ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

"YENİ" TÜRK SİNEMASI VE DELEUZE FELSEFESİ

Tezcan KAPLAN

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

DOKTORA TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANA BİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

KASIM 2022

ankara
HBM

“YENİ” TÜRK SİNEMASI VE DELEUZE FELSEFESİ

TEZCAN KAPLAN

DOKTORA TEZİ
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA ANABİLİM DALI
RADYO, TELEVİZYON VE SİNEMA BİLİM DALI

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

KASIM 2022

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğim, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir; aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Tezcan KAPLAN
30/11/2022

“YENİ” TÜRK SİNEMASI VE DELEUZE FELSEFESİ

(Doktora Tezi)

Tezcan KAPLAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Kasım 2022

ÖZET

Bu çalışmada 90 sonrası Türk sineması için Deleuzeyen bir prototip oluşturulması amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, öncelikle, Gilles Deleuze’ün sinema görüşleri, felsefesi içerisinde yeniden değerlendirilmektedir. Felsefesindeki temel motiflerle, *Sinema* cildi, imge ve göstergelerine ayrıştırılarak detaylı bir şekilde incelenmektedir. Bu incelemenin temel motivasyonunu, çift başlı bir eksik olarak gördüğümüz şu durum sağlamıştır: Ya Deleuze felsefesine dair çalışmalarda *Sinema* cildine yeteri kadar önem verilmemiştir ya da *Sinema* cildine dair çalışmalarda felsefesi arka plana itilmiştir. Söz konusu prototipi elde etmek için ayrı duran bu iki yaka bir araya getirilmektedir. Böylelikle, 90 sonrası Türk sinemasına dair artık bir ezber haline gelen “Yeni” niteliği, teorik ve pratik bir zemin üzerinde temsil bağlamında tartışmaya açılmaktadır. Bu zeminin pratik kısmı, dünya sinemasından 60 filmle örneklendirilmektedir. 90 sonrası Türk sinemasından seçilen 100 film de bu örneklemin devamı olarak görülebilir. Çalışmanın son bölümünde, 90 sonrası Türk sinemasının imge ve gösterge haritası çıkartılmaktadır. 90 sonrası Türk sinemasını imge ve göstergelerle *yoklayarak*, rizomatik bir film okuması gerçekleştirilmiştir. Bu çalışma, “Yeni”yi Deleuze’le birlikte imgesel bağlamda düşünmenin sonucu olarak bir kavram önerisinde bulunmaktadır. Bu kavram olumsal imge olarak tanımlanmaktadır. Bu çalışma, içkin ve pratik bir ontolojiyi takip ederek imgeyle başlayıp yeni bir imge türüyle bitirilmektedir.

Bilim Kodu : 115702
Anahtar Kelimeler : Deleuze, Sinema, Hareket İmge, Zaman İmge, Yeni, Temsil, Türk Sineması
Sayfa Adedi : 502
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

“NEW” TURKISH CINEMA AND DELEUZE PHILOSOPHY

(Phd. Thesis)

Tezcan KAPLAN

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

November 2022

ABSTRACT

In this study, it is aimed to constitute a Deleuzian prototype for Turkish cinema after 90’s. For this aim, first of all, Gilles Deleuze’s views on cinema are re-evaluated within his philosophy. With the basic motifs in his philosophy, the volume of *Cinema* is analyzed in detail by separating it into its images and signs. The main motivation for this review is the following situation, which we see as a double-headed shortcoming: Either the *Cinema* volume was not given enough importance in the studies on Deleuze philosophy or her philosophy was pushed into the background in the studies on the *Cinema* volume. To get the prototype in question, these two separate collars are brought together. Thus, the “New” quality, which has become a memorization of Turkish cinema after 90’s, is being discussed in the context of representation on a theoretical and practical basis. The practical part of this basis is exemplified by 60 films from world cinema. 100 films selected from Turkish cinema after 90’s can be seen as a continuation of this sample. In the last part of the study, the image and sign map of Turkish cinema after 90’s is drawn. A rhizomatic film reading was carried out by *palpating* Turkish cinema after 90’s with images and signs. This study proposes a concept as a result of thinking about “New” in an imaginary context with Deleuze. This concept is defined as contingent image. This study starts with the image and ends with a new type of image, following an immanent and practical ontology.

Science Code : 115702
Key Words : Deleuze, Cinema, Movement Image, Time Image, New, Representation, Turkish Cinema
Page Number : 502
Supervisor : Prof. Dr. Aydan ÖZSOY

TEŞEKKÜR

Çalışmam boyunca desteğini ve tecrübelerini benden esirgemeyen tez danışmanım Prof. Dr. Aydan ÖZSOY'a tüm kalbimle teşekkür etmek isterim. Bu zorlu süreçte yanımda olduğu için kendisine çok minnattarım. Akademik hayatın dışında kalan, yaşamımın ise orta yerinde duran dostlarıma-sevdiklerime ve aileme ayrıca teşekkür etmek isterim. Yaşama tüm oldukları ve olmadıklarıyla selam olsun.

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET iv

ABSTRACT v

TEŞEKKÜR vi

İÇİNDEKİLER vii

RESİMLERİN LİSTESİ ix

1. GİRİŞ 1

2. HAREKET İMGE VE BERGSON 37

2.1. Hareket Tezleri ve Açık Bütün: Bergsoncu İmgenin Birinci Yorumu 38

2.1.1. Süre ve Sezgi 47

2.2. İmge ve Hareket Özdeşliği: Bergsoncu İmgenin İkinci Yorumu 53

2.2.1. Hareket İmgenin Altı Tipi 64

2.2.1.1. Algılanım imge 66

2.2.1.2. Duygulanım imge 76

2.2.1.3. İtki imge 89

2.2.1.4. Eylem imge 96

2.2.1.5. Yansıma imge 110

2.2.1.6. İlişki imge 116

3. ZAMAN İMGE VE BERGSON-NIETZSCHE 125

3.1. Hareket İmgenin Krizi: Tarih ve Oluş Ayrımı 127

3.2. Zaman İmge ve Bergson: Zamanın Kristalleşmesi 142

3.2.1. Bellek İmge ve Rüya İmge: Bergsoncu İmgenin Üçüncü Yorumu 143

3.2.2. Kristal İmge 154

3.2.3. Zamanın Birinci ve İkinci Kipi - "Şimdinin Uçları" ve "Geçmişin Tabakaları": Bergsoncu İmgenin Dördüncü Yorumu ... 167

3.3. Zaman İmge ve Nietzsche: Düşüncenin ve İmgenin Kristalleşmesi 179

Sayfa

3.3.1. Düşüncenin Kristalleşmesi: "Sahtenin Kuvvetleri" 182

3.3.1.1. Zamanın üçüncü kipi olan geleceğe inanç..... 193

3.3.1.2. "Bütün, dışarıdır" 207

3.3.2. İmgenin Kristalleşmesi-Bileşenlerine Ayrışması..... 223

4. 90 SONRASI "YENİ" TÜRK SİNEMASINA DELEUZEYEN BİR BAKIŞ . 241

4.1. Sinema ve Temsil 241

4.2. 90 Sonrası Türk Sinemasının İmge ve Gösterge Analizi 261

4.2.1. 90 Sonrası Türk Sinemasının Hareket İmge Tipleri ve Göstergelerine Bölünmesi 262

4.2.1.1. Algılanım imge: dicisign, reume ve engramme 262

4.2.1.2. Duygulanım imge: ikon, qualisign ve dividual 275

4.2.1.3. İtki İmge: semptom ve fetiş..... 296

4.2.1.4. Eylem imge: büyük ve küçük biçim..... 311

4.2.1.5. Yansıma imge: teatral ve plastik temsil 335

4.2.1.6. İlişki imge: mark, demark ve sembol 339

4.2.2. 90 Sonrası Türk Sinemasının Zaman İmge Tipleri ve Göstergelerine Bölünmesi 348

4.2.2.1. Bellek imge..... 348

4.2.2.2. Rüya imge..... 356

4.2.2.3. Kristal İmge 360

4.2.2.4. Noosigns 392

4.2.2.4.1. Bir kavram önerisi: olumsal imge 442

4.2.2.5. Lectosigns..... 450

5. SONUÇ 479

KAYNAKLAR 489

ÖZGEÇMİŞ 501

RESİMLERİN LİSTESİ

Resim **Sayfa**

Resim 4.1. Tülin'in bakış açısı 263
Resim 4.2. Kameranın bakış açısı 263
Resim 4.3. Hayat Var 268
Resim 4.4. Araf 271
Resim 4.5. Pandoranın Kutusu 276
Resim 4.6. Bir Zamanlar Anadolu'da 283
Resim 4.7. Süt 292
Resim 4.8. Ses 294
Resim 4.9. Kara Kentin Çocukları 302
Resim 4.10. Yeraltı 309
Resim 4.11. Her Şey Çok Güzel Olacak 316
Resim 4.12. Korkuyorum Anne 324
Resim 4.13. Dönersen Islık Çal 331
Resim 4.14. Gölgeler ve Suretler 337
Resim 4.15. Karanlıktakiler 341
Resim 4.16. Sonbahar 351
Resim 4.17. Kasaba 358
Resim 4.18. Gölge Oyunu 367
Resim 4.19. Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri 377
Resim 4.20. İşe Yarar Bir Şey 382
Resim 4.21. Tepenin Ardı 387
Resim 4.22. Güneşe Yolculuk 394
Resim 4.23. Gölgesizler 400
Resim 4.24. Kelebekler 406

Resim **Sayfa**

Resim 4.25. Ben O Değilim 416
Resim 4.26. Bekleme Odası 420
Resim 4.27. Mayıs Sıkıntısı 426
Resim 4.28. Akrebin Yolculuğu 431
Resim 4.29. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak 436
Resim 4.30. Şarkı Söyleyen Kadınlar 441
Resim 4.31. Tabutta Rövaşata 444
Resim 4.32. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak 446
Resim 4.33. Oyun 448
Resim 4.34. Masumiyet 457
Resim 4.35. Nefesim Kesilene Kadar 462
Resim 4.36. Köprüdekiler 466
Resim 4.37. Gelecek Uzun Sürer 473

1. GİRİŞ

Felsefeyi canlı bir varlık gibi tasavvur etseydik eğer, bu varlığın birbirini yansılayan iki yüzü olurdu. Birine bakınca diğerini görürdük. Deleuze'ün felsefe tarihinde gördüğü bu iki yüz, hareket ve zamandır. Felsefenin iki kadim konusu. Biri düşünüldüğü anda, diğerinin zaten geçmiş olması. Bir gölge oyunudur felsefe. Deleuze için düşüncenin varlık ve hakikatle ilişkisi, hareket ve zamana bağlı oluşundan sonra gelir. Düşünce hakikatin sözcüsü ve varlığın bekçisi olmadan önce, doğası itibariyle hareket ve zamana tabidir. Deleuze'de düşünce, yaşam üzerindeki merkeziliğini kaybederek merkezsiz bir çemberin tekil çizgilerini takip eder: düşünceye içkin olan ama onu her zaman *dışarı* fırlatan bir felsefe projesi.

Düşünceyi özdeşlik mantığı dışında ele alabilmek için, öncelikle, düşüncenin ancak ve ancak bir *şey* aracılığıyla etkin olabileceğinden başlamalıyız. Düşünceyi kendilik formuyla tanımlamak yerine, onun her daim dışarıyla temas halinde olduğu, başkalaştığı dinamik bir süreç tasavvur etmek. Bu sürecin formlarıdır, imge, gösterge ve kavram. Her bir form, buna kavram da dâhildir, tekil bir fark olarak kabul edilmelidir. Deleuze'ün sinemaya sanatlar arasında ayrıcalıklı bir yer tahsis etmesinin nedeni, bu fark temelinde ortaya çıkar. Sinema, düşüncenin özdeşlik mantığından çıkartılarak ele alınabilmesinin sanatsal dayanağını sunar (Rodowick, 1997: 6). Sinemada hareket ve zaman kristalize bir şekilde duyumsanır. Sinema en genel ifadesiyle "hareket-zaman blokları" yaratma faaliyetidir (Deleuze, 2003: 21). Felsefe ise hareket ve zamana dair düşünümün kavramsal içeriklerini yaratmaktır. Sinema ve felsefe ilişkisi, bloklara karşılık gelen kavramları bulmanın veya yaratmanın sonsuz biçimini oluşturur. Deleuze felsefesi sinemayla organik bir ilişki içerisindedir. Deleuze'ün sinema kitapları olmaksızın zaman ve harekete dair tasavvurunu anlamak eksik bir çaba olacaktır. Tersi durum da aynı oranda geçerlidir. Deleuze'ün sinema görüşlerini ele almak için felsefesi içerisinde yol almamız gerekir. Fakat söz konusu bu organik ilişki, felsefenin sinema üzerinde hüküm sürdüğü bir değer hiyerarşisine göre belirlenmez. Bir düşünme faaliyetinin diğer bir düşünme faaliyeti üzerinde belirleyici olması söz konusu değildir. Sinema felsefe olmadan da düşünür. Sinema üzerine düşünmek, sinemanın etkinlik sahası içerisindeki yaratıcıların yönelimleri itibariyle gerçekleşir (Deleuze, 2003: 18-19).

Deleuzecü düşünce bu iki faaliyetin birbirini yankıladığı içkinlik düzleminin açılmasıdır. Deleuze ve Guattari'nin içkinlik düzlemi tanımını hatırlayalım: "felsefe-öncesi'dir ve henüz kavramlarla iş görmez, bir tür el yordamıyla ilerleyen deneyi içerir ve izlediği yolda pek itiraf edilemeyen, pek akılcı ve akla yakın olmayan araçlara başvurur. Bunlar, düş, patolojik süreçler, ezoterik deneyler, esriklik ya da aşırılık türünden araçlardır" (2001: 44). Sinema tam da bu araçların tümüyle kendilerini ifade edebileceği sanatsal formdur. O halde, felsefe sinema üzerine soyut bir düşünce geliştirmektense, sinemanın içinde yer alan kavramları çekip çıkartır.

Felsefe ve sinema ilişkisi kavram ve imge ilişkisiyse, bu, imgenin içinde kavramla ve kavramın içinde de imgeyle bir ilişki olmasındandır (Deleuze, 2006d: 77). Kavramlar bu ilişki içerisinde imgelere giydirilen soyut biçimler değildir, imgelerin kendi içerisindeki işleyiş mantığına veya düzenine göre oluşturulmuş somut belirlenimlerdir. Deleuze'ün *Sinema* cildinin iki kitabı da bu belirlenimlerin örneklerini sunar. İmgenin hareketle (Hareket-İmge) ve zamanla ilişkisi (Zaman-İmge) bu örneklerin bütününü oluşturur. Deleuze, sinematik imgenin bu iki biçimiyle, genel olarak sinema hakkında düşünmektense, sinemanın kendi içindeki devinimine temas etmeye çalışır (2006d: 139).

Deleuze, aslında, genel ve basit bir sinema fikrine sahiptir: sinema imgeler yaratma sanatıdır. Fakat bu genel tanım sinemayı anlamak için yeterli değildir. İmgelerin içerisindeki kavramsal belirtileri çıkartarak nasıl düzenlendiklerini ifşa etmek gerekir. Sinema bir makinedir ve bu makinenin işleyişini ortaya koymak için, belirli çarkların nasıl devindiğini doğrudan duyumsamak birinci koşuldur. Deleuze sinemaya yönelirken, öncelikle, sadık bir sinema izleyicisi olmuştur. Dünya sinemasını tekillikleri üzerinden sürekli katetmiştir, kendi koyduğu ilkeye sıkı sıkıya bağlı kalmıştır: "teori yapılan bir şeydir, önceden var olan hazır-yapım bir etkinlik değildir". Sinemanın teorik işleyişini çerçevelerken hâlihazırda pratik bir etkinlik geliştirmiştir. Felsefeden sinemaya değil sinemadan felsefeye gitmiştir. Bir sanatsal pratik olan sinemadan imgeleri türetmiş ve türetilen bu imge tiplerine karşı kavramlar öne sürmüştür. Sinemada verili olmayan kavramları imgeler üzerinden biçimlendirmiştir. Kısacası, düşüncenin iki faaliyeti kendi etkinlikleri içerisinde bir araya getirilmiştir. Deleuzecü üçlü düşünme faaliyetini (felsefe, sanat ve bilim) de

dikkate aldığımız takdirde, bu faaliyetler arasındaki etkileşimler pek çok "olay" üretir (Deleuze, 2001b: 280). Öyleyse Deleuze'ün sinema görüşlerini felsefesine doğru genişletmemiz gerekir. Olayın içerimlerine temas edebilmenin yolu, bu etkileşimden türeyen kavramların belli bir sistem içerisindeki oluşumlarını deşifre etmekten geçmektedir.

Felsefe nedir?

Deleuze'ün Guattariyle birlikte yaptığı tanıma göre felsefe, kavramlar yaratma etkinliğidir (2001: 29). Yaratımın öncesinde, felsefe tarafından keşfedilmeyi bekleyen hazır yapım kavramlar yoktur. Filozof, çıktığı yolun sonuna işaret eden kavramsal haritadan yoksun olduğu için, ancak kavramlar yaratarak ilerleyebilir: yolun kıvrımlarına göre şekillenen ve değişen kavramsal bir ufuk. Dolayısıyla, kavram ikili bir doğaya sahiptir. Yolun etkilerinin filozof üzerindeki somut içerikleri olması itibariyle nesnel doğa. Bu doğa içerisinde kavram kendisini kendinde ortaya koyar. Etkilerin tertibatının tekil bir bedende gerçekleşmesi itibariyle de öznel doğa söz konusudur. Kavramlar yaratıcısının dünya ufkuna göre şekillenir. Öznel ve nesnel niteliği aynı anda içeren kavramın doğasını anlamamız adına, kavrama ve onu bir şekle sokan üsluba daha yakından bakalım.

Kavram ve üslup

Deleuze'e göre basit bir kavram yoktur. Kavram bileşenlerin bütünü olarak düşünüldüğünden ve bu bütün "şifresel" bir düzenleme içerdiğinden, kavram güçler arası ilişkilerin çokluğundan ibarettir. Öyleyse, "her çokluk kavramsal olmasa da, o bir çokluktur" (Deleuze ve Guattari, 2001: 23). Nesnesi çokluk olan kavramların kendisi de çokluk içermeli ki, çokluğu düşünmenin kavramsal çantası oluşturulabilsin. Çokluğu düşünmek, zorunlu olarak kavramların yapısını da çoklu kılar. Çokluklar arasında ilişki kurmak, kavramların içerisindeki çokluğu düzenlemenin bir izdüşümü olarak tasarlanır. Şeyler arasındaki ilişki, kavramların yeğinlik noktaları arasındaki düğümlenmelerle paralel ilerler. Spinozacı zihin ve beden paralelizmi, Deleuzecü düşüncenin biçimini belirler: "fikirlerin düzeni ve bağlantısı şeylerin düzeni ve bağlantısıyla aynıdır" (2011: 171–II-7. Önerme). Kavramların veya fikirlerin çokluk üzerinden ele alınması, Deleuze'ü geleneksel

felsefi çizgiden ayırır ve kendisinin ifade ettiği "öteki filozof" ailesine dâhil eder. Bu ayrıksı aile, "Lucretius, Spinoza ve Nietzsche'dir: "felsefede muhteşem bir gelenek, tamamen volkanik, patlayıcı, kırık, bir hat" (2009b: 217).

Deleuze kavramları klasik bir filozof gibi özlerle ilişkisinde ele almaz ve hakikate göre biçimlendirmez. Felsefe zamana ve harekete bağlı olarak farkı düşünme etkinliğidir. Kavram da bu etkinlik dâhilinde düzenlenen tekilliktir (Küçükalp, 2009: 134). May, Deleuzecü kavramları, farkı "yoklama" atılımları olarak ifade eder. Kavram özdeşliklerin altındaki farkı yoklar. Kavramlar aracılığıyla hakikat temaşa edilmez; çoklukla deneyimsel bir yoklama faaliyeti gerçekleştirilir. Kavram-fark ilişkisi, kavram-özdeşlik ilişkisini yerinden eder (2017: 38). Deleuze, aslında, bu kavram anlayışıyla, yaşadığımız dünyaya veya gerçekliğe temas edebilen bir felsefe tasavvur eder. Felsefe gerçeklikle ilişkimizi belirleyen soyut bir etkinlik ve kavram da gerçekliğe ilişkin soyut genellemeler değildir. Felsefe dünyaya katılımcı bir biçimde konumlanır ve bu konumdan hareketle yaratıcı bir faaliyet geliştirir. Dünya içerisinde karşılaşmalara açık olan felsefe, çözümlerle ilgilenmez veya çözümleri ikinci plana iter. Felsefenin asıl etkinlik alanı problemlerdir. Deleuze, Bergson'a benzer şekilde, dünyada olmaklığın kesintisiz bir problem alanı açtığına inanır (Yücefer, 2010: 14).

Kavram bileşenlerine göre ve bir problemle ilişkisi ölçüsünde oluşumsal bir yapıya sahiptir. Bileşenler bir kavramın doğasına özgü olduğu gibi, başka kavramların bileşenlerini de içerebilir. Her bir bileşen, kavram içerisinden probleme açılan bir çerçeve veya bakış açısı sunar. Bileşenler arasındaki eklemlenmeler, bakış açılarının yakınsamasıyla kavramın "iç tutarlılığı"nı oluşturur. Kavramın iç tutarlılığı, düzlem/problem üzerindeki tekil mevcudiyetidir. Kavramın diğer kavramlardan gelen bileşenlerle etkileşimi ise, kavramlar arası "köprüler" aracılığıyla düzlemi katetmesidir. Kavramlar arası bağlantılandırma, kavramın "dış tutarlığı"nı oluşturur: kavramın problem üzerindeki çokluk içeren tekil mevcudiyeti ve problemi çaprazlama kesen çokluklar arası köprülerin kavramları bağlantılandırması. Kavramın iç ve dış tutarlılığının zemini ise problemdir. Kavramın içkin düzenlenişi ile kavramlar arasındaki bağlantılar, probleme göre sürekli değişen bir akışkanlığa sahiptir. Kavram karşılaşılan her bir probleme göre göreceli kalır çünkü parçalı bir

gerçekliğe sahip olması nedeniyle yeniden düzenlenmesi gerekir. Fakat problem üzerindeki mevcudiyeti itibariyle de mutlaktır, bütünlük sunar. Kavramlar problemlerin farklılaşmasına bağlı olarak tekrarlanır. Tekrar edilen kavramlar kendi içerisinde bir farkı açığı çıkarır. Problemin farkını kapsamadan yeni bir bakış açısı sunar. Bileşenlerin ve kavramların arasında bir *şey* "haline-gelme" süreci ortaya çıkar. Kavramlar bu süreçlerin farkına göre, aynı anda içsel ve dışsal olarak oluş içerisinde yeniden zincirlenir (Deleuze ve Guattari, 2001: 25-28).

Yeniden zincirlenen kavramlar özlere gönderme yapmaz, problem çerçevesinde beliren koşulların içerisinde olaysallaşırlar. Daha önce de belirttiğimiz üzere, düşünme faaliyetleri arasındaki karşılaşmalar pek çok olay üretme içkinliğine sahiptir. Kavramın imgeyle veya felsefenin sinemayla karşılaşması böylesi bir olaysal saha veya problematik alan üretmektedir. İmgenin işleyişini ortaya koymak, sinema-kavramı'nın bileşenlerine göre yeniden dağıtılmasıdır. Kavram her bir karşılaşmayla sürekli kendi bileşenlerine göre ayrışmakta, kavramın hareketine göre de farklılaşmaktadır. Öyleyse, kavramı özlerle modelleyerek onu hareketsizleştiren ne sorusu yerine, kavramın koşullara inen, problem üzerindeki hareketli doğasını ortaya çıkaracak "hangi durumda, nerede ve ne zaman, nasıl vs." gibi soruları dikkate almalıyız. Bir kavramın olaysallaşması ancak bu soruların işler olduğu problematik bir alanda mümkündür. Deleuzecü açık sistemin koşulu, bu problematik alanın sürekliliğidir. Bu sistemde kavramlar tözleri değil olayı anlatır. Yaratılan veya içi doldurulan bir kavramın koşul ve ayrıntısının belirlenmesi onun yurdunu olaysallaştırmaktadır (Akay, 2006a: 16).

Kapalı bir küme yerine açık bir sistemi yerleştirmeye çalışan Deleuze kendi felsefesinin temel figürlerinden olan köksapı (rhizome) bu sistem içerisinde değerlendirir (2006d: 41). Rizomatik düşüncede kavram, problemlerle beraber yeniden şekillendiği için sistem hiçbir zaman kapanmaz. Sistem açısından bir son belirlenemediği gibi sistemi belirleyen bir başlangıç da yoktur. Deleuze'ün ortada olma şiarı tam da rizomatik düşüncede temellenen açık sistem anlayışıyla ilgilidir. Deleuze sanıldığının aksine sistematik bir filozoftur. "Son enflasyonu" tarafından yağmalanan düşünce atmosferine karşı ilgisizdir. Felsefi bir sisteme inanır, ama sistem homojen değil heterojen olmalıdır (2009c: 372). Düşünce çokluktan başka bir

şey değildir ve düşüncenin çokluğundaki harekete yerleşebilmemiz için kavramsal sistemimiz, heterojen bir biçimde düzenlenen, her zaman farkı da içeren açık bir bütüne bağlı olmalıdır. Heterojen sistemin mantık biçimi ayırıcı sentezdir. Hareketin doğasına daha uygun bir "yoklama" veya temas olması adına bu senteze "tınılama" da diyebiliriz. Kavram problemle ilişkisinde kendi içinde ve diğer kavramlarla beraber tınılar. Bileşenler ve kavramlar arasında mikro ölçekte akımlar gerçekleşir. Akımların kümelenerek belli bir çizgisel ilerleyiş içerisinde sıralanması hareketin doğasına aykırıdır. Hareket sürekli çatallanarak ilerler. O halde, düşünce içkin bir problematik saha içerisinde hareket etmektedir. Kavramları ardışık düzenleme içerisinde sıralanması ve bu sıranın bir telos'a bağlı kalarak sonlandırılması ancak çözümlerle ilgilenen felsefenin işi olabilir (Deleuze ve Guattari, 2001: 29).

Kavramlar arası tamamlanmanın iptali, düşüncenin sürekli farka açılan problematik alan üzerinde oluşumsal bir güç olarak yer almasıdır. Bu güç içerisinde kavramlar, farklı şekillenmeler içerisinde tekrarlanır. Badiou, kavramların bu tekrarını "monoton bir üretim" olarak ifade eder (2019: 32). Onun açısından bu üretimin kaynağı ise, Deleuze felsefesinde sürekli kendisini hissettiren "varlığın tek anlamlılığı" (univocité) izleğidir. Varlık, Deleuze felsefesinde tek bir kategori altında kapsanamaz olması itibariyle çokluk olarak tasavvur edilir, ama çokluklar varlığın kipleri olarak yer alır (Badiou, 2000: 192). Kiplerin tekrarı varlığın tekssesliliğini uğuldar: varlığın uğultusu (the clamor of being) olarak kipler veya kavramlar. Fakat Badiou bu monotonluğun aşındığı üretken bir bağlama da işaret eder. Deleuze felsefesi her yeni problematik karşılaşmaya göre yeniden örgütlenir. O halde, tekrarı karşılaşmaların sürekliliği açısından ele almak, Deleuze felsefesinin doğasına daha uygun olacaktır. Düşüncenin somut karşılaşmalarla çatallanarak ilerlemesi ancak tekrar eden bu karşılaşmalarla mümkündür. Deleuze açısından sinema, böylesi bir karşılaşma sahası açar. Badio'nu da ifade ettiği üzere, "sinema-durumunun zorlaması altında yeniden başlayan ve *sinemanın kendiliğinden olamadığı yerde* sinemanın olmasını sağlayan şey, bir kez daha ve daima, (Deleuze'ün) felsefesidir" (2019: 35).

Badiou, Deleuze'ün kendisini çileci bir tekrara bıraktığını öne sürer. Evet, Deleuzecü tema farklı düşünce tekillikleri içerisinde tekrar eder, ama tekillikler onun açısından her zaman biriciktir. Fark, tekilliklerin faaliyet alanının üretici koşuludur.

Foucault'nun Deleuze felsefesi için önerdiği tanım, tam da buna gönderme yapar: "asla tekrarlanmayan, biricik *bir olayın sahnesi*, kişileri, göstergeleri, tekrarı haline gelmiş felsefe" (2011: 180). Deleuze açısından sinema, böylesi bir olay sahnesidir. Bu sahnede, sinemadan üretilen kavramlarla onun dışında geliştirilmiş olan kavramlar arasında titreşim bölgeleri oluşur. Deleuze'ün sinema düşüncelerine yönelik bir çalışmanın felsefesini katetmesinin zorunlu olmasının nedeni de budur. Deleuze felsefesinin temel kavramlarıyla sinemadan ürettiği kavramlar sürekli birbirlerini yankılar.[1] Kavramların karşılıklı yankısı eserlerini bir "tınılamalar oyunu"na dönüştürür (Zourabichvili, 2008: 21).

Bir oyun olarak açılan eserde, kavramlar birbirleriyle anlamsal değil işlevsel bir şekilde ilişkilendirilir. Deleuze'ün eserlerine pragmatik bir tavırla yaklaşarak, kavramların birbirleriyle çalışıp çalışmadığına yoğunlaşmamız gerekir. Anlam sonradan gelir ve "kullanım dışında hiçbir şeydir". Öyleyse, Malcolm Lowry'nin eserleri için söylediğini, Deleuze'ün eserlerinin işleyişi açısında da ifade edebiliriz: "çalışıyor, emin olun, çünkü denedim" (Deleuze ve Guattari, 2017: 165, 2000: 68).

