek derecesinde, kendisini yeniden üretir veya tekrar eder. Farkın tekrarı ıraksayan dizelerin yeniden üretimidir. Geri gelen şey, bu üretimin sonsuzca oluulanmasıdır. Deleuze, bu bağlamda, Nietzscheci ebedi dönüş öğretisinden, olumsuzun geri gelmediği sonucunu çıkarmaktadır. Olumsuzdan kastedilen şey, tepkisel kuvvetlerdir veya tepkisel oluşur. Bu bağlamda geri gelen, etkin-oluşun varlığıdır. “Ebedi dönüşte, varlık oluşa aittir, ama oluşun varlığı yalnızca etkin-oluşa aittir” (Deleuze, 2016c: 224, 228).

Deleuze, ikinci oluulanma anı olan oluşun varlığını, iki seçim izleği aracılığıyla ortaya koymaktadır. İlk seçim izleği, varlığın seçimidir. Varlığın seçimi, geri gelenin sadece etkin oluş olmasıdır. Ebedi dönüş, varlığın seçimi olarak, etkin oluşun üretilmesidir. İkinci oluulanma anı, oluşun varlığıdır ama oluşun iki biçimi vardır: etkin ve tepkisel oluş. Birinci oluulanma anında, oluş iki biçimi üzerinden oluulanır. Fakat ikinci oluulanma anı geri gelenin etkin oluş olması itibarıyla, oluşun etkin biçimine aittir. Deleuze Nietzsche’de de, Bergson’da olduğu gibi, monist bir tema bulmaktadır. Bergsoncu doğa farklarından sadece biri yani

ona ulaşması şimdiye kadar kaçınılmaz olurdu ve bir başlangıcı olsaydı, oluş “ondan çıkmamış olurdu”. Modern sinema da, benzer olarak, başlangıç ve son arasında kurulan rasyonel bağların iptali üzerine temellenmektedir.

zaman, doğa farkının taşıyıcısı ve farkın doğası olarak vardır. Bu temaya benzer olarak, Nietzscheci iki oluş biçiminden sadece biri yani etkin-oluş, varlığın asıl doğasını oluşturmakta ve sadece etkin-oluş geri dönmektedir. Varlığın seçici olması, tam da özü gereği etkin oluşunun olumlanmasıdır. Bu bağlamda ebedi dönüş, “oluşun evrensel varlığıdır, ama oluşun evrensel varlığı tek bir oluştur. Yalnızca etkin-oluşun bir varlığı vardır ki bu varlık oluşun tamamının varlığıdır. Geri gelmek bütündür ama bütün tek bir anda olumlanır” (Deleuze, 2016c: 94-95). Bu bağlamda, bir hakikatten söz etmek, dönüşün sürekliliği itibariyle tekrar çervesinde mümkündür. Baidou’nun da ifade ettiği üzere, “hakikat sadece yeniden gelerek meydana gelir; o dönüştür. Ve hakikatin zamansal değil de zamanın varlığıyla özdeş olması, onun dönüşünün ebedi olduğu anlamına gelir” (2019: 101).

İkinci olumlama anındaki diğer seçim izleği, birinci olumlama anının düşüncenin nesnesi olarak alınmasıdır. Düşünce, birinci olumlama anını, iki oluş biçimi arasında seçim yapması itibariyle kendisine nesne edinmektedir. Badiou’nun da dikkat çektiği üzere, “rastlantıyı bütünüyle olumlamak, onu bir olumlama nesnesine dönüştürmek ancak düşüncenin yapabileceği bir şeydir” (2019: 79). Fakat düşünce, olumlamanın seçici izleği olarak, ebedi dönüşü bir tasarım ve postülat olarak ortaya koymaz. Ebedi dönüş, zaten “yaşanmış bir olay ve düşünce olarak *ani* bir düşüncedir” (Klossowski, 1999: 117). Düşünce, oluşun varlığını kendisine nesne edinirken, etkin-oluşun seçimini, her anda yeniden tekrar etmektedir. Her seferinde tekrar edilen düşünce, iyinin ve kötünün ötesindeki istencin dışı vuruşudur. Yeniden başlamak ve yaşamak zorundaymışçasına, yaşamın, her seferinde tekrar istenilmesidir (Klossowski, 1999: 97).¹²

Ebedi istenç, ahlaktan arındırılmıştır ve dönüşün ebediliğine, özerk bir yasa verir. Yasanın formunu oluşturan şey ise sonsuzca istemedir (Deleuze, 2016b: 49). Sonsuzca isteme, istenilen şeyin en üstün biçimine ulaştırılmasıdır. Bu istenç, Zerdüş’ün kendi yolunu kendi ayaklarıyla yürümek isteyen “yaşlı istemi”dir, “yaratılışı taş yürekli ve yaralanmaz” olandır (Nietzsche, 2016a: 109). Deleuze’e göre, bu istencin temellendiği ebedi dönüş düşüncesi, “Kantçı kuralın bir parodisini” sunmaktadır: “istediğin şey ne olursa olsun, onu, aynı zamanda

¹² Oruç Aruoba *Uzak* adlı eserinde, ebedi dönüş düşüncesindeki istenci, yaşam ve ölüm arasında kurulabilecek en köklü bağlantılardan biri olarak görmektedir: “Ancak ölümü olduğu gibi kabullenebilen, hatta, isteyebilen bir yaşam – bir ‘an’ında, bütün önceki yaşanmışlıkları ‘haklandıracak’; onların hepsinin, hep yeniden, aynı sırayla varolmalarını istetebilecek, ‘unutulmaz bir an’ taşıyan bir yaşam – değerlidir – bu değer de işte, yaşamın sonluluğunu – ölümü – aşabildiği için; çünkü onu da, hep yeniden ve yeniden isteyebildiği için, ‘bengi’dir” (2016: 64). Zerdüş’ün ölüm karşısında yaşam adına sormasıdır ebedi olan: “‘bu muydu - yaşam?’ diye sormak istiyorum ölüme. Pekâlâ! Bir kez daha!” (Nietzsche, 2016a: 324).

onun ebedi dönüşünü isteyecek şekilde iste” (2009a: 197). Ebedi dönüş düşüncesi, Kant’ta olduğu gibi, “istence pratik bir kural verir ve istemeyi bütün bir şey haline getirir” (Deleuze, 2016c: 92). Fakat Deleuze’ün Nietzsche aracılığıyla ortaya koyduğu sonsuz istenç ile Kantçı isteme arasındaki farka da işaret etmemiz gerekir. Hughes’a göre, bu farka işaret etmenin en uygun yolu, “tekrarın yerinin neresi olduğunu” tespit etmektir (2014: 99-100). Kantçı istemenin tekrarı, eyleme yöneliktir. Tekrar herhangi bir duruma yönelik değildir. Ebedi dönüşün istenç biçiminde tekrarı ise doğrudan duruma yöneliktir. Durumdan kastedilen şey düşüncenin olaylarla karşılaşmasıdır. Olayı, tarihselliği çerçevesinde değil de oluşu çerçevesinde değerlendirmek, onu durumsal olarak deneyimlemek demektir. Söz konusu deneyim olası değil, gerçek deneyim olduğu için, eylem de her bir tekil duruma göre değişebilmektedir. Deleuze için zaten önemli olan, eylemden önce “olaya nasıl uyumlu hale geleceğimizdir”. Kant’ta olduğu gibi, “rasyonel bir yasa ya da bir amaçlar krallığı” söz konusu değildir.

Olaya uyumlu hale gelmemizin koşulu, simülakrlardan oluşan bu dünyayı olumlamaktır. Ebedi dönüş düşüncesinin seçici niteliği de varolanları etkin-oluşun kipleri çerçevesinde ele almaktan kaynaklanır. Deleuze, söz konusu olumlamayı, modern sinema bağlamında, inanç izleği üzerinden sunmaktadır. Eylem imgenin kriziyle beraber duyu motor şemanın kırılması, insan ve dünya arasındaki bağın kopmasına neden olmuştur. Bu açıdan, zaman imgeye dayalı modern sinema, hareket imgenin krizinin ötesine uzanarak, onun sonucuna doğru yani insan ve dünya arasındaki kopan bağı doğru ilerler. Ancak bu bağın bir eleştirisiyle sınırlamaz kendisini. İnsan ve dünya arasında, başka bağlantılar kurmaya çalışır (Marrati, 2008: 85). Tanımanın çöküşüyle beraber karakterler, kapsayıcı bir eylemden yoksun bırakılmıştır. Dünya içerisinde yüz yüze geldikleri “katlanılmaz veya tahammül edilemez” olaylar arasında sıkışıp kalmışlardır. Gören öznel olarak olayların tekillikleri arasında virtüel ilişkiler kurmaktadır. Deleuze için inanç, tekilliklerden oluşan bu virtüel alandan edimsel alana geçişin bir yolu olarak vardır. Deleuze’ün sinemadan beklediği şey de insan ve dünya arasındaki kopan bu bağın onarılmasıdır (Hughes, 2014: 124).

Eğer bu dünya simülakrlardan oluşuyorsa ve onların ardında saklı bir şey yoksa, simülakrların yaratıcı bir düzenlenişi olan sinema, bu dünyaya inancımızı tazelemenin sanatsal bir ifadesi olacaktır. Hardt’ın belirtmiş olduğu, Bergson’daki edimsel alanın yaratıcı bir örgütlenmeden yoksun oluşunun, Deleuze açısından, Nietzsche’de giderilmesini de bu bağlamda değerlendirmemiz gerekir. Sinema, edimsel alandaki krizi virtüel bir örgütlenme imkânına

çeviren ve bu bağlamda, dünyaya inancımızı bu örgütlenme çerçevesinde sürekli canlı tutan bir sanat dalıdır. Bu bağlamda inanç, paradoksal bir nitelik sunmaktadır çünkü söz konusu kriz, anlık bir duraklama anı olması itibariyle ortadan kaldırılabilecek bir şey değildir. Krizin daimiliği, zamanın hakikatinden kaynaklanır. Zamanın üçüncü kipi olan gelecek, krizin her defasında tekrar edilmesinin, düşünce açısından ufkunu oluşturmaktadır. Ne inanç, tek bir seferde ortaya konulur ne de örgütlenme tek bir sefer de gerçekleştirilir. İnanç, her defasında sonsuzca istemedir. Örgütlenme ise inancın nesnesi olan dünyanın her defasında yeni baştan yaratılmasıdır.

Bu açıdan, Deleuze'ün Nietzsche bağlamında ortaya koyduğu inancı, Hume'un inanç öğretisinden ayırmamız gerekir. Hume açısından inanç, dünyayı nedensel ilişkileri bağlamında ele almaktır. İnanç, bu ilişkilerin sonucu olarak vardır. Nedensel ilişkilerden türeyen alışkanlık, "anlama yetisinin deneyim üzerine akıl yürütmesine olanak sağlar" ve buna bağlı olarak inanç, "anlama yetisinin mümkün bir edimi haline" gelir. İnanca uzanan bu yol, bir veriden verili olmayan şeyin çıkarsanması sürecinden ibarettir. İnanç, verinin ötesine uzanmaktır, "doğanın bir kısmından, verili olmayan bir başka kısmını çıkarsamaktır" (Deleuze, 2016a: 63, 86-87). Deleuze'ün Nietzsche aracılığıyla ortaya koyduğu inanç ise, nedensel ve mantıksal ilişkilere dayanmaz (Hughes, 2014: 125). Artık söz konusu olan şey, yanlıştın gücüdür. Bir veriden diğer veriye mantıksal bir şekilde ilerlenmediği gibi, verinin ötesine de gidilmez. Her şeyden önce, bu dünya, verilerden değil, simülakrlardan oluşmaktadır. Bir şeyin kendinde başkalaşımı olarak simulakr, şeyin veri olarak ele alınmasını da iptal eder. İnanç, tam da bu açıdan rasyonelliğe dayanmaz çünkü şeyi, zaman içinde sabitleyerek veri olarak ele almak mümkün değildir. Bu bağlamda inanç, zamana, özelden ise geleceğe inançtır.

Deleuze Nietzsche üzerinden ortaya koyduğu inancı, sadece Hume'dan farkı açısından ele almaz (2016c: 55-56). Pascal ve Kierkegaard'ı da, bu bağlamda değerlendirir. Ona göre, felsefe tarihinde sürekli tekrar eden bir tema vardır. Bu tema, "bilginin modeliyle inancın yer değiştirmesidir" (2001b: 172). Tekrar eden bu temanın, Nietzsche açısından karşılığı, inancın bu dünyaya ait olmasıdır. Nietzscheci inanç, bu dünyaya bağlı kalan ve oradan filizlenen bir inançtır. Deleuze'e göre Pascal ve Kierkegaard, düşünceyi bu dünyaya bağlı kılmazlar. Her ne kadar inancı, rasyonel bir ahlaka karşıt olarak ele alsalar da "çileci bir ideale" bağlarlar. Bu aynı zamanda, "akıl içine gömülü olduğu" bir idealdir. Deleuze, bu ideali, "içsellik" olarak ifade eder ve onların felsefelerini icra etmesi için, "içsellik bütünü kaynaklarına ve yol

göstericiliğine, kaygıya, iniltilere, suçluluk duygusuna ve memnuniyetsizliğin bütün biçimlerine ihtiyaç” duyduklarını savunmaktadır. Onlarda eksik olan şey, “olumlama”, “masumiyet”, “oyun” ve “*dışsallık*”tır: “sıçramak dans etmek değildir, bahse girmek de oynamak değildir”.¹³ Deleuze açısından, özellikle Pascal, inancı antropomorfik bir temele dayandırmaktadır. Pascalcı bahis, Tanrı’nın varlığına yönelik değildir iki varoluş kipi arasındaki seçime yöneliktir. Seçim, Tanrı’nın varolduğuna inanan ve inanmayan kişinin varoluşları arasında yapılır. Bu bağlamda inanç, insanın varoluşunun belirlenimine bağımlı kalır. Deleuze’e göre, bu belirlenim altında rastlantı, “olasılıklara” bölünür. Nietzscheci inanç ise rastlantının bütünüyle olumlanmasıdır ve buna bağlı olarak inanç antropolojik bir seçim meselesine indirgenmez. Nietzsche’nin, bu seçimin ötesinde keşfettiği şey, üstinsandır. Üstinsan bir kişi değil de, durum olarak zamanın hakikatinin olumlanmasıdır.

Deleuze inanç meselesinin, sinema tarihi içerisindeki sürecini de serimlemektedir (2001b: 171-172). Ona göre sinema, en başından beri iki inanç rejimine bağlı kalmıştır: katolik inancı ve devrim inancı. Her ikisi de, sinemayı kitlelerin bir sanatı olarak görmüştür. Devrim inancı, Eisenstein sinemasında kitlelerin bilinçlendirilmesi olarak tezahür etmiştir. Katolik inancı ise, özellikle Ford sinemasında, kendisini göstermektedir. Katolik inancı, bu sinema içerisinde, eylem imgenin baskın olması yoluyla, tüm her şeyi düzenleyerek sarmalayan kapsayıcı bir durumun ifadesi olarak vardır. Modern sinema, inanç rejiminde de değişiklik yaratmıştır. İnanç, bir hakikatle ilişkisinde, kitleleri örgütlemeye çalışmanın nesnesi değildir artık; ne dönüştürülmüş bir dünyaya ne de öteki bir dünyaya yöneliktir. Yanlışın gücüyle ilişkili olarak, düşünce ve yaşamın özdeşliğini kurmaktır. Deleuze sinemaya bu açıdan önem vermektedir çünkü Deleuze felsefesinin temel amaçlarından biri, yaşamı yargılayan ve ona aşkın olan bir düşünce yerine yaşama içkin olan bir düşünce imgesi oluşturmaktır.

Deleuze açısından, düşüncenin temel yönelimleri olan varlık ve hakikat gibi kavramlar yaşamı bastıran aşkın yönelimlerdir. Bu yönelimler, yaşamı yadsıması itibarıyla, tepkisel gücün dışı vurumları olarak değerlendirilmektedir. Deleuze, bu yönelimleri, olumsuzlamanın figürleri olarak görmektedir. Hakikati zamana bağlı kılmak ve varlığı da oluşu üzerinden ortaya koymak, olumsuzlamanın yerine olumlamayı geçirmektir. “*Olumlamak sorumluluğu üzerine almak, olanı kabul etmek değil, yaşayana yükünden kurtarmak, özgür kalmaktır.*”

¹³ Deleuze inanç meselesi üzerinden yaptığı bu ayrımı, hareket imge ve zaman imge açısından da yapmaktadır. Pascal’dan Kierkegaard’a ve oradan Sartre’a kadar uzanan varoluşçu geleneği, hareket imgenin bir türü olan duygulanım imge içerisinde değerlendirir. Bu felsefi çizgiyi, lirik soyutlamanın tinsel seçimi ile ilişkili ele alır (2014: 154-158).

Olumlamak, hafifletmektir: yaşama üstün değerlerin ağırlığını yüklemek değil, yaşama ait olacak, onu hafif ve etkin kılacak yeni değerler *yaratmak*” (Deleuze, 2016c: 222-223). Deleuze, Zerdüşt’ün izinden gitmektedir. “Uçup giden erdemi yeryüzüne, bedene ve yaşama geri döndürmeye” çalışmaktadır (Nietzsche, 2016a: 71). Deleuze açısından yaratmak, yaşamı yapabildiklerinden ayırmaksızın, yeni yaşam biçimleri yaratmaktır. Bu bağlamda, Deleuzecü etik, “yaşamın organize edilmesiyle ve yaşamın gelişiminin seyriyle ilgilidir” (Hughes, 2014: 81). Hughes bu açıdan, Deleuzcü etiğin, bir tür “yetkincilik” olduğunu savunmaktadır. Fakat söz konusu yetkincilik, yaşama aşkın olan bir amacın gerçekleştirilmesi değildir. Yaşamı, nihayete erdiren bir amaç olmadığı gibi, neyin yetkin olduğunu belirleyen bir ölçüt de yoktur. Yaşam, kendinde yetkinleşmedir. Felsefeye düşen görev, bu yetkinleşmenin yeni yaşam biçimleri açısından karşılıklarını bulmaktır. Deleuze’ün Nietzsche’ye gereksinim duymasının nedeni de budur. Nietzsche güç ilişkilerinden oluşan materyalist bir temeli etik bir boyuta taşımaktadır. Diğer bir deyişle, Nietzsche’de ontoloji kurulur kurulmaz hemen bir etiğe dönüştürülür. Ebedi dönüş düşüncesi, seçici bir ontoloji kurar. Varlığın, oluşun iki biçiminden biri olan etkin oluşa dair seçimi, seçici ontolojinin kurulumudur. Diğer taraftan, düşüncenin bu seçimi olumlamasının sonucu olarak sonsuzca istemesi ve buna bağlı olarak bu dünyaya inancımızın tazelenmesi, ontolojiye doğrudan etik bir çehre kazandırılmasıdır. Hardt bir adım daha öteye giderek, Nietzsche’de etiğin ontolojiden önce geldiğini savunmaktadır. Ona göre, “varlık verili değildir; varlığın istenmesi gerekir. Etik istenç geri dönen istençtir; etik istenç varlığı isteyen istençtir” (2012: 107). Etiğin ontolojiden önce gelmesi, geri gelenin olumlama olmasıdır çünkü olumlama, varlığın özünü oluşturmaktadır.

Deleuze’ün modern sinemada tespit ettiği şey de, bu olumlamanın sanatsal ifadesidir. Modern sinema, yeni görme biçimleri sunarak, bu dünyaya dair inancımızı tazelemektedir. Deleuze açısından, “dünyaya inanmak, aynı zamanda küçük bile olsalar denetimden kaçıp kurtulan olaylara yol açmak ya da alanı veya hacmi küçük bile olsa yeni *mekân-zamanların* doğmasını sağlamaktır” (2006b: 197). Deleuze’ün inanç meselesini, sinema içerisinde geliştirmesi şaşırtıcı değildir çünkü sinema, onun için, doğrudan bu mekân-zaman bloklarının yaratımıdır. Modern sinema ise söz konusu yaratımı insan ve dünya arasındaki duyu-motor şemaya bağlı kalan bağın ötesinde gerçekleştirir.

3.3.1.2. “Bütün, Dışarıdır”

Deleuze, düşünce ve yaşamı aynı düzlemde buluşturmaya çalışır. İnancı bu dünyaya dair kılmak için, düşünce yaşamın ötesine uzanmamalıdır. Deleuze, bu dünyaya dair inancımızı tesis edebilmek için, düşünceyi aşkın pozisyonundan çıkarmaya çalışır. Onun açısından, duyu-motor şemanın kırılmasının sonuçlarından biri de, bu pozisyonun iptaliyle ilgilidir (2001b: 169-170). Bu şemanın ortadan kalkması, düşüncenin güçsüzlüğüyle karşılaşmamızdır. Eylem imgenin kriziyle beraber, düşüncedeki güçsüzlükle yüzleşiriz. Söz konusu güçsüzlük, ortadan kaldırılacak bir şey değildir. Düşünceye içkin olan bir güçsüzlüktür. Deleuze’ün bu dünyaya inancı, absürtlük üzerinden ortaya koymasının nedeni de budur. Absürtlük, “katlanılmaz veya tahammül edilemez” şeylerle sıkışıp kalmış insanın düşüncedeki güçsüzlüğüyle yüzleşmesine rağmen, bu dünyaya inanmasıdır. Deleuze, bunu absürdün gücü olarak ifade eder. Absürdün gücü, düşüncenin her zaman “bir sinyalden, yani birincil bir yeğlilikten hareketle” başlamasıdır. “Kopuk bir zincirin veya çapraşık bir halkanın içinden geçerek, şiddetli bir biçimde, duyuların sınırından düşüncenin sınırına, ancak ve ancak duyumsanabilir olandan ancak ve ancak düşünülebilir olana taşınırız” (Deleuze, 2017: 321). Düşünce öncelikle, simulakrlardan oluşan bu dünyaya bağlıdır ve ancak bu dünyadan hareketle kendi etkinliğini gerçekleştirebilir. Olumlamanın ikinci anındaki düşüncenin seçiciliğinden önce, düşünce varlığın oluşu olan simulakrlara bağlıdır. Etkin oluşa yönelik düşüncenin seçimi, yaşamı olumlamadır ve bu bağlamda, dünyaya inancımızın inşa edilmesidir. Fakat düşüncenin bu etkinliğe kavuşmasından önce, seçim yapacağı alanın etkisine maruz kalması gerekir. Deleuze’ün düşüncenin güçsüzlüğüne dair vurgusu da, düşüncenin bu etkiye açık olmasıdır.