Deleuze ve Guattari, "bir kitabın organsız bedeni nedir?" diye sorarlar. Onlara göre bir kitabın ne hakkında konuştuğuyla nasıl oluşturulduğu arasında bir fark yoktur. Kitabın nesnesi yoktur veya kitap kendisini nesne edinir. Biçim ve içerik ayrı değildir, bütündür. Fakat bu bütün molar değil molekülerdir: organik ve inorganik kitap. Bir düzenleme olarak inorganik kitap, diğer düzenlemelerle veya diğer organsız bedenlerle ilişkisi içerisinde kendi işlevini ortaya koyabilir. Kitabın

[1] Bellour ve McMuhan özellikle sinema ciltlerindeki kavramsal değişimi vurgulamak adına Deleuze'ü "yazar-filozof" olarak nitelendirirler. Onlara göre, sinemanın kendi içinde kurulan klasik ve modern sinema gibi karşıtlıklar, aslında, iki kitabın üzerine yerleştiği temel gerilim değildir. Asıl gerilim, sistematiklikle tekillik arasındadır. Özellikle ilk cilt içerisinde belli bir kavramsal tutarlılık ve birlik vardır. Ancak ikinci ciltte kavramlar arasında serbest geçişlerin hızı artar ve artık hakikat ve hakikat-olmayan arasında karar verilemeyen bir noktaya varılır. Bu noktada tekil olanın "yanlışın güçlerini" takip etmesi söz konusudur. Kavramsal sistematiklik, açık nesnellik ve bir tekillik meselesidir ve hatta saf bir tekilliğin çalışmasıdır. Ancak tekilliğe yapılan bu vurgu, Deleuze'ün kendi üstüne kapanması tehlikesini ortaya çıkarır. Onun temel yönelimi de bu tehlike aracılığıyla işler. Kavramlar zincirlerinden boşalmış gibi sayfalar içerisinde gezinir. Kavramlar ve durumlar arasında bir çatışma var gibidir. Ancak bu çatışma, birbirini ortadan kaldırma ile değil kristalleşme ile sonuçlanır. Kavramlar ve durumlar (yönetmenler ve filmler) tekillikleri içerisinde kristalleşir. İki cilt, sinemanın bütünlüğünde dünyanın bütününü görmek için kurgulanmış bir "alet çantası" gibidir. Bu bir kitap-formudur: bir çeşit genelleştirişmiş öznel kurcalama (brikolaj) adına, herhangi bir ideanın tümleyici nesnelliğinden vazgeçme. Bu doğrudan, edebilik, sanatçı-oluş, sanat olarak felsefe, kavramların kurgusu ile ilgili bir durumdur. Deleuze, her bir kitabı için, kavramsal bir dil icat eden bir yazar-filozoftur (1998: 68).

anlamından ziyade işlevine odaklanan bu yaklaşım, kitabı makine gibi görerek diğer makinelerle ilişkisini öne çıkarır: "bir kitap sadece dışarısı aracılığıyla varolur". Başka makinelerle ilişkisi olmayan bir kitap işlevini kaybedecektir. Deleuze ve Guattari, her ne kadar edebiyat makinesinin örneği olarak Kafka'ya işaret etse de, sinema da böylesi bir makine gibi düşünülebilir. Kavramların işlediği makinesel düzen, imgelerin işlediği makinesel düzenle dışarı açılır. Fakat bu işlevsellik, kavramların imgelere tatbik edilmesi değil, imgelerden üretilen kavramlardır. Kavramların imgeler aracılığıyla yoğunluk dereceleri düzenlenir. Deleuze için sadece yaşam değil bir kitap veya film de farklı güç derecelerinin etkileşim düzeylerinden oluştuğu için biri diğerinin "işlev bekçiliğini" yapmaz. Deleuze ve Guatteri'nin tüm ifadeleri "çokluklar, çizgiler, tabakalar ve segmentler, bir kaçış çizgileri, yoğunluklar, makinesel düzenlemeler ve onların çeşitli tipleri, organsız bedenler, onların yapısı ve ayrımı, tutarlılık düzlemi ve her bir durumda ölçünün birimleri"dir: "blokaja neden olan birleşme yerleri (*aksiyomatikler)*, biçimlenen organizasyonlar ve tabaka (*tabakaölçer-stratometers*), biçimlenen kara deliğin yersizyurtsuzlaşması (*segmentölçer-segmentometers*) ve ölüm çizgisine dönüştürme (*silmeölçer-deleometers*)" (1987: 4, 513).

Deleuze'ün eserleri makinesel bir düzenleme içerir. Kavramlar her yeni karşılaşmaya bağlı olarak işlevsel bir düzenek içerisinde yeniden canlandırılır. Badio'nun monotonluk vurgusu, kavramların bu düzenek içerisindeki hareketli doğasını ıskalar ve soyut ve hareketsiz ilişkiler bütünü olarak kavranmasına neden olur. Deleuze "entelektüel bir tekdüzelikte" kalmaz; düşüncenin hareketine yerleşerek farka açılmaya çalışır. Bergson gibi dilin genelliğine değil hareketliliğine yönelir (Hughes, 2014: 39). Deleuze'e göre düşüncenin içerisine hareketi koymakla imge-hareket özdeşliğini kurmak aynı zamanlarda gerçekleşir (2006d: 69). Sinemanın ilk yıllarında, felsefenin sinemaya ilgisiz kalmasının nedeni de budur. Çünkü sinema henüz imgenin içerisindeki hareketi yakalayamamıştır. Hareket üzerinden sinema ve felsefe arasında kurulan bu yakınlığın temel figürü ise Bergson'dur. Bergson dilin

özlerle ilişkisine değil hareket halindeki oluşumsal sürecine odaklanmıştır. Kierkegaard'ı[2] ve Nietzsche'yi de bu felsefi çizgi içerisinde değerlendirebiliriz.

Deleuze açısından Nietzsche, "fikirleri dramatize eden yani onları çeşitli gerilim düzeylerindeki ardışık olaylar olarak sunan bir düşünürdür" (2016c: 50). Söz konusu olayların biçimsel sunumu ise aforizmalarla gerçekleşir. Ardışık olaylar olarak aforizmalar, eseri, dışarıyla dolaysız bir ilişki içerisinde tutar. Geleneksel felsefede olduğu üzere ilişki, içselliğin kapsayıcı yönelimine bağlı olarak dolayımlanmaz. Dışarısı içselliğin yansıması veya silik bir kopyası değildir, düşünce üzerindeki etkiler çokluğudur. Aforizmalar birer güç demeti olarak dışarıyla temas etmemizi sağlar. Metin içerisinde çizgisel bir ilerleyişe göre konumlandırılamaz çizgilerin kırık bir hattını oluştururlar. Metni okumak sadece bilişsel sürece bağlı değildir; bu süreci içeren deneyimsel bir etkinliktir. Aforizmalar güç ilişkilerine göre biçimlendiğinden, okurun bu ilişkilerle etkileşimi metnin anlamını belirler: "Nietzsche'de yorum sorunları yoktur, makineleşme sorunları vardır" (Deleuze, 2009b: 395-398). Makinesel tertibatı oluşturan ise hareketli göstergelerdir. Hughes, soyut kavramlar yerine hareketli göstergelerin kullanılmasını, Nietzsche'yi Hegel'den ayıran önemli bir fark olarak ele alır. Nietzsche, göstergeler aracılığıyla okuma deneyimizi doğrudan etkilemeye çalışır. Deleuze açısından düşüncenin hareketine yerleşmek, ancak böylesi bir yeğinlikli deneyim çerçevesinde mümkündür (2014: 43).

Deleuze bu felsefe çizgiyi takip ederek yeni bir düşünce imgesi oluşturmaya çalışır. Bu düşünce imgesi en yalın ifadesiyle yaşamdan başka bir şey olmayan içkinlik düzlemidir. Öyleyse, düşünce yaşama karşı değil yaşamdan hareketle etkinleşir. İçkinlik düzleminde kavram yaşamla buluşur. Bu buluşamada kavram soyut belirlenimlerini geride bırakır (Yücefer, 2010: 10). Kavram yaşama göre belirlenen bir oluşum ve yaratım meselesidir. Fakat bu oluşumun zemini olan içkinlik düzlemi, bir kavram veya bütün kavramların gösterileni olarak bir "tümel" değildir.

[2] Deleuze Kierkegaard'a duygulanım imge içerisinde iki kere işaret eder: seçim meselesi ve üslup. Felsefe ve sinema arasında "değerli bir ilişkiler kümesi" vardır: "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". Bu çabanın karşılığı olarak Kierkegaard öne çıkarılır. Kierkegaard eserlerine bir çırpıda kavranılması zor olan biçimsel unsurlar ekler. Bu unsurlar, bir masal, bir günlük veya bir anekdot olabilir. Bu biçimsel unsurları kavramak modern okur açısından daha kolay olabilir. Çünkü bu unsurların biçimsel doğası, bir çeşit senaryo veya sinopsis gibidir (Deleuze, 2014: 156-157, Deleuze ve Parnet, 2016: 150).

Kavramların hareket zeminini oluşturan ve kendisi de durmaksızın oluşmaya devam eden ufuktur. Bu ufuk içerisinde kavramlar, Bir'e dönüşmez ve tekilliklerini kaybetmezler. Kavram karşılaşmalarla yeni şekillenmeler alırken, bu şekillerin oluşumlarının hızları içkinlik düzlemince sarmalanır. İçkinlik düzlemi kavramın oluşum hızlarının genişleyen bütünüdür. Kavramların kendi üzerlerine kapanmamasına ve kavramlar arası ilişkilerin tamamlanmamasına neden olan açıklıktır (Deleuze ve Guattari, 2001: 39-40).

Kavramın içkinlik düzleminde bileşenlerine ve diğer kavramlarla ilişkisine göre düzenlenmesi eserin üslubunun belirlenmesidir. "Üslup, dildeki bir varyasyon, bir modülasyon ve bütün dilin bir dışarıya doğru gerilimidir" (Deleuze, 2006d: 159). Bir felsefi eserde üslubu belirleyen, eserin ve yaşamın aynı düzlemde buluşturulmasıdır. Yaşamdan hareketle etkin olan düşünce, kavramlar tertibatında homojen değil heterojen bir bütünlük sunmalıdır. Eğer yaşam heterojen bir dengesizlikse, eser de dalgalı bir dirimsellik içermelidir. Dolayısıyla, bir felsefi eserin dümenine öze gönderme yapan ne sorusu değil, koşullara gönderme yapan "ne olacak?" ve "ne oldu" gibi sorular yerleştirilmelidir. Kavramların dramatize edildiği bu üslup anlayışının amacı, okuyucuların zihnine doğrudan etkide bulunmaktır. Deleuze bir felsefi eserin, bir "polisiye roman" gibi olması gerektiğini vurgularken, bu üslup anlayışına dikkat çekmeye çalışmıştır (2017: 17). Bir polisiye romanın edebi unsurlarının örgütleniş amacı bir suçtur. Bir felsefi eser de kavramları gösterge gibi kullanarak bir problem karşısında örgütlenir. Fakat kavram veya olay örgüsü, problemin çözümüne göre değil oluşumuna göre biçimlenmelidir. Üretilen çözümler problem içerisinde sadece kısmi bölgeler oluşturur (Sünter, 2016: 201). Problem çözümleri açısından tüketilemez olduğu için dinamik bir yapıya sahiptir. Kavramlar tam da bu dinamik yapının devinen hareketli çizgilerini oluşturur. Çözümler problemleri tamamlamaz. Kavramların kısmi örgütlenişleri olan çözümleri tamamlayıcı bir ek olarak düşünmek, felsefiyi uzlaşı etkinliğine dönüştürür. Böylesi bir etkinlik içerisinde felsefe, gösterenin egemenliği altına girer. Uzlaşmalarla çerçevelenmiş bir okuma pratiğinde, düşünme gücü pasif bir durumdadır. Deleuze'ün felsefe yapma tarzı, bu durumu tersine çevirmeyi amaçlar. Okuma alışkanlığımızın güvenli duvarlarını sarsar (Hughes, 2014: 15). Eserlerine dirimsellik

katan heterojen dengesizlik, bu amaç etrafında biçimlenir. Çünkü o, "yazıyı bir kod olarak değil, bir akış olarak ele alır" (Deleuze, 2006d: 15).

Deleuze'ün özellikle sinema kitaplarına nüfuz etmekte zorlanmamızın nedeni de budur. *Hareket İmge*'nin daha ilk sayfalarında, klasik bir sinema teorisiyle karşı karşıya olmadığımızı hissederiz. İki cilt boyunca ele alınan konular, sırası gelince çözüme kavuşturulup ardımızda bıraktığımız bölümler değildir. Üslubun akışkan doğası nedeniyle bölümler arasındaki ilerleyiş çizgisel bir nitelik taşımaz. Sinemaya ait tüm teknik ve yaratıcı unsurlar sürekli etrafa saçılır (Beller, 2005: 11). İki kitabın bölümleri arasındaki çizgisel ilerleyiş sürekli deforme edilir. Griffith'iyle başlayan macera elektronik imgeye kadar gelir, ama elektronik imge, henüz kendisine sıra gelmeden *Hareket İmge* içerisinde çerçeve başlığı altında karşımızdadır. Eisenstein çok farklı niteliklerle, ama nitelikler arasında belli bir ilişkiyi takip etmemize imkân verecek şekilde, karşımıza çıkabilmektedir: montaj, düşünce, hareket, zaman, pathos olarak duygulanım, politik sinema vb. Bellour ve McMuhan, tam da bu bağlamda, özellikle yönetmenlerin, bölümler arası geçişleri sağlayan kavramlar olarak işlevsel bir şekilde ele alındığına dikkat çekerler. Deleuze yönetmenleri karakterler olarak kavramsallıştırarak edebi bir etki yaratır. Deleuze'ün bir felsefi eserin roman gibi olması gerektiğine yönelik çağrısı sinemada karşılık bulur. Kendi felsefi romanını sinemayla yazar. Deleuze sinema aracılığıyla çağın fragmanlarına yerleşirken, sinema, çağın gerçekliğine tekabül eden bir sanat olma hüviyeti edinir. Evrensel bir ölçekte sinema ve felsefe aynı düzlemde buluşur (1998: 61-64).

Bir karakter olarak sunulan yönetmenler, içerisinde pek çok bileşenin yer aldığı kavram kutusu gibidirler. Yönetmenlerin bileşenleriyle yönetmenler arasındaki ilişki, iki kitabı boydan boya kateden bir makine-roman gibidir. Deleuze bizi bu romanın içine çekmeye çalışır. Öyle bir tablo çizer ki, sadece bu tabloya bakarak tablonun göstergeleri arasında sınırsızca mekik örebiliriz. Her bir örgü, Deleuzecü film evreninde farklı bir doku oluşturma potansiyeline sahiptir. Eser ve okuyucu arasındaki bu karşılıklı etkileşim, iki açıdan önem arz eder. İlk olarak eser kendi üzerine kapanmaz ve dışarı açılır. Tamamlanma yoktur, çünkü sinema imgeler, felsefe ise kavramlar üretmeye devam etmektedir. Açık bir sistem söz konusudur. İkinci olarak sinemanın özüne ilişkin felsefi bir tartışma alanı açılır. İmge tam olarak

sinemanın özünü karşılar mı? Anlatı sinema açısından ne ifade etmektedir? Sinema ve fenomenoloji arasında nasıl bir ilişki vardır? Deleuzecü sinema ile fenomenolojik sinema arasında nasıl bir fark vardır? Nörolojik çalışmalar bağlamında, zihin felsefesi ve sinema arasında nasıl bir ilişki kurulabilir? Soruları çoğaltmak mümkündür ama her seferinde Deleuze'e temas etmemiz gerekir. Deleuze, sinema teorisinin engin denizinde demir atmış olarak her zaman bizi beklemektedir.

Foucault'nun çağımızın Deleuze'cü olacağına yönelik öngörüsünü, sinema araştırmaları açısından tekrar etmek yanlış olmayacaktır (2011: 202). Fakat bu öngörüyü sinema araştırmalarıyla sınırlamak eksik ve hatalı olur. Deleuze'ün filozoflar üzerine olan monografilerini de bu öngörü içerisinde değerlendirebiliriz. Deleuze monografileriyle felsefe alanına sadece yeni bağlamlar sunmaz, yazıyı bir kod olarak değil akış olarak ele almanın örneklerini de sunar. Monografilerin temel amacı problematik alanlar belirlemektir. Bu alanlar arasındaki kesişimler geniş bir problematik saha açar (Sünter, 2016: 201). Bu saha içerisinde, kesişim veya eklemlenme yerleri belirsiz bir hale gelir. Bağlamlar açıldıkça kimin konuştuğunu tam olarak ayırt edemeyiz. Üslup, kavramsal ilişkilerin sürekli saçıldığı bir akışkanlık içerisinde ilerler. Demir, üslup içerisindeki bu ayırt edilemez niteliğe Deleuze ve Bergson ilişkisi üzerinden örnek verir ve bu ilişkiyi, Platon ve Sokrates ilişkisine benzetir. Deleuze'ün bir bağlamı nerede açıp sözü Bergson'a bıraktığını veya Bergson'a atıf yaparak açılan bağlamın ardından sözü ne zaman devraldığını kestirebilmek çok zordur. Bu ayırt edilemezliğin kaynağı ise, Deleuze'deki serbest dolaylı söylem tarzıdır (free indirect discourse)[3] (2015: 61).

Deleuzecü yöntem de söz konusu olan bir tür "sodomi"dir. Bu yöntem aracılığıyla, düşünür veya metinle daha zorlayıcı bir ilişki kurulur. Problem alanına çekilmiş düşünürün ifade edilmiş fikirleri, doğrudan problem içerisindeki bağlamlara yerleştirilir. Dışarıdan gelen tohumlarla gebe kalan bu bağlamlardan, Deleuze'ün arzuladığı "canavarı andıran çocuklar" doğar (2006d: 14). Akay'ın belirttiği gibi

[3] Žižek, monografilerdeki üsluba hareketli bir dirimsellik katan bu tarzı, yapısökümcü yöntemle karşılaştırarak inceler (2013: 89). Derrida ve Deleuze kendi felsefelerine inşa ederlerken, diğer düşünürlerin felsefelerini elekten geçirirler. Her ikisi açısından da, bu felsefelere doğrudan temas edebilecek ayrıntılı okumalara yapmak önemlidir. Bu benzerliğe karşın, bu felsefelere yaklaşma biçimleri farklılık gösterir. Derrida, yapısökümcü yöntemle, metnin "altını oyarken", Deleuze serbest dolaylı söylem yöntemiyle, metni ve düşünürü, düzenlemiş olduğu problem alanına çeker.

“onların felsefesini Dışarı’ya taşır” (2006b: 9). Deleuze felsefe tarihine filozofların dışarısı olarak yerleşir ve onları bu alana doğru iter. Bu yöntem aracılığıyla, felsefe tarihi içerisinden kendisine uzanan ayrıksı bir çizgi oluşturmaya çalışır. Alternatif bir felsefe tarihi oluşturmayı amaçlamaz, batı metafizik geleneğinde bastırılmış olan kaçış çizgilerini problematik bir saha içerisinde takip etmeye çalışır (Hardt, 2012: 28).

Deleuze batı metafizik geleneğini kapalı bir küme haline getiren felsefe tarihini, onun üzerinde tahakküm kuran felsefi bir Oidipus olarak kabul eder (2006d: 14). Tarihe karşı oluş düşüncesi, Deleuze’ün felsefe yapma tarzında da iş başındadır. Yazıyı bir kod değil akış olarak ele almak için, “bütün felsefeyi zamansızlaştırılmış mutlak bellek olarak ele alan bir yörüngeye” yerleştirmek gerekir. Ancak bu sayede, ele alınan düşünürlerin “kendi *güçlerinin* sonsuzluğundan başka bir şey olmayan, sadece canlı bir düşüncede edimselleştiği zaman canlı olan tam ebediliklerine” iade edebiliriz (Badiou, 2019: 143). Hiçbir düşünüre ait olmayan “ne birinde ne diğerinde olan tarihin içinde yer almayan ideal bir mekânda”, yani Deleuze felsefesinde, “kapılmanın söz konusu olduğu hareketli bir blok” yaratılır (Deleuze ve Parnet, 2016: 30). Söz konusu hareketli blok, felsefe tarihindeki kaçış çizgilerinin izini sürmektir. Sadece bir felsefi eser değil, felsefeler arasındaki ilişki de dramatik bir eğriye bağlı olarak düzenlenmelidir. Bu eğrinin izlediği hat, bazen geleneğe karşı duran antagonist düşünürler aracılığıyla oluşturabilir; Nietzsche, Bergson ve Spinoza monografileri bunun en güzel örnekleridir. Bazen de gelenek içerisindeki protagonist düşünürlerin felsefelerindeki problem alanlarının düzenlenmesiyle oluşturulabilir; Kant ve Hume monografileri de bu biçime uygun örneklerdir. Ancak her iki biçimde de ortak olan durum, düşünürlerin, serbest dolaylı söylem yöntemiyle bir problematik sahaya doğru çekilmeleridir. Bu saha içerisinde, düşünürlerin kavramları bileşenlerine ayrıştırılır ve diğer kavramlarla ilişkisinde yeniden birleştirilir; adeta yönetmenin bir kurgu masasında çalışırken imge ve göstergeleri düzenlemesi gibi, kavramlar montajlanır. Bu montaj tertibatına bağlı olarak kavramlar, belli bir problematik alan üzerinde hareket eder. Felsefe sadece ideal bir uzamda iç değişkenlere bağlı olması itibariyle akış halinde değildir; dış değişkenlerle de temas halindedir ve bunlar, felsefedeki değişkenlerin biçimlenmesine etkide bulunarak mutasyonlara neden olur. Kavramlar bu etki altında yeni çehreler kazanır ve hatta

yeni kavramlar üretilir: “kavramlar tinsel imzalardır” (Deleuze, 2007: 18). Felsefe zamanın içerisindedir ve zamanın getirilerine göre kavramlar değişmekte, bir kenara koyulmakta ve yaratılmaktadır. Deleuze kavramların zamana göre hareketli oluşunu ve yeni kavramların yaratılmasını, felsefenin dışarısı olarak yeni alanlar keşfetmenin zorunluluğuyla beraber ele alır (2009c: 359).

Deleuze açısından sinema tam da böyle bir alandır. Sinema ve felsefe arasında ortak bir problematik alan vardır. İmge, hareket, zaman, bütün vd. bu alanın parçalarıdır. Her biri kendi tarzında bu parçaları düzenler. Sinema, felsefeyle ortak problemler içermesinin yanı sıra, ona yeni biçimsel olanaklar da sunar. Deleuze’ün de ifade ettiği üzere, “biçimsel yenilikler problemi ancak yeni içeriklerle bağlantı içerisinde ortaya çıkar. Hatta bazen içeriklerden sonra gelir” (2009b: 220). Deleuze’ün felsefe yapma tarzını belirleyen serbest dolaylı söylemin, Pasolini’nin sinema teorisinden devşirildiğini dikkate alırsak, sinemanın felsefeye sunduğu biçimsel yenilikler problemini daha iyi kavrarız. Deleuze’ün eserleri bir montaj bandı üzerinde şekillenir. Düşünce eğer hareketli bir makineyse, kavramlarda metin içinde hareket etmelidir. Deleuze kavramların hareketini sadece metin içerisinde tasavvur etmez. Kavramlar metnin dışına çıkarak “şeylerin içinde ve bizim içimizde” de hareket ederler. Metni dışarıya taşıyan bu hareketler, algılamlar ve duygulamlardır. “Kavramlar *duygulanımlardan* ayrılamazlar, yani bizim hayatımız üzerindeki güçlü etkilerden ve aynı zamanda da *algılamlardan* ayrılamazlar, yani bizi etkiledikleri yeni görme, algılama biçimlerinden” (Deleuze, 2009c: 244). Felsefe ve sanat arasındaki etkileşim bölgesi tam da burasıdır. Kavramlar, dünyadaki varoluşumuzun algısal boyutunda yeni görme biçimleri oluşturmalıdır ve “pathos”la dolup taşan düşüncenin duygusal boyutuna göre biçimlenmelidir. Kavram, algılanım ve duygulanımm arasında kurulan bu ilişki, metne deneyimleyebileceğimiz dirimsellik katar (Deleuze, 2009c: 335). Kavramlar yaşamdan soyutlanmaz, yaşamdan hareketle oluşurlar. Sanat bu oluşuma, algılamlar ve duygulamlar sunarak katkıda bulunur. Ortak bir problematik saha içerisinde, sanatın “zihinsel bütünlükler” yaratmasına, felsefe kavramca “duyumluluklar” yaratarak karşılık verir (Deleuze ve Guattari, 2001: 14).

Deleuze'ün Guattari'yle öne sürdüğü "ayrışık-doğum olarak düşünce", böylesi karşılaşmalardan hareketle aktif hale gelebilir (2001: 177). Düşünce karşılaşmaların çeşitliliğine bağlı olarak sürekli başka bir şey haline gelir. Ayrışarak çoğalır ve çoğaldıkça birleşir. Fakat birleşim, düşüncenin tamamlanması değil, her zaman açık olmasıdır. Düşünme faaliyetlerinin birbirlerine bakan ve her bir düşünme faaliyetinin yaşama dönük yüzleri, karşılaşmalarla sürekli oluş halindedir. Gündelik yaşamımızdaki karşılaşmalar, normal algımızı ve dünyaya sunduğumuz sıradan perspektifleri altüst etme potansiyeline sahiptir (Öztürk, 2018: 36). Sanat ve felsefe, bu potansiyelin gerçekleşmesinin kendi tarzında örneklerini sunar. Sanatın kompozisyon düzlemiyle felsefenin içkinlik düzleminin birleşmesi, yaşamı olumlamak adına böylesi ayrışık-bütünlükler oluşturur.

Sinema nedir?

Sanat eğer duygulam ve algılamlar üreten bir düşünce faaliyetiyse, sinema bu faaliyeti imgelerle icra eder. Sinemadan üretilen kavramlar felsefi bir etkinliktir ve imgeler, bu etkinliğe kendi cephesinden tekillikler sunar. Kavramların bileşenleriyle ve diğer kavramlarla ilişkisinin zemini çokluksa, imgeler de göstergeler olan bileşenleriyle ve diğer imgelerle ilişkisiyle aynı zemini paylaşmaktadır. İmgeler üretildikçe kavramlar da üretilir. Bir düşünce faaliyetinden diğerine dalgalar sarmaşıklanarak hareket eder. Dalgalı bir oluş içerisinde, sinema ve felsefe karşılıklı saçaklanır. Sanatın kompozisyon düzleminden sinemanın montaj düzlemine ilerlediğimizde, bu saçağın uçları ayrışmaya başlar: algılam ve duygulamdan, algılanım ve duygulanım imgeye ve genel olarak imge-oluş'a.

İmge ve teknik

Kavramın nesnel varoluşu kendini kendinde ortaya koymasıdır. Yaşamdan hareketle oluşur. Sanat ise, "kendiliğinden-konuma", algılam ve duygulamlarla sahiptir. Yaşam, sanatla beraber duyumsanır; sanat, bir "duyumlar kitlesi" veya "bir duyum varlığı" yaratır. Bir duyum varlığı yaratan algılamlar ve duygulamlar tayfı, özne ve nesne ilişkisine göre düzenlenen algı ve duygu birlikteliğinden farklıdır. Algılamlar ve duygulamlar, öznenin yönelimsel varoluşuyla birlikte bilişsel etkinliğine bağlı kılınmaz. Malzeme çeşitliliği içinde kendiliğinden belirir. Sanat bir "kapma"

faaliyeti olarak bu belirişlere biçim vererek birbirleriyle ilişkilendirir. Sanatın mevcudiyeti, zamanın içindeki "haline gelişler"i ortaya koymasıdır. Malzemeye "anıtsal" bir biçim verme faaliyetidir. Sanatın kompozisyon düzleminde "yağlıboyanın gülümsemesi, pişmiş toprağın edası, taşın gülümsemesi" gibi anıtsal biçimler oluşur (Deleuze ve Guattari, 2001: 147-150)[4]. Bu anıtsal biçimler, sanatın nesnel ve öznel doğasını oluşturur. Sanat kendiliğinden-konum'a, anıtsal biçimleri kateden kuvvetlerin düzenlenmesi itibariyle ulaşır. Kavram gibi yaşamdan hareketle inşa edilir. Sanatın nesnel varoluşu, yaşamdan hareketle inşa ediliyor olmasıdır. Deleuze'ün de ifade ettiği üzere "sanatta söz konusu olan biçimleri yeniden üretmek veya icat etmek değil, kuvvetleri ele geçirmektir. Kuvvet, duyumsamayla sıkı bir ilişki içindedir; duyumsamanın olabilmesi için bir kuvvetin bir beden üzerinde, yani dalganın bir bölümü üzerinde etki ediyor olması gerekir" (2009a: 58). Sanat aynı zamanda öznel bir varoluşa da sahiptir. Tekil bir gücün, güç ilişkilerinden örülü yaşamı, belli hız ve ölçülerde kesip biçerek yeniden yaratması gerekir. Proust, tam da Deleuzecü yaratıcı tekilliğin tanımını yapar: "sanatsal deha, atom bileşimlerini parçalama ve atomları tamamen ters, başka bir tipe tekabül eden bir düzene göre gruplandırma gücüne sahip olan çok yüksek bir *ısı* gibi hareket eder" (2020: 865).

Algılamlar ve duygulamların kendi nesnel varoluşlarını sanat içerisinde ortaya koyması gibi, imge ve göstergeler de sinema içerisinde nesnel varoluşlarını sergiler. Özne ve nesne ikiliği, sinemada da iptal edilir. Sinema, izleyicilerin özneler olarak dünyanın karşısına konumlandığı ve dünya-içi nesnelerin de bu konumdan hareketle kavrandığı soyut bir hareket üretmez. Sinema, öznel algıyı aşar ve bu algının kapsayamayacağı imgeler üretir (Marrati, 2008: 3). Sinemanın kendiliğinden-konum'u, imgelerin birbirleriyle ilişkilenmesinin varyasyonlarıyla oluşur. İmge, öznenin duyumsamasıyla varoluş kazanmaz ve bir nesneyle ilişkisine göre biçimlenmez. Deleuze'ün ifade ettiği gibi, "imgeler doğrudandır" ve asıl önemli olan, "imgeleri dolaysız verileri içinde sezmektir" (2003: 31). Sinema, bu sezgisel gücün sanatsal karşılığıdır. İmgeleri doğrudan duyumsamamızı sağlar. "Sinema

[4] Hughes'a göre, kompazizyon düzlemi, Deleuze felsefesinde sadece sanatla ilişkili olarak ele alınmaz (2014: 149). Deleuze, *Spinoza ve İfade Problemi* kitabında, kompozisyon düzlemi kavramını hareketlerden oluşan maddi bir sahayı ifade etmek için de kullanır. Kompozisyon düzlemi, etkilerle örülmüş Spinozacı doğaya gönderme yapar. Bedenler arasındaki etkileme ve etkilenme kudreti, bu düzlemin oluşumsal gücüdür. Bedenler arasındaki ilişki, maddi sahanın kompozisyonunu oluşturur. Her bir beden, bu düzlem üzerindeki duyumsamaların bir bütünü olarak yer alır. Tekil bir bedenin varoluşu onun özüdür. Sanat "duyumlar kitlesi" oluşturarak bu varoluşa estetik bir boyut katar.

sadece imgeler sunmaz, bir dünya ile onları kuşatır". (Deleuze, 2001b: 68). Sinema, imgelerin birbirlerine düğümlendiği bir dünya yaratır. Bakışımız bu dünyayı karşısına almaz, onun içerisine yerleşir, imgeler arasındaki ilişkileri/eğilimleri sezgisel bir biçimde takip eder.

Robbe Grillet, sinemanın diğer sanatlardan ayrı doğasına işaret etmek için, var olan dünyanın gerçekliğini olduğu gibi sunmasına vurgu yapar. Sinema sayesinde, düşen yapraklar veya boş bir masa, bir gösterene gönderme yapmaksızın dünya içindeki hareket ve nesnelerin dolaysız görüntüleri olarak aktarılabilmektedir. Robbe Grillet, bu dolaysızlığı sağlayanın imge olduğunu savunur (1981: 38-39). İmge, dünyanın dolaysız hareketlerini veya nesnelerin zaman içerisindeki kaymalarını sunmanın sinematik formudur. Bazin'e göre, sinemayla birlikte, "eşyanın görüntüsü ilk kez, aynı zamanda bunların süresinin de görüntüsüdür ve sanki değişimin mumyasıdır" (1966: 38). Deleuze'ün sinemaya hareket ve zaman temelinde yaklaşmasının nedeni de budur. Sinema, hareketi ve zamanı, imgesel bir sanat formu içerisinde duyumsamamızı sağlar, "duyumlar kitlesi"ni imgesel tarzda oluşturur: imgeler kitlesi.[5] Bu imge kitlesi içerisinde, farklı bir estetik anlayışı söz konusudur. İmgelerin düzenlenişinde belirleyici olan koşul "güzel" değildir. Romantik sanatın güzeline karşı, bakışımızı ve düşünce biçimimizi değiştirmenin etkisel bir kuvveti söz konusudur (Hughes, 2014: 131). Deleuze estetiğinde güzelden söz edebileceksek, bu ancak Proustçu bir bağlamda olabilir: "güzelliğini *dikkatlerinin* nesnesi haline getirmekten çok, edilgen biçimde bu güzellikle sarmalanmak" (2020: 1850). Aynı güzellik tasavvurunu sinema için düşünürsek, sinemada güzel, ancak imgeler dünyasına sarmalanmakla mümkündür: göstergelerin serimlendiği Proustçu evrene karşılık sinematik dünya. Deleuze açısından, bu dünyayı karşısına alan yorumlayıcı bakış yerine, bu dünyanın içerisinde yeğinleşen bakışa ulaşmamız gerekir. Baker'in modern toplumun bir veçhesi olarak sunduğu kanaatlerden imajlara geçişte, sinemanın önemine vurgu yapmasının asıl nedeni de budur. Görsel ve işitsel unsurların bileşkesi olan sinema, bir araştırma için destekleyici bir konuma

[5] Shambu, bu imgeler kitlesini iki bakış açısına göre yorumlar (2020: 14). Sinematik imgelerin gözlerimizin önündeki trafiği kendi içinde bir süreklilik taşır. Belli bir süre ve mekânda, bu trafiğin olağan akışını, ani çarpışmaları ve yoldan çıkmaları izleriz. Sinemanın "oradalığını" deneyimleriz. Bu oradalığı nispeten seyrelmiş halleriyle "başka yerlere" de taşırız. Filmlerin imgesel trafiğini yaşamlarımızın imgesel trafiğine katarız. Filmlerdeki imgelere karşı düşünceler, duygular ve eylemler geliştirmeye devam ederiz.

hapsedilmemelidir. Sinema bu unsurlar aracılığıyla, diğer düşünce faaliyetlerinden daha az düşünüyor değildir. Sinema "düşünen makineler" üretir (2015: 127). Bu makineler varoluşumuza eklemlenir ve onun alışkanlıklarla şekillenen doğasında aşınmalara neden olur.

Sinema, düşünce içeren makinesel düzeneğini, imgenin bileşenleri olan göstergelerle ilişkisinde ve bu ilişkinin diğer imgelerle işleyişinde oluşturur. Deleuze'ün çalışmaları içerisinde, sanatlar arasında sinemaya ayrıcalıklı bir yer tanımasının nedeni bu düzenektir.[6] Deleuze'ün tüm eserlerine sirayet eden asıl problem gösterge problemidir. İmge ve göstergelerden oluşan sinema, bu probleme dair verimli bir saha açar (2009c: 224). Eğer sinema, Žižek'in öne sürdüğü gibi Deleuzecü bir sanatsa, bunun temel nedeni, sinemanın Deleuze'e, kendi felsefesiyle ilişkili olarak, imge ve göstergeleri sınıflandırma imkânı sunmasıdır (2013: 215). Deleuze, bu sınıflandırma aracılığıyla, kendi tarzında bir göstergebilimi oluşturur. Onun açısından göstergebilim, şu dört unsur aracılıyla şekillenmelidir: (1) sanat bir düşünme faaliyeti olarak düşüncenin yaratımındaki noetik bir etkinlik sahası olarak ele alınmalıdır. (2) Bu sahanın unsurlarına dair sınıflandırmalar, yaşamdan hareketle şekillenmelidir; (3) göstergebilim, maddesel bir düzlem üzerindeki etkilerin öğretisi olarak inşa edilmelidir. (4) Düşüncenin duyarlı oluşumu, bu etkilerin hızlarına, yavaşlıklarına ve güçlerine göre kesintili süreçlere göre bölünmelidir (Sauvagnargues, 2010: 197-198). Deleuze, bu unsurlar çerçevesinde, sinemanın imge ve göstergelerini sınıflandırır. Bu sınıflandırma işlemi, göstergebilimde olduğu üzere bağlayıcı bir referans işlevi gören anlama göre değil, içeriğe göre şekillenir. İmgedeki işleyiş biçimi, kendi dışındaki bir anlamın temsiline göre belirlenmez. Her bir imge, temsil etmeksizin kendi işleyiş biçimini ifşa eder (Frampton, 2013: 103). Deleuze, imgeleri sınıflandırırken bu işleyiş biçimlerinin farklılığını öne çıkarır. Sinema, bu farklılıkların ilişkiye sokulduğu yaratıcı bir düzenektir. İmgelerin

[6] Sauvagnargues, bu ayrıcalıklı konumun dolaylı bir göstergesine işaret eder. Deleuze, sanatlar arasında sadece sinemaya bir bütün olarak yönelmiştir. Pek çok sanat alanında eserler yazmıştır. Örneğin, edebiyat alanında, bazen tek bir romana (*Proust ve Göstergeler*); bazense bir yazarın tüm eserlerine (*Kafka – Minör Bir Edebiyat İçin*) yönelmiştir. Pek çok yazara ve şaire gönderme yapar. Bu göndermeler, bir yazarı çalışmasının merkezine yerleştirmesiyle (Lewis Carroll - *Anlamın Mantığı*), bir sanatçının tüm eserlerini analiz etmesiyle (*Francis Bacon – Duyumsamanın Mantığı*), sanatın tarihsel bir dönemini bir düşünür aracılığıyla incelemesiyle (*Kıvrım – Leibniz ve Barok*) ve bir şairi (Mallarmé), doğrudan bir düşünürle ilişkilendirmesiyle (*Nietzsche ve Felsefe*) yapılmıştır (2010: 21). Fakat sadece sinemaya, tarihsel ilerleyişi içerisinde, yönetmenlerinden, filmlerine ve teknik unsurlarına kadar bütünlüklü bir bakış yöneltmiştir.

sınıflandırılması, sinemayı göstergelerle kuşatır ve artık dünya, bir sinema sahnesine dönüşür veya " 'sinema yapmaya' koyulur" (Deleuze, 2006d: 77)

Bazin sinemayla birlikte, doğanın, sanatı ve hatta sanatçıyı taklit ettiğini düşünür. Doğanın kendi içinde henüz duyumsanmamış estetik parçaları ve bu parçalar arasındaki ilişkileri bir kere perdeye taşıdığımızda, doğanın kendi içinde estetik bir boyut taşıdığını fark ederiz. Bir yaprağın sallanmasıyla oluşan gölgenin hareketine başka nesnelerin gölgelerinin katlması, adeta özgün bir dans sahneler. Hareketin sürekliliği içine sadece sinema aracılığıyla yerleşebiliriz. Doğadaki gerçekliği estetik bağlamda ne kadar duyumsayabilirsek, doğanın sonsuz akışı içerisindeki estetik içeriğe ve biçime de o kadar açık hale geliriz. Gelinen nokta da ise doğanın kendisi artık bir sanatçı gibi görünür (1966: 39). Deleuze'ün imgeleri bir kere sınıflarsak dünyanın kendisi sinema yapmaya koyulur önermesini, bu bağlam içerisinde değerlendirebiliriz. İmgelerin tasnifinden ibaret olan sinemanın imgeler açısından çeşitlendirilmesi, imgelerle örülü olan dünyamızın kendi içindeki sinemasını duyumsayabilmemizi sağlar.

Frampton, bu bağlama, sinema ve gerçeklik açısından yaklaşır. Ona göre, sinema gerçekliği yansıtmaz veya onu yeniden üretmez. Gerçekliğin çarpık bir yansısını perdeye aktarır. Sinema gerçekliği algılama biçimimizi tahrip eder ve bizlere yeni algılama biçimleri sunar. Sinema gerçekliğe müdahale ederek onu dönüştürür (2013: 11-17). Fakat söz konusu dönüşüm, asıl gerçekliğin doğasında meydana gelir. Kurucu bir üretim alanı olarak sinemanın, gerçekliği bozarak dönüştürmesi kadar, gerçekliğin kendi özündeki dönüşümü/başkalaşımı da perdeye yansıttığını ifade etmemiz gerekir. Dolayısıyla, sinemayı üretici bir güç olarak kavramanın yanı sıra yansıtıcı bir faaliyet olarak da kavramalıyız. Bu açıdan bakıldığında, sinemayı gerçekliğin karşısına yerleştirmekten çıkartırız ve gerçekliğin kendi içindeki sinematik evrenini vurgulamış oluruz. Burada söz konusu olan durum, gerçekliğe rağmen sinema değil, gerçekliğin içindeki sinemadır. Deleuze'ün imgeleri sınıfladıktan sonra dünyanın kendisinin sinema yapacağına yönelik argümanını bu çerçevede kavramalıyız. Dünyanın gerçekliği imgesel bir varoluşa sahipir. Sinema, şeylerin içkin doğasına yerleşme kabiliyetiyle "dünyanın daimî bir modülasyonunu" sunar (Marks, 1998: 144). Sinemadan dünyaya açılmak veya sinemanın dünyayı

yansıtması, imgelerin tasnif edilmesinden geçer. Sinemanın gerçekliği dönüştürmesi, alternatif bir gerçeklik yaratmasından ziyade, dünyanın üzerindeki örtüyü kaldırarak özündeki imgesel varoluşa yeni bakışlar fırlatabileceğimiz duyumsama biçimleri sunmasıdır.

Söz konusu duyumsama biçimleri, her zaman yaratıca bir düzenek içerisinde ortaya çıkar. Nasıl ki kavramlar tinsel imzalarsa, göstergeler de "her zaman bir imzaya göndermede bulunur" (Deleuze, 2006d: 60). Gösterge (sign) bir imge tipi içerisinde üretimde bulunan yönetmenin imzasıdır (signature). İmge tiplerinden gösterge tiplerine geçiş, yönetmenlerin özgün dokunuşlarının belirli imgeler içerisinde cisimleşmesidir (Marks, 1998: 142). Öyleyse, bir yönetmeni öncelikle bir imge tipiyle yakınlığı çerçevesinde incelemeli, sonra söz konusu imgeye getirdiği yenilikleri gösterge düzeyinde öne çıkarmalıyız. Deleuze, yönetmenlere, filozoflar gibi yaklaşır (2001a: x).[7] Filozoflar gibi yönetmenlerin monografilerini oluşturur. Her bir yönetmen monografisi, imgeler düzleminin bir bölgesini doldurur.

Gösterge problemi, Deleuze'ün tüm çalışmalarına sirayet ettiği için, sınıflandırma sadece sinema için değil, tüm düşünme faaliyetleri açısından eşit ölçüde önem arz eder. Bir metni dikkate değer kılanın anlam değil, işleyiş olduğunu dikkate alırsak, göstergelerin sınıflandırmasının önemini daha iyi kavrarız. Göstergelerin sınıflandırılarak birbirleriyle ilişkilendirilmesi, metnin işleyişini ortaya çıkarır. Göstergeler metnin "iskeleti ve söz dağarcığıdır". Deleuze'ün Proust ve Kafka kitapları, bu iskelet-yapı'nın güzel örnekleridir. Bu ve diğer eserlerinde, gösterge-kavramlar, metin içerisinde hareket halindedir. Metnin bir bölgesini doldurarak, o

[7] Deleuze'ün özellikle yönetmenler aracılığıyla imge ve göstergeleri sınıflandırması, onu, Truffaut'u takip eden Sarris'in geliştirdiği auteur kuramıyla yakın bir ilişkiye sokar. Deleuze'ün sinemada auteur kavramı açısından bir kriz olduğunu bildiren önermeye verdiği cevap, bu ilişkiyi perçinleyebilir. Ona göre, günümüzde ticari ve yaratıcı arasındaki ayrım inkâr edilmektedir. Reklam, çarpıcı olmak ister ve önceden varsayılan bir beklentiyle uyum içerisindedir. Sanat ise, beklenilmeyeni, tanınabilir olmayanı üretir. Popüler sanat vardır; az veya çok yatırıma gereksinim duyan sanatlar da vardır. *Sanatın ticareti vardır ama ticari sanat yoktur*. Sanat ve ticaret arasındaki ayrımı zorlaştıran şey, aynı biçimin yaratıcı ve ticari amaçlara hizmet etmesidir. Auteur, bu ayrımın korunması açısından önemlidir çünkü o, sanat eserine gönderme yapan bir işlevdir. Bir auteur, yaratıcı bir sanat eserinde, duyumsamaların çoğalımını ve özgürleşimini ve yeni duyumsamların keşfini gerçekleştiren kişidir; kendisini, ticaretin önceden hazırlanmış duygusal modellerinden ayırır (1998: 51-52). Baker ise, auteur kuramının sinema açısından "en kötü kuramcılık tarzı" olduğu düşünür. Sinema büyük bir ekip işi olmasından dolayı, tek bir yaratıcının üretkenliğine indirgenemez. Eğer auteur kuramından bahsedeceksek, bu ancak, video sanatı için uygun olabilir. Video sanatçısı, çoğunlukla, yaratım sürecinde daha bireysel düzeyde kalır (2011: 55). Deleuze'ün yönetmenlere yaklaşımını auteur kuramı çerçevesinde incelemek, ayrı bir çalışmanın konusu olabilecek bir tartışma sahası açmaktadır.

bölgeyi olaysallaştıran koşulları belirlemesiyle bazı kıstaslar oluşturur. Bölgenin koşulları, sınıfın iç dinamiklerini ve sınırını oluşturur. Fakat her bir sınıf, aynı zamanda sınırsızdır çünkü farklı düzlemlere göre yeniden çalışılabilir veya aynı düzlem içerisinde, dış değişkenlere bağlı olarak yeniden düzenlenebilir. Sınıflandırma, güç çizgilerini bölme ve birleştirme işlemidir. Bir sınıflandırmada, ilk bakışta çok farklı görünen çizgiler bir araya getirilir ve çok yakın şeyler de ayrıştırılır. Sinema açısından düşünürsek, sınıflandırmanın birinci işlemi hareket imgeyi, ikinci işlemi zaman imgeyi biçimlendirmiştir. Hareket imge, duyu-motor şema içerisinde, birbirinden farklı gibi görünen imgelerin birleştirilerek kapsanmasıdır. Hareketin bir ucundan diğerine imgeler birleştirilerek sıralanır. Hareket imgenin hem bir kitap formu hem de sinema açısından, zaman imgeye göre daha bütünlüklü görünmesinin nedeni budur. Zaman imgede ise, bütünlük parçalanır ve birbirine yakın gibi görünen göstergeler ayrıştırılır. Ayrım, paradoksal olarak ayrıştırılabilir olmayan çizgilerin ayrımıdır. Zaman imgenin gösterge sınıflandırması, temel kavramı olan çatlakla boydan boya bölünür, ama bu bölünme belli belirsizdir. Zaman imge, Bergson ve Nietzsche arasında bölüştürülür. Deleuze'ün sinemadaki imge ve göstergeleri sınıflandırması kavram biçimlendirmesidir. Sınıflandırma aynı zamanda semptomatoloji olduğundan, kavramlar, tekil işaretler ve semptomlar gibi çalışır. O halde, sınıflandırma, bir töze değil, olaya gönderme yapan kavramların çekip çıkartıldığı göstereler ağının bir tablosunu çıkartır. Düşünme faaliyetleri arasında kesişimleri mümkün kılan bu gösterge-kavram anlayışıdır (Deleuze ve McMuhan, 1998: 50).

Deleuze'ün sinema kitaplarının iskeleti, gösterge-kavramlar'dan oluşur. Bu iskelet, onun felsefesini sinema içerisinde takip edebileceğimiz hatlar çizer. Öyle ki, bir yönetmenden veya bir filmden, felsefesinin kimi bölgelerine uzanan çizgiler çekme imkânına sahip oluruz. Dolayısıyla, sinemaya dair sınıflandırma tarihsel değildir; bir düşünce-makine'de belli bir aksamın nasıl çalıştığını göstermesi açısından işlevseldir. Sinema aksamı içerisinde imge ve göstergelerin "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, 2006d: 60). Gelişme düzeyleri, imge ve göstergelerin koşullarınca belirlenir. Nasıl ki kavramı, ne sorusuna bağlı kılarak tözselleştirmiyorsak, imge ve

göstergeleri de gösterilene bağlı kılarak temsilleştirmemiz gerekir. İmge ve göstergelerin koşullarına inerek, bir filme, sürekli "ne zaman?", "nasıl?", "nerede" gibi sorular yönelttiğimizde, onu, problematik bir sahada tutarız. Film ve metin arasındaki bu anoloji, onları aynı özle ilişkisine göre belirlemez, içkinlik düzlemindeki işlevselliklerine göre konumlandırır. Bu ayrım önemlidir çünkü film, metne indirgenemeyecek bir tekilliktir. Deleuze açısından sinema dil aracılığıyla temellendirilemez, dilsel bir sisteme kavranabilir ve sınıflandırabilir bir malzeme sunar sadece (2001b: 262). "Sinemayı bir dil olarak değil, sinyalsal bir materyal olarak ele almak gerekir" (Deleuze ve McMuhan, 1998: 50). Sinema hareket-zaman bloklarına dair "düşünce süreçlerinin (dil-öncesi imgeler)" ve "bakış açılarının (anlam-öncesi göstergeler)" kompozisyonudur. Sinema, bu düzlem üzerinde şekillenen saf bir göstergebilim sunar (Deleuze, 2001a: viiii).

Deleuze, sinemayı, dilbilimsel çalışmaların kıskacından koparmaya çalışır. Dilbilimsel çalışmalar, imge ve göstergeyi, sözce mantığı içerisinde ele alır. Semiyolojik bir bütünlük içerisinde, göstergeler, gösteren ve gösterilen ikiliğine bağlı kalarak tanzim edilir. Hâlbuki dil semiyotiğin sadece bir alanıdır hepsi değil (Guattari, 2013: 68). Bu paradigma filmi bir metin olarak ele alır. Sinema, bir anlatı etkinliğine dönüşür. Bir filme anlatı temelinde yaklaşmak, filmin imgesel doğasının verili bir olay örgüsüne göre kodlanmasıdır, imgenin en sahih niteliği olan hareketin çıkarılmasıdır. İmge ve göstergeler, kodlanmış bu yapının anlamlandırabilir uzantılarıdır. Anlatı ve gösterge arasındaki ilişkiyi tersine çevirmek gerekir. Anlatı, duyumsanan imge ve göstergelerin sadece sonucudur. İmge ve göstergeler, bir şey anlatmaktan önce duyumsanır (Deleuze, 2001b: 25-27). Anlatıyı merkeze alan film çalışmaları, filme "dramatik" ve "ebedi" bir tarzda yaklaşmaktadır (Frampton, 2013: 179). Filmin imge yüklü doğası, bu bakış altında ıskalanır. Bir filmi deneyimlemek istiyorsak, imgelerin etkisine açık olmamız gerekir. Anlatı, ancak bu etkiden sonra gelir. Kracauer, film ve tragedya arasında ayrım yaparken, bu etkiye dikkat çeker. Tragedya, sonlu ve düzenli bir kozmos tasavvur eder; sinema ise, sınırsız bir

gerçekliğe sahip olan fiziksel varoluşu perdeye taşır. Sinema, anlatının düzenli kozmosuna hapsedilemez (2015: 67).[8]

Anlatı, dünya ve insan arasında organik bir yapı tahsis eder. Bu yapı, tüm göndergelerimizi kapsadığını varsaydığımız bir dünya üzerine inşa edilir. Söz konusu dünyaya dair ve bu dünya içerisinde ürettiğimiz anlamlar, bu temel üzerine çıkılan katlar gibidir. Göstergeler ise, binanın tüm katları ve odaları arasında sistematik bir bütünlük sağlayan bir harç gibidir. Dünya (gönderge), bu dünyayla ilgili anlamlar (gösterilenler) ve anlamları yapısallaştıran göstergeler (gösterenler) arasında, birbirlerine eklemlenerek bütünleşen bir tamamlanma söz konusudur. Dünya, bu yapıya bağlı olarak nesneleştirilir. Dilin tüm imkânlarını kullanma kudretine sahip olan özne ise, göstergelerle bu dünyanın bir anlam haritasını çıkarır. Öznenin etkinlik sahasını oluştan dil dünyaya aşkındır. Deleuze açısından, temsil edilmeyi bekleyen bir dış dünya olmadığı gibi, öznenin onu tümden temsil edebileceği bir dil de yoktur. Dünyanın özü zaten varoluşudur: dilsel olmayan göstergesel bir kompozisyon düzleminin açıklığı. Bu düzlem üzerinde göstergeler, temsil mekanizmasına göre değil, çeşitli kuvvet düzeylerinden oluşan bir makineye göre ele alınır (Colebrook, 2013: 143).

Sinema, tam da böylesi bir düşünen makinedir. Deleuze'ün anlatıyı ikinci plana itmesi, film çalışmalarındaki hâkim paradigmalar olan psikanalitik ve dilbilime karşı yeni bir sinema düşüncesi oluşturma çabasının sonucudur. Anlatıda insan, her zaman merkezi bir konuma sahiptir. Anlatılan, anlatan ve alımlayan insandır (Adanır, 2003:

[8] Kracauer'in *Fim Teorisi* kitabının "Sunuş" bölümünü yazan Hansen, Deleuze'ü, Kracauer'in takipçilerinden biri olarak kabul eder (2015: 54). Deleuze, Kracauer'in anlatıya ikincil derecede önem veren materyalist sinema anlayışıyla yakınlık içindedir. Onun materyalist gerçekçi sinema anlayışını bir adım daha ileriye taşır çünkü gerçekliği imgesel tarzda kavrar ve sinema, bu tarzın sanatsal karşılığını vermek açısından en uygun sanattır. Diğer bir deyişle, gerçeklik, sinematik tarzda akıp gitmektedir. Dolayısıyla, Kracauer'in yaptığı gibi filmleri türleri açısından değil, imge ve göstergelerine göre incelemek gerekir ve en önemlisi, sinemayı fotoğrafın mirasçısı olarak değil, fotoğraftan bir kopuş olarak ele almak gerekir. Kracauer'in de hakkını teslim ettiği üzere, sinema, gerçekliği, onun hareketine yerleşerek fotoğraftan daha iyi yansıtır. Öyleyse, bu argümanı, sinemanın tekilliğini vurgulayarak devam ettirmek gerekir. Kracauer sinemayı; tiyatrodan, resimden ve edebiyattan ve hatta sesin sinemaya dahil olması bağlamında sözden ve diyalogdan ayırmaya çalışmasına rağmen, sinemayla fotoğraf arasında organik bir ilişki kurmaktan vazgeçmez. Fotoğraftan sinemaya geçiş, hareketsizlikten harekete geçiştir ve bu geçiş durumu, Deleuze açısından sinemanın tekilliğini oluşturur. Deleuze, ilerleyen sayfalarda da görülecektir ki, sıkı bir Kracauer takipçisi gibi durmaktadır. Her ne kadar, sinema kitaplarında, Kracauer'in adına bir kez rastlasak da - ona sadece sonuç bölümünde, tinsel otomat bağlamında, *Caligari'den Hitler'e: Alman Sinemasının Psikolojik Tarihi* kitabına atıf yaparak yer verir - Deleuze ve Kracauer arasında, sinema üzerinden bir çalışma yapmak ilgi çekici olabilir.

135). İnsan anlatının temel faktörü olarak ele alındığında, anlatılan bir şeyin anlatımı olarak kalır. Tıpkı bilincin bir şeyin bilinci olması gibi, anlatı da bir şeyin anlatısıdır. Deleuze açısından, şey'in zaten anlatısal bir varoluşu vardır; kendinde farklılaşan bir oluşa sahiptir. Özne ise bu oluş içerisine yerleştirilir, aşkın bir konuma sahip değildir. İmgeler evrenindeki bir imge olarak dünyaya bakışı, her zaman yeniden kurulmaktadır. Kapsayıcı bir bakış yerine, dünya-anlatı'sının ufkuna nazarlar fırlatır. Özne ve dünya ikiliği değil, öznenin dünya içerisinde farklılaşması söz konusudur. Ve bu içkinlik düzleminde insan, farkın sadece bir boyutunu oluşturur. O halde, sinemanın bakışı antropomorfik değildir, dünyayı nesneleştirmez. Dünya, varoluşu içerisinde, göstergelerinin kendi aralarındaki ilişkiselliğiyle seyircisini ve yönetmenini kendisi üretir. İmge ve göstergeleri sınıflandırmak, sinema ve dünya arasında doğrudan bir ilişki kurar. Sınıflandırılan imge ve göstergeler, sinemayı dünyaya açar veya dünya "sinemaya yapmaya koyulur"

Deleuze, sinema alanına, göstergelerin dilsel olmayan bir biçimde sınıflandırabileceği bir yol sunar. Bu yolu açarken, Saussure yerine Peirce'e başvurur. Saussure, dili, temsil düzeyinde ele alarak gösteren ve gösterilen ilişkisine odaklanmıştır. Sinema, bu bakış altında ancak temsil ve anlatı arasındaki bir köprü olabilir. Hâlbuki bir filmle asıl ilişkimiz, bir şey anlatarak o şeyi temsil etmesiyle değil, kendisi bir şey olarak bize doğrudan etkide bulunması itibariyle kurulur. Bir filmi, tam olarak anlatamadığımız ölçüde, film, "dilsel sanallık" oluşturan kabuğundan sıyrılır ve kendisini bir gerçeklik olarak sunar (Baker, 2011: 25). Deleuze açısından, Peirce, bu sanallığa karşılık göstergeleri farklı bir düzeyde ele alır. Göstergeler, öncelikle dilsel değil görseldir. Kendilerini olduğu gibi sunarlar. Peirce, öncelikle, imge olarak fenomenden veya belirenden başlar. Sonra, imgenin üç tipini öne sürer: birincilik, ikincilik ve üçüncülük. Birincilik, sadece kendisine gönderme yapar, bir nitelik ve saf virtüelliktir: duygulanım imge. İkincilik, bir başka şey aracılığıyla kendisine gönderme yapar, etki ve tepki ilişkisine göre biçimlenir: eylem imge. Üçüncülük ise, bir şeyin bir başka şeyle ilişkilendirilmesi aracılığıyla kendisine gönderme yapar, yasa formuna sahiptir: ilişki imge (Deleuze, 2001b: 30). Deleueze bu üçlü imgeyi, hareket imge boyunca, gösterge tipleriyle detaylandırarak doğrudan kullanır.