Deleuze, düşüncenin güçsüzlüğünden yola çıkarak, düşünce açısından yeni bir imge oluşturmaya çalışır. Düşüncenin bu yeni imgesini belirtmeden önce, Deleuze’ün “düşüncenin dogmatik imgesi” olarak adlandırdığı düşünce biçimini açıklamamız gerekir. Deleuze düşüncenin dogmatik ilkesini, üç temel tezde toplar. Bunlardan birincisini, düşünce ve düşünür arasındaki doğrusal ilişkilere bağlı olarak ortaya konulan kabuller oluşturmaktadır. Bu kabullerden biri, düşüncenin kendi doğası itibariyle, biçimsel olarak hakikate sahip olduğu veya içerdiği. Düşünce, bu biçim altında, doğal bir yeti olarak sunulur. Hakikate ulaşmak için, düşünmek yeterlidir. Düşünür hakikatin arayıcısı olarak sunulduğu için, düşünce de bu arayışın aracı olarak kabul edilir. Düşünür, bu arayışı itibariyle, “kendi iyi niyetini ve düşüncenin doğru tabiatını” ortaya koyabilir. Diğer bir tez ise, düşüncenin kendi dışındaki

etmenler aracılığıyla hakikatten saptırılmasıdır. Düşünür, bu etmenleri, hakikate ulaşmak adına aşmalı ve onları ikincil kılmalıdır. Son tez ise, düşünceyi doğru bir şekilde ilerletmek için, düşünürün bir yonteme sahip olması gerekliliğidir. Yontem, düşünceyi yapabileceği hatalardan kurtarır. Yontem sayesinde düşünce, “her zaman ve her yerde geçerli olan” hakikate ulaşabilir (2017: 181, 2016c: 130).

Deleuze, bu üç tez altında topladığı dogmatik imgeyi temsilin formu olarak ele alır. Bu temsil biçiminde, dünya dengeli bir şekilde düşünürün karşısında yer alır. Düşünce, dünyanın bir temsili olarak vardır. Sunulanın zihnin içerisinde yeniden sunulması, düşüncenin temsiliyete dayalı biçimini oluşturmaktadır (May, 2017: 103). Düşüncenin bu imgesi altında hakikat, “soyut bir evrensellik” olarak belirlenir. Deleuze’e göre, hakikati soyut bir evrensellik olarak değil, “önvarsaydığı şeyle ilişkilendirerek” ele almak gerekir. Bu bağlamda hakikat, “düşünceyi *oluşturan* gerçek kuvvetler”in geliştirilmesi olarak vardır. Düşüncenin hakikatle ilişkisi, “onu başka bir şey yerine bu şeyi düşünmeye iten kuvvetler ya da güç açısından değerlendirilmeli ve yorumlanmalıdır”(2016c: 130).

Deleuze açısından, düşüncenin hakikatle organik bir ilişkisi yoktur (2016c: 131). Deleuze’ün Nietzsche dolayısıyla, düşüncenin yeni bir imgesini oluşturmasını da, bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Hakikat, düşüncenin temel belirlenimi değildir ve buna bağlı olarak, düşüncenin kategorileri de doğru ve yanlış değildir, “soylu ile bayağı, yüksek ile alçaktır”. Ona göre, yüksek bir düşünce, yanlıştan gücünü alır. Düşünce, “Nietzsche'nin anlatmayı başardığı gibi, doğruluk istenci değil”, yanlışın gücüne bağlı olarak, bir yaratma etkinliğidir (Deleuze ve Guattari, 2001: 54).

Düşünce, yaratma etkinliğini deneyleyerek gerçekleştirir. Düşünceye belirleyici olan “yorumlamak değil, deneylemek ve deneyimdir”. Düşünce olmuş bitmiş olan veya bir ereğe ulaşmak bağlamında olacak olan değil, “doğmakta olan, yeni olan, olmakta olandır” (Deleuze, 2006b: 120). Düşünceyi olmakta olana açan ise göstergedir. Gösterge, “tıpkı fazla bal toplamış arılar gibi bilgeliğinden usanan” Zerdüş’ün ihtiyaç duyduğu, kendisine dışarıdan “uzanacak olan eller”dir (Nietzsche, 2016a: 3). Bu bağlamda gösterge, düşünceye şiddet uygulayarak, “onu doğal sersemliğinden” çıkartır. Düşünce, göstergenin bu zorlayışı altında, soyut belirlenimlerinden sıyrılır ve karşılaşmalara açık hale gelir. Karşılaşmanın nesnesi olarak gösterge, düşünceyi “doğal olasılığa” bağlamaz. Onun yaratım olarak belirlenmesini

sağlar. “Yaratma, düşüncenin kendisinde düşünme ediminin doğuşudur” (Deleuze, 2016d: 93).

Düşünceyi zorlayan şey olarak gösterge, tanınmanın nesnesi değildir. Gösterge, her şeyden önce duyumsal olandır. Fakat kavranabilir bir nesne olarak, duyularla ilişkilendirilen şey değildir. Deleuze bu açıdan göstergeyi, “bir *aisthēton*” olarak değil, “*aisthēteon*” olarak adlandırır. “Bir nitelik değil, işarettir. Duyumsal bir varlık değil, duyumsalın varlığıdır. Verili olan değil, verili olanın verilmesini sağlayandır” (2017: 191) .

Deleuze’ün düşünceyi dışarıya açarak, ona yeni bir imge belirleme çabasında, Nietzsche haricinde, en çok yol gösteren kişi Proust olmuştur¹⁴. Ona göre, Proust’ta düşünce, bir göstergenin saldırısı altında ortaya çıkan şey olarak kavranılır (2009a: 219, 2009b: 65). Proust için insan, ancak zorlandığı vakit, düşünme faaliyetini gerçekleştirir. “Zorlama”, yöntemin karşısına koyulan Proustçu iki temel izlekten biridir. Diğer bir izlek ise, “rastlantı”dır. “Karşılaşmanın rastlantısı, düşünülen şeyin zorunluluğunun güvencesidir” (Deleuze, 2016d, 21).

Bir göstergeyle karşılaştığımızda, göstergeyi nesnesinin taşıyıcısı olarak kabul ederiz. Göstergeye dair yorum geliştirirken, nesnesine döneriz. Bu bakış altında gösterge, nesneyi göstermesi itibarıyla vardır. Göstergeyi nesneyle ilişkisine hapsetmek, karşılaşmaları “algının ya da temsilin” hizmetine sunmak demektir. Deleuze’ün Proust bağlamında ele aldığı bu gösterge tasavvuru, aslında hareket imgeler evrenindeki canlı imgenin psikolojik varoluşudur. Algının fayda ilişkisi çerçevesinde düzenlenmesidir. Sadece algı değil akıl da nesnel bir çizgide ele alınır. Akıl her koşulda geçerli olacak nesnel içerikleri üretmeye çalışır. “Algı, gerçekliğin görülmesi ve gözlemlenmesi gerektiğine inanır; akıl ise, hakikatin söylenmesi ve ifade edilmesi gerektiğine inanır” (Deleuze, 2016d: 31). Algının ve aklın göstergeyi nesne temelinde kavraması, “her çıraklık çizgisinin şu iki anını” oluşturur: “nesnel bir yorum girişi-

¹⁴ Diğer bir filozof olarak Spinoza’yı da anmamız gerekir. Deleuze, Spinoza’nın “Ethica”nın üçüncü bölümündeki ilk notta belirttiği “bedenin neler yapabileceğini henüz bilmediğimiz” (2011: 325) gerçeğini de, düşüncenin etkiye açık olması bağlamında ele almaktadır (2005: 22). Spinoza’nın bedeni model olarak sunması, düşünceyi itibarsızlaştırma amacı taşımaz. Beden, hakkında sahip olduğumuz bilgiyi aştığı gibi, düşünce de kendi hakkındaki bilgimizi aşmaktadır. Bedene dair vurgu, “düşünceyle ilişkisi içinde bilincin bir değersizleştirilmesine işaret eder: Bilinçsiz, *düşüncenin bilinçsizinin keşfi, bedenin bilinmeyi kadar anlamlıdır*”.

Deleuze’ün sıkı bir Spinoza okuru olduğu hatırlanırsa, söz konusu bağlamları şüphesiz ki çoğaltmak ve hatta tamamen Deleuze’ün Spinozası üzerinden ele almak da mümkündür. Fakat bu sinema görüşleri açısından çok mümkün değil gibidir. Çünkü Deleuze, sinema kitaplarında Spinoza’nın adını hemen hemen hiç anmaz. En çok etkilendiği filozoflardan biri olmasına rağmen, sinema kitaplarında ona yer vermemesi dikkat çekicidir. Bu durum, başka bir çalışmanın konusunu oluşturabilir.

minden kaynaklanan hayal kırıklığı, sonra da çağrışımsal tümeller inşa ettiğimiz öznel bir yorumla bu hayal kırıklığına çare bulma girişimi” (Deleuze, 2016d: 37).

Algıdan akla uzanan, göstergenin nesnel çizgide kavranılışı, düşüncenin tanıma modelini oluşturmaktadır. Tanıma modeli, bir ve aynı olan nesneye dair, yetilerin ortak uyum çerçevesinde hareket etmesidir (Deleuze, 2017: 183). Deleuze, yetilerin kendi içindeki uyumunu, Kant çerçevesinde ele alır. Kant, ele aldığı konu bağlamında hâkim bir yeti belirler ve diğer tüm yetiler, bu yetinin düzenleyicisi olarak vardır. İlk kritikte anlama yetisi belirleyicidir. Diğer yetiler anlama yetisine bilginin üretimi çerçevesinde yardım ederler. İkinci kritikte ise akıl yasakoyucudur ve diğer yetiler, aklın kendinde şeyler üzerinden ürettiği ahlak yasasının belirlenmesi açısından yardım ederler. Bu iki kritikte yetiler arasında uyumlu bir çalışma söz konusudur. Üçüncü kritikte ise imgelem yetisinin belirleyici olması beklenir. Fakat imgelem yetisi ne fenomene ne de kendinde şeyler üzerine yasa koyar. İmgelem yetisi “yetilerin nesnel bir uyumunun tasarımını vermez” ve diğer iki yetiyi tamamlamaz. Kant, üçüncü kritikte, “estetik ortak duyu”yu, diğer iki kritikteki uyumun koşulu olarak verir ve “*onlara bir temel sağlar ya da onları mümkün kılar*” (Deleuze, 1995: 91).

Deleuze’e göre bu, Kantçı devrimin dördüncü yönünü oluşturmaktadır (1995: 30). Kantçı devrimin dördüncü yönü, yetilerin ortak uyumunun koşulu olarak, yetiler arasında sıkı bir şekilde belirlenmemiş özgür bağıntıların keşfidir. Deleuze bu keşfi, “uyumsuz uyum” olarak adlandırır (2017: 199). Kant, bu keşfi, Yüce’nin deneyimi çerçevesinde ortaya koyar. Yüce’nin deneyiminde, tüm yetiler, kendi sınırına doğru itildikleri bir “şiddet” deneyimler. Söz konusu şiddet, fenomeni sarıp sarmalayan göstergenin şiddetidir. Deleuze tam da bu bağlamda, fenomenin duyulur olarak “kendinde geçerli” ve “her mantığın ötesindeki bir pathos'a açıldığını” savunmaktadır (1995: 31). Fenomeni, bu estetik bakış açısı altında ele almak, fenomenin asıl belirleyicisi olan “zamanı ileriye doğru dalgalanıp kabarışında, ipliğinin ve gidip gelişinin tam da kökeninde” kavramaktır. Zaman, sadece fenomeni değil, öznenin tüm yetilerini de kat eden, her bir yetiden diğerine geçen ama hiçbir yetiye indirgenemeyen “başkalaşım” olarak vardır (Deleuze, 2017: 199). Fakat Kant, Deleuze açısından, bu devrimi ileriye taşıyamamıştır (Deleuze, 1995: 97). İmgelem yetisinin ortaya çıkardığı “özgür harmoni”, “tüm yetilerimizin duyuyüstü birliğine” hizmet eder. Ona göre Kant, “dıştan koşullandırmanın bakış açısında” kalmıştır. “Bir gelişmenin, genesis’in bakış açısına” ulaşamamıştır. Fenomeni, sadece duyumsal olması itibarıyla belirli olarak ele almak yetmez,

“belirişin koşullarının aynı zamanda belirenin genetik unsurları olduklarını göstermek” gerekir (2007: 158).

Tanımanın çöküşü, yetilerin ortak uyumunun da iptali demektir. Düşünce, bu bağlamda, güçsüzlüğüyle yüzleşir. Çöküşün içerisinden, düşüncenin etkinliğine ulaşabiliriz. Çöküş, düşünceye içsel olduğu kadar dışsaldır da çünkü çöküşün koşulu, dışarının düşünce üzerindeki etkisidir. Deleuze’ün modern sinemada öne sürdüğü düşüncenin güçsüzlüğü vurgusunu da bu bağlamda ele almamız gerekir. Modern sinemada düşünce, dışarıyla ilişkisini dışsal dünya üzerinden değil kendi içerisindeki dışarıyla kurar. Düşüncenin kendi içindeki dışarı ise düşüncede yer alan düşünülemezdir. Tomlinson ve Galeta düşünce içindeki düşünülemez olarak ifade edilen bu şeyi, düşüncenin “gizli imgesi” olarak adlandırırlar (2001: xvi). Bu imge, "düşüncenin genişlemelerinden, çatalanmalarından ve mutasyonlarından ilham alır. Dışsal bir belirlenimciliğin işlevi olarak değil, problemler boyunca devam eden oluşun bir işlevi olarak vardır". Bu bağlamda, modern sinemada, hareket imge sinemasında yer alan içselleşme, dışsallaşma veya bütünleşme ve farklılaşma gibi işlemler yoktur, bunların yerine, "mesafeden bağımsız olarak" düşüncenin kendi içerisi ile dışarı arasında bir "karşılaşma" işlemi vardır. Düşüncenin kendi içerisi ve dışarı arasındaki bu karşılaşma, asla tamamlanmayla nihayete erdirilemez olan bir ilişkiselliğe sahiptir (Deleuze, 2001b: 278). Dolayısıyla, düşüncenin kendi içinde bu fark, bütünselleştirilemez bir niteliğe sahip olması itibariyle, mutlak bir fark olarak yer alır. Sınır veya aralık, dış dünyayla özne arasında değildir düşüncenin kendi içindedir. Düşünce kendi sınırını, kendi içinde yer alan düşünülemez olanla ilişkisinde kendinde taşır. Modern sinema, bu sınırın üzerine kurulmuş ve bu sınır üzerinden saçılmış imgelerle dolup taşar.

Deleuze’e göre, modern sinemanın düşüncedeki düşünülmeveni, yani kendi-dışılığını ortaya çıkarması veya düşünceyi kendi güçsüzlüğüyle yüz yüze getirmesi, imgeye otomatik katmıştır çünkü imgeden kavrama veya kavramdan imgeye bir gidiş değil, imgenin içindeki düşünce veya düşüncenin içindeki imgenin kendi içindeki öz-devinimi söz konusudur (2001b: 178-180). Bu değişim aşamasında, "otomatik imge düşüncenin kendisinden yeni bir kavram talep etmektedir". Ancak değişim Deleuze açısından, yeni bir kavram üzerinden değil, var olan kavramın değişimi üzerinden olacaktır. Bütün, artık Bergson çizgisinde olduğu gibi açık olan değildir; bütün dışarı üzerinden tanımlanır. Bergsoncu değişen bütün, hareket aracılığıyla, kendisini zaman içerisinde açık bir yere taşımaktadır. Bütün, imgeleri veya küme içerisindeki parçaları içselleştirirken, aynı zamanda kendisini onlarda dışsallaştırmaktadır.

Deleuze, bu bağlamda, açık bütünü düşüncenin gücü veya montajla özdeşleştirir. Çünkü açık bütün modeli, “imaj ile bütün arasında ortak ölçülül ilişkiler ya da rasyonel kopukluklar olduğunu varsayar” (Deleuze, 2006b: 75). Düşüncenin güçsüzlüğüne işaret eden bütünün dışarılığı ise, imgelerin birleşimine değil, onlar arasındaki çatlakla veya aralığa yerleşir. Bu çatlak aynı zamanda, düşünceye açılan yoldur çünkü bütün ve parça arasındaki organik ilişkiden kaçan parçaların, “yanlışın gücü”ne uygun olarak yeni baştan düzenlenmesidir (Ebru, 2011: 129). Parçayı bütüne bağlı kılmadan her bir parçanın çatlak üzerinden üretilmesidir. Yanlışın gücüne bağlı olarak türetilen her bir imge de bu çatlaktan çıkar ve tekrar o çatlakla geri döner. Çatlak, farkın ama çatlakların sürekliliği ise tekrarın alanıdır. “Artık imajların irrasyonel kopukluklarla zincirlenmesi değil, irrasyonel kopukluklar üzerinde *yeniden zincirlenmeleri* söz konusudur” (Deleuze, 2006b: 76). Deleuze’e göre bütün, bu haliyle, bir birleşim meselesi değil bir farklılaşma (differentiation) meselesidir. İmgeler arasındaki çatlak, farklılaşmanın oluşum yeridir. Bu imgeler arasında doğrusal bir bağlantı kurulmaz, virtüel bir ilişki kurulur. Düşüncenin, boş bir alan içerisinde ilişkileri düzenlemesidir söz konusu olan.

Deleuze’ün zaman imge içerisinde gerçekleştirdiği bir başka geçişi de, bu bağlamda değerlendirmemiz gerekir. Deleuze sadece felsefi bağlamda Bergson’dan Nietzsche’ye geçmez. Sinema içerisindeki akımlar arasında da geçiş yapar. *Zaman-İmge*’nin altıncı bölümünden sonra, Yeni Dalga yönetmenlerini daha fazla görmeye başlarız. Deleuze, zaman imgenin öncüsü olarak gördüğü Yeni Gerçekçilik’ten Yeni Dalga akımına geçer. Fakat Bergson ve Nietzsche arasında gerçekleşen geçişte de belirttiğimiz gibi, iki akım arasındaki geçiş birinin diğerini yok sayması anlamında değildir. Bergson’un sesini duymaya devam ettiğimiz gibi, Yeni Gerçekçilik akımının da gücünü hissetmeye devam ederiz ama Deleuze yine de, ayırım konusunda ısrarcıdır. Deleuze *Hareket-İmge*’nin son başlığında söz konusu ayırımı yapmaktadır zaten (2014: 273-274). Zaman imge içerisinde, Yeni Gerçekçilik, *sezgisel* bir bilince ve teknik bir anlayışa sahiptir. Yeni dalga ise entelektüel ve *düşünümsel* bir bilince sahiptir. Yeni Dalga, amaçsız gezinti biçimlerini, Yeni Gerçekçilik’ten kalma tüm zamansal ve mekânsal koordinatlarından soyutlayarak, saf bir şimdinin göstergesine dönüştürür. Buna bağlı olarak da, eylemlerin motivasyonunu, Yeni Gerçekçilik’te olduğu gibi "doğru yapmak" değil, "yanlış yapmak" oluşturur.

Deleuze tarafından, Yeni Dalga’nın en çok öne çıkarılan yönetmeni ise Godard’dır. Ona göre Godard, “sinemaya düşünceyi dâhil” etmiştir. Düşüncenin sinemaya dâhil oluşu, “sinema

üzerine düşünce üretme" değildir, "sinemanın düşünmesini" sağlamaktır (Deleuze, 2009a: 221). Godard sinemasında söz konusu olan şey, düşüncenin dogmatik imgesinde olduğu gibi, adaletin veya doğrunun sinemadaki temsiliyetini üretmek değildir. Hareket imge de olduğu üzere, adaletin ve doğrunun imgesini değil, olduğu haliyle imgeleri üretmeye çalışır (Deleuze ve Parnet, 2016: 23). Özellikle Yeni Dalga'yla birlikte, "dışarı bütünü, çatlak veya kesme ise birleşimin yerini alır" (Deleuze, 2001b: 214). İmgeleri temsiliyete indirgmeden olduğu haliyle üretmek, bu çatlığa yerleşmekle mümkündür. Deleuze'e göre bu, "arada"nın veya "ve"nin bir modelidir ve bu model içerisinde sinema, "Bir" in hükümlerinden kurtulur. Bütün de, "şeylerin kurucu 've' sine" dönüşerek, "Bir-Varlık (One-Being)" olmağından uzaklaşır (2001b: 180).

Deleuze'e göre bu aynı zamanda, "ampirist dünya"nın kendisini tüm genişliği içerisinde açmasıdır (2009a: 257). Söz konusu dünya, "dışsallığın dünyası, düşüncenin kendisinin de Dışarı'yla temel bir ilişki içinde olduğu dünya, 've' bağlacının 'olmak' fiilinin içselliğini tahından indirdiği dünya, dışsal ilişkiler yoluyla iletişim kurulan, bütünleştirilemez fragmanların dünyası"dır. Deleuze'e, felsefenin genel olarak, bu dünyaya yerleşemediğini savunmaktadır. Felsefe tarihi, varlık sorusuyla dolup taşmaktadır. Önemli olan her zaman, "Varolmak fiili ve ilke sorunu"dur. Söz konusu dünyaya yerleşmek, "dır" yerine "ve"yi koymaktır. Çünkü "ve", çoklukların veya farkın üretim yeridir. Bu bağlamda çokluk, kendisini bölen ve kapsayan varlığın bir sıfatı değil, varlığı doğrudan ifade edendir (Deleuze ve Parnet, 2016: 73-74). Fakat çokluk şu veya bu varolana ait olmadığı gibi, varolanların bütünü de değildir. "Çokluk tam olarak, ne öğelerle ne de bütünlerle aynı doğaya sahip olan 'VE'dedir". Deleuze, sinema açısından, Godard'ın gücünü de, bu bağlamda değerlendirir. Godard, iki imgenin arasında yer alan sınıra yerleşir. Bu sınır, bütünden kaçan akış çizgilerinin üretilmesini içerir. Deleuze'e göre, her zaman bir "kaçış çizgisi" vardır ama görülmesi zordur çünkü bu en az algılanandır. Godard, bu algılanamaz olanı görünür kılmaya çalışır (Deleuze, 2006b: 55).

Deleuze Godard üzerinden yaptığı ayrımı, klasik ve modern düşünsel sinema arasında da yapar (2001b: 210-211). Klasik düşünsel sinemanın en önemli temsilcisi olarak Eisenstein'ı öne çıkarır. Eisenstein, sinemayı düşünceyle özdeşleştirir ve bu özdeşlik, beyinde gelişim gösterirken, tutkuyu da sarmalamaktadır. Bu bağlamda, klasik düşünsel sinema, organiği ve tutkuyu bir araya getiren beyinsel bir süreçtir. Düşünsel sinemanın bu şekilde kavranılışı, iki eğilim içerisinde gerçekleşir. Birinci eğilimde hâkim olan edim, tamamlama ve farklılaşmadır ve "kavramın yasasını" içerir. "Değişimini ifade ettiği bir bütünle sürekli olarak kendisini

birleştiren ve aralarında kurulduğu nesnelere göre sürekli olarak kendisini farklılaştıran bir hareket" içerisinde. Bu hareket, kavramın hareketidir ve imge, kavramın bu hareketine dâhil edilerek kavramla özdeşleştirilir çünkü ikinci eğilim, bir birleştirme olarak, benzerlik ve yakınlık edimidir. Bu edim bir imgeden diğerine giden hareketi belirlemektedir. Dolayısıyla, kavram kendisini imgelerde dışsallaştırdığı ölçüde farklılaşırken, imgeler kendisini tamamlayan kavramda içselleştirdiği ölçüde birleşmektedir. İki eğilim bir arada işleyerek, kavram ve imgenin özdeşliğini gerçekleştirir. Bu, aynı zamanda, bilginin ideal boyutu ve temsilin klasik biçimidir. Deleuze, klasik düşünsel sinemanın bu niteliğini, "sinematografik bir Hegel" olarak adlandırır. Beynin bu iki eğilim içerisinde değerlendirilmesine karşı olarak, Bergson tarafından beynin sadece aralık olarak kavranması da bu düşünsel sinema içerisinde değerlendirilir.¹⁵

Modern düşünsel sinemada, imgeler, farklı bir şekilde düzenlenir. Deleuze söz konusu değişikliği, günümüzde beynin farklı bir şekilde kavranılışı üzerine temellendirir (2001b: 212). Beyinde basitçe aralık diyemeyeceğimiz "mikro-çatlaklar" vardır. Gelen ve gönderilen imgeler arasında beyin, bir bütün biçiminde boşluk olarak yer almamaktadır. Beyin kendi içinde yer alan "mikro-çatlaklara" bölünmektedir. Bu çatlaklar hareketler arasında olumsal sapmalar yaratmaktadır. Bu bağlamda, imgelerin birleşiminden ziyade, sapmanın özgün bir değer edindiği imge düzenlenişine geçilir. Deleuze Godard'ın yanı sıra, Artaud sinemasını da, bu düzenleşin örneklerinden biri olarak ele alır. Artaud, düşüncenin mutlaklığı içerisindeki bütünü değil, kendi içindeki "çatlağı" ortaya çıkarmaya çalışır. Bir bütün içerisinde, imgeden kavrama ve kavramdan imgeye ilerlemez. İmgeler arasındaki bağlantısızlığı öne çıkarır. Bu açıdan, düşüncüyü görünür kılmaya çalışmaz, "düşüncüyü kendine ait olan olanaksızlıkla yüz yüze getirir" (2001b: 168). Olanaksızlık, güçsüzlük veya tutarsızlık, düşüncüyü hakikate değil, yalnızın gücüne götürür. Bu açıdan, Eisenstein ile düşüncüyü bir şokla karşı karşıya getirme açısından benzerlik taşısa da, farklılıkları da bu benzerlik üzerinden ortaya çıkmaktadır çünkü artık düşüncedeki bütünü ortaya çıkartan şoka değil düşüncedeki düşünülemezliği veya "henüz düşünmüyor olduğumuz gerçeğini"¹⁶ ortaya çıkartan şoka yönelir. Mantıksal birleşimlerin iptali, aynı zamanda tamamlama ve farklılaşma arasında kurulan organik birliğin de iptali demektir. Deleuze bu birliğin iptal edilmesi için, topolojik uzam anlayışına ihtiyaç

¹⁵ Deleuze bu biçimin dilbilimsel çalışmalarda da hâkim olduğunu savunur. Metafor ve metonimi, benzerlik ve yakınlık işlemlerinin sonuçlarıken, sentagma ve paradigma, tamamlama ve farklılaşma işlemlerinin sonuçlarıdır (2001b: 211).

¹⁶ Deleuze, bu açıdan Artaud'yu, Heidegger'e yakın bulur. Şüphesiz sadece Artaud değil, zaman imge açısından pek çok yönetmen, Heidegger çerçevesinde değerlendirilebilir. Fakat Deleuze Heidegger'e sadece, düşüncenin güçsüzlüğü açısından atıfta bulunur.

duyduğumuzu savunmaktadır. Topolojik uzam, içerisi ve dışarısının birbirinden ayırtedilemez bir biçimde kurulmasıdır (2001b: 211).

Badiou Deleuze felsefesinde yer alan kıvrım meselesini de, bu topolojik düşünce çerçevesinde değerlendirir (2019: 118-119). Düşüncenin varolanlara bağlılığı, düşüncenin dışarıyla olan ilişkisinin içselleştirilmesi değildir. Düşüncenin varolanlardan hareketle etkinleşmesi, kurucu bir içselliği ortadan kaldırdığı gibi, düşüncenin “kendi kendisiyle düşünümseelliğini” de ortadan kaldırmaktadır. İçselliği oluşturan şey, dışarının kıvrımlanmasıdır. İçsellik bu bağlamda, sadece bir sonuçtur çünkü artık dışsallık, ayırıcı bir duruma gönderme yapmaz, topolojik bir düzlem üzerinden ele alınır. Bu düzlemi oluşturan ise güç “diyagramı”dır. Düşüncenin oluşum süreci üzerinden ele alınması da dışarıyı oluşturan bu güç ilişkilerinin “topolojik yoğunlaşması” olarak içeriye kuşatmasından kaynaklanır. “Düşünce ilkin bu kuşatmayı (dışarıdan içeriye doğru) takip ederek, sonra da onu (içeriden dışarıya doğru) geliştirerek, Bir’in gücüne ontolojik olarak birlikte-katılır. O, Varlığın kıvrımıdır” (Badiou, 2019: 128). Düşüncenin varlığa teması, aynı zamanda varlığın kıvrımı olarak kendi oluşum sürecini içermektedir. Badio’nun ifade ettiği üzere, “Varlık kendisini düşüncede hem bildirdiği/söylediği hem de telaffuz ettiği ölçüde düşünce vardır” (2019: 40). Deleuze açısından söz konusu Varlık, aslında Zaman’dır. Zaman, “düşünceyi içeriden işleyen sınırdır”. Düşünce, dışsallığın biçimi olarak uzam tarafından değil, içselliğin biçimi olarak zaman tarafından sınırlanır. Deleuze, felsefe tarihindeki bu kökten değişikliğin adresi olarak Kant’a işaret etmektedir. Kantçı devrimin birinci yönü olan zamanın ontolojik önceliği, aynı zamanda düşüncenin oluşum sürecini belirleyen içsel bir sınırdır. Zaman, “düşüncede düşünülmesi imkânsız” olan şeydir (Deleuze, 2015b: 67).

Düşünce, zamandan hareketle etkinleşir. Dolayısıyla, Deleuze açısından felsefe, temellendirmekten ziyade, zamana açık bir etkinlik olarak vardır. Hatta onun açısından, bir başlangıçtan söz etmek bile mümkün değildir. Felsefenin başlangıcı olan ilk kavramın bile, birden çok bileştiricisi vardır (Deleuze ve Guattari, 2001: 23). Eğer felsefe zamandan hareketle etkinleşiyorsa, zamana dair bileşenler, başlangıcın figürleri olacaktır. Sinema özelinde ürettiği ve uyarladığı kavramlar da, bu figürlerin dışavurumları olarak vardır. Çünkü zaman imge, hareketin temeli olarak sunulmaktadır. Hareketin zaman içerisindeki bileşenleri ve zamanın hareketten ayrı doğası ve son olarak yaşamın zamansallığının bu doğa itibarıyla olunması, sinema incelemesinin iskeletini oluşturmaktadır.

Deleuze, başlangıcı dışarıya ait kılarak, düşünceyi “kökten bir dışsallığın olumlanması” üzerinden ele almaktadır. Onun açısından düşünce, dışsallıkla mutlak bir ilişkinin olumlanmasıdır. Bu açıdan düşünce, karşılaşmalara açık olarak konumlandırılır. “Karşılaşma, düşüncenin kendisine bağlı olmayan şeyle ilişkiye girdiği, mutlak olarak dışsal bir ilişkinin adıdır” (Zourabichvili: 2008: 40). Deleuze’ün sıklıkla tekrar ettiği ilişkilerin terimlerine dışsal olması teması, bu bağlamda değerlendirilmelidir. İlişki olarak mutlak dışsallık, ne düşünceye ne de karşılaşmanın nesnesi olarak göstegeye aittir. İlişki tekrar edilebilir ama tekrar düşünceye ve göstergeye her zaman dışsaldır. İlişkinin terimlerine dışsal oluşu, ayırıcı kuvvet olan “ve” üzerinden farkın üretilmesidir. Fark içerisindeki terimlerin birbirlerine dışsal oluşu, karşılaşmayı da olumsal veya tesadüfi kılmaktadır. Fakat zorunluluk, tam da bu ilişkinin dışsallığından türemektedir. Düşünce, bir karşılaşmanın sonucunda, dışarıyla gerçek ilişkisini olumladığında, zorunluluğunu da bu olumlama üzerinden edinmektedir. Çünkü düşünmek, durumsal ve olaya ait olması itibarıyla zorunludur ama tesadüfi olması itibarıyla de olumsaldır (Zourabichvili: 2008: 33).

Düşüncenin dışarıdan hareketle etkinleşmesi, Deleuzecü transsendental alanının düşünceye açılmasıdır. Söz konusu transsendental alan, aslında Deleuze’ün Nietzsche’de keşfettiği, “kişisiz ve birey-öncesi tekilliklerin dünyası”dır. Ona göre Nietzsche, bu dünya içerisinde, “serbest ve bağlanmamış enerjiyi keşfeder”. Bu enerji, “artık sonsuz Varlığın sabit bireyselliğinde (Tanrı’nın meşhur değişmezliğinde) ya da sonlu öznenin yerleşik kalıplarında (bilginin meşhur sınırlarında) hapsolmayan göçebe tekillikler”den oluşmaktadır. Tekillikler, “bilinçdışı bir yüzeyde” ortaya çıkmaktadırlar ve “bilinç sentezlerinin koşulları olan sabit ve yerleşik dağılımlardan radikal şekilde ayrılan *göçebe bir dağılım* sayesinde içkin ve hareketli bir öz-birleşme ilkesi kazanırlar”. Deleuze açısından, “tekillikler hakiki aşkınsal olaylardır” (Deleuze, 2015a: 124, 129).

Deleuze’e göre, söz konusu transsendental alan, aslında bir problem alanının belirlenmesidir (2015a: 73).¹⁷ Fenomenin düşünceyi, problematik bir alana taşıması söz konusudur. Fakat bu,

¹⁷ Deleuze Kant’ın, fenomenleri, içeriği açısından idealarla ilişkilendirmesini de bu bağlamda değerlendirmektedir: “fenomenlerin içeriklerinin de aklın idelerine karşılık gelmesi veya onları sembolize etmesi zorunludur” (1995: 59). Fakat ona göre, fenomen ve idealar arasındaki bağıntı, sadece postula edilmiştir: “Akıl, Doğa’nın sistematik bir birliğini öngerektirmek durumundadır; o, bu birliği, bir problem veya bir sınır olarak konumlamak ve bütün hareketlerini, sonsuzluğa konulan bu sınır düşüncesi üzerinde temellendirmek durumundadır.. Akıl, tümlüğün ve koşulların birliğinin nesnede verildiğini söylemez, fakat yalnızca nesnelerin, bizim, bilginin en yüksek derecesi olarak bu sistematik birliğe yönelmemizi sağladığını söyler. O halde, fenomenlerin içeriği İdelere karşılık gelir ve İdelere de fenomenlerin içeriğine. İde bir kurgu değildir, demektedir Kant; onun nesnel bir değeri vardır, o bir nesneye sahiptir, fakat bu nesne, "belirlenmemiş"tir, "problematik"tir”.

Kant'ta olduğu gibi, fenomenin olası deneyime değil, gerçek deneyime bağlı olarak ele alınmasıyla mümkündür. Transsendental alan, bu dünyaya içkindir. Nietzsche “en değerli şeylerin başka, *kendilerine özgü* kökenlerinin olması gerektiğine” yönelik “metafiziksel” inanca dair uyarıda bulunur. Bu inanç, “*değerlerin zıtlığına duyulan inançtır*” (2016b: 6). Deleuze, bu uyarıyı dikkate alarak, transsendental alanı bu dünya üzerinden ifade etmektedir. Hughes’un da ifade ettiği üzere, “olası nesnelere dair genel yasaları sıralamak yerine (kategoriler), tekil nesnelere özgü yasaların teorisini geliştirir (İdealar)” (2014: 53). Her bir tekil deneyimin problem sahası, kategorilerin karşılıkları olmadığı gibi, ideaların sembolleri de değildir. Çünkü “problematik” olan şey, “olayın kipidir”. Olay özü itibarıyla, “problematik ve problemlleştiricidir”. Olay tekillikler arasında kararverilemez ve ayırtedilemez ilişkiler ürettiği için problematiktir. Transsendental alanın problemlerden oluşması da, bu alanın koşulu olarak “tekil noktalarca belirlenmesidir”. Söz konusu tekil noktalar, göstergelerin arkasında saklı olan ve keşfedilmeye bekleyen belirlenimler değildir. Deleuze’ün ifade ettiği gibi “perdenin arkasında görülecek bir şey yoktur, çünkü görülebilir her şey ya da daha doğrusu bütün olanaklı bilgi *perde boyunca uzanmaktadır*” (2015a: 26). Bu bağlamda, karşılaşmanın nesnesi olarak gösterge, problemin taşıyıcısı olarak vardır (Deleuze, 2017: 192). Sadece gösterge değil, felsefi bir kavram da, problemlere gönderme yapmaktadır. Kavramın problemlere gönderme yapması, “olayı söyle”mesidir. Kavram, “özü ya da şeyi” söylemez. Kavram her şeyden önce, “Saf bir Olay’dır” (Deleuze ve Guattari, 2001: 24, 28).

Göstergeler ve kavramlar, transsendental alana açılan düşüncenin problemler açısından karşılıklarıdır. Düşünceyi problemlerle karşı karşıya getiren olayın ifadeleridir. Fakat bu ifadeler, düşüncenin olay karşısında geliştirdiği çözümler değildir. Bir problem, şüphesiz çözümlerinden ayrı değildir ama problemin çözümlere direnen bir yanı da vardır. “Bir problem çözülüşüyle aynı zamanda belirlenir ama problemin belirlenimi çözümle karışmaz”. Bir problemin belirlenimi, tekilliklerin dağılımından oluşmaktadır. Bir problemin çözümü ise, bu belirlenimin koşulu altındaki tekilliklerin edimselleşmesidir. “Problem çözümlerine nazaran aynı anda hem *aşkınsal* hem içkindir. *Aşkınsaldır* çünkü genetik unsurlar arasındaki bir idesel bağlar veya diferansiyel ilişkiler sisteminden oluşur. İçkindir çünkü bu bağlar veya ilişkiler kendilerine benzemeyen ve çözüm alanı tarafından belirlenen aktüel ilişkilerde cisimleşir” (Deleuze, 2017: 222)¹⁸.

¹⁸ Alıntı içerisindeki italik yazılan kavramlar, tarafımda değiştirilmiştir. Çeviri metinde “aşkınsal” yerine “aşkın” kavramı kullanılmıştır. Fakat Deleuze, Kantçı çizgiyi takip ederek, “aşkın” (transcendant) yerine “aşkınsal”

Problemlerin çözümlerden ayrı oluşu, düşüncenin doğru ve yanlış olmaksızın oluşum süreci içerisinde ele alınmasıdır. Problemi çözümlerine indirgeyemediğimiz gibi, düşünceyi de doğruluğuna ve yanlışlığına indirgeyemeyiz. Deleuze için asıl önemli olan şey, “doğru düşünceler değil, yalnızca düşünceler”dir. Deleuze, Godard sineması için belirttiği, doğruluğun veya adaletin imgeleri değil yalnızca imgeler vurgusunu, felsefe açısından da tekrar etmektedir. Düşünceyi doğru ve yanlış olmaksızın kendinde ele almak, düşünceyi kendi üzerine kapatmak değildir.¹⁹ Düşünce bu biçim altında, tam da düşünceyi doğruluğu üzerinden ele alan “egemen anlamlara yerleşik buyruk tümcelerine” uygun olacaktır. Düşünceyi kendinde ele almak veya “yalnızca düşünceler”, mutlak bir dışsallığa açık olan etkinliği genetik açıdan değerlendirmektir. Yalnızca düşünceler, “şimdi-oluş’tur, düşüncelerde kekemeliktir”. “Cevapları susturan” veya “tüm kanıtlamaları hükümsüz kılan sorular”dır (Deleuze, 2006b: 49).

Badiou’ya göre, Deleuze’ün virtüel alanın gerçekliğinde ısrar etmesinin nedeni de budur (2019: 74). Transsendental alanı oluşturan tekil dağılımın düşünceye problematik bir alan açması, her edimsel olandan virtüel parçasının çıkarılmasıdır. Düşünce, bu virtüel ilişkilerle iş görmesi itibarıyla, problematik alana açılır. Problemin çözümüne içkin olması gibi, virtüel de edimsel olana içkindir ve aynı şekilde, problemin çözümüne indirgenemez olan bir gerçekliğe sahip olması gibi, virtüel de edimselliğine indirgenemez olan bir gerçekliğe sahiptir. Badiou’ya göre, Deleuze bu ısrardan hareketle, virtüele/probleme “istikrar verir”. Virtüel/problem, “olanı varlığına tutturan şeyin kavranışı olması itibarıyla gerçek olarak düzenlenir”.

Dolayısıyla transsendental alan, sadece düşünülebilir olan değil, aynı zamanda gerçek olandır. Deleuze’ün “duyumsalın varlığı” olarak ifade ettiği (2017: 312-313). Duyumsalın varlığı, “ampirik” açıdan, düşünülebilir olması itibarıyla duyumsanamayandır ama aynı zamanda “transsendental” olması açısından, gerçek olması itibarıyla, duyumsanabilir olandır.

(transcendental) kavramını kullanmayı tercih eder. Deleuze’ün felsefi projesi de, tüm aşkın yönelimlere karşın, aşkınsal alanı bu dünyaya içkin kılmaktır.

¹⁹ Deleuze’ün teorem ile problem arasında yaptığı ayrımı da, bu bağlamda değerlendirebiliriz (2001b: 175). Teorem, bir şeyin başlangıcından sonuna doğru ilerleyen içsel ilişkilere bağlıyken, problem kendine ait koşullara bağlı olan dışsal bir olay sunar. Ancak bu dışsallık fiziki bir dünya olarak dışarıya olmadığı gibi, "düşünen bir egonun psikolojik içselliği" de değildir. Problematik olan, düşüncedeki düşünülemezliği ortaya çıkarır. Onun dışarıda olma niteliği de, düşüncenin kalbinde yatan düşünülemezlik bağlamında bir dışarıdalıktır. Bu bağlamda, düşünceyi bir bilgi modeli olmayan dünya içerisindeki inanca yani kendi-dışılığına açmaktadır. Düşünce, problem aracılığıyla kendi dışına açılır. Teorem, düşünceyi kendi aksiyomatik ilerleyişinin içerisinde tutmaktadır. Problem ise bu içselliği kökten bir dışsallıkla iptal ederken, düşüncenin içerisini onun oluşum sürecine bağlamaktadır.

Duyumsanamaz olması, “onu yabancılaştıran ya da onunla ‘zıtlaşan’ bir nitelikte örtülmüş ve daima onu tersyüz edip iptal eden bir uzamda dağılmış” olmasındandır. Diğer bir açıdan, sadece duyumsanabilir olması ise, “duyumsayacak bir şey vermesidir”. Düşünceyi bu verilen yeğinlik itibariyle zorlamasıdır. Deleuze’ün de ifade ettiği üzere, “fenomenin şimşek gibi çakması, kendini işaret olarak açıklaması ve hareketin ‘etki’ olarak üretilmesi fark dâhilinde olur. Niteliklerin nedenlerini ve duyumsalın da varlığını bulduğu farkların yeğin dünyası tam da üstün bir ampirizmin nesnesidir” (2017: 89). Deleuzecü ampirizmin karşılaşmaya dayalı olmasının nedeni de bu zorlama altında anlaşılabilir (Aras, 2013: 97). Fenomenin sınırını oluşturan yeğinlik, düşüncenin bu fenomen karşısındaki etkinlik alanını oluşturmaktadır. Bu açıdan, Deleuzecü karşılaşma basit anlamda düşünen bir özne ile düşünülen bir nesne arasında gerçekleşmez. Karşılaşma düşünen bilinç durumuna ait olmadığı gibi bir nesneye de gönderme yapmaz (Karadağ, 2016: 52).

Deleuze’ün üstün olarak ifade ettiği transsendental ampirizm, nesneyi ve özneyi de kapsayan ve başlamadığı gibi sona da ermeyen dolaysız saf bir bilinç alanıdır. Duyum, bu bilinç akışında bir kesit olarak vardır. Transsendental ampirizmin nesnesi, iki duyum arasındaki mesafe ne kadar yakın olursa olsun, “birinden diğerine oluş olarak, gücün artışı ve azalışı (virtüel nicelik) olarak geçiştir” (Deleuze, 2009b: 393). Söz konusu geçiş, doğrudan zamana işaret etmektedir. Bu geçiş, zamanın üçüncü kipi olan gelecektir ve ebedi dönüş açısından söyleyecek olursak, varlığın oluşudur. Fenomenin başkalaşmasını sağlayan şey, varlığın oluşunun simulakr olarak düşünceyi zorlamasıdır. Gelecek, “bir düşünme ediminin belirme koşullarıyla bağlantılıdır. Düşünmek, geleceği gelecek olarak olumlamanın ve bir biçimde yaşanılmazı yaşamanın olanaklılığına bağlıdır”. Deleuze’ün bir üçüncü zamansal kip olarak geleceği belirlemesinin nedeni de budur. Gelecek, problematik alanın “biçimi” olarak vardır (Zourabichvili: 2008: 94-95).