Fakat Peirce, göstergelerin duyumsama düzeyinde kalmaz ve göstergeleri, bilişsel sürecin basamaklarına göre sıralar. Dilsel-olmayan bir gösterge rejimi, dil süreci içerisinde kapsanır. Bu süreç içerisinde göstergeler, artık bilgi üretimine göre değerlendirilir. Peirce, "gerçekliğin betimsel bilimi (mantık)"nden vazgeçmiştir (Deleuze, 2001b: 31). Deleuze açısından, bu vazgeçişin temel nedeni, onun fenomenoloji anlayışına bağlı olarak imgelerin bir "olgu" olarak ele alınmasıdır. İmgeleri, hareket imgeler evreninden çıkarsama yaparak ele almak, onların doğasına daha uygun olacaktır. Deleuze bu bağlamda artık Bergson'a geçer. Bu imgeleri sınıflandırmamızı sağlayan bir başka imgeye daha ihtiyacımız vardır. Bergsoncu algılanım imge bu ihtiyacı karşılar. Algılanım imge, imgeleri, hareket imgeler evreninden çıkarabileceğimiz bir aralık oluşturur. Hareket imgeler evrenindeki tüm imgeler, tüm parçaları ve yüzleriyle birbirlerini algılar. Dolayısıyla, her bir hareket imge zaten algıdır veya algılanım imgedir. Merkezsiz bir akış içerisinde, öncelikle, birbirlerini doğrudan algılayan imgeler vardır. Bu düzlem üzerinde, algı, her imgeye özdeştir. Düzlem üzerinde canlı imgenin oluşturduğu aralıkla, hareket çift yönlü bir geçişe dönüşür. Algılanım imge, bir yönüyle (hareket imgeler evreni açısından) algının algısıdır ve diğer imgelere doğru kendisini genişletir: duygulanımın algısı, eylemin algısı vb. Burada algı ve hareket özdeşliği söz konusudur. Diğer yönüyle ise, canlı imgenin oluşturduğu aralıkla, hareketin aralık içindeki geçişinin hareketi alan yüzünü oluşturur. Aralığın diğer yüzü olan (hareketi ileten) eylem imgeyle birlikte, hareket artık imgelerin tüm parçaları ve yüzleriyle birbirlerine etkide bulunması değil, bazı parçaları ve yüzleriyle etkide bulunmasıdır. Evrensel hareketten, bir sürenin açığa çıktığı geçiş olarak harekete geçeriz: "algının aracı olmaksızın diğer imgelere doğru kendisini genişletmesi ve bir aracı olarak geçiş içeren genişlemesi". Hareket imgeler evreninde oluşan aralıkla, algının bu evrenin varoluşu olduğunu ve bu evrenden hareketle oluştuğunu çıkarsayabiliriz. O halde, Peirce gösterge rejimine, Bergsoncu bağlamda algılanım imge olarak "zeroness" eklenmelidir. Hareket imgenin sıfır derecesi olarak algılanım imgenin bu ikili doğası (hareket ve aralık) nedeniyle, gösterge türleri ikili bir yapı içerisinde ayrışır. Hareket imge içerisindeki her bir imge tipine, "çıkarımdan türeyen bir genetik gösterge" ve "çıkarımın sıfır derecesinden türeyen çift kutuplu bir bileşim gösterge" denk gelir. Her bir imgenin kökeni hareket imgeler evrenindedir çünkü oradan türetilmiştir. Fakat algılanım imge ve eylem imge arasında şekillenen duyu-motor şema (aralık), her bir imgeyi, bu

şemaya göre biçimlenen çift kutuplu bir gösterge rejimine sokar (Deleuze, 2001b: 31-33).

Deleuze, zorunlu olarak önce hareket imgeden başlar. Hareket imgeler evreninden duyu-motor şemaya ve bu şemanın ortadan kalktığı zaman imgeye doğru ilerler. Bergson'u takip ederek, hareketi, hareket eden cisimden koparmaz. Aksi takdirde, imge ve nesne arasında mesafe kalmaz (2001b: 27). Hareket imge zaten nesnedir, kendini kendisinde ortaya koyar. Nesnenin kendi içindeki modülasyonudur. Dolayısıyla, sinema nesnenin bir dilidir, dilin nesnesi değil. Hareket imge türlerinin göstergeleri, bu modülasyona göre ikili bir yapı içerisinde sınıflandırılır. Bir tarafta hareket imgeler evreni (hareketin hareket eden cisimden koparılmadığı evrensel hareket sahası), diğer tarafta bu evrende oluşan aralık/lar (aralığı oluşturan cismin bu evrensel sahadan türetilmesi).

Deleuze, sinemayı bu evrenden hareketle düşünür. Sinema, evrensel hareket sahasının içkin doğasına doğrudan temas etmemizi sağlar. Bu teması mümkün kılan bazı sinematik unsurlar vardır: çerçeve, plan ve montaj. Deleuze, imge sınıflandırmasına geçmeden önce, bu unsurları açıklar. Türsel belirlenimlerden ziyade (western, polisiye, dram vb.), sinemanın teknik özgünlüğünü oluşturan bu unsurların, imge ve gösterge tiplerini belirleme imkânı sunduğunu savunur (2006d: 57). Teknik genel olarak sanatın ayrılmaz bir bileşenidir. Deleuze, incelediği sanat ne olursa olsun, o sanatın teknik kabiliyeti içerisinde kalmaya özen göstermiştir. Örneğin, Bacon'ın tüm resimlerini, resim sanatının teknik unsurlarına (çizgi, renk, figür, hareket, perspektif vb.) bağlı kalarak çözümlemiştir. Bu malzemeler ölçüsünde, hangi fikirlerin resimler boyunca oluştuğunu deşifre etmeye çalışmıştır. Sinema için de inceleme açısından durum aynıdır. Hangi imge ve gösterge tipleri, hangi teknik unsurlarla beraber çalışmaktadır? Sinemanın dışına çıkmadan onun düşünce kapasitesini sunmak, işler olduğu teknik düzeyle paralel ilerler. Deleuze, Guattariyle birlikte, sanatın kompozisyon düzlemini iki süreç içerisinden değerlendirirken bu paralelizme gönderme yapar: estetik ve teknik kompozisyon (2001: 171). Estetik kompozisyon "duyumlarla", teknik kompozisyon ise "malzemelerle" çalışır. Her iki sürecin ortak paydası olan kompozisyon, süreçlerin sürekli birbirleriyle örüldüğü düzlemi oluşturur. İki süreç arasındaki ilişki, zamansal

açıdan değişime açıktır. Fakat Deleuze, bu değişimi asıl ifade edenin estetik kompozisyon olduğuna yönelik bir eğilim taşıyor gibidir: "bir sanat yapıtı asla teknik tarafından ya da teknik için yapılmamıştır". İki süreç arasında işleyen paralelizmi bozabilecek bu eğilimi hemen bertaraf edebilecek uyarılarda bulunmayı da ihmal etmez. Bir fikir, hiçbir zaman bir genelliği ifade etmenin aracısı değildir, ifade edilen mecranın tarzlarına bağlı olması itibariyle özgün ve biriciktir. Örneğin, "sinemada bir fikir sahibi olmak", her zaman sinemanın teknik özgünlüğüne göre biçimlenir (Deleuze, 2003: 17-18).[9]

Estetik ve teknik kompozisyon arasındaki ilişkinin taraflarından birine öncelik vermek, özellikle sinema açısından çok daha zordur. Sinema, sanatlar arasında, teknik bir örgütlenmeye en çok angaje olan sanattır. Sinemada, estetik kompozisyonu oluşturan duyumlarla, teknik kompozisyonu oluşturan malzemeler birlikte çalışır. Kameranın çerçeveleyerek yakaladığı duyumlar, aynı zamanda montajın kullandığı malzemelerdir. Sinemanın malzemesi duyumlardır. Sinemadaki bir fikir, onun teknik süreciyle paralel oluşur. "İmgenin teknikleri, her zaman imgelemin bir metafiziğine gönderme yapar" (Deleuze, 2001b: 58). Deleuze'ün imge ve göstergeleri sınıflandırmadan önce, sinemanın doğasını oluşturan teknik unsurlarla başlamasının nedeni de budur: çerçeve, plan ve montaj.

Deleuze, çerçeveyi açıklamaya çalışırken birbiriyle bağlantılı iki önerme ortaya atar: sinematografik imge "dividüal"dir ve çerçeve imgenin yersizyurtsuzlaşmasını sağlar (2001a: 14-15). Sinematografik imge, bütün gibi bölünemez olandır veya bölündükçe doğasını değiştirir. İmgenin bölünebilirliği, çerçevenin imgeyi sınırlayarak onu yersizyurtsuzlaştırmasıdır. İmgenin bütünlüğünü değişen doğasıyla muhafaza eden ise, "çerçevenin çerçevesi" olarak perdedir. Perde, birbirinden farklı

[9] Deleuze'ün iki düzlem arasında yaşadığı kararsızlığı, Platon'un sanat karşısında yaşadığı kararsızlığa bağlamak yanlış olmaz. Platon, özellikle *Devlet* diyaloğunda, sanat karşısında net bir tavır ortaya koyar. Sanatçılar, Polis'in düzenini bozma potansiyeli taşımasından dolayı kapı dışarı edilmelidir. Fakat Platon, diğer taraftan sanatı, ikili bir biçimde ele alarak yeniden içeriye dâhil etmenin imkanını da sunar: sanatın düşük seviyede bir bilme biçimi olarak *tekhné* düzeyinde ve tanrısal bir yaratım olarak *poiesis* düzeyinde ele alınması. Bu iki düzeyin, Deleuzecü komposizyon düzleminin teknik ve estetik süreçlerine denk geldiğini ifade edebiliriz. Fakat Deleuze'de sanat, Platon'da olduğu gibi hiçbir zaman ikinci plana itilmez. Sanat, felsefeden daha az düşünüyor değildir. Hatta sanat, Nietzscheci bağlamda, yaşamı olumlamanın en etkin kuvvetidir. Deleuze'ün yaşadığı tereddüt, bu etkinliğin özellikle hangi düzeye atfedilmesi gerektiğidir. Deleuze'ün felsefi sistemine sadık kalmak ve paralelizmi bozmamak adına, iki düzeyi, sanatın kompozisyon düzlemine içkin olarak ele almak gerekir.

ölçekteki ve yoğunluktaki bileşkelerin aynı çerçeve içerisinde değişerek birbirine bağlanmasını sağlayan boş uzamdır. Deleuze, her ne kadar böyle ifade etmese de, perde, montaj masası gibidir. Değişen bütünü ifade eder. Öyleyse çerçeve ikili bir doğaya sahiptir: her bir imgenin çerçevesi ve her çerçevenin mutlak ölçütü olarak perde.

Çerçevenin birinci özelliği, imgenin bileşenlerinin sınırının belirlenmesidir. Çerçevenin sınır belirleyici işlevi iki türlüdür: matematiksel ve dinamik. Deleuze, matematiksel çerçeve ve Platoncu idealar arasında bir benzerlik kurar. Matematiksel çerçeve, imgenin bileşenlerini özleri çerçevesinde sınırlar. Kapalı bir bütün söz konusudur. İmgenin bileşenleri, filmin bütününe veya ideasına göre sınırlanır. Her birisi sırası gelince, filmin ideasının bir parçasını sunar. Dinamik çerçevede ise, Stoacı güç tanımı iş başındadır. Bir şeyin sınırını belirleyen o şeyin özü değil gücüdür veya varoluşudur. İmgenin bileşenleri, harmonik bir bütüne göre çerçevelere pay edilmez. Her bir imge bileşeninin kendi gücü ve sınırı vardır (Deleuze, 2001a: 13). İki çerçeve arasındaki fark, biçim ve güç arasındaki farktır: "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).

Çerçeve, imgenin bileşenlerini ve aralarındaki ilişkiyi bilgisel bir sisteme dönüştürür. Bu sistemde, her bir bileşen, dilsel bir birim olarak değil, veri olarak yer alır. Çerçevedeki bileşenlerin niceliğinin ve kendi aralarındaki ilişkiye bağlı olarak niteliklerinin yoğunlaşma ve seyrelme dereceleri vardır. Çerçeve bu azalış ve yükseliş eğrileriyle düzenlenir ve bu biçim altında imge, sadece görülen değil okunabilen bir nitelik edinir. İmgeye içkin olan görsel ve işitsel bilgilerle duyumsamak, aynı zamanda bir okuma faaliyetine dönüşür. Çerçevenin imgeyi okunabilir bir yüzey haline getirmesi, zaman imgenin bir boyutudur (imge pedagojisi) (Deleuze, 2001b: 12-13). O halde, çerçevenin sadece duyumsama düzeyinde kalarak düzenlenmesini hareket imgeye pay etmek yanlış olmayacaktır. Çerçeve bu biçimiyle, imgenin kendiliğini değil, bütünle olan çizgisel birleşimini

oluşturur. Her bir imge, kapalı bir bütünde kendisini doğrulatacak özlerin kronolojik gerçekleşmesidir.

Çerçeve sadece imgenin bileşenlerini sınırlamaz, imgeler arasındaki geçişleri sağlayan alan-dışı'nı da belirler. Alan-dışı, çerçevelerle sınırlandırılmış imgelerin birbirleriyle ilişkiye girmesini sağlayan bağdır. Her biri kendine özgü bir çerçeve anlayışına sahip iki tür alan-dışı vardır. Bir çerçevenin veya kümenin bileşenlerinin sınırsızca başka bir kümeye bağlanabileceği göreceli bir nitelik söz konusudur. Bir küme alt kümelere bölünebilir. Duyumsanan bir kümeyle, henüz duyumsanmayan ama sırası gelince duyumsanacak olan kümeler arasında organik bir ilişki oluşur. Alan-dışı, bu organik ilişkiyi, kümelerin sınırsızca genişleyebileceği bir uzam üzerinde kurar. Diğer taraftan, kümelerin kapalı doğasını bozarak onları içkin süreye açan başka bir alan-dışı türü vardır. Alan-dışı, bu tür altında, artık kümelerin genişlemesini sağlayan uzam değil, her bir kümeyi katederek onların birbirleriyle ilişki içinde olmasını sağlayan zamandır. "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" (Deleuze, 2001b: 17). Birincisi, "diğer kümelerle kurulan edimsel hale getirilebilir bağ", ikincisi ise, "bütünle kurulan virtüel ilişki"dir (Deleuze, 2001b: 18). Alan-dışı'nın birinci türünde imgeler ardışık bir bağlantıya göre düzenlenir ve açık bütüne ancak dolaylı bir biçimde ulaşılır (hareket imge). İkinci türünde ise, imgeler arasındaki çizgisellik bozularak bağlantılar zayıflatılır ve imgede dolaysız bir süre açığa çıkar (zaman imge).

Plan veya çekim ise, çerçeveler arasındaki iletişimi sağlayan alan-dışı'nın göreli ve mutlak niteliğini aynı anda içerebilen karşılıklı iki yöne sahiptir. Aynı plan içerisinde, kümedeki duyumsanan göreli konumlar ve bütündeki hissedilen ve düşünülen mutlak değişimler birlikte çalışır. Birincisi, göreli konumları sınırlandırması itibariyle kümenin çerçevelenmesidir. İkincisi ise, filmin bütünündeki kırılmaları, değişimleri ve dönüşümleri sunması itibariyle bütünün montajıdır. Plan hem hareketli bir kesittir hem de zamansal bir perspektiftir (Deleuze, 2001a: 19, 24). Hareketli bir kesit olması açısından çerçeveyle ilişkilidir; zamansal bir perspektif

olması açısından da montajla ilişkilidir. Çerçeve ve montaj planın birliğidir. Plan, ikili bir hat içerisinde oluşur. Bir taraftan imgenin bileşenlerinin sınırlı bir kümesini çerçeveler (ayırma işlemi); diğer taraftan, kümeyi kendi dışına çıkaran ilişkilerin bütünde içerilmesini sağlayan montaj işlemini gerçekleştirir (birleştirme işlemi). Çerçeve, plan ve montaj, filmin akışı içerisinde göreli olarak birbirlerinden ayrılardır. Her bir plan, imgenin bileşenlerinin seçilmesi ve sınırlanması bağlamında bir çerçevedir; her bir çerçeve ise, montaj aracılığıyla bütünde içerilmiş olan bir plandır (Bogue, 2003: 3, 48).

Deleuze, planın bu ikili doğasını bilincin işleyişine benzetir. Fakat sinematografik bilinç, seyircinin veya karakterin bilincinden farklı işler. Sinematografik bilinç, doğrudan kamera ve montaja aittir. Kameranın sunduğu algılanım, doğal algılanımdan farklıdır. Doğal algılanım duraksamalar, ayrıştırılmış bakış açıları ve sabitlenmiş noktalar aracılığıyla çalışır; sinematografik algılanım ise, tek bir hareket içerisinde harekete içkin olan duraksamaların kendi üzerinde titreşim yarattığı süreklilikle çalışır (Deleuze, 2001a: 20-22). Plan, hareket imgeler evreninde aralık oluşturan canlı imgenin iki yüzüne benzemektedir. Canlı imge, bir taraftan imgeler evrenindeki bazı imgeleri kendi ilgisi ölçüsünde parçalayarak eksiltir, kendi ihtiyacına göre imgeler evrenini sınırlandırır ve alınan eksiltilmiş hareketi bu evrene iade eder (çerçeve). Diğer taraftan ise, imgeler evreninden türeyen aralıkta eksiltilmiş hareketlerin imgeler evrenindeki göreli ilişkisini sekteye uğratır (duyu-motor şemanın bozulması) ve kendisinin imgeler evreniyle mutlak ilişkisini oluşturan ve onu bütüne açan belli bir sürenin açığa çıkmasına neden olur (montaj).

Bonitzer, plan ve bilinç ilişkisini, bilincin harekete dayanması üzerinden kurar. Plan çerçevedeki unsurlar arasındaki hareketin belirlenmesiyse, bilinç de kendine ait bir uzamda şeyler arasındaki hareketin belirlenmesidir. Aslında, Bonitzer'in Deleuze'den önce, Bergson'a atıf yapması gerekir. Bilincin bir şey olması ve bu açıdan harekete indirgenmesi, Bergsoncu bir önermedir. Bilinç bir imge olarak imgeler evrenindeki diğer imgelerle hareket temelinde ilişki kurar. Bonitzer'in, plan-bilinç-hareket ilişkisini temel alarak, planı, "farkın görüş açısı" olarak ifade etmesinin nedeni de budur (2011: 23, 130). Varoluş dünyasının şeylerini farklı temaslarla *yoklamanın* sinematografik aygıtıdır plan. Deleuzeyen kavram

anlayışındaki farkı yoklama işleminin sinema açısından karşılığı plandır. Plan, kameranın imgeler evrenindeki farka temas ettiği ve montaj açısından, farklar arasında ilişki kurulduğu sinematik evrenin aracı formudur. O halde, sinema, doğal algılanımı yeniden oluşturmaz, onu simüle eder. Sinemanın simulatif niteliği, kameradan daha ziyade montaja dayanır. Montaj, sinematik bir duyum kitlesi oluşturan kameranın öznel olmayışının kaynağıdır. Montaj aracılığıyla kamera, insan algısını aşan maddi bir algı düzeyine ulaşır (Trifonova, 2004: 138-139).[10]

Bu algı düzeyi, sinemanın montaj tekniğiyle sahip olduğu bir potansiyeldir. Eğer montaj, hareketin bir işlevi olarak ele alınıyorsa, zamanın ancak dolaylı bir imgesini sunabilir. Hareket imgelerin kompozisyon düzeyinde kalır (Deleuze, 2001a: 30). Fakat montaj sadece imgeleri birleştirme işlemini değil, aynı zamanda imgenin bileşenlerinin ayrışık bir formunu sunabilirse, zaman artık harekete bağlı olmaz ve doğrudan kendisini açığa çıkarır (Deleuze, 2001b: 42). Akay, montajın yapısal olduğunu dile getirirken, birinci tip montaj anlayışına gönderme yapar. Bu montaj anlayışında, a priori bir bütün varsayılır ve bu bütün içerisinde tüm süreler içerilir. Bir şeyin değişimini gösterir. Değişim olan süre veya zaman, bu montaj anlayışında dolaylı olarak gösterilir. Akay bütünü, hareket imgeye karşıt olarak ele alır: "iki türlü hareket ortaya çıkmakta sinema planlarında: Biri, *kronolojik* olarak olayın anlatısı, diğeri ise *Bütün olarak*; montaj burada devreye girmektedir" (2021). Kronolojik hareket, hareket imge olarak ele alınırken, bütünün hareketi zaman imge olarak ele alınır. Fakat hareket imge bütüne karşıt değildir, onu kendi tarzında ortaya koyar (kapalı bütün). İki montaj arasındaki ayrımı netleştirmek için, Akay'ın a priori bir bütün tanımını hareket imgeyle eşleştirebiliriz. Yapısal olmayan bütünü ise zaman imge için öne sürülebiliriz.

[10] Baker montajın sadece sinemanın teknik bir unsuru olmadığını, sinemayı da kapsayan modern toplumun asli doğasını oluşturduğunu savunur. Modern toplumun tüm katmanları bir montaj mantığı içerisinde birlikte işlemektedir. Sinema bu işleyişin bir çarkı olarak, "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" (2011: 244). Baker, "temsili bir düşünce" vurgusuyla, sinemayı, montaj mantığı içerisinde örgütlenen katmanların temsiline indirgemez. Pek çok çarkın birbirine eklenerek bir makine oluşturduğu düzenekte, sinema, bu düzeneğin bir parçası olarak yer alabilir. Makinenin bütününü ve parçalarını temsil etmez; bütün ve parça arasındaki tamamlanma ilişkisini ve bu ilişkinin iptalinin sanatsal biçimlerini sunar. Teknik boyutu ölçüsünde düşünür. Montaj da bu boyutun unsurlarından biridir.

Bir film, hiçbir zaman imgenin tek bir türüyle oluşturulmaz. Fakat bir imge türü, bir filmde daha baskın olabilir. Montaj, bu imge çeşitliliğinin düzenlenmesinin teknik ilkesidir. Bir filmin baskın imgesi, aynı zamanda filmin montaj tekniğini de belirlemektedir: Griffith-eylem montajı, Vertov-algılanım montajı, Dreyer-duygulanım montajı vd. Aynı ilişki, çekim açısından da kurulabilir: yakın çekim-duygulanım imge, orta çekim-eylem imge ve uzak çekim-algılanım imge (Deleuze, 2001a: 70). Sadece hareket imge sineması değil, zaman imge sineması da bu üç teknik unsuru kullanır. İki majör imge arasındaki fark, bu aparatların, hareket ve zaman ilişkisinin nasıl ele alınacağına bağlı olarak kullanılmasıdır.

Deleuze, zaman imgeye geçerken imgenin tanımı aracılığıyla zaman ve hareket ilişkisine dair bir ayrım yapar: "Şimdide olan şey, imgenin temsil ettiği şeydir" (2001b: xii). Bir de imgenin temsil ettiği şey dışında kendi gerçekliği vardır. İmgenin kendinde gerçekliği veya kendinde-imge, zaman ilişkilerinin bir kümesidir. Temsil ettiği şeyle karışmaz, şimdiye indirgenemez. Artzamanlılık imgenin sadece bir boyutu olabilir. Bu boyutta değişken şimdi sadece akar. Değişken şimdinin imgeyi temsil etmesi için bıraktığı durum ve eylemlerin kapsayamadığı zamanın izleri onun kendi gerçekliğini teşkil eder. Öyleyse, bir imgeyi temsil ilişkisine soktuğumuzda hem film içinde hem film dışındaki ardışık durum ve eylemlerin neden ve sonuç zincirine bağlı kalırız. Bir önceki şimdinin kendi durum ve eylemleri, kendisinden önceki durum ve eylemlerle şimdiki ortama yansıtılır. Durum ve eylemler arasında sıkı bir bağ kurulur. Her bir şimdiyle devredilen, bu bağların temsili dokusudur. Durum ve eylem yapısının duvarlarından sızan yaşam suyunun, Bergson gibi söylersek yaşam atılımının (élan vital) imgenin yüzeyinde bıraktığı dalgalı iz, ondaki ışıklandırılmış temsili gerçekliği alabora eder. İmgede temsilden fazlası vardır; temsil imgenin en alt katmanıdır.

Deleuze'ün bizce en güzel dans figürü bu noktada gerçekleşir. Eğer hareket imge zamanın birinci kipi olan şimdinin imgelerini kuruyorsa ve şimdide olan şey imgenin temsil ettiği şeyse, o zaman hareket imge temsil sineması olarak mı görülmelidir? Sinemayı bütün olarak temsilden çıkarmaya çalışan Deleuze, onun iki majör imgesinden biri olan hareket imgeyi çıkarmaya çalıştığı çamurla mı bulamaktadır? Sinema, alıcısı bol olan bir mağaza vitrininde temsillerle süslenmiş kıyafetini

çıkardığı anda, çıplak bedeni-imgesel doğası bölünmüş olmak zorunda mıdır? Temsil kıyafeti zaten bu parçalanmış bedeni gözlerden uzak tutmak için mi tasarlanmıştır? Sinemanın bedeni parçalara ayrılmıştır, bütünlüklü bir bedeni yoktur. Her temsil parçasını üzerine yakıştıran bir model değildir sinema. Zamanın kipleri aracılığıyla sinemayı açıklayacağımız bu çalışmada, hareket imge ve temsil ilişkisine doğru sürüklenmemizin nedeni, sinemanın bir şeyleri temsil etmesi değil, kendisi bir *şey* olan sinemanın zamansal bileşenleri temsil edebilmesidir. Deleuzeyen ayak değişimi tam da burada ortaya çıkar. Filmlerle yapılan dans, çirkin bir kukla gösterisine dönüşmeye başladığında, Deleuze, kuklaları sinemanın içerisine alır. Perdeye yansıyan kuklaların görüntüsü sinemanın imgeleridir, temsil kostümü altında parlatılmış yansıtıcı metaforlar değil. Deleuze, temsili içeriye doğru büker, onun sinematografik yapısını kurar. Bir filmin neyi temsil ettiğinden, kendi bileşenlerini nasıl temsil ettiğine döner. Bir film nasıl bir imge ve gösterge kompozisyonuyla üretilmiştir? Asıl soru budur.

Bu çalışmanın 90 sonrası Türk sinemasına bakışında belirleyici olan da bu soru olmuştur. Filmleri, dönemlere göre değişen, ama özünde aynı kalan sosyo-ekonomik kalıblardan çıkardığımızda ne görür ve işitiriz? Bu kalıpların tarihsel sınırını belirleyen Yeni'ye dair bitmek bilmeyen enflosyanda perdeden uzaklaştırılan, sinemanın tekil mevcudiyeti değil midir? Eğer bu mevcudiyeti yok sayacaksak, söz gelimi bir roman okumakla bir film izlemek arasında nasıl bir fark kalır? Deleuze'ü sinema çalışmaları için kıymetli kılan tam da bu farkı düşünebilmektir. Deleuze'le birlikte hem sinemanın farkını hem de bu farktaki farklılaşmayı -imge ve göstergeleri- birlikte ele alabiliriz. Deleuze'ü sinema çalışmaları için mesih ilan etmiyoruz. Nasıl ki Frampton, Deleuze'den ilham alarak, filmin bizatihi kendisinin düşünsel işleyişiyle önerdiği "filmozofi" kavramını sinema çalışmaları için çözüm olarak sunmuyorsa (2013: 26), biz de Türk sineması çalışmalarına dair tüm problemlerin Deleuze'le birlikte çözüme kavuşturulacağını iddia etmiyoruz. Sosyo-ekononomik parametreye angaje olmuş Türk sineması çalışmalarındaki kuraklığa biraz da olsa taze bir hava katmak istiyoruz. Deleuze bunun için biçilmiş bir kaftandır. Ülkemizde, özellikle, sinema çalışmaları açısından Deleuze'e gösterilen ilgi bir eksen değişimine işaret eder.[11] Biz bu eksenin yeni bir yol açtığına

[11] Bir örnek oluşturması adına, SineFilozofi oluşumunun sempozyum programlarına göz atabilirsiniz.

inanıyoruz: sinemayı imgesel düzeyde ele alarak yeni imge ve gösterge tiplerinin keşfedileceği veya yaratılacağı bir üretim sahası.