Deleuzecü transsendental ampirizmin, Kantçı transsendental idealizme yönelik karşı çıkışı da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Deleuze transsendental alanı, Kant’ta olduğu gibi fenomen alanından başka bir yere taşımamaktadır. Fenomenin sınırına yerleştirmektedir ve bu açıdan, transsendental alan, Kant’ta olduğu gibi, sadece düşünebilir olan değil duyumsanabilir olması itibariyle, gerçek olarak kabul edilmektedir. Deleuze, bu transsendental alanın “kendi hesabına açınlanması” ve “deneyimlenmesi” gerektiğini düşünmektedir. Tüm çalışmalarında yapmaya çalıştığı şey de, bu alana uygun olan bir düşünce imgesi geliştirmektir (Deleuze, 2009b: 373). Söz konusu düşünce imgesi ise içkinlik düzlemidir. İçkinlik düzlemi,

düşüncenin dogmatik imgesine karşı öne sürülür. Her şeyden önce içkinlik düzlemi, “düşünülebilir kavram değil”dir. Düşüncenin tüm kavramlarını katederek, kendi içinde sonsuzca devinebilmesinin imgesidir (Deleuze ve Guattari, 2001: 40-41). Transsendental alan içerisinde açılan tekilliklerin dağılımının düşünce açısından sonsuzca devinimidir. Deleuze, transsendental alanı, nesne ve öznenin aşkınlığından çıkartıp içkinlik düzlemi üzerine yerleştirmektedir. Transsendental alan, içkinlik düzlemi üzerinden ifade edildiği için, mutlak olarak kendisindedir. Çünkü mutlak içkinlik, “bir şeyin içinde değildir. Aşkın alan kendisini bilinçle tanımlamadığı gibi, içkinlik planı da kendisini, kendisini içermeye muktedir bir Özne veya Nesne” üzerinden tanımlamamaktadır (Deleuze, 2009b: 394).

Ne özneye ne de nesneye gönderme yapan içkinlik düzlemi, yaşamın kendisinden başka bir şey değildir. “Yaşama içkin değildir, fakat kendisi hiçbir şey olan içkinliğin kendisi bir yaşamdır. Bir yaşam içkinliğin içkinliğidir, mutlak içkinliktir: güçtür, tam anlamıyla büyük bir mutluluktur” (Deleuze, 2009b: 395). Söz konusu yaşam, kişisel değil tekil bir yaşamdır. Tekil bir yaşam olarak içkinlik düzlemi, tarafsız olması itibariyle, iyinin ve kötünün ötesindedir (Küçükalp, 2009: 138). Bu bağlamda içkinlik düzleminin düşüncenin imgesi olması, düşüncenin yaşamı, iyinin ve kötünün ötesinde olumlamasıdır. Çünkü olumlamanın nesnesi, mutlak dışsallık olarak yaşamın kendisidir. Bu bağlamda içkinlik düzlemi, Deleuze’ün Nietzsche aracılığıyla ortaya koyduğu “yeni düşünme biçimi” olarak Nietzscheci neşeli haberdur: “olumlu bir düşünce, yaşamı ve yaşamdaki istenci olumlayan, sonunda olumsuzu tamamen dışlayan bir düşünce demektir. Geleceğin ve geçmişin masumiyetine, ebedi dönüşe inanmak. Ne varoluş suçlu olarak gösterilir ne de istenç varolmaktan dolayı kendini suçlu hisseder”.

Dolayısıyla inanç, geleceğin inancı olmakla birlikte, aynı zamanda mutlak dışsallığın olumlanması anlamında da bir inançtır. Dışarı, bu dünyanın dışarı veya ötesine değil, içerisine yerleştirildiğinde, düşünce, tüm aşkın yönelimlerinden kurtularak, bu dünyadan ibaret olan yaşama, bilgisel boyutta değil inanç boyutunda yaklaşmaktadır (Zourabichvili: 2008: 88). Deleuze inançtan her söz ettiğinde, “bunun anlamı bir işaretin alınması ve bu işarete verilen reaksiyondur” (2009b: 56). Söz konusu reaksiyon, düşüncenin imgesi olarak içkinlik düzleminin yaşamla özdeş olması itibariyle, simulakrlardan oluşan bu tekil yaşamı olumlamaktır.

Deleuze'ün Nietzsche monografisinde ortaya koyduğu Nietzsche'nin Sokrates eleştirisini de bu bağlamda değerlendirebiliriz. Çünkü bu eleştiriyi, Deleuze tam da düşünce ve yaşam ilişkisi bağlamında ele almaktadır. Deleuze'e göre Nietzsche, Sokrates'i sadece "yaşamı bilginin hizmetine soktuğu için değil", aynı zamanda "düşünceyi yaşamın hizmetine soktuğu için de eleştirir". Yaşam, bilgi üzerinden kavranıldığında tepkisel hale gelir, düşünce, yaşamın idame ettirilmesine indirgendığında ise, söz konusu yaşam, tepkisel yaşam olarak vardır. Bilgi ve düşünce açısından da ifade edecek olursak, bilgi belirleyici olduğunda düşünce etkinliğinden uzaklaşır. Düşünceyi bilgiden ibaret kılmak, tepkisel yaşamı doğurmaktadır. "Bilginin yaşama koyduğu sınırlarla, akılcı yaşamın düşünceye koyduğu sınırlar aynıdır; yaşamın bilgiye boyun eğmesiyle aynı anda düşünce de yaşama boyun eğer". Deleuze, Nietzsche aracılığıyla, buna karşıt olarak, "yaşamın yapabildiğinin sonuna dek giden bir düşünce, yaşamı yapabildiğinin sonuna dek götüren bir düşünce" formülü önerir. Bu formül sayesinde, "yaşam düşüncenin etkin kuvveti" olurken, "düşünce de yaşamın olumsuzlayıcı gücü" olmaktadır (Deleuze, 2016c: 126-127).

İçkinlik düzlemi açısından yorumlarsak eğer, yaşam düşüncenin başlangıcı olarak vardır. Yaşam, çeşitli fenomenleri aracılığıyla düşünceyi sarsması ve onu dışarıya açması itibarıyla, düşüncenin etkin kuvvetidir. Öte yandan düşünce, bu etkinlikten hareketle, kendisini uyandıran yaşamı olumlama gücüne sahiptir. Başlangıçtaki güçsüzlüğünü bir güce dönüştüren de bu olumlama edimidir. Çünkü düşünce, her seferinde yeni baştan güçsüzlüğüne şahit olur ve yeni baştan bu güçsüzlüğü, güce dönüştürecek olumlama etkinliğine sahiptir. "Yaşam düşünceyi etkinleştirir, düşünce yaşamı olumlar" (Deleuze, 2016b: 24). Deleuze'ün Nietzsche üzerinden felsefenin temel yönelimlerinden biri olarak belirlediği, yeni yaşam biçimlerini yaratma, ancak bu düşünce ve yaşam ilişkisi sayesinde mümkündür. Deleuze'ün "yaşamıyoruz, sadece yaşamın bir biçimini sürdürüyoruz" ifadesini de bu bağlamda değerlendirmemiz gerekir (2016b: 24). Genel olarak sürdürdüğümüz yaşam biçimi, tepkiseldir. Yaşama kendi etkinliği çerçevesinde dâhil olabilmek için, düşünceyi yaşam karşısında otoriter kılmamalıyız. Deleuze'ün Nietzsche üzerinden ortaya koyduğu sanatın önemi de, buradan kaynaklanmaktadır (2016c: 128-129). "Düşünceyi etkin bir şey haline getiren yaşam" ve "yaşamı olumlu bir şey haline getiren düşünce" arasındaki yakınlık, Nietzsche açısından "sanatın özü"nü oluşturmaktadır. Sanat, aynı zamanda "yanlışın en yüksek gücüdür". Yaşamın etkinliği veya varlığın oluşu, yanlışın bir gücü olarak vardır. Sanat, yaşamın etkinliğini olumlayarak, bu gücü en yüksek seviyesine çıkartır.

Deleuze açısından da sanat, yeni yaşam biçimlerini yaratma anlamında, öncelikli bir konuma sahiptir. Deleuze, yaşamın etkinliğinin olumlanmasını, dünyadan kendisini soyutlayan bir öznenin bilincine bağlamamıştır. Bilinç daha çok, söz konusu yaşama bağlıdır. Bu açıdan, her zaman şeylerin ortasından başlanmalıdır ve bu başlangıç, şeylerin ortasında meydana gelebilecek bir farklılık açısından ele alınmalıdır. Bu farklılığın üretim yerlerinden biri olarak sanat, özerk bir güce sahiptir (Arnott, 2005: 23-24). Çünkü Nietzsche’de olduğu gibi Deleuze’de de insanı başka oluş biçimlerine açmak, sanatın meziyetini oluşturmaktadır. Sanat, yaşamın içindeki çeşitliliğe nüfuz eder. Söz konusu çeşitlilik, Deleuze’ün sanatın üretimleri olarak değerlendirdiği duygulanım ve algılanımlardır. “Duygulanımlar, insanın insansı olmayan haline-gelişleridir”. Algılanımlar ise “doğanın insansı olmayan manzaraları olması gibi”dir (Deleuze ve Guattari, 2001: 151). Yaşam, tam da bu haline-gelişlerin sürekliliğinden oluşmaktadır ve “yalnızca sanat ortak-yaratım girişimi içinde oraya ulaşabilir ve dalabilir” (Deleuze ve Guattari, 2001: 155).

Bir sanat olarak sinema ise yaşamın etkinliğine, imge ve gösterge üretimi olarak katılır. Deleuze’ün sinemayı, araştırma nesnesi olarak almasının nedeni de budur. Çünkü yaşam olarak içkinlik düzlemi “felsefe-öncesi” bir şey gibi ele alınır. İçkinlik düzlemi, kavramların birbirine gönderme yaptığı homojen bir sistem değildir. Çünkü içkinlik düzlemi sadece kavramları içermemektedir. Dolayısıyla felsefe-öncesi, önceden varolan bir şey olarak, felsefenin ona ulaşmasıyla gün ışığına çıkardığı bir şey değildir. Felsefe-öncesi, felsefenin “iç koşuludur” ve onun “bağrında” yer alır (Deleuze ve Guattari, 2001: 43-44). Felsefenin içsel sınırı olarak felsefe-öncesi, içkinlik düzlemi olması itibarıyla, düşünce içindeki düşünülemezdir. “Düşüncedeki en mahrem olandır, bununla birlikte mutlak dışarıdır. Bütün dış dünyalardan daha uzak bir dışarı, çünkü bütün iç dünyalardan daha derin bir içerisidir: içkinliktir” (Deleuze ve Guattari, 2001: 58). Bu aynı zamanda, felsefenin sadece kavramsal bir ilerleyişle yetinemeyeceğini ilan etmektir. Felsefe, “filozof-olmayanlara” da seslenir ve bu sesleniş itibarıyla, dışarıya açılmaktadır. Sinema tam da bu seslenişe, yaşam ortaklığı çerçevesinde, imge ve göstergelerle cevap verir.

İçkinlik düzlemi üzerinde, “yeri belirlenemeyen karışımlar vardır”. Her bir düşünce etkinliği, kendi etkinliğinin olumsuz karşılığıyla ilişki içerisindedir. Sadece felsefe değil, sanat da “sanat-öncesi” bir koşulu, kendi içinde taşımaktadır. Sanat ve felsefe, kendi-öncelerini “beyinsel düzleme göre birbirilerinden ayırabilir” ama beynin dâhil olduğu “kaosa” göre, ayrılamaz bir niteliğe sahiplerdir (Deleuze ve Guattari, 2001: 194). Söz konusu kaos, tam da,

etkinlikleri kendi-değillikleriyle beraber iç içe geçiren yaşamın içkinliğidir. Bu içkinlik düzlemi üzerinde ufka doğru koşan filozof “gözleri kızarmış” olarak döner, bu gözler “zihnin gözleri” olsa bile, durum aynıdır ve aynı şekilde sanatçı da, aynı düzlem üzerinde ilerlerken, “yaşayamı yaşamışın içinde görmüş olmak uğruna”, gözleri kızarmış olarak döner. Sanatçı, filozofla aynı kaderi paylaşır (Deleuze ve Guattari, 2001: 44, 155).

Deleuze açısından, sinema ve felsefi arasındaki karşılaşma, bu kaderin paylaşımından ibarettir. *Zaman-İmge*'nin son pasajında, “Sinema nedir?” yerine “Felsefe nedir?” sorusunu yöneltmesinin nedeni de, bu paylaşımına dikkat çekmesidir (Deleuze, 2001b: 280). Sinema eserlerinden sonra, Guattari'yle kaleme aldığı, *Felsefe Nedir?* kitabı, bu paylaşımın sinema özelinde değil ama sanat açısından doğasını açıklamaktadır. Felsefe-olmayan ve sanat-olmayan, içkinlik düzleminde buluşur. Bu bağlamda, felsefenin sinemayla karşılaşmasına bağlı olarak düşünce, problemler düzeyinde mutlak dışarılığını nesnelleştirir. Bir problem alanı belirlemek, “dışarıyla katışıksız bir ilişkiyi nesnelleştirmek” demektir (Zourabichvili: 2008: 46-47). Sinema, bu problem alanını, tam da düşünceyi sarsan fenomenlerin düzenlenişi olarak, imge ve göstegelerle oluşturur. Deleuze'ün de ifade ettiği üzere, sinema “problemlere cevap vermektense, onların bizi kavramasını sağlayan düzlemler yaratır” (1998: 52).

Hareket imge sineması, bu düzlemleri, imgeler evrenindeki akış içerisinde çekip çıkardığı algılar çerçevesinde düzenlemektedir. Algıdan eyleme uzanan hareket çizgileri, sürenin anlık kesitleri olarak, bu düzenlemenin içeriğini oluşturmaktadırlar. Fakat düşünce, burada henüz etkin değildir. Zaman imge sineması, tam da bu noktada devreye girmektedir. Düşüncedeki düşünülemezini ortaya çıkarması bağlamında, düşüncenin yaşam karşısındaki olumlayıcı etkinliğine işaret etmektedir. Zaman imgeyle birlikte, “düşüncenin etkisi hareketin dolaşımının yerini alır. Bu etki algının eyleme uzanmak yerine düşünceyle ilişki kurduğu ve imgenin zamana ulaşmaktansa devinimle yetinmekten vazgeçtiği anda gerçekleşir” (Sauvagnargues, 2010: 189). Sütçü'nün de ifade ettiği üzere, “hareket imgesindeki güç, izleyicinin kendisinden ziyade, evrensel değişimden elde edilen bir algıdır. Oysa zaman imgesi sinematografik imgenin duyusal hareket ettirici bir durumdan kurtulup özgür olduğu ve düşünceyi saf bir şekilde alıkoyduğu bir imge türüdür” (2015: 133-134). Fakat şunu da belirtmek gerekir ki, düşünce tam da “evrensel değişimden elde edilen algı”nın etkisi çerçevesinde, içsel sınırını oluşturan düşünülemez olanla karşı karşıya gelir. Bu düşünülemez olan, yukarıda da belirttiğimiz üzere, zaman ve içkinlik düzlemi veya yaşamdır. Sinema, sadece düşünceyi sarsması itibarıyla değil evrensel akışın seyrine temas edebilmesi itibarıyla

de, felsefeye imge ve göstergelerden oluşan problematik bir alan sunmaktadır. Bu bağlamda, Deleuze'ün müzik ve felsefe için ifade ettiklerini, sinema için de söyleyebiliriz: “mutlak kulak yoktur; sorun imkânsız bir kulağa sahip olmaktır - kendi başlarına duyulabilir olmayan kuvvetleri duyulabilir kılmak. Felsefede de söz konusu olan imkânsız bir düşüncedir, yani düşünülebilir olmayan güçleri son derece karmaşık bir düşünceler malzemesiyle düşünülebilir kılmak” (2003: 53-54). Mutlak göz de yoktur ama sinema içerisinde yetkinleştirilmiş olan kameranın gözü vardır. Sinema, felsefeye, simülakrlardan oluşun bu dünyaya, bu gözün içerisinde bakma imkânı sunmaktadır.

3.3.2. İmgenin Kristalleşmesi: “İmgenin Bileşenleri”

Deleuze, *Zaman İmge*'nin son bölümünde, imgenin kendi içindeki ayrışma sürecine odaklanmaktadır. Bu aynı zamanda, Nietzsche'yle birlikte, imge ve gösterge düzlemini simülakr olarak ele almanın sonuçlarından biridir. Çünkü simülakr, doğası gereği fenomenin başkalaşmasıdır ve imge bu başkalaşımı, zaman açısından değil de kendi açısından ifade ettiği takdirde, kendi bileşenlerinin başkalaşması olarak ortaya koymaktadır.

Deleuze imgenin kendi bileşenleri açısından başkalaşmasını veya bileşenlerinin ayrışma sürecini serimlemek için, görsel ve işitsel imgenin sinema tarihi içerisindeki gelişimine odaklanır (2001b: 225-228). Sessiz sinemadan sesli sinemanın modern biçimine uzanan bir hat içerisinde, imgenin temel bileşenlerini incelemiştir. Sessiz sinemada karşımıza çıkan şey, imgenin iki temel bileşenidir: görsel ve sessiz imge ile okunan ve yazı imge. Görsel imge, "doğallaştırılmış" olandır ve izleyiciye, tarih içerisindeki insanın doğal varlığını sunmaya çalışır. Doğanın bir dile ihtiyaç olmaksızın, masum niteliğini ortaya çıkarır. Sessiz filmlerdeki ara yazılardan oluşan yazı imge ise, “söylem-edimleri” üretir. Bu söylem-edimleri, doğadan ayrı olan dolaylı biçimlere dayanır. Bir yasa formuna sahiplerdir ama söz konusu yasa, doğanın masumluğunu bozan yapay bir düzenlemedir.

Sesli sinema dönemiyle beraber, imgenin bileşenlerinde bazı değişiklikler meydana gelmiştir. Öncelikle, sessiz sinemadaki görsel imgenin karşısında yer alan yazı imge yerine görsel imgeyi restore eden işitsel imge ortaya çıkmıştır. İşitsel imge, sesli sinemanın ilk yıllarında ağırlıklı olarak, görsel imgenin bir bileşeni olarak kalmıştır. Sessiz sinema döneminde okunan imgelerle oluşturulan söylem-edimleri de işitsel imge ve görsel imgenin birleşiminden türemiştir. Fakat söylem edimleri artık doğadan ayrı olan dolaylı biçimler yerine doğrudan

insan etkileşimlerini görünür kılmıştır. Deleuze, insan etkileşimlerini "gündelik hayatın dramaturji"si olarak adlandırır. Sesli sinemanın ilk yıllarında bu dramaturjinin perdeye yansımalarının iki biçimi vardır: "söylenti" ve "karşılıklı konuşma". Söylenti birbirlerinden uzak olan insanların etkileşim içerisine sokulmasıdır. O "belirlenimsiz söylem-edimi"dir çünkü söylentinin çapı genişledikçe, görsel alanın ufku da genişlemekte ve genişleyen alan içerisinde, problematik bir alan yaratılmaktadır. Etkileşimin paydaşları olan insanlar, sosyal belirlenimlerden sıyrılmaya başladıkça, etkileşim daha saf bir hale gelecektir. Deleuze, etkileşimin bu saf halini, karşılıklı konuşma olarak adlandırır. Tüm sosyal belirlenimler ve hatta bireysel ilgiler ve duygular, karşılıklı konuşma içerisinde, "uyarımların bölünme"sine bağlıdır çünkü onlar, karşılıklı konuşmayı koşullandıran değil onun içerisinde dağılan veya farklı birleşmeler ve yapay belirlenimler yaratan çizgilerdir. Deleuze'un de ifade ettiği üzere, "karşılıklı konuşma kısaltılmış bir söylentidir, söylenti ise, genişletilmiş bir karşılıklı konuşmadır ve her ikisi birden iletişimin özerkliğini gerçekleştirir" (2001b: 230).

Bu etkileşime rağmen, işitsel imgenin sinemaya dâhil olmasıyla birlikte, görsel imge sessiz sinema dönemindeki doğallığından uzaklaşmıştır. Görsel imgenin doğallığını bozan, onun karşısında yer alan yazı imge değil, onunla birleşen işitsel imgedir. Görsel imgenin bir bileşeni olarak işitsel imge, söylenti ve karşılıklı konuşmayı görsel imgenin bir unsuru haline getirmiştir. Böylelikle, onu doğallık çizgisinden söylem-edimi çizgisine kaydırmıştır. Bogue'ye göre, işitsel imgenin görsel imgenin bir unsuru olmasıyla, görsel imgenin doğallığının tahribata uğramasının bir diğer nedeni, sesin görselle karşıtlık kurabilmesidir (2003: 185). Bir karakterin amacını veya niyetini, bedenindeki jestlerle dolaysız bir şekilde kavrarken, konuşma bu dolaysızlığı diyaloglarla bozabilir. Görüntünün doğallığına, yapaylık bulaştırabilir. Ancak söz konusu karşıtlık, imgelerin bütünle olan bağına ortadan kaldırmaz. Filmin bütünü, bu karşıtlığı, yine de, işitsel imgeyi görsel imgenin unsuru kılacak şekilde düzenler. Diğer bir deyişle, işitsel imgenin görsel imgeye yapaylık katması, onun karşıtı olması değil görsel imgenin onu kendisine dâhil etmesiyle birlikte biçim değiştirmesi sonucudur. İmgenin bütünlüğü, yani görsel ve işitsel imgenin birbirini tamamlaması, söylem-edimlerine işitilebilir olduğu kadar görülebilir bir nitelik de kazanmıştır. Deleuze bu tamamlanışı, iki imgenin birbirlerine niteliklerini aktarması olarak ele alır: görsel imgenin işitilebilirliği ve işitsel imgenin görülebilirliği (2001b: 233-234).

Deleuze işitsel imgeyi, görsel imgeyle oluşturduğu bütünlükten ayrı olarak değerlendirebilmek için, işitsel imgenin kendi içindeki unsurlarına (ses, müzik ve gürültü vb.)

odaklanmaktadır (2001b: 235-236). Bu unsurları, alan dışıyla ilişkisinde ele alır. İşitsel imgenin görsel imgeyi tamamlaması, işitsel imgenin alan dışını doldurmasıdır. Bu doldurma işlemi, alan dışının iki işleviyle ilgilidir. Alan dışının ilk işlevi olan "görelî" ilerleyişte, işitsel imge bir sonraki sahnenin bir nevi habercisi olarak kalır. Görsel uzamın birbiriyle bağlantısında, aracı konumundadır. Sahneler arasında, edimselleşebilir ilişkiler sunar. Bu açıdan, işitsel imgenin sürekliliği içerisindeki gürültülerden ve diyaloglardan oluşan çizgiyi biçimlendirmektedir. Alan dışının ikinci ilerleyişi olan "mutlak" değişimde ise işitsel imge, kümeler içerisinde ifade edilen bütünle ilişki içerisindedir. Karşılıklı bir söylem-ediminden, yansıtıcı bir söylem-edimi üretir. Bütünü yansıtan bu söylem-edimi, işitsel imgenin sürekliliği içerisindeki müzik çizgisini oluşturur. Bu bağlamda, sahneler arasında edimselleşebilir ilişkiler değil bütünle virtüel bir ilişki oluşturur. Bu iki işlev, birbirleriyle iletişim halindedir ve kendi aralarında bir çember oluşturur. Fakat Deleuze açısından, ikinci işlev, işitsel imgeyi, görsel imgeden bağımsız olarak ele almanın yollarından da biridir (2001b: 240). Müzik, bütünü ifade etmesi açısından, görsel imgeden önce, değişen bir bütünü yansıtabilir. Bu bağlamda müzik, "özgün özerk bir güçtür" çünkü Bogue'nin de belirttiği gibi, müzik ekranda ve ekran dışında devam eden bir güç olarak vardır (2003: 187). Bir film bittikten sonra, filmin müziğinin halen bir güç olarak bizim üzerimizde etkide bulunması ve devam etmesi, müziğin film evreni içerisindeki bütünle olan ilişkisinden kaynaklanır. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, müziğin özerk bir güç olarak yer alması "görelî"dir çünkü müzik, görüntüyle birlikte açık bir bütünün ifadesi olarak yer alır.

Modern sinemada alan dışı olan şey, film içi düzenlemede etkin bir role sahip değildir. Alan dışı olan yerine, görsel ve işitsel imge arasındaki irrasyonel kesmeler veya çatlaklar kullanılır. Bu bağlamda, irrasyonel kesme, alan dışının birleştirici işlevine karşıt olarak, ayrıştırıcı bir işleve sahiptir (Deleuze, 2001b: 248). İmgeler arasındaki çatlak, işitsel imgenin görsel imgeye bağlılığına da son verir. İşitsel imge, görsel imgenin tamamlayıcısı olarak yer almaz. İmgedeki görülen ve işitilen şeyin farklılığı, imgenin çatlak üzerine kurulmasından dolayıdır. Klasik sinemadaki imgenin, özellikle görsel üzerinden kodlanması ve işitsel imgenin onun dışarıya yani tamamlayıcısı olarak biçimlenmesi ortadan kalkmıştır. Bogue'nin de ifade ettiği üzere, klasik sinemadaki görsel ve işitsel imgenin birbirini tamamlayarak, "uyumlu bir dünyayı haritalandırmaları" söz konusu değildir artık (1990: 413). Söz konusu uyum, modern sinemada geçerli değildir.

Modern sinemada, imgenin bizatihi kendi içerisinde görsel ve işitsel olmak üzere iki ayrı çerçeve vardır. Onların hem kendi içinde hem de aralarında farklılaşarak çoğalması, imgenin çatlak içerisinde kurulmasındandır. Çünkü söz konusu çatlak veya sınır, farkın üretim yeri olarak vardır. Deleuze'ün “dır” yerine, “ve”yi koymasının nedeni de, bu çatlağın, bütünü açık olarak değil dışarıya olarak sunmasıdır. Çatlak, imgeye içsel olduğu kadar imgeler arasındadır da. Bu bağlamda, hem kendi içinde hem de kendi aralarında, imgelerin birbirine bağlanması, çatlak temelinde gerçekleşmektedir çünkü bir imgenin sonunu diğer imgenin başına bağlayacak bir bütün yoktur. Çatlak, hem tüm imgelerin içinden hem de onların aralarından geçendir ve hiçbirine ait olmayandır. İmgenin çatlak içerisindeki düzenlenişi, montajın klasik anlamını da iptal eder. Klasik montaj, rasyonel bağlantılar çerçevesinde imgelerin düzenlenmesiyle, modern montaj, irrasyonel ilişkilerden oluşan sekanslar çerçevesinde imgelerin düzenlenmesidir. Kesmeler, bu bağlamda, bu ilişkilerin saçıldığı sekansları böler ve birleştirir. Ancak sekansların başlangıcı ve sonu, doğrusal bir ilerleyişe sahip değildir. Sekansların düzenlenişi, çatlak temelinde olduğu için, zamanın kronolojik olmayan ilişkilerine bağlı kalır. Montaj açısından bir başka değişiklik de, bu noktada gerçekleşir. Modern montaj anlayışında, montajdan çekime, çekimden montaja veya parçadan bütüne uzanan çember kırılmıştır. Modern sinemada montaj, hali hazırda imgededir veya imgenin bileşenlerinin düzenlenmesi, imgenin kendi içinde montajlanmasıdır. Artık önemli olan, imgelerin nasıl birbirine bağlandığı değil, imgenin bizlere ne gösterdiği. Zaman açısından yorumlarsak eğer, bu yeni montaj anlayışıyla birlikte, zaman, imgelerin birbirine bağlanması üzerinden üretilen harekete bağlı olarak değil, doğrudan görünür olmaktadır (Deleuze, 2001b: 181, 42).

Montajın imgenin içerisine yerleştirilmesi, tam da zamanın “dizeler” üzerinden kavranılmasıdır. İmge içerisindeki montaj, imgeyi oluşturan heterojen dizelerin ilişkileri üzerinden üretilir. İmge ve göstergelerin, simulakr biçiminde kavranılmasına bağlı olarak, imgenin kendi içindeki montajını, bir haline-geliş süreci olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Deleuze'ün, Godard aracılığıyla ifade ettiği üzere, bir imge, kendisinin öncesini ve sonrasını içermelidir. Öncesi ve sonrasıyla bir imgenin zamanın içindeki çatallaşmaları, onu, zamanın doğrudan bir imgesine dönüştürür. Yeninin üretiminde, yani zaman imgenin ortaya çıkartılmasında, imgenin bu oluş halleri bir araya getirilmelidir (Deleuze, 2001b: 155). İmgenin aynı zamanda okunabilir bir nitelik kazanması da yani zaman imgenin *lectosign* göstergeleri de, bu bağlamda değerlendirilmelidir. İmgenin kendi içindeki öncelik ve sonralık açısından çatallaşmaları, imgeyi okunabilir bir şey haline getirir.

İmgenin zaman içindeki çatallaşmalarına bağlı olarak okunabilir olması, zamanın imgeyi başkalaştırması itibariyle okunabilir kılmasıdır. Bir imgeyi, duyu-motor şema aracılığıyla belirlenmiş dışsal ilişkilerinden ayrı ele aldığımızda, yani zaman temelinde kavradığımızda, imge kendisini eyleme uzatmadığı için saf bir biçimde görülür ve işitilir. Ancak onun dışsal bir dünyayla ilişkisini kesmek yeterli değildir çünkü imgenin içerisi de yani bileşenleri de vardır. İmgenin görülebilir ve işitilebilir olmasının yanı sıra okunabilir de olması, içerisiyle yani bileşenleriyle de ilgilidir. İmgenin okunabilir olması, Deleuze'ün ısrarla kaçındığı, imge ve metin ilişkisine dönmek değildir; imgenin içinde kalarak onun bileşenlerini veya kendi içindeki güçlerinin içsel ilişkilerini okunabilir kılmaktır (Bogue, 2003: 182-183).

İmgenin okunabilir olması, çerçeve içindeki unsurların, bir dil sistemine entegre edilmesi değildir. Deleuze imgenin bileşenleri olan görsel ve işitsel unsurları, “bilgi sistemi” içerisinde değerlendirir (2001a: 12-13). Bu unsurlar, veri olarak kabul edilir ve bu verilerin çerçeve içinde yoğunlaşması ve seyrelmesi söz konusudur. Verilerin bu iki yönlü değişimine bağlı olarak, imge sadece görülebilir ve işitilebilir olan değil, okunabilir olan haline de gelir. Yoğunlaşmalar ve seyrelmeler ile bir “imge pedagojisi” yapılmaya başlanır. Bunun en önemli öncüsü ise, Godard'dır. Godard sinemasında görsel ve işitsel imgeler “kendiliklerden” ziyade “yeğnilikler” olarak vardır. İmgenin kendi içindeki bileşenleri arasında, yoğunlaşma ve seyrelme ilişkileri söz konusudur. Bu ilişkiler itibariyle, görsel ve işitsel imge var olabilmektedir. Doğru imgeler yerine, sadece imgeler oluşturabilmek, imgenin içindeki dalgalanmalar sayesinde mümkün olmaktadır (Baker, 2011: 285). İmgenin unsurlarının dil sistemi değil de bilgi sistemi içerisinde değerlendirilmesinin nedeni de budur. Söz konusu olan şey, doğru bilgi değildir veya hareket imge sinemasında olduğu gibi, doğru bir bilginin temsiliyeti değildir. Görsel ve işitsel unsurların ayrışması üzerinden, imgeleri bir gösterene ait kılmaksızın, kendi içinde değerlendirmektir. İmgenin bu yeni biçiminde, ekran bir resim karesi gibi olmaktan çıkarak "bir bilgi masası"na dönüşmüştür; o, verilerin birbirinin içine girdiği bir yüzey gibidir. Deleuze bu durumu, ekrandaki "insani tavrın" ortadan kalkması olarak görür ve "bilginin doğanın yerini aldığını" dile getirir. Artık söz konusu olan şey, bir "beyin-şehir"dir, “üçüncü-göz”dür (Deleuze, 2001b: 265).

İşitsel imgenin özerk hale gelmesi, imgenin okunabilirliğine farklı bir yaklaşım getirmiştir. Sesli sinemanın ilk yıllarında işitsel imge, görsel imgenin tamamlayıcısı olması itibariyle, kendisini görülebilir de kılmıştır. Görsel imge ise kendisine dâhil olan işitsel imgeyle görülebilir olmanın yanı sıra, okunabilir bir nitelik edinmiştir. Ancak modern sinemada ses,

özerk yapısıyla, görsel imgeyi okunabilir kılmaktansa, kendisini imgenin okunabilirliğinin unsuru kılmıştır. İmgenin okunabilirliğinde ses, kendine ait bir alan açmıştır. Sesin imgenin okunabilirliğinde, kendine ait bir alan açması, görsel imgeyi de etkilemiştir. Diğer bir deyişle, görsel imge imgenin okunabilirliğine yeni bir biçimle katılmıştır. Bu biçim ise, görsel imgenin "arkeolojik veya katmansal" hale gelmesidir. Görsel imge, katmanlı yapısıyla kendisini işitsel imgeye doğrudan bağlamak yerine, işitsel imgeyle ve kendi göstergeleriyle sürekli olarak yeni bağlantılar üretir. Burada söz konusu olan, "bağlamak" değil, "yeniden-bağlamak"tır veya bağlama etkinliğini sürekli kılmaktır. Görsel imge bu biçimiyle, işitsel imgeyle ilişkisinde kendisini katmanlaştırdıkça imgenin kendisini katmanlaştırmakta ve ona, görülebilir olmanın yanı sıra, okunabilir bir nitelik de eklemektedir (Deleuze, 2001b: 245).

İmgenin okunabilirliğini, temsiliyet dışında da mümkün kılan, görsel ve işitsel unsurların birbirinden ayrılması, iki bileşinin de "*heautonomous*"²⁰ olarak değerlendirilmesidir. Görsel imge, artık işitsel imgenin üzerinde, yasakoyucu bir etkiye sahip değildir. Görsel ve işitsel imge, iki ayrı *heautonomous* alandır. İki imgeyi ayıran çatlak, işitsel imgeyi, kendi *heutonomous* alanı içerisinde sınırlar. Görsel imge ise, bu sınırla sürekli olarak etkileşim halindedir. Ancak hiçbir zaman o sınırı aşarak, işitsel imgeyi kendisine ait kılmaz (Deleuze, 2001b: 251). Her bir imgenin *heutonomous* nitelikte olması, bir ilişki yokluğunu ortaya çıkarmaz. Bu daha çok, yeni bir ilişki türüdür. İki imge arasında, "kıyaslanabilir olmayan" ilişkiler ortaya çıkar. Bu ilişkiler bir bütüne gönderme yapmaz, iki imge arasında "bütünsel-olmayan" ilişkiler türemektedir. Diğer bir deyişle, aralarındaki mutlak fark, onların ilişkiye girmeyeceği anlamına gelmez. İki *heutonomous* alan, yeni bir ilişkiye girer. Bu ilişki, "serbest dolaylı söylem veya ölçülemez ilişki"dir (Deleuze, 2001b: 243, 256, 279). Bu bağlamda, modern sinemada artık, söylem-edimlerinin dolaylı ve dolaysız karşıtlığı üzerinden üretimi de söz konusu değildir. İşitsel imgenin kullanımı, bu karşıtlığın dışında kalarak, serbest dolaylı söylemler üretmektedir. Serbest dolaylı söylem, söylem-ediminin yeni bir biçimde ortaya çıkmasıdır. Bu biçim içerisinde söylem edimi, "hikâye-anlatımı" (story-telling) olarak vardır (Deleuze, 2001b: 243).

²⁰ Deleuze "heatonomous" kavramını, her ne kadar yukarıdaki bağlam içerisinde ifade etmesede, Kant'tan devşirerek kullanmaktadır. Kant monografisinde, bu kavramı, Kant'ın üçüncü eleştirisi bağlamında ele almıştır: "Kant, yüksek biçimi içerisindeki duygu yetisi için "autonom" sözcüğünü kullanmayı reddeder: nesnelere yasakoyma gücünden yoksun olduğu için, yargıgücü ancak *heautonomous* olabilir, yani o, kendisi üzerine yasakoyar" (1995: 89).

Deleuze hikâye anlatımı kavramını, sinemadaki minör oluşu açıklamak için kullanır (2001b: 222). Hikâye-anlatımı, yönetmenin ve karakterin karşılıklı olarak birbirine yaklaşarak, ikili bir oluş içerisinde bir araya gelmesidir. Fakat söz konusu oluş, yönetmen, karakter ve dünya arasında kurulan “kolektif veya bireysel bir birlik” durumu değildir. Deleuze’ün bu birliği tesis etmeye çalışan Eisenstein’a atfettiği “içsel monolog”, devre dışı bırakılmıştır (2001b: 183). Deleuze, içsel monologun, "serbest dolaylı söylem" veya "serbest dolaylı görüş"yle yer değiştirdiğini savunur.²¹

Deleuze’ün, pek çok bağlamda karşımıza çıkardığı “serbest dolaylı söylem” kavramı, bu sefer, görsel ve işitsel imgenin ayrışması üzerinden üretilen, iki imge arasındaki “serbest dolaylı ilişki” olarak karşımıza çıkmaktadır (Deleuze, 2001b: 261). Deleuze’ün söz konusu ilişki bağlamında, dikkat çekmeye çalıştığı mesele, aslında politik bir meseledir. Hikâye-anlatımının söylem edimini farklılaştırması, minör oluş çerçevesinde değerlendirilir. Minör oluş ise, Deleuze felsefesinde, daha çok politik bağlamlar çerçevesinde kendisine yer bulmaktadır. Dolayısıyla, Deleuze için minör oluş’un ne olduğunu serbest dolaylı ilişki bağlamında açıklamamız gerekir.

Deleuze minör oluşun, sinemadan önce, Kafka’nın sanat anlayışında görüldüğünü savunur (2001b: 217). Guattari’yle kaleme aldığı *Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin* eserinde, minör edebiyatın ilk özelliğinin, majör bir dil içerisinde, “yersizyurtsuzlaşma” çizgileri oluşturması olduğunu dile getirmektedir (Deleuze ve Guattari, 2000: 25). Fakat bu çizgiler, David-Martin Jones’un da ifade ettiği üzere, egemen bir siyasal düzenleme karşısında, basit anlamda muhalefet etmenin uzanımları olarak değil bu düzenlemeyi içeriden dönüştürmenin kuvvetleri olarak vardır (2013: 73). Bu açıdan niceliksel değil, niteliksel bir tanımlamayla ele almak gerekir. Minör oluş, majör bir düzenlemeden sapan niteliksel bir harekete gönderme yapmaktadır. Kendi içinde barındırdığı virtüel çizgileri, majör bir düzenleme içerisinde edimselleştirme özgünlüğüne sahiptir (Patton, 2005: 51).

²¹ Deleuze Godard’ın sinema türleri arasında dolaşmasını da, serbest dolaylı söylem bağlamında değerlendirir (2001b: 223). Ona göre Godard, imgeyi türlere göre sınıflandırmak yerine, imgenin sınırlarını herhangi bir türe ait olmayan ama onun içinde yansıtılmış şekilde genişletir. Türleri, imgelerin sınırları içerisinde birbirine dönüşümsel kılar. Dolayısıyla, filmler imge temelinde zengin bir kategori tablosuna dönüşürken, montaj da bu tablonun oluşturulmasındaki bir işleme dönüşür. Ancak söz konusu olan kategoriler sadece kavramlar değildir; onlar, şeyler, insanlar veya olgular da olabilir. Nasıl ki türler imgenin sınırları içerisinde dönüştürülerek genişletiliyorsa, kategoriler de genişlemekte ve dönüşmektedir çünkü ona göre kategoriler, sabit değildir. İmgelerin dizeler oluşturması, kategorilerin de bir dizesini oluşturur. Ancak bu kategoriler, imgeler içerisinde ifade edilen olarak, nihai bir çözüm yerine "problematik veya varsayımsal işlevler" sunar. Deleuze’e göre, kategoriler, "nihai bir cevap" değildir. Kategoriler, problematik bir işleve sahip olmaları itibarıyla, "imgenin içerisine yansıtılmış olandır".

Minör oluş, majör bir düzenlemenin kodsuzlaştırılmasıdır. Deleuze, Nietzsche ve Kafka arasında bu bağlamda yakınlık kurmaktadır (2009a: 393). Nietzsche ve Kafka, Almanca içerisinde kodsuzlaştırma akımları oluşturmaktadırlar. Kafka, Almanca içerisinde, “Prag Yahudilerinin dilsel konumu uyarınca, Almancaya karşı bir savaş makinası yaratır; belirsizliğin ve yalınlığın gücüyle, Almancanın kodlarında hiçbir zaman duyulmamış bir şeyi Almancaya taşır. Nietzsche ise Almanca ile ilişkisinde bir Polonyalı gibi yaşar veya öyle olmak ister. Politika olarak stil de budur”. Ona göre, Godard da, Fransızca içerisinde aynı işlemi gerçekleştirmektedir: “Fransızca’yı Fransızca bir minör dil kılan tuhaf yoksulluk; sözcüğü doğrudan imgeye bağlayan yaratıcı işlem, çevrinmeyle çakışan genelleştirilmiş yoğunlaşmada kamera, imgeleri titreterek yer değiştirmeksizin döner ve tarar” (2000: 34).

Minör edebiyatın ikinci bir özelliği, “her şeyin siyasal olmasıdır”. Majör edebiyatta, bireysel sorunlar birbirlerine gönderme yaparken, toplumsal ortam, bu göndermelerin arka planı olarak yer alır. Minör edebiyatta ise, kapsayıcı bir toplumsal ortam yoktur çünkü bireysel sorun, doğrudan toplumsal bir durum içermektedir. Bireysel sorun ve toplumsal durum veya özel ve kamusal alan arasında, ayırım yoktur. İki alan arasında, ayırtedilemez bir ilişki söz konusudur (Deleuze ve Guattari, 2000: 26).

Deleuze modern ve klasik politik sinema arasındaki ayrımlardan birini de bu bağlamda yapmaktadır (2001b: 218). Klasik sinemada, özel ve kamusal alan, karşılıklı olarak işler ve aradaki sınır olabildiğince korunmaya çalışılır. Bilinç, iki unsur arasındaki korelasyonu kurar ve bir politik durumdan başka bir politik duruma kademelerle geçilir. Klasik politik sinemanın iki önemli yönetmeni olan Griffith ve Eisenstein arasında, diyalektik anlayış bakımından farklılık olsa da durum aynıdır. Griffith sinemasında, özel alan içerisinde kalan yoksulluk, Eisenstein açısından sınıfsal bir olgudur. Fakat nasıl ki Griffith, yoksulluğu zenginlikle karşılaştırıp, kamusal alana, kademelerle geçiş yapıyorsa, Eisenstein da, bireylerin kolektifleşmesi koşuluyla, kamusal alana geçiş yapmaktadır. Her zaman aşılması gereken bir eşik söz konusudur. Söz konusu eşik, filmlerin de nesnesini belirlemektedir. Dolayısıyla, politik filmin koşulunu belirleyen şey, politik bir meseledir. İçerikleri politiktir ama işleyiş tarzları politik değildir. Modern politik sinema ise, içeriğinin politik olma zorunluluğu olmaksızın politiktir. Bireysel sorunu politik kılan, filmin işleyiş tarzının politik olmasıdır (Baker, 2011: 72, 146-147).