Bu yolda ilerleyebilmek için Deleuze'ün sadece sinema görüşlerinde kalmak hatalı olur. Aynı hatayı tersten felsefesiyle ilgilenenler de yapar. Deleuze felsefesinde sinema üvey çocuk gibi kalır. Bu çalışmanın temel amaçlarından biri iki hatayı da olabildiğince bertaraf etmektir. Deleuze'ün *Sinema* cildinin felsefesine doğru genişletilmesi amaçlanmaktadır. Bu çalışma, Deleuzeyen bir sinema-felsefe tezidir.[12] Bu amaç çerçevesinde, öncelikle, sinema Deleuze'le birlikte ikiye bölünmektedir: hareket imge ve zaman imge. Çalışmanın ikinci bölümünde, imgenin doğasına Bergsoncu pencereden bakıp onun hareketle özdeşliğini serimleyerek, hareket imge tür ve göstergelerine ayrıştırılmaktadır Bu incelemede dünya sinemasından bazı filmler imge ve göstergelere örnek oluşturması adına analiz edilmektedir. Böylelikle çalışmanın tüm başlıklarıyla birlikte teorik-pratik bir bütünlükte tutulması amaçlanmaktadır. Pratiği, 90 sonrası Türk sinemasıyla sınırlı tutmayarak, henüz teorik çerçevedeyken işlemesine zemin hazırlanmaktadır

Üçüncü bölüm bu zeminin uzanımı olarak kabul edilebilir. Şu farkla ki, artık hareket imge sinemasından zaman imge sinemasına geçilmektedir. Hareket imgenin krizi, tarih ve oluş ayrımı üzerinden derinleştirilmektedir. Bu derinlikte Yeni meselesi tarihsel olarak değil, sinematografik imgedeki başkalaşım olarak ele alınmaktadır. Bu perspektif değişiminin, Türk sineması çalışmalarındaki Yeni tartışmalarına farklı bir pencere açmasını umut ediyoruz. Bergsoncu sinematografik imgenin yakıtının zaman imgede *nerede* tükenmeye başladığını ve bu eksikliği Deleuze'ün Nietzsche'yle birlikte *nasıl* gidermeye çalıştığını, bu bölümde deşifre etmeye çalışmak diğer önemli bir amacımızdır. *Sinema* cildinin, yazarının düşünme buyruğuna göre olaysallaştırılması arzulanmaktadır. Deleuze'ün Nietzsche için ortaya attığı önermenin -"onu yorumlama sorunu yoktur düzenleme sorunları vardır"- kendisine uyarlanması amaçlanmaktadır (2006a: 65). Nasıl ki Deleuze Nietzsche'yi kateden kuvvetleri düzenleme uğraşındaysa, bu çalışma da *Sinema* cildi özelinde Deleuze'ü katettiği kuvvetlere bölmeye uğraşmaktdır.

[12] Bu konunun daha özet bir incelemesi için bknz: "Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri".

Dördüncü bölümde ise, elimizde artık harita gibi duran imge ve gösterge tasnifii, 90 sonrası Türk sinemasıyla pratik edilmektedir. Söz konusu dönem üzerinden rizomatik bir film okuması yapılmaktadır. Bunun için, öncelikle, seçilen 100 filme dair bakışımızı anlaşılır kılmak adına, sinemanın temsille ilişkisi, Yeni'yi de içine alarak sorunsallaştırılmaktadır. Son olarak, 90 sonrası Türk sinemasının çıplak bedeni, yaratıcılarına-yönetmenlerine kulak vererek, imge ve gösterge analizleriyle *yoklanmaktadır*.

2. HAREKET İMGE VE BERGSON

Badiou'ya göre Deleuze, "büyüleyici bir Bergson okuru"dur. Onun düşünce dünyasını şekillendiren en önemli filozof, Nietzsche ve Spinoza değil, Bergson'dur (2019: 66, 141). Deleuze, Bergson'u geleneksel biçimde okuyarak kapalı bir küme içerisinde tutmaya çalışan egemen tavra karşı, "laik" bir Bergson portresi çizmeye çalışmıştır. Onu, bu kümenin dışına çıkarmış ve modern kültürün durmadan değişen sanatsal, bilimsel ve politik üretimleriyle beraber ele alınabilecek açık bir bütüne yerleştirmiştir. Kısacası, Deleuze bizlere, çağımızın problemlerine karşı kullanışlı bir "Bergsonculuk" sunmuştur.

Badiou'nun Deleuze felsefesindeki en ayrıcalıklı yeri Bergson'a ayırması ihtilaflı bir argümandır. Fakat söz konusu sinema olduğunda, bu ihtilaf ortadan kalkar. Bergson, sinema kitaplarının işlemesini sağlayan en önemli çarktır. *Hareket-İmge*'de Bergson, bu işlevsel özelliğini kimseye devretmez. Sinema onunla başlatılır ve geliştirilir. Sinemanın temeli hareket imge olduğundan, Deleuze, onu bütün olarak düşünür. Hareket-temel ilişkisi ve onu yerinden eden zaman-temelsizlik ilişkisi, sinemanın bütününü oluşturur. Deleuze'e göre Bergson'un hareket düşüncesinde, yeteri kadar dikkate alınmayan eşsiz bir yenilik vardır. Hareket; "algılayış, duygulanış ve eylem" arasındaki bütünlüktür. Bu bütünlüğe ışıklarını çeviren ise sinema sanatı olmuştur. Bergson'un hareket ve zaman kavramları, sinema içerisinde hayat bulmuştur (Deleuze, 2006d: 57, 138).

Deleuze ve Guattari'ye göre, "bir kavramın içinde, çoğu zaman, başka sorunlara yanıt veren ve başka düzlemleri varsayan başka kavramlardan gelme parçalar ya da bileştiriciler bulunur. Bu zorunludur, çünkü her kavram yeni bir şekillendirme gerçekleştirir, yeni çevremler alır, yeniden canlandırılmayı veya yeniden yontulmayı gerektirir" (2001: 25). Deleuze açısından sinema, Bergson felsefesinin temel kavramlarını geliştirilebileceği böylesi bir sorun/düzlem alanıdır. Bergsoncu kavramları sinema düzleminde yeniden şekillendirerek canlandırır. Bu işlem, hem Bergson felsefesini sinemaya doğru genişletmeyi hem de sinemanın problem sahasını doğru belirlemeyi sağlar. "Aynı anda hem sinema icat edilir, hem de Bergson'un düşüncesi oluşur" (Deleuze, 2006d: 138). Deleuze açısından bu

oluşumsal ve üretici gücün kaynağı ise Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabıdır. Bergson bu kitabında, birbirlerine düğümlenen iki hat oluşturur. Birinci hatta; madde, hareket ve imge arasında özdeşlik kurar ve bir belirlenimsizlik merkezi olarak canlı imgenin varoluşunu, bu özdeşlikten oluşan imgeler evrenine bağlı olarak ele alır. İkinci hatta ise, bu özdeşliğin zeminine tüm sürelerin bir arada olduğu açık bütün olarak zamanı yerleştirir ve maddeyi, zamanın en alt düzeyi olarak sunar. Bu iki hattın birleşimi, "katışıksız bir tinselcilik ile kökten bir materyalizmin evliliği"dir (Deleuze, 2006d: 58-59). Bu evliliğin sanatsal ifadesi ise sinema olacaktır. "Sinemanın derin Bergsonculuğu", imge-hareket özdeşliğinin ve bu özdeşliğin temeli olarak zamanın ortaya koyulmasıyla serimlenecektir (Deleuze, 2014: 265).

2.1. Hareket Tezleri ve Açık Bütün: Bergsoncu İmgenin Birinci Yorumu

Bergsoncu sinemayı serimlemek için, öncelikle, hareket ve zaman ilişkisinin oluşturduğu iskeleti çatmak gerekir. Bir kavramsal çatı oluşturmalıyız ki, imge ve göstergeleri bu çatının altındaki parçalar olarak yerleştirebilelim. Tüm sürelerin/tekilliklerin bir arada içerildiği veya tekssesliliği olan zamanı doğru tanımlayabilmek adına, hareketin doğasından başlamalıyız. Hareket ve imge özdeşliğinden oluşan imgeler evreninin temelini sarsan zaman ancak bu işlemle ortaya konulabilir. İmge-hareket özdeşliğinden (hareket imge) bu özdeşliğin ayaklarını yerden kesen zamana (zaman imge) ancak bu yolla ilerleyebiliriz. O halde, öncelikle hareket tezleriyle ufukta beliren açık bütün olarak süreye ve sonra maddi düzlemi oluşturan hareket düzlemine ilerlemek, iki alanı/imgeyi birbirlerine örecektir.

Bu organik yapının birinci örgüsü, Bergsoncu sinemanın birinci yorumunu oluşturur ve üç hareket teziyle biçimlenir. Bergson, birinci hareket tezinde, hareketi katedilen mekândan ayrı ele alır. Katedilen mekân, edimsel bir çokluktur. Sonsuzca bölünebilir olduğundan, her bir çokluk "derece bakımından" farklılaşır. Hareket ise virtüel bir çokluktur. Bir doğa farkı içermesi koşuluyla sınırsızca bölünebilir. Her bir bölünme veya çokluk "başkalaşma" olarak harekettir (Deleuze, 2010: 88). Hareketi katedilen mekân üzerinden kavramak, derece bakımından farklı olan iki nokta arasındaki geçişe indirgemektir, bir yörüngeye ait kılmaktır. Bu tasavvurun iki aksiyomu vardır:

“her hareket bir uzay çizer” ve “hareket eden şey, bu uzayın her noktasında durabilir”. Fakat hareket, hiçbir noktada durmaz; sadece bir nitelikten diğerine geçen başkalaşım anları vardır. Bir uzay çizmekten ziyade zamansal perspektifler sunar. Bir yörüngeyi sonsuzca bölmek uzamsal bir belirlenimken, bir perspektifi sınırsızca bölmek zamansal bir oluşumdur. Hareket homojen değil heterojendir. Hareketi homojen olarak kavramak veya katedilen mekâna indirgemek, sadece felsefi bir yanılgı değildir, insan varoluşunun ihtiyaçlar neticesinde belirlenen psikolojik gerekliliğidir. Hareket soyut biçimde yeniden kurulur ve homojenleştirilen yaşam içerisindeki ikbal noktalarına pay edilir. Bergson, bu varoluş modunu şu şekilde ifade eder: “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 kaçınamaz” (2015: 140, 160).

Hareket doğası gereği uzamdaki pozisyonlara veya zamandaki anlara bölünerek bu anlara veya pozisyonlara ekleyebileceğimiz bir soyutluk değildir; istediğimiz kadar onları birbirine yaklaştıralım onların arasında süregelendir. Somut bir sürede gerçekleşir. Tüm katedilen mekânların katetme edimidir. Her zaman şimdidedir; katedilen mekân ise geçmiştedir. Fakat ikisi aynı anda olagelmektedir. Hareket geçerken, katedilen mekân şimdileşmektedir. Hareketi, katedilen mekân üzerinden tanzim etmek, onu soyut olarak yeniden üretmektir. Hâlbuki bu üretimin her bir anında başkalaşım, katedilen mekânı katetmeye devam etmektedir. Bergson, sinemayı da bu bağlamda değerlendirir. Sinema, soyut hareketi üretmenin sanatsal formunu sunar (Deleuze, 2001a: 1-2). Oluştan durumları ve süreden anları çıkartır. Katedilmiş olan bir mekân üzerinde çalışır. Oluşu ve süreyi yanlış sunması itibariyle illüzyonist bir sanattır (Bergson, 2017: 324, 352-353). Bir makine içerisinde, hareketsiz fotoğrafları ardışık düzende sıralayarak soyut hareket üretir. Psikolojik varoluşumuzun bir türevi olarak “pratik bilgimizin mekanizması”na benzer. “Eşyanın iç oluşuna bağlanılacak yerde bu oluşu yapma olarak yeniden terkip etmek üzere eşyanın dışında yer almaktadır” (Bergson, 2017: 352). İllizyonist sinema, Bergson felsefesinde doğal algı ve alışkanlığa dayalı tanıma kavramlarıyla anlamlı bir yakınlık sergiler (Rodowick, 1997: 22). İhtiyaca göre belirlenen imgeler evreni

her zaman alışkanlıklar üretir. Alışkanlık tam da soyut hareket üretmesi itibariyle sinemanın illüzyonist niteliğiyle yan yana gelir. Bergson, sinemaya eleştirel yaklaşırken doğal algı ve tanıma üzerinden böylesi bir değer farkı ortaya koyar.

Oysaki sinema doğal algıyı tekrarlamaz onun ötesine geçer. Hareketi soyut bir şekilde üretmez, somut sürede gerçekleşen harekete nüfuz eder. Sinematografik imge, Bergson'un dilediği şeyi gerçekleştirir. Hareket eden cisimlerden hareketi çekip çıkartır. Bergson, makinenin içinde gerçekleşen harekete odaklanır. Sinemanın, makinenin dışında gerçekleşmekte olan hareketi yakalama kabiliyetini hesaba katmaz. Sinema, soyut bir hareket üretmekten ziyade, hareketin özgürleştiği bir alan açar (Deleuze, 2001a: 23). Bergson, aslında, sinemanın en yalın tanımını tekrarlar: bir film, saniyede 24 kareden oluşur. Sayı değişebilir ama karelerin sabit olması değişmez. Bu tanıma itiraz etmek, sinemanın doğuşunu inkâr etmek olur. Fakat sinemada hareket, bu kareleri istediğimiz kadar yakınlaştıralım veya bölelim onların arasında olup biter. Onlara soyut bir biçimde hareket eklenmez; onlar somut hareketten çıkarılır. Kareler, katedilen mekânın edimsel çoklukları değil, hareketin virtüel çokluklarıdır. O halde, sinema, Bergson'un arzu ettiği gibi hareketi katedilen mekândan ayrı ele alabilme imkânı sunar. Bu imkânı değerlendir(e)meme, Deleuze'ün Bergson'a yönelik üstü kapalı bir eleştirisidir. Ancak Deleuze, yine de Bergson'a kapı aralar. Sinemayı Bergson'dan hareketle kavradığını düşünürsek, onu içeri alması zorunludur. Deleuze'e göre, Bergson, sinemanın gelişimini görmekten mahrum kalmıştır (2001a: 3). Bergson'un sinema hakkındaki hükmü, onun henüz bir sanat olduğunun tartışmalı olduğu yıllarda verilmiştir (1907). Her şey ortalarda belli bir yetkinliğe ulaşır. Deleuze'ün sinema görüşleri de, tastamam bu yetkinlik fikrine göre şekillenmiştir (zaman imgeyi 1940'lı yıllardan itibaren başlatır).

Yetkinlikten yoksun olan sinemanın ilk yıllarında, kamera hareket etmez, sabittir. Filmlerde hareket, aygıtın hareketli olmasından değil, hareket eden cisimleri kaydetmesinden kaynaklanır. Cisimlerin hareketi, değişken olmayan ve seyircinin bakış açısıyla özdeşleşmiş çerçevelere göre yakalanmıştır. Bu bakış açısı ise genellikle cepheden seyir imkânı sağlamıştır. Bakış açılarıyla biçimlenen kümeler veya çerçeveler arasında karşılıklı etkileşim yoktur. Her bir çekim, uzamsal düzeyde kalmıştır. Kamera ve nesneleri arasında uzamsal bir mesafeye bağlı kalınarak bir

çekimden diğerine geçilmiştir (hareketsiz kesitler). Etkileşimi mümkün kılan, bir diğer sinematografik unsur olan montaj da henüz yeteri kadar gelişmemiştir. Katedilmiş mekâna göre belirlenen uzamsal bir montaj anlayışı söz konusudur (hareket). Sabit olmayan kesitl-hareketler'in arasında gelişen niteliksel değişim henüz sinemada ortaya çıkmamıştır. Deleuze, bu aşamayı "sinemanın ilksel durumu" olarak ifade eder ve bu aşamada imge hareketin içindedir: hareket imge yerine hareketin imgesi. Bergson'un eleştirisi, henüz yeni emeklemeye başlayan bu sanata yöneliktir. Bu ilksel durumdan çıkış, kameranın hareketli olmasıyla ve montajın zamansal belirlenim kazanmasıyla olmuştur. Kameranın hareketliliği çekimlerde devinim sağlarken, montajın zamansal nitelik kazanması çekimler arasındaki hareketi sağlamıştır (2001a: 24-25). Bu iki nitelik, sinemanın ilksel durumunda taşıdığı iki eğilim gibidir. Bergson'un durumlardaki eğilimi saptayarak saf niteliklerine ulaşması gibi, Deleuze de sinemadaki iki eğilimi (hareket imge) saptayarak saf niteliklerine (zaman imge) kadar analiz etmiştir.

Bu analizin zeminini oluşturan Bergsoncu hareket tezlerinden ikincisi, hareketin yanlış yorumlanmasının iki biçimine göre oluşturulur. Harekete dair yanılsamanın iki türü vardır. Yanılsamanın birinci türü olan Antik yanılsamada belirleyici olan, felsefenin aşkın idealara, biçimlere, formlara veya pozlara göre yapılmasıdır. Tüm bu biçimler, "kendilerini zamana bağlayan ip"i varoluşa ait kılmış, ebedi ve hareketsiz varlıklardır. Onlara hareket katan ise varoluşa gövde veren maddedir. Biçimleri doldurarak onları gerçekleştiren madde, "metafizik sıfır" olarak kabul edilmiştir (Bergson, 2017: 362). Varlığın Bir'ine eklenen bu metafiziksel sıfır, varoluşa, yani harekete ve zamana açılmanın alçalış eğrisidir. Yükseliş eğrisini çizebilmek ise tekrar oraya dönebilmekle mümkündür. Yörüngeleri farklı olsa da, her iki eğri hareketlilik ve hareketsizlik mantığına tabidir. Zaman ise bu mantık sonucu uzamın türevi olarak dikkate alınmıştır. İki nokta arasında derece farklarından başka bir şey yoktur: "tüm varlıklar metafizik tarafından mükemmelliğin ve hiçliğin iki uç noktasını oluşturduğu bir yoğunluk cetveline göre tanımlanırlar" (Deleuze, 2010: 63). Bu derece farklarına göre oluşan hareket, formların ebedi varlığına sürülen bir leke gibidir. Hareket iki türlü ıskalanır: formlardan maddeye geçiş (maddenin hareketi) ve formlar arasındaki geçiş (düşüncenin hareketi). Hareket, "biçimler diyalektiği"nin sadece bir çıktısıdır (Baker, 2011: 142). Önce biçim vardır sonra

madde. Önceliği ve sonralığı belirleyen ise biçimlere göre işletilen diyalektiktir. Hareketi bu geçişe göre ele almak, ona soyut bir nitelik eklemektir. Soyut hareket içerisinde, bir formdan diğerine geçiş ayrıcalıklı anlar üretir. Formlar arasındaki her geçiş, ayrıcalıklı bir ana denk gelir. Zaman, harekete bağlı kılındığı gibi hareket de soyut biçimde tasavvur edilir.

Modern yanılsamada soyut hareket tasavvuruna neden olan ise "herhangi-bir-an"dır (any-instant-whatever). Varoluş dünyasındaki içkin hareket içerisinde her bir an diğerleri ile eşit aralığa sahiptir. Aynı soyut hareket, bu sefer anların aşkın senteziyle değil duyusal analizinden türetilir (Deleuze, 2001a: 4-6). Kavramlar değil yasalar iş başındadır (Bergson, 2017: 274-376). "Dünyevi hareketlerin beklenmedik olma özelliği" ilkinde kavramlarla, ikincisinde yasalarla kontrol altına alınmıştır (Baker, 2015: 185-186).

Bu iki yanılsama türünü, iki yönetmen arasında karşılaştırma yaparak açıklayabiliriz. Griffith sinemasının iskeleti ayrıcalıklı anlardan oluşur. Değişmeyen belirli formlar vardır. Formlar arasındaki iletişim, onları kapsayan bir birlik varsayar. Formlar değişmez hareketsizdir; birinden diğerine geçiş doğalarını değiştirmez. Örneğin, zenginlik ve fakirlik böylesi toplumsal formlardır. Bir formdan diğerine geçiş mümkündür, ama formların tanımları aynıdır. Eisenstein sinemasında ise modern diyalektik anlayışı söz konusudur. Hareket, formlardan ziyade tarihsel momentler arasındaki geçişlere göre düşünülür. Tarih içerisindeki her moment, doğa ve insan arasındaki diyalektiğe göre ayrıcalıklı bir an oluşturur. Fakat ayrıcalık anlar, artık formların gerçekleşmesi değildir. Herhangi-anlar'ın niceliksel birikimi olarak niteliksel bir sıçramadır. Ayrıcalıklı anlar, formlara göre değil, hareketin içkin analizine göre türetilir. Zengin ve fakir ilişkisi değil, tarih içerisinde oluşmuş olan burjuva ve proletarya ilişkisi söz konusudur (Baker, 2011: 143).

Bergson açısından sinema, hareketi herhangi-anlar'a bağlı olarak ele alan modern yanılsama içerisinde yer alır (2017: 376). Herhangi-anlar'ı fotoğraf kareleri olarak tasavvur eder ve sinemayı fotoğrafa indirger. Eleştirisinin temeli de, sinema ve fotoğraf arasında kurduğu bu özdeşliktir. Sinema, oluştan çekilerek alınmış herhangi-anlar'ın sıralanmasına bağlı olarak üretilen soyut hareketin temsilcisinden başka bir

şey değildir. Oysaki sinema, fotoğraftan ayrı bir doğaya sahiptir. Fotoğraf, şeylerin içsel kuvvetlerinin denge durumuna ulaştığı kalıba dökme işidir. Hareketsiz kesitlerden ibarettir. Sinema ise zaman içindeki şeylerin modülasyonunu yakalar; hareketli bir kesit veya zamansal bir perspektiftir (Deleuze, 2001a: 24).

Bergson'un sinema eleştirisi, dönemin sinemaya karşı olan hâkim tavrıyla yakınlık sergiler. Sinema, ne bir bilim ne de sanat olarak kabul edilir. Teknolojik bir yenilik sunar; ancak modern bilim, ona sadece araçsal yaklaşır. İçkin hareketten türetilen yasaların oluşturulmasında araç olarak değer görür. Modern bilimin özünü herhangi-anlar'ın oluşturduğu dikkate alınırsa, sinemanın, fotoğrafın yetkin bir formu olarak görülmesi şaşırtıcı değildir. Sinemanın hakir görülmesi sadece modern bilim açısından değil sanat açısından da geçerlidir. Eğlendirici olması bakımından sadece endüstriyel açıdan değer görür. Biçimlerin daha yüksek bir senteze ulaştırıldığı kutsal sanat hâlesinden yoksundur (Deleuze, 2001a: 6). Sinema, antik ve modern hareket anlayışları arasında sıkışıp kalmıştır. İki hareket anlayışı arasındaki sentezden peydahlanan sahipsiz bir çocuk gibidir. Aslında, sinemayla birlikte, hareket verili olmaksızın somut bir tarzda açığa çıkmıştır. Bergson açısından ifade edersek, sinema, modern bilimin eksikliğini duyduğu metafiziktir. Hareketin herhangi-anla'rından türetilen dikkate değer ve tekil olanın biçimlenmesidir. Bergson'a göre metafizik, şeye değil o şeyi meydana getiren tekil farka yönelmelidir. Bilim ise bu farkın açımlandığı alan olarak görülmelidir (Deleuze, 2009b: 39).

Sinema, tam da bu alanın sanatsal formunu oluşturur. Deleuze'ün sinemayı Bergson'dan hareketle kavramasının nedeni de budur. Bergsoncu zaman ve hareket ilişkisi, sinemanın iki aksını oluşturur. Süre kavramı, her bir anda yeniden bölünen iki eşzamanlı eğilime göre tanımlanır. Bir eğilim geleceğe doğru yönelirken, diğeri geçmişe düşer. Geçmiş, şimdiden sonra gelmez, onun varlık koşuludur. Şimdinin geçmesini sağlayan temeldir. Bergson açısından zamanın metafizik karşılığı geçmiştir. Şimdi ise ihtiyaçlara göre belirlenen psikolojik varoluştur. Psikolojik varoluşu sarmalayan varlık, geçmişin şimdiyle olan eş zamanlılığıdır. Geçmişin şimdiyi tamamlaması gibi bilimsel ve metafizik kuram da birbirini tamamlar

(Deleuze, 2010: 157).[13] Bergson, “bilimin verili deneyimden yola çıkarak ortaya koyduklarını yaşamsal hareketin içine yerleştirir” (Yücefer, 2010: 47). Hareketten zamana doğru açılır. Deleuze’e göre, bu açılmanın veya tamamlanmanın sanattaki karşılığı sinemadır. Bergson’un eleştirisine rağmen sinema “en eski yanılsamanın mükemmelleştirilmiş aygıtı olmak yerine, yeni gerçekliğin mükemmelleştirilmiş aygıtı olacaktır" (Deleuze, 2001a: 8).

Bergson’un üçüncü hareket tezi, Deleuze’ün sinema aygıtını yerleştirdiği iki aksın birbirine bağlanmasının teorik dayanağını oluşturur. İlk iki tezle ulaşılan doğru hareket tanımı, bu sefer zamanla ilişkisine göre yeniden tanımlanır: “An sadece hareketin hareketsiz kesiti olarak kalmaz, hareket de sürenin, yani Bütünün ya da bir bütünün hareketli kesitidir”. Hareketi, hareketsiz bir kesit olarak ele aldığımızda uzamsal, zamanla ilişkisinde ele aldığımızda ise Bütün’ün hareketli kesiti olarak düşünürüz. İkinci bakış altında hareket, iki niteliği açısından tanımlanır: uzamdaki parçaların iletimi ve bu iletimlerin bütünde yarattığı değişim. Bergson’un ifadesiyle, “içsel uyarımlar biçimindeki hareket” (2015: 152). Bergson, hareketi parçalar arasındaki iletimin ötesinde kavramaya çalışmıştır. Tüm iletimlerin zamana içkin olduğu açık bütün/süre kuramı geliştirmiştir. Her iletim aynı zamanda bütünde niteliksel bir değişime denk gelir ve bu değişim sürekli geçmeye devam eder veya bütün açılır. "Bergson'un nâkilin ötesinde keşfettiği şey titreşimdir, ışınımdır. Yanılgımız, 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). Nicelik ve nitelik ardışık ilişkiye göre değil, eşzamanlı oluşun eğilimlerine göre tanımlanır. İletimlere eşlik eden titreşimler, adeta bir dip dalga gibi bütünde niteliksel değişimler oluşturur. Bütündeki niteliksel değişimler, iletimlere indirgenemez olan zamanda edimselleşir.

[13] Benjamin de, her ne kadar sinemanın bilimle olan yakınlığını metafizik açıdan vurgulamasa da, sanat türleri içerisinde en çok sinemanın bilime yaklaşmasını kayda değer bulur. Sinemanın psikolojiye analiz imkânı sunduğunu dile getirir. Freud’dan önce konuşma edimindeki sapmalar dikkate değer görülmezken, sinema, bu edimin tüm çıktılarına Freudcu bakışla yaklaşabilme imkânı yaratmıştır: “Perdede canlandırılanın, sahnedekiyle karşılaştırıldığında daha geniş ölçüde çözümlenebilir olması, perdedeki edimin çok daha kolaylıkla yalıtılabilmesinden kaynaklanır. Bu durumda, sanatla bilimin karşılıklı birbirlerinin içine girmelerini destekleyici bir eğilim bulunmaktadır” (Benjamin, 2002: 71-72). Benjamin sadece konuşma ediminin analiz edilebilmesi çerçevesinde değil, söz gelimi bir kasın perdede gösterilmesini de bilim ve sinema arasındaki yakınlaşmanın örneği olarak kabul eder. Bu yakınlaşma, onun açısından “sinemanın devrimci işlemleri”nden biridir.

Bergson'un üç unsurlu (bardak, su ve şeker) ünlü örneği, bu indirgenemez olan zamanı kavramamıza yönelik verilmiştir (2017: 82-83). Bir bardak su içerisindeki şekerin erimesini (parçalar arasındaki iletim) bekleme zorunluluğu, bütündeki "mutlak" hareket olarak değişimi ifade eder. "Düşünülmüş olmayıp yaşanılmış olan bir zamanı" ortaya koyar. Unsurların iletimi yoluyla ortaya çıkan niceliksel hareket, hem unsurların toplamı olarak küme açısından (bir bardak şekerli su) hem de bu kümenin oluşmasını bekleyen açısından zamansal değişime neden olur. Her ikisini birden kapsayan bütün ise niteliksel açıdan başkalaşmıştır. Bir kaşıkla bu iletimi istediğimiz kadar hızlandıralım, indirgenemez olan bekleme zamanı var olmaya devam edecektir. Zaman veya bütün, hiçbir koşulda verili olmayacaktır (Deleuze, 2001a: 9). Küme ve parçaları, bu değişim altında, "Bütünün kiplikleri"dir. Bu kipliklere "bir açıklık noktası, hafif bir istikrarsızlık, mikroskobik bir salınım tarafından onlara neredeyse algılanamaz biçimde nakşedilmiştir" (Badiou, 2019: 124).

Deleuze, Bergsoncu açık bütün olan süreyi açıklarken Spinoza'dan devşirdiği "ifade" kavramını kullanır. Hareketli kesitleri, bütünün ifadeleri olarak adlandırır (2001a: 8). Bütünün açık olması, ifadelerinin dışında yer almasıdır. Deleuze'ün sıklıkla dile getirdiği ilişki kavramının işleyiş mantığı bütün için de geçerlidir. Nasıl ki ilişki terimlerine dışsalsa, ilişlerin bütünü olan süre de hareketli kesitleri olan ifadelerine dışsaldır. Hareketli kesitler, kümeler ve kümelerin parçaları arasındaki iletimin/ilişkinin bütün açısından titreşimsel ifadeleridir. Uzamdaki tüm ilişkilerin bütün açısından niteliksel bir ifadesi vardır. Kümelerin kendi üzerine kapanmaması tüm ilişkilerinin açık bütüne ait olmasındandır. Bütün, ilişkilerde kendisini ifade eder. Her bir küme sürenin edimselleşmesidir, titreşimsel olan bütünün tekil bir ifadesidir (Bogue, 2003: 26-27).[14]

Bu bağlamda, Deleuze, Bergson'u takip ederek bütünü kümeden ayrı olarak ele alır. Bütün açıktır, niteliksel değişimi ortaya koyar. Küme ise kapalı bir sistemdir.

[14] Bogue, erekçilik ve determinizmi, bütünü bu şekilde açık olarak düşünmemenin uzantıları olarak ele alır. Determinizm, neden sonuç ilişkisi içerisinde, hali hazırda tamamlanmış bir hareket varsayar. Tüm evren, verili olarak kabul edilir. Böylesi bir bütün anlayışı içerisinde, tüm kümelerin ilişkilerinin ve şimdiki konumlarının bilgisi, evrenin tüm gelecek durumlarını da tahmin edilebilir kılar. Erekçilik de bundan nasibini alır. Teolojik bir düzen içerisinde tüm şeyler ve varlıklar, önceden yapılandırılmış bir yapıya göre sıralanır (2003: 25).

Parçaları arasındaki iletime göre hareketi tanımlar. Kümelerin kapalı olması, psikolojik varoluşun getirdiği zorunluluktur. İçinde alışıldık tarzda davranabileceğimiz ortamlar yaratır. Kümelerin parçaları arasındaki hareket uzamsaldır, bağlantı (connection) formuna göre tanımlanır. Bütündeki hareket ise zamansaldır, ilişki (relation) formuna göre tanımlanır. Bütün verili değildir; hiçbir küme veya parçası, onu tümüyle tanımlayamaz, diğerleri arasındaki ilişkiye göre bütün açısından bir ifade düzeyi oluşturur sadece. Her bir ilişkiye bağlı olarak da, bütünde niteliksel değişim gerçekleşir. “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”. Hareketin iki yüzü vardır. Bir yüzü kümelerin parçaları arasındaki iletime, diğer yüzü ise bütündeki değişime dönüktür: hareketin bütünü ve bütünün hareketi. Bütün, kümeleri ve parçaları arasında bölünürken, kümeler ve parçalar da bütün içerisinde konturlarını kaybederek birleşir (Deleuze, 2001a: 9-11). Bütün ve küme arasındaki bu eşzamanlı ilişki, sinemada montajın işleyiş mantığını oluşturur. Sinemanın ilk tezi, montajın açık bütünü ifade etmesidir (Deleuze, 2001a: 34-35). Montaj, hareket imgelerin ilişkilerine bağlı olarak şekillenen sinematik bir bütün ortaya çıkarır. Fakat bütün, filmin sonunda varılan son nokta değildir. Her bir kümede ve parçada kendisini ifade etmesi gerekir. Bütün ifadelerle kurulur. Bu ifade edici işlemin karşılığı ise plandır: "Plan hareket-imgedir. Hareketi, değişmekte olan bütünle ilişkilendirdiği ölçüde sürenin hareketli kesitidir” (Deleuze, 2001a: 38). Her plan, montajı ifade eder. Montaj, hiçbir plana indirgenemez, onların ilişkisel bütünlüğüdür

Hareket ve zaman ilişkisi sinemanın iskeletidir. Deleuze’ün öncelikle hareket tezlerinden başlaması, bu ilişkiyi ortaya koymak içindir. Bergson’u sinematografik bir bakış altında yeniden okur (Marrati, 2008: 17). Bergson’un üçüncü hareket tezi doğrudan zamanla ilgilidir. Hareket artık zamanın ifadesi olarak yer alır. Hareket imgeden zaman imgeye geçiş için teorik plan oluşturulmuştur. Deleuze’ün de ifade ettiği üzere, “hareket imge, zorunlu olarak bütünün ifadesidir” (2001b: 237). O halde, hareket imgeden zaman imgeye geçişi, ifadeden ifade edilene geçiş olarak görmeliyiz. Önce ifadeden başlamak gerekir çünkü her şey göstergeler düzeyinde çalışır: bir göstergenin diğer göstergelere gönderdiği sınırsız bir gösterge ağı. Hiçbir

göstergeye ait olmayan ve onların dışında kalan, tüm ifadelerin kendi tarzında ifade ettiği zaman ise ancak sonra gelebilir. Fakat bu sonralık sadece dilseldir. Sinema önce hareketi sonra zamanı keşfetmiş değildir, hareket aracılığıyla zaten özünde olan zamanı saf haliyle gün yüzüne çıkarmıştır. Hareket imge sinemanın koşuluysa, zaman imge temelidir. Deleuze koşuldan temele doğru ilerler ve en son temeli de yerinden eder. Montaj, bu teorinin sinemadaki pratik karşılığıdır. Planlar arasındaki hareketi ve bütündeki değişimi aynı anda perdeye taşır. Zamanın iki yönünün sinema düzeneğinde görülür ve işitilir olmasını sağlayan zaman-göstergeler (*chronosign*) oluşturur. İlk yönde, zaman, sürekli genişleyen bir sarmal veya spiral gibi hareketin bütününü oluşturur. Çizdiği çemberi sürekli genişleten bir kuş gibidir. İkinci yönde ise her bir şimdinin arasındadır. Kuşun her kanat çırpışının arasına yerleşir. Aralık olarak zaman değişken şimdidir; bütün olarak zaman geçmiş ve geleceğin sınırsızlığıdır. "Sınırsızca genişlemiş olan şimdi, bütünün kendisi haline gelecektir; sınırsızca daralmış bütün, aralıkta meydana gelecektir" (Deleuze, 2001a: 32). Planlar arasındaki hareket, filmin her bir şimdisinin kendi aralarındaki ilişkisini oluştururken, montajın genişleyen hareketi, filmin geçmiş ve gelecek bütününü teşkil eder. İki hareket, bir ve aynı olan hareket-zaman bloğuna aittir. Sinema, bu bloktan saçılan imge ve göstergeleri düzenleme sanatıdır.

2.1.1. Süre ve Sezgi

Bergson'un üçüncü hareket tezinde, harekete bağlı olarak geliştirilen açık bütün olan süre kavramına ulaşırız. Tüm süreleri kendinde içeren zamanın doğasını anlamak adına, sezgi yöntemine başvurmamız gerekir çünkü Bergson açısından, ancak sezgi yöntemiyle açık bütün olan süreyi kavrayabiliriz.

Bergsoncu sezgi yönteminin üç unsuru vardır: problemlerin doğru belirlenmesi, doğa farklarının ayırt edilmesi ve açık bütün olan sürenin tanımlanması (Deleuze, 2010: 54-55). İlk unsur, hareket tezlerinde görüldüğü üzere, hareketin doğasını doğru belirlemek ve zamanı hareketin temeli olarak ele almaktır. Hareketi katedilen mekâna indirgemeden ele aldığımızda, zamanı da uzama göre belirlememiş oluruz. Bergson, hareket ve zaman problemini yeniden tanımlamaya çalışır, çünkü her problem hareket ve zamanın nasıl tanımlandığına göre şekillenir. Hiçbir problem

yoktur ki harekete ve zamana göre şekillenmesin. Kadim varlık sorusundan varoluş problemlerine kadar tüm problemler, hareket ve zaman ilişkisine değinmeden çözüme kavuşturulamamıştır. Öyleyse yapılması gereken, bu ilişkiyi, geçilecek bir durak gibi görmeksizin yolculuğun temel problemi olarak belirlemektir. Temel problemin belirlenmesi, problemin unsurlarının da doğru tanımlanmasını zorunlu kılar. Zamanı ve hareketi soyut değil somut olarak tanımlamalıyız. Bergson'un hareket tezleri de bu amaca hizmet etmesi için öne sürülmüştür. Hareketi katedilen mekâna indirgememek yetmez onu zaman temelinde de kavramalıyız. Böylelikle zaman, bölünebilir homojen bir uzama göre belirlenmemiş olur. Bu tanımlamalar aracılığıyla, temel problemin belirlenmesinden problemlerin zamana göre belirlendiği düzeye geçeriz. Problemleri zamana göre belirlemek, aynı zamanda sezginin kendi "temel anlamını" ortaya çıkarır: "sezgi süreyi gerektirir, sürenin terimleriyle düşünmeye dayanır" (Deleuze, 2010: 70). Tüm sürelerin bir arada olduğu Süre'yi[15] düşünebilmek, her bir sürenin kendine özgü farkını sezgi yöntemiyle kavramaktır. Sezgi her bir süreye, diğer süreler üzerinden olumsuzlama yapmadan, Süre'nin içindeki tekillik olarak verir. Farkı, dolayım yapmaksızın doğrudan kavramımızı sağlar (Deleuze, 2009b: 36). Süreler arasındaki iletim, açık bütün olan sürenin değişimiyle eşzamanlı gerçekleşir. Gerçekleşmekte olan bu zamanı "yakalamak", öncelikle, sezginin tüm problemleri zamana göre belirlemesiyle mümkündür. Bu aşamadan sonra ancak zamanın içsel dinamiklerine temas edebiliriz.

Problemleri zamana göre belirlediğimizde, karşımıza, iki unsura bölünen fark problemi çıkar. Derece ve doğa farkı. Zamanı uzama indirgenen harekete göre düşündüğümüzde ve onunla özdeşleştirdiğimizde, derece farkların ötesine geçemeyiz. Bir süre diğer bir süreden derece farkıyla ayrılır. Doğa farkı ise süreler arasında değil, her sürede içerilen iki eğilime göre tanımlanır. Bergson, zamanı doğru tanımlamak için paradoksal biçimde felsefenin en büyük jestlerinden birini gerçekleştirir. Felsefeye ait zamansız bir zamanda, saf olmayan karışımları saf olan iki eğilime böler. Her süre saf değildir, iki eğilimin karışımından oluşur. Saf olan eğilimlerdir ve doğa farkı eğilimler arasındadır (Deleuze, 2009b: 42). Bergson'un

[15] Deleuze, bütün kavramını her dile getirdiğinde, Bütün veya bir bütün olarak kavramsallaştırır: Bütün'deki her bir bütün. Bütünü ve süreyi birbirlerinin yerine kullanabilir olarak sunduğundan, aynı kavramsallaştırmayı süre açısından da oluşturabiliriz.

deneyini hatırlayalım. Bir bardak şekerli su saf olmayan bir karışımdır. Bu karışımdaki her bir unsurun ve karışımın oluşmasını bekleyenin (hatta karışıma eklenen bir unsur olması nedeniyle oluşan yeni karışımın bir unsurunun) kendine ait süresi vardır. Tüm bu süreler iki saf eğilim içerir: süreler arasındaki iletim ve tüm sürelerin bir arada olduğu bütündeki değişim. Hiçbir süre artık eskisi gibi değildir. Bu farkın nedeni, her birinin iki eğilim tarafından katedilmesidir. Sezgi, bu katetme ediminin sürekliliğini kavrama yöntemidir, karışımları eğilimlerine bölme işlemidir.[16]

Sezgi yöntemi, bir karışım olan deneyimi bölme edimi içermesinden dolayı, Kant'ın transsendental yöntemine benzer. Deneyim, fenomenal alanda olan (en fait) her şeydir. Sezgi bu alanda olanı, olması gereken (en droit) alana göre saf eğilimlere böler. Kant, deneyimden onu mümkün kılan koşullara yönelirken, Bergson deneyimi oluşturan eğilimlere yönelmiştir. İkisi arasında önemli bir fark vardır. Deneyim olanaklı değil gerçektir. Koşullar ve eğilimler de, koşullananlardan ve eğilimleri içerenlerden daha geniş değildir, yaşamsal bir gerçekliğe içkindir (Deleuze, 2010: 63, 66).

Bergson, eğilimler arasındaki doğa farkını saptamakla yetinmez, onlardan birine de doğa farkını atfeder. Her şeyin kendisinden farklılaştığı farkı düşünmeye çalışır. Uzam ve zaman arasındaki doğa farkından sadece birine, yani zamana farkın doğasını yükler. Kant'ın zaman ve uzam arasında içsel ve dışsal görü açısından bir fark görmesi gibi, Bergson'da iki eğilim arasındaki doğa farkını görür. Fakat ayrım artık içerisi ve dışarısı ilişkisine göre tanımlanmaz, özneyi de kapsayan zamanın açık

[16] Deleuze'e göre, sezgi yönteminin ikinci edimi olan bölme işlemi, "Platoncu ruha sadık bir bölme yöntemi"dir (2010: 67). Platoncu diyalektiğin bir çelişki diyalektiği değil "rekabet" (amphisbetesis) diyalektiği olduğunu savunur (2015a: 279-280). Rekabet diyalektiği, ideadan pay almaya çalışan "öykünücüler" arasında bir eleme ve seçme mantığına göre çalışır. Ölçüt olarak belirlenen idealar, varoluşta birbirine karışmış bulunan şeyleri bölmenin kullanım kılavuzudur. Bu kılavuz sayesinde saf olan ve saf olmayan arasında "soyun seçilmesi"ne dair ayrımlar gerçekleştirilir. *Devlet* diyaloğu, bu diyalektiğin işler olduğu bir metindir. Adalete dair olan tartışmalarda bu diyalektik işbaşındadır. Platon'da bundan farklı bir bölme işlemi daha vardır. *Sofist* diyaloğunda Platon, cinsleri türler aracılığıyla böler. Diyalogda zapturapt altında tutulmaya çalışılan şey (sofist), cinsin türlere bölünme işleminin sonucunda ortaya çıkan iki taraftan birinin altına yerleştirilir. Bu bölme ve yerleştirme işlemi, diyalog boyunca devam eder. "Mübadele-ele geçirme, mücadele-av, cansız-canlı, yürüyenler-yüzenler, uçanlar-suda olanlar" arasında yapılan ayrımlar, bu işlemin sadece birkaç örneğidir. Sezgi yöntemi saf olana ulaşmayı amaç edinmesi anlamında Platon'daki bölme işlemiyle benzerlik taşır. Fakat Bergson, saf olan idealara göre şeyleri bölmez, saf olan doğa farkına ulaşmak için şeyleri eğilimlerine böler.

bütününe göre tanımlanır. Deneyimin sürekli karmaşıklaşması, zaman temelinde gerçekleşir. Tüm sürelerin kendinde içerildiği bu zaman, geleceği de kapsayan geçmişin daimi ilerleyişidir. Geçmiş ilerlerken kendisini kendinde içermeye devam eder (Bergson, 2017: 78). Bergsoncu ontoloji zamansaldır. Varlığı sürenin bu oluşsal niteliğiyle kavrar. Deleuze'e göre Bergson, süreyi Platoncu "başkalık" olarak değil, Aristotelesçi "başkalaşma" olarak ele alır (2009b: 41). Süre kendi içinde "farklılaşan ya da doğasını değiştirendir, niteliktir, heterojenliktir, kendisinden farklılaşandır". Sürenin özü başkalaşmasıdır. Süreleri farklılaştırırken, bütün olarak kendisini de başkalaştırır (Deleuze, 2010: 71).

Sezgi yöntemi, sürenin farklılaştırma ve başkalaşma niteliklerini kavramımızı sağlar. Bergson felsefesini, biri metodolojik diğeri ontolojik olan iki aks üzerine yerleştirebiliriz. Birinci aks, sezgi yöntemidir. Sezgi, doğru problemleri ve problemleri doğru belirlememizi sağlar. Bu yöntemde şeyler eğilimlerin farkına göre problematikleştirilir. Doğa bakımından farklı olan uzam ve zamandan bağımsız hiçbir şey yoktur. Her şey uzam ve zaman farkına göre derece olarak ayrılır. Uzam ve zamanın her şeyde içerilmiş olması, şeyleri uzam ve zaman açısından eşit kılar. Fakat şeyler aynı zamanda fark üzerinden tanımlanır. Doğa farkını eğilimlerden biri içermeli ki, şeyler de kendi farkını bu eğilime göre ifade edebilsin. Tüm sürelerin bir arada olduğu zaman, her bir şeyin süresine ontolojik bir zemin sağlar. Sezginin üçüncü edimiyle ontolojik aksa bağlanırız. İki aks ayrı iki hareket çizmez, aynı hareketin iki yüzü gibidir. Şeylerin kendi farkları üzerinde temellendirilmesiyle farkın bir şey olması aynı harekettir. Bergson felsefesi iç içe geçmiş iki düzlem içerir: "doğa farkları problemi ve farkın doğası problemi" (Deleuze, 2009b: 52).

Deleuze felsefesi aynı problem alanına aittir. Farkı uzama ve zamana göre düşünerek, ona ontolojik bir konum tahsis eder. Her şeyde farkı arar: uzamsal ve zamansal farklar, uzamsal ve zamansal farklar arasındaki farklar. Tüm bu farkların farklılaşma zemini ise başkalaşma olarak zamansal farktır. Deleuze felsefesinde ontolojiden söz edeceksek, varlık nedir veya varlık kendi farkını nasıl ortaya koyabilir gibi sorularla başlamanın faydası yoktur. Onun ontolojik sorusu şu olabilir: fark "kendi varlığını nasıl koruyabilir". Fark varlığın sıfatı değil onun adıdır. Fark varlığa dışsal değil içseldir; varlık, içsel fark üzerinden tanımlanandır (Hart, 2012:

39). İçsel fark üzerinden tanımlanan varlık, doğrudan sezgiyle kavranılır. Varlığı hiçlikle karşı karşıya getiren mutlak çelişki düzeneği burada çalışmaz. Varlık, dolayım aracılığıyla belirlenmez, kendinde farklılaşan farktır. Her bir şeyin farkı, bu farklılaşan varlıktaki bir bölegeye denk gelir. Şeyin farkı, aynı zamanda varlığını oluşturur. Bergson'un bilim ve metafiziğe hareket bağlamında yönelttiği eleştiri, zaman ve fark açısından da geçerlidir. Bilim ve metafizik, şeyi içsel farkına, yani varlığına göre tanımlamaz. Bilim açısından şey-varlık, nedensel ilişkilerin bir toplamıdır (tüm hareketlerin toplamı veya toplamdaki bir parça olarak hareket); metafizik açısından ise her nedensel ilişkinin ilkesel nedenidir (hareketin kaynağı olarak hareketsizlik). Her iki bakış altında şeyin varlığı olan fark, uzamsal bir derece farkı olarak ele alınır (Deleuze, 2009b: 39-40).

Sezgi ve süre ilişkisi, şeyin varlığını farkıyla özdeş tutan, onun varlığını ve farkını zamansal bir doğa farkı olarak ele alabilmemizin metodolojik ve ontolojik hattını oluşturur. Bu iki hat bir noktada birleşir: şeyleri kendi içinde ve aralarında oluşturduğu deneyimlerin eğilimlerine göre ayrıştırılması ve ayrıştırılan saf eğilimlerin geriye doğru yakınsayan bir noktada birleştirilmesi. Bu nokta, Süre'dir veya tüm sürelerin bir arada olduğu zamandır. Doğa farkı zamansaldır ve varlık bu farka göre tanımlanabilir. Varlık özü gereği oluşsaldır. Sezgi yöntemi, varlığı bu koşula göre tanımlayabileceğimiz teorik zemini sağlar. Sezginin iki yönü vardır. Birinci yönünde, deneyimden saf eğilimlere ve saf eğilimler arasındaki farktan doğa farkına ilerler. İkinci yönünde ise doğa farkından derece farkına, yani içsel farkın zamansal varlığından uzamdaki varoluşuna ilerler. Deneyim tekrar karışmış haldedir, hareketsizleşme eğilimi içerisindedir, çünkü zaman katedilen mekâna indirgenmiş harekete göre ele alındığından homojenleştirilmiştir. Deneyimi tekrardan eğilimlerine göre ayrıştırarak heterojen zamana ulaşmamız gerekir. Aynı hareketin iki yönü vardır: deneyimden saf olana ve saf olandan deneyime. İki yön arasında hareket tekrar ettikçe farka açılan çemberler çizilir. Deleuze, felsefenin her zaman "sonradan" geldiğini düşünürken, aklında bu tekrar hareketi vardır. Şeyin "nüansını", yani farkı ve varlığı arasındaki dolaysız özdeşliği 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" (2009b: 36-37). Her zaman yeni baştan

örgütlenen deneyimin, zaman ve uzama göre belirlenecek içsel bir farkı vardır. Bu farkı teşhis etmek ancak farkın varlığından sonra mümkündür. Tekrar eden farklar arasındaki sürekli hareketi, Badiou şu şekilde ifade eder: "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 süredir. Süre, her seferde yeniden deneyimlere bölünür. Deneyimler ise her bölünmede zamansal bütünde içerilir Bütünün bölünebilir olması aynı zamanda doğasını değiştirmesidir, başka bir zamanda ve yerde yeniden kurulmasıdır (Deleuze, 2010: 80). Sürenin bölünmesi iki yöne göre gerçekleşir. Sürekli açık olduğu zamansal bir ufuk ve şeyler arasındaki hareketlerin uzamsal taslakları. Bergson'un üçüncü hareket tezi, bu iki çizgiyi birbirine bağlar. Birbirine bağlanan çizgiler, her tekrarda yeniden bir çember oluşturur.

Peki, sinemanın bütün bunlarla ne ilgisi var? Deleuze'ün sinemaya Bergson'la başlamasının birinci nedeni (birinci yorumu), sinemanın bu iki yönü kendi tarzında ortaya koymasıdır. Hareket imge iki yöne göre tanımlanır. Hareket imge bir yandan açık bütüne, öte yandan parçalar arasındaki iletime dayanır. Bir filmin bütünü, montajın bakış açısından, kendini planlarına böler; planlar ve planların şeyleri arasındaki iletimler de konturlarını kaybetmeye başladıkları filmin bütününde içerilir. Bu iki yön, hareket imgenin farklılaşma (differentiation) süreci olarak dikey aksını oluşturur. Her bir plan, iki yüzlü karmaşık bir deneyim sunar. Bir yüzü kendi içindeki şeylere ve diğer planlar arasındaki uzamsal bağlantılara bakarken, diğer yüzü içerildikleri bütündeki değişen zamansal ilişkilere bakar. Fakat bir planın aynı zamanda bütün içinde kendine özgü bir farkı vardır. Her bir plan aynı zamanda bütündeki bir aralıktır. Diğer planlarla bağlantısını ve bütünle olan ilişkisini algılayan, hisseden, arzulayan ve eylemlerde bulunan içsel bir farka sahiptir. Her bir planın bütün içindeki varlığıdır söz konusu olan. Hareket imgenin bu yönü spesifikasyon sürecidir ve yatay aksını oluşturur. Bu yöne bağlı olarak hareket imge farklı türlere bölünür: algılanım imge, duygulanım imge, itki imge, eylem imge, yansıma imge ve ilişki imge. Aralığın veya planın bir yüzü algılanım imgeyken diğer yüzü eylem imgedir. Deleuze, hareket imgenin yatay aksını belirlerken Bergson'u

takip etmeye devam eder. Sinemaya Bergson'la başlamasının ikinci nedeni (ikinci yorum), hareket imgenin ikinci aksını bu aralıktan türeterek onu imge ve gösterge türlerine bölmesindendir. İki aks arasındaki fark, iki farklılaşmaya göre ayırt edilir. Dikey aks hareket imgenin virtüel farklılaşması (differentiation), yatay aks edimsel farklılaşmasıdır (differenciation). İki aks arasındaki farkı, sinemanın teknik unsurlarına göre de ifade edebiliriz. Dikey aksın işlemesini sağlayan unsurlar çerçeve, plan ve montajdır. Yatay aksın işlemesini sağlayan unsurlar ise geniş çekim, orta çekim ve yakın çekim gibi plan ölçekleridir. Hareket imge iki aksın birleşimi olarak farklı biçimler altında şekillendirilebilecek "sinyalimsi materyaller" üretir (Deleuze, 2001b: 28-29).

2.2. İmge ve Hareket Özdeşliği: Bergsoncu İmgenin İkinci Yorumu

Deleuze, hareket imgenin yatay aksını, Bergson'un imge ve hareket arasında kurmuş olduğu özdeşliğe bağlar. Bergsoncu hareket tezleriyle ortaya konulmuş olan hareket ve zaman ilişkisinin imge ve gösterge olarak karşılığını çıkarır. Eğer her hareket zamanın bir perspektifiyse, hareketin sonsuzca modülasyonu vardır. Hareket, modülasyonların farkına göre zaman açısından ifadesini bulur. O halde, her modülasyon zamansal bir fark olarak imgedir. Hareketin başkalaştığı andır, spesifik aralıklara bölünmesidi, hareket-zaman bloğunun perspektif parçalarıdır.

Bergson, hareketin dışarıya, imgenin ise içeriye yerleştirildiği ikili dünya tasavvuruna göre imgeyi kavramaz. İmge zaten harekettir; hareket ise maddi evrenin bütünlüğüdür (Deleuze, 2001a: xiiii). Bergson, *Madde ve Bellek*'in henüz başında, imge anlayışını serimlemeye başlar. İdealist gelenekte, imge, özne ve nesne dikotomisine göre şekillenen temsil düzeneğine hapsedilmiştir. Bir nesnenin varoluşunun koşulu öznedir. Nesnenin bu koşul olmaksızın gerçekliği yoktur. İmge, bu koşulun gereği olarak nesnenin bilinçteki tasarımından ibarettir. Materyalist gelenekte ise asıl gerçeklik özneye değil nesneye atfedilir. Nesnenin varoluş koşulu özne değildir. Nesne, bilinç tarafından yüklenen tüm kategoriler ve sıfatlardan bağımsız bir varoluşa sahiptir. İmge ise nesnenin bu özerk varoluşunun şey olarak ele alınmasıdır. Bergson, bu iki gelenek dışında imgeyi düşünmenin başka bir imkânı olduğunu savunur. İmgeyi öyle bir düşünelim ki, "temsilden daha fazlası ama şeyden

daha azı" olsun. İmge, bu düşünüm altında, artık varoluş ve görünüş ayrımına göre ele alınmaz. İmge bir şeyin varoluşu veya görünümü değildir, zamandaki hareketli bir perspektiftir. İmgeyi hareketle özdeş tutmak, iki ayrı düzlemi bir ve aynı dünyaya içkin kılmaktır. Deleuze'ün vurguladığı gibi, "dışsal dünyadaki fiziksel gerçeklik olarak hareket ile içsel dünyadaki ruhsal gerçeklik olarak imge arasında karşıtlık yoktur" (2001a: xiv). Fiziksel ve ruhsal gerçeklik aynı dünyanın iki hareketidir. Diğer bir deyişle, aynı hareketin iki yönüdür. Dünyadaki şeyler arasındaki iletimin ve hareketin zaman açısından perspektif oluşturmasıdır. İmgeler ise bu perspektiflerin spesifik türlerinden, göstergeler ise perspektiflerin unsurlarından başla bir şey değildir.

İmge niteliksel olması itibariyle bilinçte yer kaplamayan değildir. Hareket de niceliksel olması itibariyle uzam da yer kaplayan değildir. Birinden diğerine geçiş değil, ikisinin aynı anda olup bitmeleridir, imge ve hareket özdeşliği. Birinin ontolojik önceliliğinden diğerine geçilmez. Saf maddesel hareket aynı zamanda evrenin düzenini her an yeniden kurmaktadır. Özdeşlik şeyin içsel farkını oluşturur. Farkın özü farklılaşmasıdır (differenciation). Her bir fark, hareket-zaman bloğudur, imge ve gösterge çeşitliliğidir. Deleuze, iki ayrı dünyanın birinden diğerine giden imge ve hareket ayrımını, "psikolojinin tarihsel krizi" olarak ifade eder (2001a: 56).

İmge ve hareket özdeşliğini kurabilmek için, öncelikle, fenomenin bir şeyin görünüşü (şeyi tanımlayan özneye göre görünüşü veya şeyin öznenin bilincine göre bir *şey* olması-Husserl) olarak değil, kendinde görünüş olarak kavranması gerekir. Bergson'un kavradığı "imge, görünen şeydir. Felsefe her zaman 'görünen şey fenomendir' demiştir. Fenomen, imge, görünür olmak bakımından görünür olan şeydir. O halde, Bergson bize görünen şeyin sürekli hareket halinde olduğunu söylemiştir" (akt. Sütçü, 2015: 87). İmgeler başkalaşır. İmgeyi başkalaşan olarak ele almak, hareketin doğasını görünüşe (appearance) göre değil belirişine (apparition) göre tanımlamaktır: "Beliriş, belirdiği ölçüde belirenin boy göstermesi, kendini göstermesidir" (Deleuze, 2007: 149). Belirenin duyumsanır olması, belirdiği koşullar ölçüsüne göredir. Zamansal ve mekânsal olarak duyumsanır. Görünüş bizi her zaman öze gönderir. İki ayrı düzlemin birinden diğerine geçiş tasarlar. Deleuze açısından, fenomenin beliriş olarak kavranılışı Kant ile başlamıştır. Deleuze'ün sürekli uğradığı

düşman evi: "Ayrıştırıcı görünüş-öz çiftinin yerine Kant, birleştirici beliren-beliriş koşulları çiftini koyacaktır". Fenomenolojinin kurusu Kant'tır. Kantçı olmayan kimse olmadığına göre, Deleuze'ün de Kant'ı takip ettiğini ifade edebiliriz (2015b: 24-25).

Kant, temsil (representation) ve sunulan şey (what is presented) arasında ayrım yapar. Beliren şey sunulandır, fenomendir. Fenomen amprik a posteriori bir çeşitlilik sunar, bir farktır. Fakat öte yandan, iki koşula göre biçimlenir, a priori bir çeşitliliktir. Zaman ve harekete göre bir perspektif sunar. "Re" ön eki, bu perspektifin bilince göre düşünülmesidir. Kant'a ve onu takip eden fenomonoloji geleneğine karşı çıkış, tam da bu noktada başlar. Bilinç olmaksızın fenomen zaten kendisini kendinde duyumsayan, sentezleyen monadlar gibidir. Anlama yetisi ve imgelem yetisi arasındaki sentez ancak ikincil olabilir. Sentez, her zaman ayırıcıdır. Deleuzecü sentez, ayırıcı-sentez'dir. Sunulanın a priori çeşitliliği bilinçten kaynaklanmaz. Şeyin görünüşü zaten kendisidir.[17]

Deleuze, Bergson'u, bir yere kadar fenomenoloji çizgisinden ayırır. Onun açısından, Bergson'un bir ayağı "volkanik, patlayıcı, kırık bir hat" olarak adlandırdığı anti-gelenek üzerindedir. Deleuze bazen diğer ayağı nereye koyacağı konusunda kararsız kalır. Farklı bağlamlarda, Bergson'u Hegel'in, Kant'ın ve Platon'un yanında görebiliriz. Fakat şu kesin ki, fenomenoloji geleneği içerisinde değerlendirmez. Çünkü Bergson, bu geleneğin özdeyişi haline gelen, Husserl'in "her bilinç bir şeyin bilincidir" önermesinin karşısına, "bilinç bir şeydir" önermesiyle çıkar. Bu ayrım, Tournier'in "benim tarafımdan bilgi" ve "başkası yoluyla bilgi" ayrımına denk gelir: "şeylerin üzerine bir ışık demeti saçan bir şamdandan söz etmemek gerekir. Bu görüntünün yerine başka bir görüntüyü koymak gerekir: O da dışarıdan herhangi bir şey onları aydınlatmaksızın kendiliklerinden ışık saçan nesnelerdir" (2014: 83).