Modern sinemada, özel ve kamusal alan arasındaki ayırım, daha görelî bir hale gelir. Özel bir durum içerisindeki edim, birden politik bir durum haline gelebilir. Özeli ve politiğin, birbiri içine girmesine neden olan şey, bir bilinç haline yükselme değildir. Edimlerin ve durumların bir arada olmasının absürtlüğüdür. Deleuze, Güney'in "Yol" filmini de bu bağlamda değerlendirir. Filmdeki bir karakterin, ölen kardeşin eşiyile evlenmesini ve başka bir karakterin, eşinin cezası için uygun bir yer bulma arayışındaki mücadelesini, özel ve politik olan arasındaki ayırımın silikleşmeye başlamasının örnekleri olarak görmektedir. Deleuze, bu iki farklılığa bağlı olarak, modern sinemada, artık klasik sinemada olduğu gibi, bir devrim inancının olmadığını savunur. Bu inanç yerine, "imkansızlıklar veya Kafka tarzında tahammül edilemez" olanlar sunulmaya çalışılır çünkü modern sinema, birleşimlerin üstüne değil, dağılmalar üzerine kuruludur. Minör oluşumlar da bu dağılmalar içinden yükselir (Deleuze, 2001b: 219).

Klasik politik sinema, insanların birbirleriyle ve durumlarla karşılaşmasında, hareketi merkeze almıştır. Bu karşılaşmalar, olası bir anlamın ufku içerisine gömülmüştür. Duyu-motor şema, insanlığı, durumlar karşısında olası bir kavrayışa ikame ettirmiştir. Dünya ise bu merkezi role karşılık anlam kazanmaktadır. Hareketin merkezi bir yer tutarak insana kurucu bir rol verilmesi, eylemin umut aşıl原因 yapıcı yanını da öne çıkarmaktadır. Devrim, klasik politik sinemanın en önemli motivasyonlarından birisidir. Organik temsil içerisinde, duyu-motor şema, insanlığın eylemselliğini de meşru kılmaktadır çünkü bu eylemsellik, kendisini, yeni bir insan veya yeni bir dünyaya doğru genişletir. Hareketin diyalektik üzerinden kavranılmasına bağlı olarak, zaman, tarihsel ilerleyiş çerçevesinde ele alınır ve bir amaca yönlendirilerek anlam biçilir (Marrati, 2008: 78-79). Modern politik sinema ise eylemin belirleyici olduğu bu temsil ilişkisini, eleştiri nesnesi haline getirir. Dünya, eylemle dönüştürebileceğimiz olası anlamın nesnesi değildir. Dünya dönüştürülecek nesne değil, geleceğe inanç üzerinden olumlayabileceğimiz yaşam yeridir. Bu yaşam içerisinde, olumlamanın yöneldiği her bir yaşantı dünya içinde olması nedeniyle kendiliğinden politiktir.

Minör edebiyatın üçüncü özelliği ise, ikinci özelliğe bağlı olarak, "her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır". Bu edebiyat içerisinde karşılaşılan durumlara yönelik edimsellikler, "bireyleştirilmiş bir sözcelemden kaynaklanmazlar". Çünkü majör edebiyatta olduğu gibi, temsil edici bir kahramandan söz etmek mümkün değildir. Sıradan bir insanın söylem-edimleri, kendiliğinden "kolektif sözcelem düzenlemeleri" oluşturur. Kolektif sözcelemin düzenlenmesinde, özne, belirleyici değildir çünkü "sözce, ne nedeni olacak bir sözce

öznesine, ne de sonucu olacak bir sözcelem öznesine gönderir” (Deleuze ve Guattari, 2000: 27-28).

Kolektif sözceleme dair tasavvurumuzu geliştirebilmek için Deleuze’ün arzu anlayışına kısaca değinmemiz gerekir. Çünkü minör oluşun en önemli temsilcilerinden biri olan Kafka’nın eserleri, “sözcelemin arzuya bir olduğunu gösterir”. Sözcelem doğası itibariyle, toplumsal ve tarihsel olduğu için, sözcelem ve arzu arasında kurulan yakınlık, “bir arzu siyaseti” gerçekleştirmektir (Deleuze ve Guattari, 2000: 62). Arzu siyaseti yapmak, özne ve nesne ikiliğini ortadan kaldırmak demektir. Bir şeyin ifade edilmesinde veya üretilmesinde sözcenin belirleyicisi olan öznenin söz etmek mümkün değildir ve buna bağlı olarak, ifade edilmiş içerisinde, öznenin yönelimi olan nesnelere de yoktur. Özne yerine, kolektif düzenlemeler, nesne yerine “makinasal durumlar” vardır. Deleuze açısından, bu tamamlayıcı ilişkiyi en iyi Kafka ortaya koymuştur (2016: 90).

Makinasal durumlar içerisindeki “akımlar”, arzunun kendi nesnelliklerini oluşturmaktadır: “arzu imleyensiz göstergeler sistemidir ve onlarla sosyal bir alanda bilinçdışı akımları üretilir” (Deleuze ve Parnet, 2016: 98). Deleuze ve Guattari arzuyu eksiklik üzerinden değil, üretim üzerinden ele almaktadır (2017: 45-47). Arzuyu “edinim” ilişkisine indirgeyerek, henüz sahip olmadığı bir nesneyle ilişkisinde ele almak yanlış olacaktır. Arzu nesnesi yoktur: “arzu ve onun nesnesi aynı şeydir, bir makinenin makinesi olarak makinedir. Arzu bir makinedir, arzunun nesnesi de ona bağlı başka bir makinedir; dolayısıyla ürün, üretim sürecinden koparılan bir şeydir”. Nietzsche’nin de ifade ettiği üzere, “kişi nihayetinde kendi arzusunu sever, arzuladığı şeyi değil” (2016: 95). Arzu duyulan bir şeyden ve ona ulaşmakla ortadan kalkan bir arzudan söz etmek mümkün değildir. Arzu, tekil bir nesneye yönelmenin başlatıcı figürü veya sondaki durumun tamamlanışı da değildir. Arzu başlangıcı olmayan bir süreç, sonu olmayan bir gelişimdir (Deleuze ve Guattari, 2000: 14). Küçükkalp’in de ifade ettiği üzere, “arzu doğası gereği merkezsiz, bölük pörçük ve dinamik bir karaktere sahiptir”(2016: 277). Arzu, sınırsız ilişkilerin kendi içinde sentezlenebileceği yeğinliklerden oluşmaktadır. Arzu ne kadar bastırılırsa bastırılırsın, her zaman yeni sentezler oluşturabilecek potansiyele sahiptir. Arzu, açtığı bu olanaklar alanı sayesinde, “altüst edici” bir niteliğe sahiptir: “arzu özünde devrimcidir” (Deleuze ve Guattari, 2017: 174).

Deleuze üstyapı ve altyapı karşıtlığına bağlı olarak, arzuyu üst yapının içerisine yerleştiren ideoloji tartışmalarının dışında durmaya çalışır ve hatta ona göre, “ideoloji yoktur, yalnızca

iktidar örgütlenmeleri vardır” (2009a: 408). Söz konusu örgütlenmeler, arzu ve ekonomi arasındaki özdeşliğin sonuçlarıdır. Fakat üstyapının bir yansıması olarak değil, altyapının temel işleticisi olan arzunun uzanımları olarak bu örgütlenmeler vardır. Bu bağlamda devrim, ulaşılabilecek bir toplum düzenine değil, her bir toplum düzenini altüst edebilecek arzunun doğasına gönderme yapmaktadır. Arzulama-üretimi, bir ve çok diyalektiğine karşı çokluk olarak kavranılması gerektirir. Yeğlilikler olarak arzuların, bir birlik içerisinde, bütünlüğe kavuşturulmadan olumlanması, arzulama üretimini çokluk olarak ele almak demektir (Deleuze ve Guattari, 2017: 67).

Bilinçdışı akımların üretimi olarak arzu, bir fabrikadır. Psikanaliz, bu üretim alanını bir tiyatro sahnesine dönüştürmektedir: “üretken bilinçdışının yerine artık sadece kendisini ifade edebilen bir bilinçdışı geçirilir (söylence, trajedi, düş...)” (Deleuze ve Guattari, 2017: 44). Bu yer değişiminin temel figürü ise, temsil edici bir niteliğe sahip olan Oidipous anlatısıdır. Oidipous, psikanaliz içerisinde, arzuyu “bastırmanın hizmetinde olan bir idea” olarak iş görür (Deleuze ve Guattari, 2017: 173).

Psikanaliz, arzuyu ikili bir işleyiş içerisinde ele almaktadır. İlk işleyiş içerisinde egemen olan düzenleme, yorumlama etkinliğidir. Yorumlama etkinliği, “her işaretin sınırsız bir ağda, sürekli yayılma halindeki dairesel bir saçılmada başka bir işarete gönderme olduğu bir çeşit paranoyak rejim”dir (Deleuze, 2009b: 90). Bu etkinlik içerisinde, ifade edilen her bir şeyin gönderme yaptığı bir gösterilen mevcuttur. Söz konusu gösterilen, geniş bir anlam haritası içerisindeki lokal bir mevkiyi oluşturmaktadır. İfade edilen şeylerin çoğalması, bu haritanın tamamlanması ve anlam açısından, ifade edilen şeyin karşılığını bulmak demektir. İkinci işleyiş ise, ifade edilenin gösterilen açısından değil özne açısından açıklığa kavuşturulduğu “öznelleşme” etkinliğidir. İfade edilenin bir gösterilene işaret etmesi, ifadenin kendi dışındaki bir anlama işaret etmesidir ve bu biçim altında, özne ikiye bölünmektedir. İfade edilenler, ifadenin öznesi olarak sözce öznesine gönderme yaparken, ifade edilenlerin başka bir anlama gelmesi -ki bu geçiş, psikanalist dolayımıyla gerçekleşmektedir- sözcelem öznesine gönderme yapmaktadır (Deleuze, 2009a: 425). İki işleyiş, birbirini tamamlamaktadır. İfade edileni belirli bir anlama göre yorumlayan psikanalist, ifadeyi gösterilene bağlayarak sözcelem öznesinin bir faaliyeti olarak ele almaktadır. Bu aynı zamanda, pathos ve logos arasında oluşturulan bir ikiliktir (Deleuze, 2009a: 341). Psikanaliz, pathosu bastırarak logosun etkinlik alanı içerisinde: “psikanaliz insanların konuşmasını engellemek ve onların elinden hakiki sözcelem koşullarını almak için buradadır” (Deleuze, 2009b: 89).

Deleuze ise sözcemeyi, sözcüyle karşıtlık kurmadan, kolektif bir düzenleme üzerinden ortaya koymaya çalışmaktadır: “her birimizde sözcüler üreten şey, özne olarak biz değiliz, bambaşka bir şey, çokluklar, kitleler ve sürüler, halklar ve kabileler, bizi kateden, bize içsel olan ve tam da bilinçdışımızın parçası oldukları için tanımadığımız kolektif düzenlemeler” (2009a: 426). Bu düzenlemeler karşısında yapılması gereken şey, yorumlama değil deneyimledir. Deneyimlemek, kişideki çok farklı seslerin kendi içinde tınılmasına imkân vermektir. Bu imkânın ortaya çıkmasını sağlayan şey ise, serbest dolaylı söylemdir. Serbest dolaylı söylem, “özgün bir sentaks formudur: verili bir sözcem öznesine bağlı bir sözcüde, bir başka sözcem öznesini araya sokmaya yarar” (Deleuze, 2009b: 378). Sözcem öznesinin çokluğu olarak serbest dolaylı söylem, “ayırt edilemez ama ayrı seslerin "karmaşıklıştığı" kökensel olarak çoğul bir sözceme olarak, öznelerin farklılaşmasına öncelik eden kişisel olmayan bir sözceme”dir (Zourabichvili: 2008: 143).

Deleuze açısından sözcem, “sözcüden önce gelir”. Fakat sözcem, sözcenin öznelleşme sürecinden ayrı olarak ve psikanalistin dolayımı olmaksızın kendinde bir anlatı içerir. Söz konusu anlatı, “sözcüye yaratan bir özneye bağlı olarak değil, ardından gelen ve gitgide yerine yerleşen diğer çarklarla birlikte sözcemi de ilk çarkı haline getiren bir” anlatıdır. Bir düzenleme olarak anlatı içerikten önce gelir ama bu düzenleme idealizme gönderme yapmaz. Anlatı, yanlıştın gücüne dayanır. Oidipous’un temsil edici anlatısına karşılık, makinesel içerik düzenlemesi söz konusudur (Deleuze ve Guattari, 2000: 123). Deleuze’ün de ifade ettiğı üzere, “arzunun makinesel düzenlemesi ve bilinçdışı üretimindeki sözcemin kolektif düzenlemesi aynı şeydir” (2009b: 87).

Modern sinema açısından anlatı, “biçimlenmemiş öğeler arasında sinematik ilişkiler”in düzenlenmesidir (Deleuze ve Parnet, 2016: 112). Deleuze’ün de ifade ettiğı üzere, “sözcem düzenlemesi, dünyada devinen, yer değıştiren imajlardan ve işaretlerden müteşekkildir” (2009b: 207). Zaman imge sineması, bu dünyanın anlatısını, kolektif sözcem düzenlemeleri oluşturarak ortaya koymaktadır. Üretim düzlemi, “köksapımsı olan” içkinlik düzlemidir. Bu düzlem üzerinde, “öznelleşme” söz konusu değıldir, “fakat olaylar öznelleşmemiş etkiler ve güç bileşimlerine göre kendi kendilerini çizer” (Deleuze ve Parnet, 2016: 113).

Anlatımın içerikten önce gelmesi, “yaratıcı kaçış çizgi”lerine yerleşmek anlamına gelir. Minör edebiyat, bu yazın anlayışının bir faaliyeti olarak vardır. Bu edebiyat açısından,

“yaşamak ve yazmak, sanat ve hayat” aynı şeylerdir (Deleuze ve Guattari, 2000: 61). Zaman imge açısından ifade edecek olursak, biçimlenmemiş imgeleri düzenlemek, aynı zamanda, yaşama katılmaktır. Bu düzenleme, imgenin içindeki zamanı veya imgenin zaman içinde olmaklığını, görünür kılmak değildir sadece, aynı zamanda imgeyi, bu zaman temelinde okunabilir kılmaktır. Baker’in de ifade ettiği üzere, imgelerin “nasıl işlediklerini, hangi klişeleri terennüm ettiklerini göstermek meselesidir” (2011: 71).

Modern sinemada, görsel ve işitsel imgenin ayrışmasını da, imgenin okunabilirliği açısından değerlendirmek gerekir. İmgenin kendi bileşenleri içerisinde ayrışması onun okunabilirliğinin öğelerini içerir. Okunabilirlik, imgenin hareket temelinde düzenleneşine bağlı olarak ürettiği temsil ilişkilerinin ifşa edilmesinden ibaret değildir. Bu ilişkilerin ötesine uzanan, imgenin zaman temelinde ve yaratıcı bir şekilde düzenlenmesi sayesinde, okunabilirlik olumlu bir etkinliğe dönüşecektir. İşitsel imgenin *heautonomous* bir alan edinmesi, bu olumlama faaliyetinin bir parçasıdır.

Deleuze “emirler vermeden, bir şeyi ya da birisini temsil ettiğimizi ileri sürmeden konuşmayı nasıl başarabiliriz, konuşma hakkına sahip olmayanları nasıl konuşturabiliriz ve seslere iktidara karşı savaşıma değerini nasıl iade edebiliriz?” diye sorar (2006b: 51). Bu imkânın, sinema içerisinde gerçekleşmesini sağlayan şey, işitsel imgenin görsel imgeden ayrı bir değer edinmesidir. İşitsel imge, bu değere bağlı olarak, konuşma hakkına sahip olmayanların seslerini işitilebilir kılandır. İşitsel imgenin kendi alanı içerisinde tüm bu seslerin çoğulluğunu sunması, imgenin okunabilirliğini zenginleştirmektedir: “işleri soyut bir güçle ölçmek yerine onların bir mozağini yapmak; tüm açık ağızlardan gelen eksik-enformasyonları, buyruk tümcesi olarak kabul edilen soyut bir enformasyona bağlamak yerine, onları yan yana koymak” (Deleuze, 2006b: 52). Bu yan yana koyma işlemi, modern sinema açısından, yeniden bağlamaktır. Bağlamanın sürekliliğini sağlamaktır. Sadece işitsel imgenin kendi içindeki unsurlarını değil, bu unsurları görsel imgenin ışık ve renk gibi unsurlarıyla da birbirlerine bağlamak, bastırılan seslere ve görüntülere perde üzerinde imkân tanımaktır.

Deleuze’ün modern ve klasik politik sinema arasında yaptığı bir diğer ayrımı da bu bağlamda değerlendirmek gerekir (2001b: 216-217). Klasik politik sinemada, ister sınıfsal temelde olsun ister organik birlikte olsun, insan, hali hazırda oradadır. İnsan, sınıfsal mücadeleye giren veya organik birliğin serimlenişindeki taşıyıcı olarak filmlerde olanca gücüyle yer alır. Ancak modern politik sinemada, insan eksik olandır. Diğer bir deyişle insan, hali hazırda orada olan

değildir ve onun uzlaşmaları veya mücadeleleri de ideal olarak kendisini filme dayatmamaktadır. Üçüncü dünya ve azınlıklar, modern politik sinemanın karakterleri haline gelir. Bu sinema, major bir toplum içindeki minör oluşun bir durumudur. Minör oluş içerisinde insan, belirlenimlerin etrafında örgütlenmiş, orada hazır olan olarak değil, kendisini olanaklara açan yaratıcı bir form içinde sunulmaktadır.

Görsel ve işitsel imgenin ayrışması, minör nitelikteki oluşlara, bir yaşam alanı açılmasıdır. Bu yaşam yeri içerisinde, insan, ideal bir tanımlamayla yer almamaktadır. Yaratıcı kaçış çizgilerinin çekilmesi, insana dair ideal tanımlamaları da devre dışı bırakmaktadır. İmgenin okunabilirlik açısından oluşturulması gibi, insanın da oluşturulması veya yaratılması gerekir. Tek bir ses, tek bir görüntü veya iki unsurun birliğinin, imgenin okunabilirliğini tüketmemesi gibi, insanı da ideal bir noktada buluşturarak, imkânları açısından tüketmek mümkün değildir. Bu durumda, her zaman, ötedeki bir imkâna işaret edilir.

Deleuze'e göre, her bir sanat eseri, "henüz var olmayan bir halka seslenir" (2003: 41). Deleuze, aslında bu ifadesiyle, Nietzscheci bir tavır içerisindedir: "bugünün yalnızları, siz aykırı düşenler, günün birinde bir halk olacaksınız: sizden, kendi kendini seçenlerden seçilmiş bir halk doğacak – ve bu halktan da Üstinsan" (Nietzsche, 2016a: 72). Söz konusu halk, Deleuze açısından, majör bir toplum düzeni içerisindeki minör oluşumlardan biçimlenir. Onun açısından politik bir eylemsellik, bu oluşların yaratıcı çizgilerine yerleşmekten ibarettir. Söz konusu çizgilerin nereye varacağından veya hangi ideali gerçekleştireceğinden bağımsız olarak, bu çizgilerin deneyimlenmesi, doğrudan politik bir tavır içerir. Bu tavrın, özellikle modern sinema açısından, yaratım olarak karşılığı, işitsel ve görsel imgenin ayrışmasına bağlı olarak, bu çizgileri sinematografik olarak okunabilir kılmaktır. İmgeyi, temsil edici bir okuma biçimi dışında ele almak, bu çizgileri oluşturan çoklu akımları, olumlayıcı niteliğe sahip olan, görülebilir ve işitilebilir bir okuma etkinliği içerisinde deneyimlemek demektir. Modern sinema içerisinde değerlendirilen, imgenin bileşenlerine ayrışma süreci, bu deneyimin sanatsal ifadesi olarak vardır.

SONUÇ

Bu çalışmada, Deleuze'ün düşüncesinde sinema sanatının yerini belirlemeye çalıştık. Deleuze çalışmaları içerisinde, sanatlar arasında sinemaya özel bir konum tahsis ettiğini, sinemaya dair iki eseri olan *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* eserleriyle ortaya koymuştur zaten. Fakat Deleuze, sadece sinema eserleriyle değil farklı eserlerinde sinemaya işaret ettiği bağlamlarla da sinemanın özgün konumuna pek çok kez vurgu yapmıştır. Dolayısıyla, Deleuze'ün sinema düşüncelerini, sadece *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge*'ye bağlı kalarak ele almak eksik bir yaklaşım olacaktır ve aynı şekilde, Deleuze felsefesini, sinema kitaplarını dışarıda bırakarak ele almak da eksik bir yaklaşım olacaktır.

Deleuze'ün felsefi üslubu ve bu üslubu belirleyen kavram anlayışı, araştırma nesnesi olarak belirlenen konuyu hareketli bir bağlam içerisine yerleştirerek ele almayı zorunlu kılmaktadır. Deleuze kavramları birer gösterge gibi kullanmaktadır. Kavramlar arasında titreşimler yaratmak için araştırmacıya işaretler bırakır. Arzu ettiği polisiye roman tarzındaki felsefi üslubu, felsefesine çeşitli bağlamlarla yerleşen araştırmacı için gerçekleştirilebilir planlar sağlamaktadır. Onun eserlerini okurken hissedilen edebi üslup, Deleuze açısından, en az içerik kadar önemli bir meseledir. Çünkü Deleuze için kavramlar kapsayıcı bir işleve sahip olan tümeller değildir. Kavramlar, yaratılır ve bozulur ve ele alınan bağlama göre, her zaman yeni şekillenmelere gebe olarak düşünürün yaratıcı etkinliğine bağlıdır. Söz konusu yaratıcı etkinlik, Deleuze'ün felsefi üsluba dair çağrısını oluşturur. Deleuze, Bergson ve Nietzsche gibi filozofların yürüdüğü yoldan ilerlemeye çalışır. Bu açıdan, Deleuze'ün eserlerini çok yönlü okumalara açık olan eserler olarak görmek gerekir.

Fakat bir araştırma nesnesi belirlerken zorunlu olarak o nesneye göre sınırlarımızı belirlediğimiz için, söz konusu nesne bağlamında Deleuze felsefesine yaklaşmak tahrif edici sonuçlara neden olabilir. Deleuze felsefesine sinema bağlamında yerleşmeye çalışırken, bu tahrif edici sonuçlardan ziyade bu felsefe içerisinde saçılmaların olması zorunlu gibi görünmektedir. Çünkü Deleuze, sinema eserlerinde açtığı bağlamları bir çerçeve içerisine yerleştirmedeği gibi, bu bağlamlardan doğrudan kendi felsefesinin diğer alanlarına sıçrayabileceğimiz bir yol haritası da çıkarmaz. Deleuze'ün üslubuna dikkat çekmemizin nedeni de budur. Deleuze işaretler bırakır ve bu işaretleri takip ederek bir yol haritası çıkarmak araştırmacının görevidir. Bu görev çerçevesinde tahrif edici sonuçların ortaya çıkması ve ayrımların yapılması kaçınılmazdır. Bu zorunlu gibi görünen durum, aslında

Deleuze'ün felsefe yapma tarzını oluşturmaktadır. Deleuze'ün monografileriyle ortaya çıkan “canavarımsı çocuklar”, bu sonuçların ve ayrımların örnekleri olarak görülmelidir. Deleuze felsefesine sinema bağlamında yerleşmeye çalışırken içerikleri ayrımlarla bölmemiz ve bu bölmeler sonucunda, sinema kitaplarının dışına çıkarak, farklı eserleriyle işaretlerin peşinden giderken tahrif edici etkilerde bulunmamız kaçınılmaz olmuştur. Örneğin zaman imgede, zamanı kipleri açısından ele alarak ayrımlara gitmemiz ve bu bağlamda, Bergson'dan Nietzsche'ye geçmemiz, Deleuze'ün *Zaman-İmge* kitabında ortaya koyduğu bir saptama değildir. Deleuze *Fark ve Tekrar* kitabında, zamanı kipleri açısından ele alır. Zamanın ikinci kipi olan geçmişten üçüncü kipi olan geleceğe geçiş, tam da Bergson'dan Nietzsche'ye geçiş bağlamında ele alınır. Fakat Deleuze, *Fark ve Tekrar*'ı, sinema kitaplarından daha önce yazmıştır. Dolayısıyla, doğal olarak sinema kitaplarında, zaman imge açısından böylesi bir ayrıma gitmesini bekleyebiliriz ama Deleuze bunu doğrudan yapmaz, dolaylı olarak işaret eder. Ancak bu işaretlerin peşinden giderek, *Fark ve Tekrar*'daki ayrıma ulaşabiliriz. Bu ayrımdan hareketle, zaman imge içerisinde ayrımlar yaparak, onun çeşitliliğini zenginleştirebiliriz.

Bu bağlamda, Deleuze'ün sistemsel bir felsefeye karşı olmadığını ama sistemi başka bir şekilde kurduğunu söylemek gerekir. Deleuze için sistem homojen değil heterojen olmalıdır. Deleuzecü heterojen sistem, sinema gibi bağlamlar çerçevesinde, eserlerine bıraktığı göstergeler aracılığıyla bağlantılar kurmaktan oluşur. Deleuze'ün eserlerine bir makina gibi yaklaşmak gerekir. Kendisinin bir eser karşısındaki tavrını, Deleuze'e yöneltmeliyiz. Bu çalışmanın konusu bağlamında yani sinema açısından *Fark ve Tekrar* gibi eserler, ele alınan kavramlarla çalışıyorsa, söz konusu bağlantılar kurulmuş demektir. Deleuze açısından, bu bağlantıların doğruluğu ve yanlışlığı çok önemli değildir. Sıradan olmaması ve dikkate değer olması daha büyük bir önem arz etmektedir.

Deleuze açısından, homojenleştirilemeyen ve her zaman akış içerisinde olan bir yaşam karşısında alınması gereken tavır, onun eserlerine de sergilenmelidir. Çünkü Deleuze her şeyden önce yaşamın akışına yerleşmeye çalışır. Deleuze için, ortaya çıkması muhtemelen olan kavramlar arasında çelişkiler önemli değildir. Nasıl ki yaşamı bir kavram altında bütünleştiremiyorsak, Deleuze felsefesini de bir kavram altında bütünleştirebilmek mümkün değildir. Deleuze felsefeyi mutlak dışsallık olan yaşama açmaya çalışmıştır. Ancak bu çaba çerçevesinde, farkı üreten “ve” düzlemine yerleşebiliriz. Deleuze açısından bu düzlem, içkinlik düzlemidir. Şeylerin hiçbirine indirgenemez olan içkinlik düzlemi, bir şeye değil

kendisine içkin olandır. Deleuze'ün ontolojiyi kurması, etik bir yönelimi kendiliğinden ortaya çıkarmaktadır. Varlığın adı yaşamsa, yaşamın da olumlama olduğunu söylemek gerekir.

Deleuze sinema ve felsefeyi bu yaşam içerisinde bir araya getirir. Yaşam, felsefenin ve sinemanın kurucu “ve”si olarak, onların etkin olmasını sağlayandır. Bu bağlamda, her düşünme faaliyetinin koşulu olarak yani zemini olarak ontolojik bir belirlenime sahiptir. Fakat yaşama ontolojik bir belirlenim bahsetmek, sadece bir ifade biçimidir. Çünkü yaşamın özünü oluşturan şey, oluştur ve oluş bağlamında yaşam her türlü belirlenimden kaçıp kurtulan bir niteliğe sahiptir. Dolayısıyla, Deleuze'ün herhangi bir düşünme faaliyetinin diğerlerini kapsayarak birincil olmadığını belirtmesi şaşırtıcı değildir. Her bir düşünme faaliyeti, kendi yaratım etkinliğiyle yaşama katılır. Felsefe kavramlarla yaşama dâhil olurken, sinema imge ve göstergelerle dâhil olmaktadır.

Deleuze'ün sinemaya “ayrıcalık” tanınması, sinemanın yaşamın oluşsal boyutunu sunmadaki farklılığından kaynaklanır. Deleuze yaşamı zaman temelinde kavrarken, yaşamın oluşsal boyutunu yani fenomenlerin varoluşunu Bergsoncu anlamda imgesel veya Nietzscheci anlamda simülatif olarak ele almaktadır. Sinema tam da yaşama bu boyutun imge ve göstergeler çerçevesindeki tasavvuruyla katılmaktadır. Sinema, her şeyden önce, imge ve göstergelerin yaratılması veya söz konusu boyuttan çekip çıkartılan imge ve göstergelerin düzenlenmesi sanatıdır. Sinema insani algının ötesine uzanarak yaşamın kendi içindeki çeşitliliğine doğrudan temas edebilme potansiyeline sahiptir. Sinema söz konusu teması kendine ait bir alan içerisinde gerçekleştirir. Felsefenin kavramlarına ihtiyaç duymadığı gibi, bilimin fonksiyonlarına da ihtiyaç duymamaktadır. Fakat bu temasın belirleniminde kavramın ve fonksiyonun etkisi kaçınılmazdır ama bu etki kendi alanı içerisinde soğurulmaktadır. Deleuze her bir düşünme faaliyetinin tekil doğasını koruduğu gibi sinemanın tekil doğasını da korumaktadır. Sinemanın felsefe üzerindeki etkisini de bu bağlamda değerlendirmemiz gerekir. Deleuze için sinema, felsefe açısından problematik bir alan oluşturmaktadır. Yaşamın oluşsal boyutunun sinema açısından nasıl tasavvur edileceği felsefi bir görevdir. İmgelerin sınıflandırılması ve sınıflanan imgeler arasında bağlantılar kurulması, bu görevin bir unsuru olarak, Deleuze'ün sinema kitaplarının iskeletini oluşturmaktadır.

Deleuze, bu sınıflandırmayı yapmadan önce, bu dünyayı imgelerle biçimlenmiş olarak ele almaktadır. Dünyayı imge temelinde ele almanın kaynağı olarak ise Bergson'a işaret etmektedir. Bergson'un imge, madde ve hareket arasında kurduğu özdeşliği sinemanın temeli

olarak görmektedir. Bergson aracılığıyla, bir imge ontolojisi şekillendirmektedir. Deleuze açısından, Bergsoncu imgeler evreni sinemanın etkinlik sahasını oluşturmaktadır. Deleuze'ün "sinemanın derin Bergsonculuğu" olarak ifade ettiği düzlem, bu etkinlik sahasının açıklanması olarak vardır. Deleuze, bu düzlemden hareketle, sinema tarihi içerisinde ortaya çıkan imgeleri sınıflandırmaktadır.

İmgeler evrenine bağlı olarak kurulan özdeşliğin bir diğer unsuru olan hareket ise, Deleuze'e, kendi doğasını imge temelinde ele almayı sağlamaktadır. Bergson'un hareket tezleri aracılığıyla, Deleuze hareketin temeli olan zamana sinema özelinde işaret etmektedir. Bergsoncu süreyi hareket imgeye bağlı olarak sunmamızın nedeni de budur. Deleuze, Bergson'un hareket tezleriyle ulaştığı açık bütün olarak süreyi, *Hareket-İmge* içerisinde ele almaktadır. Bu çalışmanın güzergâhını da, Deleuze'ün bu tercihi belirlemiştir. Fakat bu tercih, Bergson'un açık bütün olarak süresini hareket imge içerisinde değerlendirebileceğimiz anlamına gelmez. Deleuze, hareket tezleri üzerinden ortaya konulan zamanı hareketin temeli olarak sunmak için, Bergsoncu süreye *Hareket-İmge* içerisinde yer vermiştir. Böylelikle hareket imgeden zaman imgeye geçiş için Bergsoncu bir çizgi oluşturmaktadır.

Deleuze, bu geçişe işaret ettikten sonra, hareket imgeyi kendi içinde sınıflandırmaktadır. Canlı imgenin imgeler evreninde oluşturduğu aralıkla hareket imge türlere ayrılmaktadır. Hareket imgenin türlere ayrılması imgenin temsil düzeyini oluşturmaktadır. Çünkü imgeler evrenindeki hareket, geçici duraklama anlarına bölünerek doğrusallaştırılmış bir form içerisinde sunulmaktadır. Hareket imgenin sıfır noktası olan algı imgeden, son noktası olan ilişki imgeye doğru ilerlerken, hareket sürekli türlere ayrılmaktadır. Her bir temsil düzeyinde veya imge türünde, hareket homojenleştirilmiş olarak ele alınmaktadır. Hareket, her bir temsil düzeyine eşlik eden soyut bir belirlenim olarak vardır. Hâlbuki hareket, bölündükçe doğasını değiştirir. Diğer bir deyişle, hareket imgenin türlere bölünmesi, değişmeyen soyut bir hareketi değil değişen somut bir hareketi açığa çıkarmaktadır. Örneğin, hareketin algı ve duygulanım boyutu, bu boyutlarıyla birlikte değişen bir bütünün hareketli parçaları olarak vardır. Bergsoncu psikolojik varoluşun bir gereği olarak, bu bölünmeler arasında bir doğrusallık inşa etmek, hareketi bu doğrusallık çerçevesinde ele almak anlamına gelir. Hareket imge türlerinin genetik göstergeleri, bu doğrusallıktan kaçan çizgileri oluşturmaktadır.

Deleuze her zaman kavram çiftleriyle çalışır. Edimsel-virtüel, hareket-zaman ve şimdi-geçmiş, bu çiftlere verilebilecek örneklerdendir. Bu örnekleri Deleuze felsefesi açısından çoğaltmak mümkündür. Fakat Deleuze her bir kavram çiftinde iki kavram arasında kaçış çizgileri oluşturmaktadır. Kavramları karşı karşıya getirir ama bir kavramdan diğer kavrama geçişi bir aşma izleği aracılığıyla sunmamak için, iki kavramın içerisine her iki kavramdan da parçalar yerleştirir. Bu bağlamda, hareketten zamana geçiş kapsayarak aşma şeklinde değil, hareketten zamana kaçış çizgileriyle sunulmaktadır. Hareket imgenin genetik göstergeleri bu kaçış çizgilerinin biçimlerini oluşturmaktadır. Örneğin duygulanım imgenin herhangi bir mekân göstergesi, zaman imgenin de bir bileşeni olarak sunulmaktadır. Fakat bu sunum çerçevesinde ortaya konulan şey, zamanın hareketin temeli olması demektir. Deleuze, bu kaçış çizgileri aracılığıyla, zamanın hareketin veya geçmişin şimdinin temeli olduğunu ortaya koymaktadır. İki karşıt kavramdan birinin diğerinin temeli olması, bu kaçış çizgilerinin saf bir noktada buluşturulmasıdır. Sinema özelinde zamanın hareketin temeli olarak sunulması bu ontolojik noktanın açığa çıkarılmasıdır.

Deleuze, zamanın ontolojik belirlenimini ortaya koymak için, hareket imgede bir kriz anı oluşturmaktadır. Bu anın sunumunda, Bergsoncu tanıma modellerine başvurmaktadır. Bergsoncu otomatik tanımanın kesintiye uğraması, Deleuze için hareket imgenin krizine karşılık gelmektedir. Bu tanımanın çöküşüyle veya hareket imgenin kriziyle saf haldeki zaman ortaya çıkmaktadır. Deleuze bu zamanın sinema özelinde görünürlüğünü Bergsoncu dikkatli tanıma modeli aracılığıyla sunmaktadır. Bu tanıma modelinde sürekli fenomene geri dönen bakış, fenomeni doğrusallaştırılmış hareketin dışında tasvir etmeye çalışmaktadır ve bu tasvir içerisinde ortaya çıkan hareket sapkın bir niteliğe sahip olmaktadır. Deleuze, Bergson'da olduğu gibi, saf zamana ulaşmadan önce, doğrusallaştırılan hareketi bozarak, hareketi kendi özsel niteliği olan sapkınlığa taşımaktadır. Tüm sürelerin bir arada olduğu zamanın kendi içindeki sapkın hareketine veya farklılaşmasına ulaşmak, öncelikle ortaya konulan doğrusallaştırılmış hareketi tahrif etmekle mümkündür.

Dolayısıyla, zaman imge altında imgelerin sınıflandırılması işlemi, artık hareket imgede olduğu gibi değildir. Hareket imgede, imgenin temsil boyutunu oluşturan türlere bölünme süreci zaman imge için geçerli değildir. Zaman imge altında imge türleri bulanıklaşmaya başlamaktadır. *Zaman-İmge* kitabında başlıklar, doğrudan bir imge türüne değil de zaman imgenin doğasına veya imgenin zaman içindeki saçılımına odaklanmaktadır. Zaman imge

özelinde zamanı görülür kılmak (*chronosign*), oluamlamak (*noosign*) ve okunabilir kılmak (*lectosign*) imgenin üç göstergesi olarak vardır, türü olarak değil.

Deleuze, imgenin zaman temelinde görülebilir olmasını, zamanın kristalleşmesi olarak adlandırır. Zamanın kristalleşmesi, Bergsoncu süre çizgisinin sinema içerisinde devam ettirilmesidir. Dikkatli tanıma aracılığıyla fenomeni sarmalayan ve onun başkalaşmasını sağlayan şey, zamanın saf halde ortaya çıkmasıdır. Deleuze, bu çizginin devamı olarak, zamanı şimdi ve geçmiş kipleri açısından ele almaktadır. Zamanın birinci kipi olan şimdi Bergsoncu psikolojik varoluşumuzu oluştururken, zamanın ikinci kipi olan geçmiş Bergsoncu tinsel varoluşumuzu oluşturmaktadır. Sinema özelinde ifade edecek olursak, şimdiki zaman hareket imgeye karşılık gelirken, geçmiş zaman zaman imgeye karşılık gelmektedir. Fakat Deleuze zamanı kristal imge içinde görülebilir olarak sunduktan sonra, zamanın temeli olan geçmişe ulaşmak için zamanın koşulu olan şimdiki geride bıraktığımız bir aşama olarak sunmamaktadır. Şimdiki zaman artık tinsel varoluşumuzun bir bağlulaşığı olarak yer almaktadır. Deleuze, geçmişin ve şimdinin edilgin sentezlerini yani geçmişin ve şimdinin saf kaydedici yüzeylerini birbirlerine bağlayarak sunmaktadır. Bu sunumun kavramsal karşılığı ise çemberdir. Kristal imge içerisinde birbirinden ayırtedilemeyen geçmiş ve şimdi, zamanın çekirdeği olarak küçük çemberi oluştururken, geçmiş ve şimdinin edilgin sentezlerinin sürekli birbirine bağlanması ise büyük çemberi oluşturmaktadır. Bu bağlamda, hareket imgenin zamanın koşulu olması, zaman imgenin zamanın temeli olmasına bağlanmaktadır.

Koşul ve temel birlikteliği, hareket tezlerinde ortaya çıkan sürenin bir sonucu olarak vardır. Deleuze'ün Bergsoncu süreyi hareket imge içerisinde ele alması bir tesadüf değildir. Deleuze, Bergson'a bağlı olarak, hareket imge ve zaman imge birlikteliğini, şimdi ve geçmiş arasında sürekli tekrar eden bir biçim olarak sunmaktadır. Geçmiş ve şimdi, tekrarın iki ayrı biçimini oluşturmaktadır. Geçmiş, tekrarın kendisiyken, şimdi, tekrar edendir. Tekrarın kendisi, tekrar edenini temellendirmektedir. Geçmişin zamanın temeli olması, temellendirilen şimdiden bağımsız bir tekrar boyutuna sahiptir ama Deleuze açısından Bergson zamanı temellendiren ve temellendirilen ilişkisi açısından ele almaktadır.

Dolayısıyla Deleuze üçüncü bir zaman kipine yani üçüncü bir tekrar biçimine ihtiyaç duyduğumuzu dile getirir. Deleuze açısından bu zaman kipi gelecektir. Gelecek, tekrar edilendir. Geleceğin tekrarı örtük olmayan saf tekrardır. Gelecek, zamanı temele indirgemeksizin ele almanın zamansal biçimini oluşturmaktadır. Geleceğin tekrarı, zamanın

farkı üreten tekrarı olması itibariyle, temelsizleştiren tekrardır. Deleuze, geleceğin tekrarını Nietzsche bağlamında ele alır. Böylelikle, zaman imge içerisinde, zamanın kipleri ve tekrarın biçimleri açısından, Bergson'dan Nietzsche'ye geçiş yapmaktadır. Nietzsche'yle birlikte artık, geçmiş ve şimdi arasında var olan çemberler ardımızda kalmıştır; artık zamanın boş formu olan geleceğin düz çizgisine geçiş yaparız. Geçmişin kendisini şimdiler arasında dışsallaştırması yani farklılaşması ve her bir şimdinin kendisini geçmişin içerisinde bütünselleştirmesi arasındaki organik ilişki artık söz konusu değildir.

Modern sinemada imgelerin irrasyonel kesmelerle birbirlerinden ayrılması, imgelerin açık bütün içerisinde bütünselleşmesine ve bütünün de, imgeler arasında dışsallaşmasına engel olmaktadır. Deleuze, Nietzsche'yle birlikte, hareketin sapkın doğasına yerleşmektedir. Bergson aracılığıyla ulaştığımız zaman imge, zamanın gelecek kipi üzerinden tahmin edilemez olan yaratım olanaklarına açılmaktadır. Bergson, otomatik tanınmanın çöküşüyle ortaya çıkan zamanın saf haline yani kendinde geçmişe işaret ettikten hemen sonra zamanı hareketle olan organik ilişkisine bağlamaktadır. Çünkü Bergson açısından, psikolojik ve tinsel varoluşumuzun dengeli bir yaşantı içerisinde buluşturulması gerekir. Bu yaşantı aynı zamanda, Bergson'un ideal insan tanımını oluşturmaktadır.

Bununla birlikte, Deleuze, Nietzsche aracılığıyla, hareket imgenin krizini dengeli bir yaşantı içerisinde çözüme kavuşturamaz. Söz konusu krizi gelecek zaman üzerinden sürekli kılmaya çalışır. Hareket imgenin krizinin ortadan kaldırılmaması, tüm ideal tamamlanmaların iptal edilmesi demektir. Tüm ideal tamamlanmalar, geleceğin tekrarı bakımından, boşa çıkarılır. Çünkü geleceğin tekrarı, farkı yapan tekrar olarak, tüm ideal tamamlanmaların tekrarını bozar. Bu bağlamda, tüm ideal tanımlamaların iptali, Deleuze'ün Nietzsche bağlamında öne sürdüğü yeni düşünme biçimini ortaya çıkarır. Deleuze, bu düşünme biçimini Nietzscheci neşeli haber olarak müjdeler. Artık, "tamamlanmış olan her şeyin melankolisi" geçmişte kalmıştır (Nietzsche, 2016b: 220). Deleuze, tamamlanmanın ifadesi olan noktaları sevmez. Ona göre "nokta, birçok çizginin kesişiminde yer alır. Çizgi asla düzenli değildir, nokta yalnızca çizginin sapmasıdır. Aynı zamanda önemli olan, başlangıçlar ve sonlar değil, *ortasıdır*. Şeyler ve düşünceler ortamla gelişir ya da büyür ve yerleşilmesi gereken yer orasıdır, her zaman orası *kıvrılır*" (2006: 180).

Deleuze'ün Nietzsche üzerinden ifade ettiği yeni düşünme biçimi, yaşamın her defasında yeniden olumlanmasıdır. Yaşam, düşünce karşısında tek bir sefer için olumlanması gereken

bir nesne değildir. Yaşamın fark üreten çeşitliliği, olumlamanın tekrarını sürekli kılmaktadır. Çünkü düşüncenin kendi etkinliğine ulaşması, düşüncenin yaşama açık olmasıyla mümkündür. Düşüncenin yaşama açık olması ise geleceğe inançtır. Deleuze, modern sinemada gözlemlendiği dünyayla aramızdaki kopan bağı, hareket imgenin krizini çözüme kavuşturmaksızın, bu dünyaya inanç üzerinden restore etmektedir. Çünkü her defasında, kriz tekrar karşımıza çıkacaktır. Yaşamın olumlanması, tanınmanın çöküşünün veya hareket imgenin krizinin olumlanmasıdır. Deleuze, Nietzsche aracılığıyla, hareket imgenin krizinin kapatılabilecek bir çatlak olamayacağına dikkat çekmektedir.

Söz konusu çatlak, kapatılamaz olmasıyla, farkın üretim düzlemini oluşturmaktadır. Deleuze'ün ortaya yerleşme çabası tam olarak bu çatlağın yaşam üzerinden ortaya konulmasıdır. Yaşam, hiçbir tekil oluşa indirgenemez olması itibarıyla, kendinde farkı içermektedir. Deleuze'ün felsefe sahnesine “dır” yerine “ve”yi çıkarması, düşüncenin ancak yaşamdan hareketle etkinleşebilir olmasının kabul edilmesidir. Düşünce, yaşamın veya varlığın kıvrılmasıdır. Olumlamanın düşünce açısından ifadesi, yaşamın veya varlığın bu kıvrımıdır.