[17] Fenomeni özneye göre düşündüğümüzde, anlama yetisi, kavram ve kategorileriyle fenomeni temsil nesnesine dönüştürür (Deleuze, 1995: 52, 63). Deleuze, Kant'a ilk fenomenolog olarak yaklaşır. Onun açısından Kant, "sahte eleştirinin mükemmel vücuda gelişi"dir (2009b: 218). Husserl, Merlau-Ponty ve Sartre (Heidegger?), aynı gelenek içerisinde değerlendirilir dersek yanlış olmaz. Deleuze, bizlere geleneklerle diyalog halinde olabileceğimiz bir okuma alanı açar. İfadelerinin kabul edilir olması, her zaman yeniden tartışmaya açılabilir. Üçüncü bölümde, "Zaman İmge ve Nietzsche" başlığında, Bergson'dan Nietzsche'ye geçişini de, böylesi bir tartışma alanı olarak görebiliriz. Çünkü Deleuze "duyumsalın varlığı" kavramını, fenomenin kendinde a priori çeşitliliğini veya edimselin problematikleştiği virtüel alanı, Nietszche etkisi altında geliştirir. Nietzsche, onun açısından, "fenomenin yeniden değerlendirildiği", Kant'tan ayrı bir sayfa açar.

Bilinç ve dünya arasında, bilinç aracılığıyla doldurulması gerekilen bir boşluk yoktur. Fenomenoloji açısından bilinç, varolanlara yönelmenin asli kaynağıdır. Bilincin yöneldiği dünya tasavvuruna karşılık Bergson, bilincin bağımsız olmadığı ve onun içinde yer aldığı evrensel akışı, yani süreyi tasavvur etmeye çalışmıştır. Bilinç, bu akıştaki şeylerden sadece biridir. Sürekli değişmekte olan şeydir (Bogue, 2003: 29). O halde, fenomenlerin gerçekliği kendi mevcudiyetleridir. Mevcudiyetlerinin özü ise hareketin hiç durmadığı evrene göre sürekli başkalaşmasıdır. Bilinç de dâhil olmak üzere tüm şeyler, imgesel varoluş içerisindedir (Sauvagnargues, 2016: 86). İmge-şey'ler bilincin temsiliyetine sunulmaz; bilinç zaten bir imge olarak imgeler evrenine açılan bir sunumdur (Metin 2015: 64)

Bir bilinçten söz edeceksek, bu ancak, tüm fenomenlerin hareket ve zamanının kendisine içkin olduğu imgeler evreni için geçerlidir. Bu imgeler evreninde bir denge durumu söz konusudur; bütün imgeler, tüm parça ve yüzleriyle birbirlerine etki ve tepkide bulunur. Hiçbir hareket yok ki evrenin bir parçasında etkisi olmasın ve ona karşılık bir başka hareket evrende vuku bulmasın. Evreni denge durumunda tutan, tüm bu hareketlerin harmonik bir şekilde bir araya gelmesidir. Bergson bu harmoniyi değişmez "doğa yasaları" olarak adlandırır. Her bir harekete başka bir hareket karşılık gelir. Doğa yasaları altında, tüm hareketler, evrenin bütününü oluşturacak şekilde birbirini tamamlar (Bergson, 2015: 72, 15).

O halde, dünyayla bilinç arasında varsayılan bir boşluktan değil, zaten kendisi bilinç olan imgeler evreninin boşluksuz doğasından başlamak gerekir. İki ayrı düzlemin birinden diğerine geçmek yerine, her şeyin bir arada ola geldiği bu evrene göre düşünsel konum almalıyız. Bergson, bu evreni, bir denklik dizgesine göre tanımlar. Öncelikle, imge bilinçte değildir, imgeler evrenindeki bir hareket-zaman bloğundadır. Bir hareket imgedir. Diğer hareket imgelerle, dolaysız bir etki-tepki bağlantısı içerir. Bu ilişkilerin bütünü ise maddedir. İmgenin gerçekliği bilince sunulmuş olması itibariyle değil, kendisinin ötesinde hiçbir şey olmaması itibariyledir. İmgenin arkasında saklı bir şey yoktur. Her bir imge ve imgeler arasındaki her bir bağıntı, maddenin bir parçasını oluşturur. Hareket imge maddenin akışkanlığıdır. İmge, hareket ve madde arasında kurulan özdeşliğe, dördüncü bir

unsur olarak ışık eklenir. Hareketlerden oluşan maddi evren, ışığın yayılımına göre figürler oluşturur. Hareket imgeler, bu yayılımın figürleri olarak beliren kendinde imgelerdir. Bu imgeler, ışık geçirmeyen katı cisimlerle karşılaştığında imgeler evrenine yansıtılır. Kendisi de bir yansıtıcı yüzey olan canlı imge, bu yüzeyler aracılığıyla imgeleri duyumsayabilir. İnsan bilinci de bu duyumsamanın sadece bir parçasıdır. Tournier, "gözüm ışığın, rengin kadavrasıdır" der (2014: 84). Her bir canlı imge, ışık figürlerinin veya hareket imgelerin duyumsandığı belli bir eşikte durur. Bu eşik skalasında, insan bilinci, imgeler evreninde içerilmiş olan ve ona açılan canlı bir imgedir (Deleuze, 2001a: 58-60).

Canlı imge, ışığın sınırsız yayılımına sonsuz biçimlerle karşılık verebileceği geçirgen yüzeylerden oluşur. Hem yarı saydam hem de siyah bir ekran gibidir. Bir opaklık olarak dâhil olur imgeler evrenine. Kapasitesinin her birimine karşılık bir imge duyumsar ve üretir. Fakat bu etkinlikleri kapasitesini aşamaz. İmgeler evreninin harmonik bütünlüğü içerisindeki, her bir parçası ve yüzüyle etki-tepki ilişkisinde olduğu denge durumundan yoksundur. Sadece bazı parçaları ve yüzleriyle bu ilişki ağına dâhil olabilir. Canlı imge ve imgeler evreni ilişkisi, imgenin çifte referans sistemini oluşturur (Deleuze, 2001a: 61-62). Merkezsiz bir evrenin "belirsizlik bölgesidir" canlı imge. Fakat canlı imgenin yansıtıcı varoluşu, bir seçme işlemine dayandığı için, imgeler evreninin bütünü açısından sınırlıdır. Bütün olarak imgeler evrenini yansıtamaz (Bergson, 2015: 30). O halde, bilincin imgeler evrenine aşkın olması şöyle dursun, onu azaltmak ve eksiltmekten başka bir şey yapmaz. İmgeler evrenine göre eksik bir varlıktır. Eksilterek ve eleyerek psikolojik varoluşuna devam edebilir. Bilinç, bu evrene eklenen bir unsur değildir, Bilinç'in sadece belirsiz bir bölgesidir (Baker, 2011: 220).

İmgeler evrenindeki hareketleri ihtiyaçlarımıza uyarlayan bir hareket merkezidir. Bilinç eğer bir imgeyse, onun da hareketlerin toplandığı ve aktarıldığı bir hareket merkezi olması zorunludur (Bergson, 2017: 204, 312). İmgeler evreninde kendisine sunulmuş olan hareketlere karşılık verecek tepkilere göre şekillenen tasarımlar üretir. Aktarılacak hareketin yönlerini oluşturan seçimler için modeller biçimlendirir. Bilincin işler olduğu beyin, hareketler arasındaki girdi-çıktı ekonomisini yöneten "bir tür merkezi telefon santralı" gibi çalışır (Bergson, 2015: 24-25). Hay bin Yakzan'ın

ifade ettiği beyin tanımı, tam da bu santrala benzer: "Beyinde çok sayıda ruh vardır. Çünkü, beyin, dağıtım merkezidir (İbn Tufeyl, 2020: 103).[18] Beynin çalışma düzeneğini oluşturan iki aks vardır. İmgeler evreninden toplanan hareketlerin analiz edildiği aksla, hareketin tekrar bu evrene iletildiği seçim aksı. İkisi birlikte çalışır. Canlı imgenin imgeler evrenindeki belirsiz bir bölge olması, bu mekanizmaya sahip olmasındandır. Hareketleri böler ve seçimine göre aktarır. Deleuze'ün Bergson'dan devşirerek kullandığı ve aynı zamanda hareket imgenin de iskeletini oluşturan duyu-motor şema, bu işleyişin taslağını çizer: "uyarımları sinir merkezlerine ileten *afferent* [duyusal] sinirleri, sonra da merkezden çıkarak, uyarımları periferiye ileten ve bedenin bölümlerini ya da tüm bedeni harekete geçiren *efferent* [motor] sinirleri fark ediyorum" (Bergson, 2015: 16). Duyu-motor şema, canlı imgenin imgeler evrenindeki etkinliğinin etki-tepki ilişkisine göre şekillenmesinin işleyişidir. Bu işleyiş de canlı imge açısından öncelikli olan ihtiyaçlarıdır. İmgeler evreninin kendi içindeki bütüncül ilişkiselliğine, yani evrensel akışa, akışkan maddeye kısmi ve göreli bir tarzda katılır.

Bu felsefi argümanın sinemada karşılık bulması ilginçtir. Bazin, dünyadaki varoluş tarzımızı şu şekilde ifade eder: "gözümüz tıpkı mercek gibi, günlük yaşayışta bizi ilgilendiren olayın önemli noktasına uzaysal biçimde uyumlanır. Gözümüz birbirini izleyen araştırmalarla hareket eder, zaman içinde gelişen bir gerçeğin uzayını çözümleyerek bir çeşit ikinci derecede bir zamanlaştırmayı getirir" (1966: 81-82). Varoluşumuzun alışkanlık üzerinden ifade bulduğu bu ikinci derecede zamanlaştırma, tam da soyut hareketin üretilmesidir. Hareketin öncelikle "durdurulması" ve noktalara bölünmesiyle, bölünen noktalar arasında yeniden

[18] Bir adada kendiliğinden doğan veya başka bir adadan bulunduğu adaya çok küçükken gönderilen, hiçbir insanla henüz karşılaşmamış ve onu bir ceylanın büyüttüğü Hay bin Yakzan, kendisini büyüten annesinin yani ceylanın ölümünün nedenini kavramaya çalışırken, onun bedenini bir kadavra gibi inceler. Ona hayat veren veya hareket kazandıran, çünkü ölüm bir hareketsizliktir onun için, tüm canlılarda ortak olan ruha ulaşmaya çalışır. Bedene hareket veren ruhtur. Fakat beden de, çok sayıda ruhtan oluşur. Her hareket kendi ruhunu taşır. Beyinde bu ruhların birbiri içine girdiği bir kap gibidir. Ancak her bir ruh, asıl Ruh'tan doğar ve gelişir. Onları bedenlere dağıtan O'dur. Tıpkı Bergson'un tüm süreleri kendinde içeren Süre'si gibi. Bu bağlamı, Bergson'un özellikle bu coğrafyadaki ayrıcalıklı yerinin temelini oluşturan İslam felsefesiyle yakın temasının bir parçası olarak ele alabiliriz. Ancak Badiou'nun vurgulamış olduğu, Bergson'un laik okuması olan Deleuze Bergsonculuğunun, bu teması tartışabilir kıldığını da ifade etmemiz gerekir. Deleuze-Bergson eksenine göre ele alınabiliecek İslam felsefesi tartışılabilir bir alan açmaktadır. Özellikle, Hay Bin Yakzan'ın, Deleuze'ün incelemiş olduğu ada romanlarının (Daniel Defoe'nun ve Michel Tournier'in Robinson Crusoe romanlarının) atası olduğunu hatırlarsak, söz konusu alanın verimli tartışmalar doğuracağı açıktır.

üretilmesidir. Bunu bir zorunluluk olarak görebiliriz. Yaşamak için, evrensel akış içerisinde dinlenebildiğimiz duraklar oluşturmamız gerekir. Bergson'un ilk başta psikolojik varoluşun işleyişini açıklamasının nedeni de budur. Bu duraklar aynı zamanda pozitif bir şeyi de içerir: tinsel varoluş. Tinsel varoluşumuz, bu duraklarda dinlenen canlı imgenin imgeler evrenindeki evrensel akışı kavradığı ve sadece ihtiyaçlarına göre davranmayarak seçimlerini "ayırt etme" niteliğine göre şekillendirdiği, hareketin zamana göre düşünülmesidir (Bergson, 2015: 30).

Bergson'un işaret ettiği pozitif içerim, Deleuze'ün sinema düşüncesini şekillendirmiştir. Hareket imgeden zaman imgeye geçiş, Bergsoncu psikolojik varoluştan tinsel varoluşa geçiştir. Deleuze açısından bu geçiş, psikolojik varoluşun özü ve tinsel varoluşun ise koşulu olan "aralık"la mümkündür. Aralık hem başlatıcı bir figürdür hem de gelişmekte olanı başlangıçtan ayıran bir çizgidir. Psikolojik varoluşumuzun imgeler evrenindeki etki-tepki münasebetiyle oluşturduğu mesafedir. İmgeler evreninden canlı imgeye ilerlemek, canlı imgenin imgeler evreninde aralık oluşturmasıdır. Canlı imgenin belirsizlik bölgesi olması, oradan aldığı hareketlere karşılık hangi hareketleri sergileyeceğinin tam olarak kesin olmamasındandır. Etki ve tepki arasında bir mesafe oluşturur. Tepkilerin sergilenmesinden önce hareketin olası tepkilere bölündüğü kısmen hareketsiz kaldığımız bölgeler vardır. Aldığımız hareketleri, tıpkı sinemada olduğu gibi çerçeveler ve sınırlandırırız. Sonra belirlenen çerçevelere hangi eylem birimleriyle katılacağımıza karar veririz. Arada, bir çerçeve ve seçim vardır. Bu arada olan biten her şey, psikolojik varoluşun veya hareket imgenin unsurlarına göre şekillenir. Hareketi almadan aktarmaya uzanan süreç imge türlerine göre sıralanır (Deleuze, 2001a: 62-63). İmgelerin sıralanması sadece imgeler evrenindeki etki-tepki ilişkisine göre şekillenen psikolojik varoluşumuza göre değil, tinsel varoluşumuza uygun olarak da yapılır. Bu sefer artık imge türlerinden daha ziyade gösterge türlerine geçeriz.

Her bir varoluşa ve her bir varoluşun unsurlarına göre imge ve göstergelerin tespit edilmesi, zaten varoluşumuzun imgeler evrenine içkin olması nedeniyledir. Deleuze açısından imgeler evreni "içkinlik düzlemi"dir. Daha doğru bir ifadeyle, imgeler evreni hareketse, içkinlik düzlemi hareketli bir kesittir. Bu düzlem üzerindeki her imgenin arkasında saklı olan bir gerçeklik yoktur. Gerçeklik zaten imgenin

kendindeliğidir. İmgenin kendinde olması aynı zamanda imgeler evreninde bir varoluşa sahip olmasıdır. İçkinlik düzlemi, imgeler arası bağıntıların kapalı bir küme olmasını engelleyen açıklığın zemininidir. "İçinde çalışmakta olan hareketin zamanı her seferinde ona ait" olan bir zaman-mekân bloğudur (Deleuze, 2014: 86). Her hareketin kendisine içkin olan bir zaman perspektifi vardır. İçkinlik düzlemi, aslında, her bir hareketin tekil *bir* zaman içermesidir. İmgeler evrenindeki sınırsız harekete karşılık, içkinlik düzleminin sonsuzca sunumu vardır. Deleuze'ün sinemaya olan ilgisi, sinemanın bu sunumları oluşturabilme kabiliyetinden kaynaklanır. Aynı ilişkiyi sinematik unsurlarla düşünelim. Plan bir hareket imgedir ama aynı zamanda montaj açısından zamansal bir perspektiftir veya imgeler evreninin (özelde ise bir filmin) hareketli bir kesitidir, zamansal bir farktır. Her bir plan aynı zamanda bir zaman-mekân bloğudur. İçinde çalışmakta olan hareketin zamanı kendisine aittir. Onu diğer bloklara bağlayan çizgi, yani montaj imgeler evreninin bakış açısını oluşturur. Deleuze'ün ifade ettiği gibi, "içkinlik düzlemi, hareket imgelerin makine birleşimidir (machine assemblage)". İmgeler evrenindeki içkinlik düzlemleri, sinema aracılığıyla sanatsal ifadelerini bulur. Sinema bu ifadeleri farklılaştırıp çoğalttıkça, imgeler evreninin kendisi de bir "metasinema" haline gelecektir (2001a: 59).

İmgeler evreni zaten potansiyel olarak sinemasal bir işleyişe sahiptir. İmgeler evrenine dair oluşturulan denklikler dizgesine dönelim. Bu dizgenin (imge-hareket-madde) son unsuru olan ışık, bu işleyişin en önemli parçasını oluşturur. Bogue'ye göre, denklikler dizgesine ışığı ekleyen Deleuze'dür (2003: 34, 47). Çünkü sinema ayını zamanda görsel imge olmasından dolayı, onu imgeler evrenine açmanın koşulu ışıktır. Fakat Begson'un imgeler evrenine dair saptamış olduğu zaten önceden çekilmiş olan fotografik düzey, doğal olarak ışığı varsaymaktadır.[19] Bergson, aynı bağlamda, canlı imgenin yansıtıcı varoluşunu, ışığı yansıtma kabiliyetini "siyah

[19] Işık olmadan fotoğraf mümkün müdür? Bergson, imgeler evrenindeki fotografik düzeyi, imgelerin kendi aralarındaki etkileşimin doğal sonucu olarak ele alır. Her bir imge, alınan hareketi bir fotoğraf karesi gibi kaydeder (saf algı). Fakat ışığın geçirgen yüzeylerle teması, bu fotoğrafın belirginlik kazanmasına engel olur. Işığın yarı saydam veya opak bir yüzeyle karşılaşması gereklidir. Bu karşılaşma, her zaman ikincil bir fotoğraf düzeyi oluşturur. Karşılaşılan yüzeylerin eşiğine göre, kırılan ışık zaten varolan fotoğrafların bir yansımasını türetir. Yanılgımız bu yansımanın asıl gerçeklik olduğudur: "Bizi meşgul eden sorunun tüm güçlüğü, algıyı, algı organı gibi özel bir aygıtla belirli bir noktadan fotoğrafı çekilen ve ardından, beyin tözündeki bilmediğim bir tür kimyasal ve psişik hazırlık süreciyle banyosu yapılan, şeylerin fotografik bir görünümü olarak düşünmemizden kaynaklanır. Ama fotoğrafın –tabii eğer buna fotoğraf denebilirse- şeylerin içinde ve uzayın her noktasında daha önceden çekildiğini, hazır bulunduğunu nasıl görmeyiz? Hiçbir metafizik, hatta hiçbir fizik bu sonuçtan kaçamaz" (Bergson, 2015: 30).

perde" olarak ifade eder (2015: 30). Sinemanın serüveni, bu bağlamda, ışığı yansıtan siyah perdeden, onun biçimlendirildiği ve düzenlendiği beyaz perdeye doğru gider. Sinema ışığı yansıtırken aynı zamanda soğurur. Deleuze'ün sıklıkla vurguladığı sinematografik bilinç, sinemanın bu iki niteliğinden kaynaklanır. Sinematografik bilinç, evrensel akış içerisinde değerlendirilmiştir. Bersoncu "bilincin bir şey olması" ve "şeylerdeki bilinçlilik", Deleuze açısından, zaten sinemanın etkinlik sahasıdır. Şeylerin bilincini duyumsanır kılmak sinemanın özüdür. İmge-hareket'ten biçimlenmiş bu evrenin temas edilen tekilliklerini sunar. Çünkü sinema, kendinde-hareketi üretir. Hareketi, hareket eden cisimden soyutlayarak sunmaz, *bir* hareket-imge sunar. İmgenin "figüratif" ve "soyut" olmadığı kendinde hareketini yansıtır. İmgenin bilinç tarafından eklenilen soyut hareketini değil, sürekli yeniden oluştuğu etkin nedeni olan somut hareketi soğurur. Eğer sanat bir kapma aygıtıysa, sinema, hareketi iki kere kapar. Hareketi soğuran yüzüyle yansıtan yüzü arasında, tıpkı canlı imgenin imgeler evrenindeki aralığına benzer bir aralık oluşur. Aralıkta, yani filmin gelişim sürecinde imgeler birbirine bağlanır. İmge ve göstergelerle bezeli bir kompozisyon düzlemi oluşturulur. Sinema, imgenin "sanatsal özü'nü açığa çıkarır (Delueze, 2001b: 156).[20]

Her bir hareket-zaman bloğu, yani planı montajla imgeler evrenine, filmin bütünlüğüne açılır. Hareket imge başkalaşan bütünün veya evrensel akışın hareketli bir kesitidir. (Deleuze, 2001a: 69-70). Sinema beyin gibi çalışır, onun beyni perdedir. Canlı imgenin imgeler evrenindeki varoluşu gibidir. "Özel bir yaşama organik olmayan bir canlılığa sahiptir". Canlı imgenin duyumsama biçimlerini kendisine uyarlar. Montaj aracılığıyla, bütünü her bir algılanımın veya planın içine yerleştirir. Her bir sahne diğer sahnelerle ilişkisi çerçevesinde bir algınım merkezidir. Montaj, bu algınım merkezlerini eksiltme veya çıkarma işlemiyle düzenler. Bu düzenleme, canlı imgenin eksiltici varoluşunun işleyişi gibidir. Bir planın diğer plana uzanmasından önceki aralık olarak bütünün yerleştiği alanlar açar. Aralıkları perde

[20] Benjamin de sinemanın hareketle olan temel ilişkisine dikkat çekmiştir. Sinema daha önce hiçbir sanat türünde görülmedik şekilde imge-devinim alanı açar. Benjamin bu alanı "görsel-bilinçaltı" olarak ifade eder. Bu alan insan bilincinin etkin olduğu bir uzam değildir; bu alan içerisinde bilinçsiz bir etkinlik veya hareket sergilenir. Bir çakmağa uzanırken yaptığımız hareketin genel hatlarını bilebiliriz ama elin maden parçasına yönelik mikro hareketini bilinç düzeyinde fark edemeyiz. Benjamin sadece öznenin çevresindeki hareketin değil nesneler arasındaki veya daha genel olarak doğanın kendindeki hareketinin mikro devinimine vurgu yaparak, sinemanın bu devinimleri yakalamaktaki marifetinin ilkesel olduğunu savunur (2002: 72-73).

üzerinde genişletir. Canlı imgenin diğer imgelerle mesafesi ve aralık olarak zamanı, sinema perdesine yeniden yansıtılır. O halde, hareket imge, canlı imgenin imgeler evrenindeki psikolojik varoluşunun sinemadaki karşılığıdır. Tinsel varoluşu ise sinemada zaman imge olarak karşılığını bulur (Sauvagnargues, 2010: 63).

Canlı imge ve bir imge sanatı olan sinema arasındaki yakınlık, öznenin tasavvuruna öncelik verilmesiyle kurulmaz. Kendisi de imgesel bir varoluşa sahip olan öznenin, imgelerin etkisine açık olan doğasından hareketle kurulur. Bergson, öncelikle, imgeler evreninden başlar. İmgeler arasında dolaysız bir etki-tepki ilişkisi vardır. Bu evrende merkezi bir konum yoktur. İmgeler evrenindeki bir imgeye göre hareketler düzenlenmez; hareketler zaten imgelerin tüm parça ve yüzleriyle evrenden aldığı ve ona aktardığı alışverişten oluşur. İmgeler arasında, mikro ölçekte akmaya devam eden ve sürekli kırılarak ilerleyen titreşimsel hareketler vardır. Bu hareketler tüm evreni kateder. Kateden hareket, imgelerin aynı zamanda varoluşudur. Canlı imgenin mevcudiyeti bu varoluşun bir parçasıdır. O halde, imgeler evreni ve canlı imge arasındaki ilişki artık içeri ve dışarıs terimlerine göre değili bütün ve parça terimlerine göre düşünülmelidir (Bergon, 2015: 36). Canlı imgenin içselliği, imgeler evreninin ise dışsallığı oluşturduğu Kartezyen bölünme değil, açık bütün olan imgeler evreninin bir parçası olan canlı imgeyle birlikte farklılaşması söz konusudur. İmgenin içeride mi yoksa dışarıya mı ait olduğu, bu evren tasarımında önemli değildir. Dışarı ve içeri sadece imgeler arasındaki ilişkilerden ibarettir (Rodowick, 1997: 29).

İmgeler evreninin aynı zamanda hareket olan madde düzlemi, bu ilişkilerin bütün açısından karşılığıyken, maddenin algısı parça açısından karşılığıdır. Bergson, imgeler evrenine algıyı ekleyerek ikircikli bir anlayış sunar. Algının bütüne mi yoksa bütünün bir parçası olan canlı imgeyi mi göre tanımlanacağı bu anlayışın iki unsurudur. Madde ve algı ilişkisi, maddenin kendisine mi yoksa madde düzleminde yer alan özneye mi atfedilmelidir? Bergson'un seçtiği yol, her ikisine de atfedilmesi gerektiğidir. İmgeler evrenini algılayan canlı imgeye karşılık, imgeler evrenine ait olan saf algı düzeyi vardır. Saf algı, maddi düzlemdeki imgelerin 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). Madde algılanan olduğu kadar algılayandır da. Madde algıladığı için hareket eder, onu soyut bir şekilde hareketlendiren biçimlerin gerçekleşmesine göre değil. O halde, madde ve algı arasında bir doğa farkı olamaz. Doğa farkını üreten hareket zaten maddenin kendi algısıdır. Fakat bu üretimin bilince ulaşması -farkın kendinde ve kendi için olması- adına canlı imgenin algı düzeyine ihtiyacımız vardır. Diğer bir deyişle, zaten kendinde-bilinç olan imgeler evreninin canlı imgenin bilincinde duyumsanması gerekir. Maddenin algısından algılanan maddeye geçmek, canlı imgenin varoluşuyla mümkündür. Bergson, imgeler evreni ve canlı imge arasındaki ilişkiyi içeri ve dışarı yerine, bütün ve parça terimlerine göre düşünmemizi önerdiği pasajda, bu geçişi şu şekilde özetler: "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*. Tıpkı çocuğun yaptığı gibi, dolaysız deneyimin ve sağduyunun bizi davet ettiği gibi, tasarımın periferisinden merkeze doğru bu şekilde gidildiğinde olaylar aydınlanır" (2015: 36).

Yukarıdaki iki pasaj birbiriyle çelişmez; aynı hareketin bütün ve parça üzerinden iki sunumu vardır. Saf algı hareketin bütün açısından karşılığıyken, canlı imgenin algısı parça açısından karşılığıdır. Bütün ve parça ilişkisinin ilk karşımıza çıktığı yere dönelim. Hareket tezlerinin sonuncusuyla ulaştığımız açık bütün olarak Süre, tüm süreleri kendinde içerendir. Hareketten zamana geçmemizin teorik zemini süre kavramıdır. Bergson'un birinci ve ikinci yorumunun birbirine bağlandığı yer burasıdır. Eğer imgeler evreni kendinde hareketse ve bu hareket aynı zamanda maddenin kendi algısıysa, canlı imge diğer imgeleri algılayarak bu evrene öncelikle hareket düzeyinde katılır. Psikolojik varoluşunun bir gereği olarak duyu-motor şemaya göre hareketleri düzenler. Fakat canlı imge, merkezsiz bu evrende aynı zamanda bir belirsizlik bölgesi oluşturur. Hareketin dolaysız akışına eklemlenen dolaylı hareketler türetir. İmgeler evreninden aldığı (algılanım) ve ona aktardığı (eylem) hareketleri düzenleyeceği zamansal bir aralık oluşur. Canlı imgenin imgeler evreninde aralık oluşturan doğası, onun bu evreni zaman temelinde kavramasını sağlar. Tinsel varoluşunun imkânı, bu aralığın imgeler evrenine bağlılaşık olan niteliğini kavrayan sezgide gizlidir. Sadece bir canlı imge olan insan, sezgi

aracılığıyla aynı hareketin iki yönünü kavrayabilir. Maddenin kendini algılamasıyla, algılanan madde aynı harekete aittir. Hareketin zamansal bir perspektif olması, harekette oluşan aralığın zamana göre düşünülmesidir. Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabı, öncelikle madde ve algı ilişkisinden başlar, sonra açık bütün olan süreye geçer. Zamanın birinci kipi olan şimdiden ikinci kipi olan geçmişe, maddeden tine yönelir. Geçmişin ontolojik bütünlüğüne ulaşmak için, şimdinin koşullandıran hareketlerinden geçmek gerekir. Bu geçiş, aynı zamanda algılanımdan eyleme uzanan sürecin askıya alındığı, algılanımın geçmişe gömülü olduğu temeli açığa çıkarır.