Deleuze, Nietzsche üzerinden zaman imgeyi, düşünce ve imge açısından incelemektedir. Diğer bir deyişle, Deleuze açısından Nietzsche, imgenin ve düşüncenin zamana bağlılıklarının veya zaman içinde olmaklıklarının modern sinema açısından karşılığını oluşturmaktadır. Deleuze, Bergson aracılığıyla, zamanı hareketin temeli olarak belirledikten sonra, zamanı hareketle olan organik ilişkisinden çıkartıp hareketten bağımsız olarak olumlamak için Nietzsche'ye başvurmuştur. Çünkü zamanı temel olarak tespit etmek yetmez, onu olumlamak da gerekir. Bu gerekliliğin filozofu Nietzsche'dir. Deleuze'ün Nietzsche monografisi de düşünceyi bu olumlama edimi çerçevesinde ele almanın karşılığıdır.

Dolayısıyla, modern sinema içerisinde de söz konusu geçişi gözlemlememiz gerekir. Bu bağlamda Deleuze, zamanı görülebilir kılan göstergelerden (*chronosign*), zamanın düşünceye etkisinin karşılığı olan düşünce-göstergelerine (*noosign*) ve imgeye etkisinin karşılığı olan okunur-göstergelere (*lectosign*) geçmiştir. Söz konusu geçiş, zamanı görülebilir kılan göstergelerin, artık modern sinema içerisinde yer almadığını iddia etmek anlamına gelmez. Bu göstergelerden hareketle, zamanın düşünceye ve imgeye etkisinin karşılığı olan göstergelere geçebiliriz. Zamanı hareketin temeli olarak tespit etmeden, onun düşünce ve imge üzerindeki etkisine geçebilmemiz mümkün değildir. Deleuze'ün Yeni Gerçekçilik akımını zaman

imgenin kurucu akımı olarak ilan etmesi tesadüf değildir. Yeni Gerçekçilik, Bergsoncu süreyi modern sinema içerisinde görülebilir kılan ve bu açıdan, sezgisel bir yönelime sahip olan bir akımdır. Yeni Gerçekçilik'ten sonra ortaya çıkan Yeni Dalga akımı ise zamanı yaratıcı bir etkinlik üzerinden ele almanın düşünsel yönelimini oluşturmaktadır. Deleuze, Yeni Dalga akımıyla birlikte, tespit edilen zamanın düşünceye ve imgeye etkisine yani zamanın kristalleşmesinden düşüncenin ve imgenin kristalleşmesine geçiş yapmaktadır. Zamanın kristalleşmesi değil zamanın düşünceyi ve imgeyi kristalleştirmesi söz konusudur burada.

Zaman imge içerisinde, Bergson'dan Nietzsche'ye gerçekleşen bu geçiş, imge ve gösterge düzlemine simulakr boyutunun eklenmesi anlamına gelir. Çünkü Deleuze, Nietzsche'yle birlikte, yaşamı güç ilişkileri açısından ele alır. Saf içkin yaşam, güç ilişkilerinden örülü olan simulakrlardan oluşmaktadır. Yaşam içerisindeki her bir fenomen, bu güç ilişkilerinin bir göstergesi olarak vardır. Güç ilişkileri arasındaki fark, fenomenin zaman içindeki değişimi olarak simülatif varoluşunu oluşturmaktadır. Zamanın düşünceye etkisi, tam da bu bağlamda, düşüncenin yeğliliklerden oluşan bu simülatif varoluşa açık olması demektir. Çünkü Deleuze açısından, düşünce, ancak fenomeni sarmalayan bu güç ilişkilerinden hareketle etkinliğine kavuşabilir. Düşüncenin yerleştiği bu alan, düşüncenin dışarısı olarak, Deleuzecü transsendental alanı oluşturmaktadır.

Deleuze'e göre transsendental alan, bu dünyaya içkindir. Deleuze'ün üstün olarak ifade ettiği transsendental ampirizm, düşüncenin karşılaşmalara açık olması ve bu karşılaşmalardan hareketle, fenomenin varlığını belirleyen ve yeğliliklerden oluşan transsendental alana yerleşmesidir. Dolayısıyla, transsendental alan, düşünülebilir olmasının yanı sıra, fenomenin varlığını oluşturması itibarıyla gerçektir de. Deleuze, transsendental alanı içkinlik düzlemi üzerine yerleştirir ve bu biçimiyle transsendental alan bu yaşamdan başka bir şey değildir. Deleuze'ün Nietzsche üzerinden ifade ettiği yeni düşünce biçimi de, düşüncenin bu yaşam içerisindeki karşılaşmalara açık olması itibarıyla, onu olumlayabilme kudretine sahip olmasıdır.

Deleuze yaşamı oluş boyutunda ele almaktadır. Yaşamın kendi içindeki çeşitliliği, onun zamansal boyutunu oluşturmaktadır. Dolayısıyla, Deleuzecü yaşamı belirleyen şey bizatihi zamandır. Bu bağlamda, düşüncenin yaşamı olumlaması, aynı anda zamanı da olumlamasıdır. Düşüncenin yaşama yerleştirilmesi, zamanın düşünce üzerindeki gücünü ortaya çıkarır. Deleuze, düşünce üzerindeki bu gücü, düşüncedeki düşünülemeyen bir iç sınır olarak kabul

eder. Zaman düşüncenin içsel sınırını oluşturmaktadır. Zaman tam olarak, düşünceyi ikiye bölen ve ona içsel olan çatlaktır. Düşüncenin yaşamı olumlaması, kendisine içsel olan bu çatlağın olumlanmasıdır.

Deleuze zaman imge içerisinde zamanı tespit ettikten ve bu zamanı düşüncenin içsel sınırı olarak belirleyerek yaşamı olumladıktan sonra, aynı sınırı bu sefer imgenin içerisine de yerleştirmektedir. Düşüncenin kristalleşmesinden imgenin kristalleşmesine geçmektedir. İmge ve göstergeleri simulakr düzleminde ele almanın bir sonucu olarak, sinematografik imgenin bileşenlerine odaklanmaktadır. Sinematografik imgenin bileşenlerine ayrışması, içsel sınır olan zamanın imgeler açısından ifade biçimlerini oluşturmaktadır. Bu ifade biçimleri, zamanı okunabilir kılmının modern sinema açısından sanatsal karşılıklarıdır.

Deleuze, sinematografik imgenin zamanı okunabilir kılmasını ortaya koymak için, sinemanın ilk yıllarından modern sinemaya kadar sinematografik imgenin gelişimine odaklanmaktadır. Bu gelişim içerisinde, sinematografik imgenin iki temel niteliği olan görsel ve işitsel niteliklerin yaşadığı dönüşümler hareket imgeden zaman imgeye geçiş bağlamında ele alınmaktadır. Hareket imge sinemasında, sahneler ve filmin bütünü arasındaki tamamlanma ilişkisi, imgenin unsurlarına odaklandığımızda, görsel ve işitsel imgenin birbirini tamamlaması olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sinema anlayışında, işitsel imge görsel imgenin tamamlayıcı bir unsuru olarak vardır. Görsel imge, hareket imge sinemasında belirleyici olan bütünün imge unsurları açısından karşılığıdır. Görsel imgeden işitsel imgeye doğrusallaştırılmış bir hareket tesis edilir. Modern sinemayla birlikte zaman ve hareket arasındaki ilişki tersine dönmüştür ve imgenin unsurları açısından bütünleşme değil ayrışma söz konusudur. İşitsel imge, görsel imgenin tamamlayıcı bir unsuru olarak değil kendine ait bir değere sahip olan imge bileşeni olarak vardır. Çünkü zaman imge sineması, imgenin içerisine doğrusal bir hareketi yerleştirmek yerine, sapkın hareketi yerleştirir. Görsel ve işitsel imge, bir bütün sunmak yerine bütünü dışarıya yerleştirmektedir. Diğer bir ifadeyle, bütün, tamamlanmanın karşılığı olarak değil ayrışmanın sürekliliği olarak sunulmaktadır.

Deleuze, zamanı düşünceye içsel kılarken aynı zamanda onu dışarıya da yerleştirmektedir. Düşünceye mal edilemeyen zamanı düşüncenin mutlak dışsallığı olarak kavramaktadır. Düşünceye ait olmayan ama düşüncenin dışında da olmayan zaman, zaman imge içerisinde Bergson'dan Nietzsche'ye geçişin bir başka yönünü oluşturmaktadır. Deleuze açık bütün anlayışından "bütün, dışarıdır" anlayışına geçer. Deleuze düşünceyle ilişkisindeki zamanı

imgeyle ilişkisi açısından ele alırken de benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Bu bağlamda, modern sinemada sadece düşünce değil imge de “dışsal dünyayla bağıni kesmiş”tir (Deleuze, 2001b: 277). Dışarısi düşüncenin nesnesi değildir ve aynı zamanda, imge de dışarının bir temsili değildir. İşte, tam bu açıdan, sinematografik imge temsil edilecek bütünlüklü bir dışarıdan yoksun olduğu için kendi içinde ayrışma ve parçalanma sürecine girmektedir. Düşünce ve imge arasında tamamlanma söz konusu olmadığı gibi, düşüncenin ve imgenin kendi oluşumları içerisinde de tamamlanma söz konusu değildir.

Görsel ve işitsel imgenin ayrışması ve bu ayrışmaya bağıli olarak, sinematografik imgenin bütünlüklü bir dünya sunmaması, imgenin zaman üzerinden ele alınmasının sonuçlarıdır. Deleuze, bu sonucun devamı olarak, sinemanın politik boyutuna geçiş yapmaktadır. Zamansal özü açısından değerlendirilen yaşamın olumlanması etik bir yönelimken, yaşamın ayrışan tekillikler açısından organize edilmesi politik bir yönelim taşımaktadır. Deleuze, zaman imge sineması içerisinde, Bergsoncu ontolojiden Nietzscheci etik ve politikaya geçmektedir. Nietzscheci etiğin sinema içerisinde ortaya konulması, düşüncenin olumlama etkinliğı üzerinden ele alınmasını zorunlu kılarken, yaşamı olumlayan politikanın ortaya koyulması imgenin ayrışma sürecini zorunlu kılmaktadır. Çünkü Deleuze, kendine ait bir alanı olan işitsel imgeyi, bastırılan seslerin duyulması adına bir fırsat olarak görmektedir. Ona göre, işitsel imge, temsil edilen bir dünyanın tahmin edilebilir seslerini duyurmak yerine, minör oluşların seslerini duyurabilir. Aynı şekilde, görsel imge de bu dünyaya dair, minör oluşların bakış açısından yeni görme biçimleri sunabilir.

İmgenin kendi içindeki ayrışma süreci, özellikle günümüz sineması açısından ivme kazanarak devam etmektedir. Deleuze’ün *Zaman-İmge*’nin sonuç bölümünde elektronik imgeye işaret etmesi boşuna değildir. Elektronik imge, imgenin ayrışma sürecinin bir sonucu olarak ele alınır. Fakat Deleuze bu imge türünü ayrıntılı olarak incelemeyiz. Deleuze sinema kitaplarını yaklaşık kırk yıl önce kaleme almıştır ve onun temel amacı da, sinema tarihindeki imgeleri sınıflandırmaktır. Ancak zaman akmaya devam etmektedir. Geçen bu süre zarfında, sinemada önemli teknolojik gelişmeler yaşanmıştır. Bilgisayar teknolojisi film yapma pratiğimizi doğrudan belirlemektedir. Deleuze bu gelişmeleri öngörürcesine elektronik imgeye vurgu yaparak, sinemanın yaşayabileceğı dönüşümlere dair bir araştırma alanı belirlemektedir.

Günümüz sinemasında hareket imge ve zaman imge artık melez bir form içerisinde sunulmaktadır. Bir filmin temel işleyişini belirleyen imge türleri arasındaki geçişler daha

serbest bir biçimde düzenlenmektedir. Bir filmin hangi imge türüne karşılık geldiğini tespit etmek, yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte zorlaşmaktadır. Deleuze'un kendisinden sonra yaşanabilecek gelişmelerle birlikte elektronik imgenin henüz ipuçlarına dair tespitte bulunmasını bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Deleuze sinemaya yaklaşma biçimini sinema araştırmaları için temel bir yöntem olarak sunmaktadır. İmgelerin sınıflandırılması yaşanan gelişmelerle birlikte sürekli bir faaliyettir. Dolayısıyla, Deleuze'den sonra sinema, yeni imge türlerinin belirlenmesine ihtiyaç duymaktadır. Bu imge türlerinin tespit edilmesinde izlenecek yol, Deleuze ile olan temasımızın ölçüsünü belirleyecektir. Belirlenen bir imge türünün hareket imge veya zaman imge içerisinde mi değerlendirileceği veya bu iki imge türüne karşılık yeni bir majör imgenin mi öne sürüleceği yeni bir araştırma alanı oluşturacaktır. Bu çalışmaların sürekliliği ise sinemaya yaşamsal bir canlılık katacaktır.

Kısacası, Deleuze açısından sinema, yaşam içerisindeki çeşitliliğe temas etmenin sanatsal ifadelerini barındırır. Deleuze'un düşüncesinde, yeni olanın tasavvur edilişi sinemayı felsefenin zorunlu bir "partneri" kılmaktadır. Çünkü sinema tam da yaşamın özünü oluşturan zamansal boyutun imge ve göstergeler açısından karşılığını oluşturmaktadır. Deleuze'un *Zaman-İmge*'nin son pasajında, "felsefe nedir?" diye bir soru yöneltmesinin nedeni, sinemanın yaşama yerleşmemiz açısından böylesi bir potansiyel sunmasından kaynaklanır. Felsefe, kendi üzerine kapanan bir etkinlik olmamalıdır, dışarıya açılmalıdır. Deleuze'un düşünceyi ve imgeyi dışsal olmayan bir dışarıya açması, felsefeyi ve sinemayı mutlak dışsallık olan yaşam içerisinde bir araya getirmesidir. Felsefe ve sinema, yaşamdaki yeni olanakları düşünebilmenin yaratıcı etkinlikleri olmalıdır.

KAYNAKÇA

- Altuğ, T. (1995). “Çevirenin Önsözü”. *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Aras, K. (2013). *Gilles Deleuze Felsefesinde Özne-Oluş’un Ontolojik Tasarımı*.Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi.
- Arnott, S. J. (2005). “Tekbencilik ve Deleuze Etiğinde Topluluk Örneği”. *Gilles Deleuze’de Toplum ve Denetim*. (ss. 7-29). (B. Başaran. Çev. ve Ed.). İstanbul: BağlamYayıncılık.
- Aruoba, O. (2016). *Uzak*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Badiou, A. (2000). “Of Life as a Name of Being, or, Deleuze's Vitalist Ontology”. (A.Toscano. Çev.) *The Warwick Journal of Philosophy*. (ss. 191-199). Sayı: 10.
- Badiou, A. (2019). *Deleuze: Varlığın Uğultusu*. (M. Erşen. Çev.). İstanbul: MonoKLYayınları.
- Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (E. Berensel. Der.). İstanbul: Birikim Yayınları.
- Beller, J. L. (2005). “Sermaye/Sinema. Gilles Deleuze’de Toplum ve Denetim”. *GillesDeleuze’de Toplum ve Denetim* (ss. 107-133). (B. Başaran. Çev. ve Ed.). İstanbul:Bağlam Yayıncılık.
- Bellour, R. and McMuhan, M. (1998). “Thinking, Recounting: The Cinema of Gilles Deleuze”.*Discourse. Gilles Deleuze: A reason to believe in this World*. (ss. 56-75). Sayı: 20 (3).
- Bergson, H. (2015). *Madde ve Bellek*. (I. Ergüden. Çev.). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bergson, H. (2017). *Yaratıcı Tekâmül*. (M. Ş. Tunç. Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Bogue, R. (1990). “Gilles Deleuze: Postmodern Philosopher?”. *Criticism*. (ss. 401-418). Sayı: 32 (4).
- Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. Newyork: Routledge.
- Borges, J. L. (2018). *Ficciones – Hayaller ve Hikayeler*. (T. Uyar ve F. Özgüven. Çev.).İstanbul: İletişim Yayınları.
- Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir. Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

- Deleuze, G. (1995). *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*. (T. Altuğ. Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.
- Deleuze, G. (2000). *Spinoza Üzerine On Bir Ders*. (U. Baker. Çev.). Ankara: Öteki Yayınevi.
- Deleuze, G. (2001a). *Cinema 1: The Movement-Image*. (H. Tomlinson, B. Habberjam. Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2001b). *Cinema 2: The Time-Image*. (H. Tomlinson, R. Galeta. Çev.). Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Deleuze, G. (2001c). "Üstinsan: Diyalektiğe Karşı". (T. Ilgaz. Çev.). *Cogito*. (ss. 111-134). Sayı: 25.
- Deleuze, G. (2003). *İki Konferans*. (U. Baker. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2005). *Spinoza – Pratik Felsefe*. (A. Nahum. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2006a). *Kıvrım - Leibniz ve Barok*. (H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2006b). *Müzakereler* (İ. Uysal. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders*. (U. Baker. Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayınevi.
- Deleuze, G. (2009a). *İssız Ada ve Diğer Metinler – Metinler ve Söyleyişleri 1953-1974*. (F. Taylan ve H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2009b). *İki Delilik Rejimi – Metinler ve Söyleyişleri 1975-1995*. (M. E. Keskin. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk*. (H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 Hareket-İmge*. (S. Özdemir. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2015a). *Anlamın Mantiği*. (H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2015b). *Kant Üzerine Dört Ders*. (U. Baker. Çev.). İstanbul: Kabalıcı Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016a). *Ampirizm ve Öznellik*. (E. Erbay. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016b). *Nietzsche*. (İ. Karadağ. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2016c). *Nietzsche ve Felsefe*. (F. Taylan. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

- Deleuze, G. (2016d). *Proust ve Göstergeler*. (A. Meral.. Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Deleuze, G. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım ve E. Koyuncu. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Deleuze, G. and Claire, P. (2016). *Diyaloglar* (A. Akay. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Deleuze, G. and McMuhan, M. (1998). “The Brain Is the Screen: Interview with Gilles Deleuze on ‘The Time-Image’”. *Gilles Deleuze: A reason to believe in this World*. (ss. 56-75). Sayı: 20 (3).
- Deleuze, G. and Felix G. (2001). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G., and Felix, G. (2000). *Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin*. (Ö. Uçkan ve I. Ergüden. Çev.). Ankara: Yapı Kredi Yayınları.
- Deleuze, G. and Felix, G. (2017). *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni I*. (F. Ege, H. Erdoğan ve M. Yiğitalp. Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Demir, M. (2015). “Bergson-Deleuze Karşılaşması: Virtüelin Materyalizmi”. *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. (ss. 57-103). Sayı: 39.
- Er, S. E. (2011). *Gilles Deleuze’ün Fark Felsefesi (Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması)*. Yayımlanmış Doktora Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hardt, M. (2012). *Gilles Deleuze: Felsefede Bir Çıraklık*. (İsmail Ö. ve A. Utku. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Hughes, J. (2015). *Deleuze’den Sonra Felsefe*. (F. Ege. Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.
- Karadağ, İ. (2016). “Deleuze ve Aptallık”. *Cogito*. (ss. 44-68). Sayı: 82.
- Klossowski, P. (1999). *Nietzsche ve Kısırdöngü*. (M. Yakupoğlu. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Küçükalp, K. (2009). “Deleuze’ün Felsefe Kavrayışı”. *Kaygı*. (ss. 131-145). Sayı: 12.
- Küçükalp, K. (2016). “Deleuze-Guattari ve Etik”. *Çağdaş Fransız Felsefesinde Etik*. (ss. 269-297). (V. Urahan. Ed.). Ankara: Hece Yayınları.
- Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe – Zamanı Kristalleştirme Makineleri*. (Ş. Ç. Solmaz. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

- Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. (Çev. A. Hartz). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Martin-Jones, D. (2016). “Minör Sinemalar”. *Yeni Bir Bakışla Deleuze*. (ss. 71-85). (M. Özbank ve Y. Başkavak. Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- May, T. (2017). *Deleuze – Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?*. (S. Çalcı. Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Nietzsche, F. (2005). *Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır*. (M. Tüzel. Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016a). *Böyle Söyledi Zerdüşt*. (M. Tüzel. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Nietzsche, F. (2016b). *İyinin ve Kötünün Ötesinde*. (M. Tüzel. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş – Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Patton, R. P. (2005). “Kavramsal Politika ve Bin Yayla’da Savaş Makinası”. *GillesDeleuze’de Toplum ve Denetim*. (ss. 43-73). (B. Başaran. Çev. ve Ed.). İstanbul:Bağlam Yayıncılık.
- Platon. (2000). *Sofist*. (C. Karakaya. Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Platon. (2016). *Devlet*. (S. Eyüboğlu ve M. A. Cimcoz. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca. Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.
- Spinoza, B. (2011). *Ethica – Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*. (Ç. Dürüşken. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Sünter, E. (2016). “Deleuze’ün Minör Suç Ortakları”. *Cogito*. (ss. 198-231). Sayı: 82.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
- Tomlinson, H. andGaleta, R. (2001). *Cinema 2: The Time-Image – Translator’s Introduction*. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Trifonova, T. (2004). “A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema”. *SubStance*. (ss. 134-152). Sayı: 33 (2).

- Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı – Kierkegaard Marx Nietzsche*. Ankara: Blottech Yayınları.
- Uygur, N. (1981). *Yaşama Felsefesi*. İstanbul: Çağdaş Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2017). *Felsefi Soruşturmalar*. (H. Barışcan. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Yavuz, H. (2001c). Nietzsche ve Bengidönüş. *Cogito*. (ss. 143-149). Sayı: 25.
- Yetişkin, E. (2011). “Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze’ün Sinema Yaklaşımına Giriş”. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. (ss. 123-141). Sayı: 40.
- Yücefer, H. (2010). “Deleuze’ün Bergsonculuğuna Giriş – Çevirenin Önsözü”. *Bergsonculuk*. İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Yücefer, H. (2016). “Potansiyelleri Düşünmek Deleuze’de Virtüellik, Oluş ve Tarih”. *Cogito*. (ss. 87-119). Sayı: 82
- Žižek, S. (2015). *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üzerine*. (U. Y. Kara. Çev.). İstanbul: MonoKL Yayınları.
- Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*. (A. U. Kılıç Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.