Deleuze'ün sinema felsefesinin temel amacı, bu geçişin her bir köşesine denk gelecek imge ve göstergelerle karşılıklar bulmaktır. Filmlerde tespit ettiği imge ve göstergeleri, Bergsoncu sinemanın doğasına göre türlere ayırır. Sezgi yönteminin bölme edimine benzer bir işlem gerçekleştirir. Bir film, imgeler evreninin sanatsal bir prototipi olarak ele alınır ve bu evrendeki hangi imge ve göstergeleri soğurduğuna ve yansıttığına göre analiz edilir. Analizin ilk işlemi, filmde karşımıza çıkan sahneleri iki majör imge türüne (hareket ve zaman imge) göre sınıflandırmaktır. Bir imgeye göre sınıflandırılan, bir sahne veya sekans olabildiği gibi filmin tamamı da olabilir. Tespit edilen imge türünün hangi alt türe göre spesifik bir doğa edindiği ve bu doğanın hangi gösterge türlerine göre oluşturulduğu, analizin ikinci işlemidir. Bazen bir filme veya yönetmene göre yeni bir imge veya gösterge kavramsallaştırılır, bazen de tanımlanmış imge ve göstergelerin örnekleri saptanır. Her halükarda, imge ve gösterge çeşitliliği içerisinde kavramsal bir teçhizatla iş görürüz. Bu çalışmanın dördüncü bölümde yapmak isteği de, 90 sonrası Türk sinemasını bu gayret altında yeniden seyretmektir. Bu amaca ulaşmak için, öncelikle ilk majör imge tipimiz olan hareket imgeyi türlerine ve göstergelerine ayırmamız gerekir. Bölme işlemine devam edelim.

2.2.1. Hareket İmgenin Altı Tipi

Sinema, imgeler evrenindeki hareketleri ve bu hareketlerle canlı imge arasındaki ilişkileri çeşitlendirme potansiyeline sahiptir. İmgenin çifte referans sistemi, sinemada sanatsal bir ifadeye kavuşur. İmgenin dolaysız hareketini sunabildiği gibi,

canlı imgede yansıtıldığı dolaylı hareketlerini de sunabilir. Hareket imgeyi bu iki sunumun bakış açısına göre kavramalıyız. İmgeler evrenindeki kendinde hareket imgelere göre mi, yoksa canlı imgenin kendisine uyarladığı hareket imgelere göre mi? Hareket imgelerin göstergelere bölünmesi de, bu iki bakış açısına göre şekillenmiştir.

Deleuze, hareket imgeleri türlerine ve göstergelerine bölerken, Bergson'un oluş ve dil arasında kurduğu ilişkiden faydalanır. Bergson'a göre dil, oluşun kaotik akışına düzen verir (2017: 351). İnsan, dil aracılığıyla, evrensel akışı bir yapı içerisinde açıklayabilme kudretine sahip olur. İmgeler evreni kendi içinde intizamlıdır. Bergson, bu durumu "doğa yasaları" olarak ifade eder: imgeler evrenindeki dolaysız hareketlerin kendi aralarındaki denge durumu. Bu denge durumunu ilan eden dildir. İmgeler evreninden durumları çekip çıkartan ve bu durumlar arasında bütünlük kuran, canlı imgenin dilsel edimleridir: adlar (cisimler), sıfatlar (nitelikler) ve fiiller (eylemler). Her bir edim, imgeler evrenindeki hareketlerin canlı imgedeki dolayım birimidir. Canlı imge, bu birimler aracılığıyla imgeler evrenini ve ona gömülü olan varoluşunu kavrar. Her bir birimde hareket imgeleri kendisine uyarlar; her birim kendi tarzında hareketi ikame eder. Cisimler aracılığıyla hareketi, onu gerçekleştiren özneye veya sunan nesneye, niteliklerle öznedeki sabit durumlar arasındaki geçişe, eylemlerle ise onu yönlendiren koşullara bağlı olarak geçici olan yerlerle bağıntısına göre kavrayabilir (Deleuze, 2001a: 59-60). Her seferde, hareket, canlı imgenin kapasitesine göre bölümlenir. Hareket aynı harekettir ama farklı biçimlerde ifade edilir. Canlı imgenin üç majör ifade türü: algılanım-ad, duygulanım-nitelik ve eylem-fiil. Bunlar aynı zamanda hareket imge sinemasının da üç temel imge türüdür: algılanım imge, duygulanım imge ve eylem imge.

Hareket imgelerden canlı imgenin hareket imgeleri ifade etme tarzlarına gidilir. Aynı güzergâhı, merkezsiz evrenden belirsizlik merkezine uzanan bir hat olarak da okuyabiliriz. İmgeler evreninde belirsiz de olsa bir merkez oluştuğu zaman, orada artık bir düzen vardır. Hareket imgenin türleri, bu düzeni ifade etmenin farklı biçimleridir. Deleuze, bu biçimleri üç majör ifadeyle sınırlandırmaz. Birinden diğerine geçerken farklı bir imge türü öne sürer. İtki imge ve yansıma imge, bu türden imgelerdir. İlişki imge ise, hareket imgeyi kapatan, imgeler evrenine düzen

veren canlı imgenin zihinsel kapasitesidir. Her bir imgenin işleyişini ortaya koyan kendine özgü göstergeleri vardır. Bu işleyişleri modellendiren hareket imge ve göstergelerine bakalım.

2.2.1.1. Algılanım imge

Algılanım imge, hareket imgenin sıfır derecesidir. Bu derece, Bergson'un ifade ettiği, hareketi hareketsizlikle ilişkisinde kavramanın sonucu olan metafiziksel sıfır da olabilir, maddenin saf algılanımındaki metafizik temel de. Algının metafiziksel sıfır olması, ondan hareketle varoluş dünyasının kurulmasıdır. Eğer algı varsa, o zaman artık Bir'in hareketsiz dünyasında değilizdir. Bu dünyadan, ilkesi oluş ve bozuluş olan varoluş dünyasına geçmişizdir. Algının başlatıcı duyumsama birimi olduğu bu dünya görünüşler dünyasıdır. İmgeler, bu görünüşlerin derece bakımından düşük ve çarpık kopyalarıdır. Dünyanın özünün zaten beliriş olduğu ve onun ötesinde başka bir şey olmadığı, maddenin hareketle özdeş tutulduğu kendinde algılanımı ise evrenin imgesel düşünümüdür. Bergson açısından metafizik, bilimin işler olduğu bu evrenden hareketle kurulabilir. Hareketten başka bir şey olmayan imgeler evreninde, algılanım, bu evrenin özünü oluşturur. Her bir imge tüm parça ve yüzleriyle diğer imgeleri algılar. İnsan ancak bir canlı imge olarak bu kendinde hareketin içerisinde yer alabilir. Hareketleri algılarken yansıtan bir yüzeydir.

Algılanım imgenin canlı imgeye ve imgeler evrenine göre ikili bir sistemi vardır. Birinci düzlemde, canlı imgenin imgeler evreniyle ilişkisi kendi ilgi ve ihtiyaçlarına göre düzenlenir. Canlı imge, imgeler evreninde anlık ve geçici çerçeveler oluşturur. İmgeler evrenindeki herhangi bir bölgenin kendi üzerindeki ve kendisinin de o bölge üzerindeki hareketlerin bir taslağını çizer (Bergson, 2017: 84). Bu taslaktaki unsurları, tıpkı bir filmin bir planında olduğu gibi hareketlere böler ve onları birbirleriyle ilişkilendirir. Algılanım burada bir çerçeveleme işlemi olarak ele alınır, görünüşleri duyumsamanın uzantısı olarak değil. O halde, "açıklamamız gereken şey, algının nasıl doğduğu değil, kendini nasıl sınırlandırdığıdır, çünkü algı teorik olarak bütünün imgesi olurken aslında sizi ilgilendiren şeye indirgenir" (Bergson, 2015: 32).

Canlı imgenin sınırlar çizen eksiltici algısı, "öznelliğin ilk maddesel durağıdır". Bu durakta, hareket imgeler evreninin ilk dönüşümü gerçekleşir. İmgeler evreni kendi içinde nesnel ve saf bir algılanımsa, canlı imge, bu bütünde bir çatlak yaratarak ondan kendince parçalar koparan öznel algılanıma göre var olabilir (Deleuze, 2001a: 63-64). Canlı imge, imgeler evreninde gedikler açar. İmgeler evreni "bireyleşmemiş bir madde düzlemi"dir. Bu düzlemde, evrensel akış söz konusudur. Deleuze, oluş temelinde kavradığı bu evrene, "Tanrı-gözünün bakış açısına" göre değil, "larva öznelerin bakış açılarına" göre yaklaşır. Bu bakış açılarını fenomenolojik yönelime göre tanımlamak bir dereceye kadar mümkündür. Çünkü kurucu bir özneye göre değil, her seferinde yeniden kurulan larvamsı özneye göre tanımlanır. Özne, kendinde sürekli oluşmaya devam eden pasif sentezler boyunca algılanımlar üretir (Hughes, 2014: 56-57). Canlı imgenin imgeler evreniyle ilişkisi, ona bilinç temelinde yönelmesiyle değil, oradan kendisine yönelen hareketlerin, o anki koşullar çerçevesinde düzenlenmesiyle kurulur. Farkında bile olmadan, hareketler arasında sürekli sentezler kurar. Her yeni karşılaşma veya karşılaşmanın her bir anı, bir pasif sentez üretir. Hareketlerin birbirlerine düğümlendiği belirsizlik bölgesidir.

Deleuze'ün yüksek lisans tezi olan *Amprizm ve Öznellik* eserinde, Hume ve Bergson arasında, tam da bu bağlamda bir yakınlık kurulur. Bergson'un canlı imgeyi imgeler evrenine yerleştirmesi gibi, bir "ampirist" olan Hume da özneyi "veri akışına" yerleştirir: "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" (Deleuze, 2016a: 88). Akıştaki imgeler özneye verili değildir, özne bu akışın bir verisidir. Akıştan hareketleri çıkartan ve kendisine uyarlayan değişken bir veridir. Kendisini değişken kılan evrensel akışın bir parçası olmasıdır. Bu akışın nesnel algılanımında geçici merkezler oluşturur. Tekil varoluşunun ilk durağı olan öznel algılanım, bu merkezlerin hareketler ölçüsünde değişmesi ve onlara uyarlanması itibariyle özneldir.

Algılanımın öznel olmasının nedeni, canlı imgenin, çerçeveleri hareketli düzlem üzerinde sürekli değiştirebilme potansiyeline sahip olmasındandır. Çerçeveleri değişirken, kendisi de alınan hareketin niceliğine ve niteliğine göre değişim gösterir.

Çerçevelediği imgelerin beliriş olması gibi, kendisi de çerçeveleriyle beraber imgeler evrenindeki bir beliriştir. Çerçevelerini sınırlarken aynı zamanda onları oluşturan hareketlerce de koşullanır. O halde, özneyi de harekete ve zamana içkin olan bir fenomen olarak kavramamız gerekir. Özneyi fenomen olarak kavradığımızda, algılanım artık bilginin saf işlevi olarak ele alınmaz. Bilen öznenin fenomenleri bilgi nesnesi olarak ele aldığı yapı burada artık işlemez. Öznenin de diğer fenomenler arasında bir fenomen olduğu ve imgeler evrenindeki her belirişinin kendine özgü bir zaman-mekan bloğu içerdiği evrensel akış geçerlidir. Algılanım, bu akış içerisinde artık duyu-motor şemanın bir yüzü olarak ele alınır. Onun eyleme uzanan duyu-motor karakteristiğine göre tanımlanır (Marrati, 2008: 36). Bu akışta, öznel algıya öncelik verilmez. Öznel algı sadece nesnel olan evrensel akışın kendinde algısının belirsiz bir bölgesi olabilir. Bergson algının bilgiye göre tanımlanmasını şu şekilde ifade eder: "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" (2015: 23). Algılamak öncelikle hareketlere ilişkindir. Öznel algı da, bu ilişkinin hareket imgeler evrenindeki sınırlı bir biçimidir.

Hareket imgenin ilk türü olan algılanım imge, bu iki algı türüne göre göstergelere ayrılır. Deleuze'ün algılanım imgeyi, Peirce'ün kategorilerine eklemlenen Bergsoncu bir imge türü olarak kavramasının nedeni, bu iki algı türünün Bergson'un olandan olması gerekene giden felsefe anlayışının ilk dönemeci olmasındandır. Eğer öznel bir algı varsa, onun içinde yer aldığı nesnel bir algı da olmalıdır. Algılanım, canlı bir organizma gibi olan evrenin kendini algılaması olarak kabul edilir. Evrensel akış, bu algılanım sürecinin kesintisiz oluşudur. Canlı imgenin oluşturduğu aralık, bir kesinti değildir, hareketin aralıkta biçimlenmeye devam ettiği ve gecikmiş tepkilere aktarıldığı mesafedir. İster evrensel anlamda olsun ister bireysel anlamda, algılanım bir çerçevedir. Tersinden ifade edersek, her bir çerçeve, aslında bir algılanım imge oluşturur. Öyleyse, her bir plan özü gereği algılanım imgedir. Bir planı ve sekansı, imge ve gösterge açısından tahlil etmek zorunlu olarak algılanım imgeden başlar. Her bir imge ve gösterge, algılanımın devamı olan bir tekilliktir. Çünkü hareket imge sinemanın temeliyse, algılanım imge de hareket imgenin temelidir. Deleuze, her plan

bir hareket imgedir derken, bu temele gönderme yapar. Hareket ve algı eş zamanlıdır. Eğer "şey ve şeyin algısı bir ve aynı imgeyse" ve şey hareketten başka bir şey değilse, her bir hareket imge zaten algılanım imgedir (Deleuze, 2001a: 63). Algılanım imgenin hareket imgenin sıfır derecesi olması, bu özdeşlik nedeniyledir. Algılanım her bir imgeye sirayet eder: duygulanımın algılanımı, eylemin algılanımı, itkinin algılanımı vd.

Bu teorik argümanlar sinemada geliştirilir. Ya da sinema, bu argümanların geliştirilmesi için sinematik fikirler sunar. Sinemada öznel ve nesnel algı, içeri ve dışarı ilişkisine göre değil parça ve bütün ilişkisine göre tasavvur edilir. Bir planın veya çerçevenin öznel mi yoksa nesnel mi olduğunu ayırt etmek zordur. Sinema, aslında, öznel ve nesnel olarak kavramsallaştırdığımız algının teorik yapısını istikrarsızlaştırır. Sinema çalışmaları içerisinde artık yerleşik hale gelen, nesnel ve öznel kamera ayrımı bir açıdan bulanıktır. Kamera gören bir özneyi göstermesi itibariyle nesnel, öznenin gördüğünü göstermesi itibariyle de basitçe öznel diye nitelendiremeyeceğimiz bir algınım düzeyi sunar. Sinemanın özgünlüğü, algının öznel ve nesnel olarak ele alınmasını zorlaştırmasıdır. Öznel ve nesnel arasındaki ayırt edilemezlik bölgesidir sinema. Her bir plan montajdaki bir parça gibidir. Parçanın bütündeki farkına göre tanımlanır. Planı, imge ve gösterge farkına göre sınıflandırmamızın imkânı tam da buradan doğar. Başlangıçta ayırt edilemez olarak tanımlanan algı veya plan, bütündeki tekil konumuna göre bir ayrım kazanır.

Deleuze, bu ayrımın ilk türünü, algılanım imgenin ilk göstergesi olan dicisign olarak ifade eder. Dicisign göstergesini, öznel ve nesnel kamera arasındaki bulanık ayrıma bağlı olarak geliştirir. Bu göstergeyi geliştirirken, Pasolini'nin "serbest dolaylı söylem" kuramından faydalanır. Bu kurama göre, öznel algılanımın dolaysız söyleme, nesnel algılanımın dolaylı söyleme gönderdiği ikilik sinemada aşılır. Sinematografik imgenin özü, serbest dolaylı söylemdir. Serbest dolaylı söylemi sinemaya uyarladığımızda, imgeyi öznel ve nesnel olarak belirlemek zorlaşır. Çünkü zaten sinemayı, bir duyumsama mantığına göre imge ve göstergelerin, imgeler evreninden çıkarsanmasına göre kavramaktayız. Sinemadaki her bir imge doğası gereği bir algılanımdır. Dolayısıyla algılanım imge, serbest dolaylı öznelliğin özel bir statüsü olarak kavranmalıdır. Dicisign göstergesi, algılanım imgenin bu statüsüne

göre geliştirilmiştir. Bir algının "kamera-bilincinde"ki refleksiyonu veya yansımasıdır. Algının tekrar algılanması veya çerçevelenmesidir. Sadece algılayan bir özneyi yeni bir algı çerçevesine sokması itibariyle değil, bir ağacın da yeni algı ölçeklerine göre parçalanarak algılanması söz konusudur. Kamera sanki algı dünyası içerisindeki gezgin bir algının işlemesini sağlar gibidir. Dicisign, tam da bu yersizyurtsuz bakış açısının bir forma veya ideaya göre yeniden yer-yurt kazanmasının göstergesidir. Öznel ve nesnel algı düzeylerinde salınan kameranın, "daha yüksek bir estetik form"a göre hareketsizleşmesidir. Hareketsizleşmesi bir forma göre biçim kazanmasıdır. Dicisign algılanım imgenin ilk dönüşümüdür. Hareket imgenin ilk göstergesi olması da bu yüzdendir. Bu dinamik hareket imgeler evreninde, göreli hareketsizliğe saplanacağımız veya bir yörüngeye dâhil olarak diğer imge ve göstergelere doğru genişleyeceğimiz uzamı açar (Deleuze, 2001a: 76). O halde, her hareket imgenin canlı imgenin algısına göre biçim kazandığı bir dicisign göstergesi vardır. Algılanımın beliriş koşullarının farklılığına -planın bütün içindeki farkına- göre de dicisign göstergeleri farklı biçimler alır.

Algılanım imgenin ikinci gösterge türü reume göstergesidir. Deleuze, bu gösterge tipini, savaş öncesi Fransız sinemasıyla geliştirmiştir. Bu sinemada su, kendine özgü bir algı biçimi oluşturmuştur: sıvısal algı. Filmlere algısal ritim kazandıran, suyun devinen hareketleridir. Suyun çerçevelenmiş biçimleri, hareket halinde olandan hareketin soyutlanabileceği bir ortam sağlamıştır. Bu ortam sayesinde, en başta nominal bir biçimde belirlenmiş olan öznel ve nesnel algı arasında geçiş imkanı doğar. Nesnel bir algı düzeyi sunması itibariyle su, hareketin mutlak niteliğinin bir modudur. Bazı parçalarıyla etki ve tepki kapasitesine sahip olan öznel algı, hareketin evrensel varyasyonuna katılabilecek ortama kavuşur. Su, bu ortamın estetik bilinç olarak sinemadaki karşılığıdır.[21] Deleuze, algılanım açısından, suyun karadan farklı

[21] Deleuze, montaj türlerini incelerken, savaş öncesi Fransız sinemasının montaj anlayışını aynı mantık içerisinde değerlendirir. Kant'ın matematiksel yücesiyle ilişkilendirdiği bu montaj anlayışında (savaş öncesi Alman sinemasını -dışavurumculuk- da dinamik yüceyle ilişkilendirir), göreli ve mutlak hareket arasında eşzamanlı bir gelişim vardır. Bu gelişim düalist bir nitelik taşır. İmgelem yoluyla maddi düzlem üzerindeki kümelerin birbirinden ayrıldığı ve iletişime geçtiği göreli harekete karşılık (hareketin niceliği), imgelemin artık yeterli olmadığı, düşüncenin kümeden kümeye geçen ölçüsüz hareketin bütününü tinsel olarak kavradığı mutlak hareket. Göreli hareketler mutlak harekette birliğe kavuşturulur. Maddesel hareketlerin ölçütü olan sayısal birlik, bütünün mutlak hareketinde içerilir (Deleuze, 2001a: 46-47). Algılanım imge açısından ifade edersek, öznel algılanımın göreli hareketleri, nesnel algılanımın, yani yansıtıcı bir ortam olarak suyun mutlak hareketine açılır. Estetik bir bilinçte, öznel ve nesnel algı eşzamanlıdır.

bir ortam oluşturmasını, hareketler arasındaki farka göre karşılaştırır: "hareket, karada, bir noktadan diğer noktaya ilerler, suda ise nokta iki hareket arasındadır" (2001a: 77-79). İki hareket arasındaki fark, algılanım imgenin iki göstergesine karşılık gelir. Hareketin karadaki algılanımı molardır ve hareketi katı çerçevelere böler: dicisign. Her bir nokta, canlı imgenin imgeler evrenindeki geçici belirsizlik merkezine denk gelir. Bir merkezden diğer merkeze ilerlenir. Her merkezin kendine özgü koşulları vardır. Tüm merkezler, koşulların yakınsadığı bütüne doğru açılır. Hareketin sudaki algılanımı ise moleküllerdir ve hareketi geçişken çerçevelere böler: reume. Noktalar arasındaki hareket değil, hareketler arasındaki nokta estetik bilinçte yansıtılır. Mutlak hareket, her bir göreli hareketle eşzamanlıdır. İki gösterge türüyle, nominal olarak belirlenen öznel ve nesnel algı ayrımından, dicisign ve reume ayrımına geçilir. Bu geçiş aynı zamanda, göreli hareketten mutlak harekete geçiştir. (2001a: 80).

Reume göstergesiyle bir filmin bütünündeki mutlak hareket algılanım düzeyinde yansıtılır, ama bu yansıtma işlemi, göreli hareketle oluşturduğu ikiliğe göre gerçekleşir. Organik bir ilişki söz konusudur. İmgeler evreni ve canlı imge ilişkisi açısından ifade edersek, imgeler evreninin kendinde hareketi, canlı imgenin bu evrende oluşturduğu aralıktaki göreli hareketlerine göre anlam kazanmıştır. Mutlak hareket, canlı imgenin imgelemini aşması itibariyle ondaki idealara göre biçimleştirilmiştir. Mutlak hareketin içinde yer alan canlı imgenin göreli hareketlerini askıya alabileceği estetik ve etik amaçları olmalıdır. Canlı imgenin mutlak hareketteki varoluşu bu amaçlara göre şekillenmelidir. Reume göstergesi, nesnel algının canlı imgenin estetik bilincindeki yansımasıdır. Örneğin, Vigo'nun *L'Atalante* (1934) filminde, bu organik ilişki filmin iskeletidir. Deniz insanıyla (erkek karakter-Jean Dasté) kara insanının (kadın karakter-Dita Parlo) arasında çember çizilir. Denizde bir olurlar, karada ayrılırlar ve denizde tekrar başa dönerler. Deniz, mutlak hareketin ortamıyken,[22] kara göreli hareketin ortamıdır. Kadın karakter denizdeyken geminin bir yere/noktaya varmasını ister. Onun için hareket iki nokta arasındadır. Bir yerden bir yere varması gerekir. O yer Paris olur. Karada ayrılırlar, uzun bir yas dönemi sonrasında diğer deniz insanının (Michel Simon)

[22] Burada denizin neden erkek üzerinden ifade bulduğu veya molar bir yapı olarak sunulduğu tartışmaya açık bir argümandır. Çünkü Deleuze, moleküler hareketi kadına göre düşünür: kadın-oluş.

yardımıyla denizde tekrar birleşirler. Karayla başlayan film denizde biter: molar ve molekülerin düalist ve diyalektik bütünlüğü.

Deleuze, canlı imgenin estetik bilincinde yansıtılmış olmayan nesnel algılanımın kendinde hareketine yerleşmenin bir başka gösterge tipini sunar: engramme. Engramme göstergesi, imgeler evreninde oluşan aralığı, canlı imgeye indirgemeden ele alabilmenin sinematik fikridir, algılanım imgenin genetik göstergesidir. Deleuze, bu gösterge tipini Vertov sinemasından türetir. Vertov'un aralık teorisini algılanım imge içerisinde geliştirir. Aralık teorisiyle Vertov, aralığın insan-biçimci doğasına karşı makinesel bir tasavvur öne sürer. Aralık artık canlı imgenin mutlak hareketi çerçeveleyerek algıladığı göreli harekete karşılık geciktirilmiş ve aynı zamanda idealize edilmiş tepkilerini sunduğu mesafe değildir. İmgeler evrenindeki herhangi bir etkiye karşılık aynı evren içerisinde "bulunacak uygun" tepki arasındaki mesafedir. İki ardışık imge (algılanım ve eylem) arasındaki mesafe değil, öznel algının bakış açısından ölçülemez olan mesafeye bağlı olarak iki imgenin korelasyonu söz konusudur. Engramme göstergesiyle Vertov, imgeler evreninin tüm parça ve yüzleriyle kendi üzerindeki etkilenimini duyumsanabilir forma sokar (Deleuze, 2001a: 81-82). *Chelovek s kino-apparatom* (Kameralı Adam-1929) filminde, sinema salonuna gelen izleyicilere bir uyarıda bulunur. Bu film, "görsel olayların sinematik bir iletişimidir". Oyuncu ve senaryo yoktur. Kamera-gözler/kinoks, dünyanın görsel olaylarını toplar ve montaj, bu olayların sinematik iletişimini kurar: Vertovcu sinemanın manifestosu - Kino-Eye

Kamera-göz, insan gözünün kuvvetlendirilmiş biçimi değildir. İnsan gözünün merkez olarak belirlenmesi, tüm imgelerin kendisine göre düzenlendiği ayrıcalıklı bir komposizyon oluşturur. Oysaki insan gözü, göreli bir hareketsizliğe gömülü olduğundan, mutlak harekete sadece bazı noktalardan katılabilir. O halde, reume göstergesinde ulaşmış olduğumuz, canlı imgenin imgelemeni aşan mutlak hareketin niceliksel büyüklüğü karşısında kendisini aciz hissetmesini telafi eden kendi fazlalığı, yani idelere sahip olan varlığı imgeler evrenine aşkın değildir. Engramme göstergesinde, imgeler evrenine aşkın olan verili ideler değil, oradan hareketle oluşan üretici ideler söz konusudur. Canlı imge, imgeler evreninin, onu eksilterek algılayan bir parçasıdır. Bu eksiklik hiçbir idesel amaçla kapatılamaz. Öznel algı

kapatılamayan bir çatlaktır. İmgeler evreni ve canlı imge arasında oluşan mesafe, diğer imgelerle kurulabilecek olan mesafelerin genelleştirilmiş tipidir. Tüm parça ve yüzleriyle, yani imge ve göstergeleriyle etki ve tepki ilişkişimdeki imgeler evreni mikro aralıklar içerir. Bu evrende her imge başka imgeye bağlanabilir. Çünkü hiçbir imge yok ki evrendeki bir başka imgenin etkisini yansıtmış ve soğurmuş olmasın. Öyleyse bir imgeyi diğerine bağlamanın her zaman farklı bir tarzı/ideası mümkündür. Aralık, bu bağlantıların kurulabilmesinin imgeler evrenine içkin koşuludur.

Vertov, aralığı canlı imgeden alarak maddenin içerisine yerleştirir. Aralık artık canlı imgenin gözü değil maddenin gözüdür. Maddenin kendinde hareketini algılamanın sinematografik düzenlemesidir: maddenin algısı, kendinde imge. Engramme göstergesiyle, moleküler algılanım sıvısal nitelikten gazsal niteliğe geçer. Gazsal algılanım, maddenin kendinde hareketinin moleküler algılanımıdır. İmgeler evrenindeki her imgeyi diğerine bağlamanın estetik biçimidir. Kamera, imgeler evrenindeki farklı uzam ve zamandaki imgeleri kapan bir aygıt gibi kullanılır. Canlı imgenin duyumsayamayacağı mikro hareketleri duyumsanabilir kılsa da, bu hareketlerin sadece kesitlerini sunabilir. Vertovcu montaj tam da burada devreye girer. Onun açısından montaj, imgeler evrenindeki herhangi bir hareketli kesiti sonsuz biçimlerle diğerlerine bağlamanın aracıdır (Marrati, 2008: 38). İmgeler arasında her zaman kurulmamış ve kurulabilir olan bir bağlantı formu kalacaktır. Çünkü her bir imge, diğer imgelerle dolaysız bir etki-tepki ilişkisi içerisindedir. Montaj, zaten kendi içinde bu ilişkilerin bir tür kolajı olan imgeler evreninin nesnel algılanımını yeniden kurmanın sinematik işlemidir.

Vertov'un aralık teorisiyle geliştirdiği montaj anlayışını, Sovyet sinemasının diğer önemli teorisyeni ve yönetmeni olan Eisenstein'ın montaj anlayışıyla karşılaştırmak, bu gösterge tipini daha anlaşılır kılabilir. İki düşünür-yönetmen'in temel tartışma konusu diyalektiktir. Eisenstein açısından diyalektik, "doğadaki insan ve insandaki doğa arasındadır". İnsan bilincine bağlı olarak tarihselleştirilmiş bir gelişim yasası söz konusudur. Vertov ise diyalektiği maddenin kendinde hareketi veya algılanımı olarak kabul eder. Onun bir bilinçte yansıtılmasına gerek yoktur. Sadece oluş halinde olan maddenin diyalektiği vardır (Deleuze, 2001a: 83). Vertov, hareket imgelerin

organik kompozisyonuyla temellendirilen diyalektikle bağını koparır. Onun açısından, bu diyalektik anlayış, Amerikan sinemasının (Griffith) kötü bir taklidini üretmekten başka bir şey yapamaz. Diyalektik, organik doğa ve patetik insan arasındaki soyut hareketten üretilmemelidir. Organik ve patetik yerini madde veya göze (aralık) bırakır. Diyalektik, doğadaki somut ve sonsuz harekettir. Kamere-göz, bu akışın içerisinde aralık oluşturur. Montajdan ibaret olan, olduğu haliyle yaşamın hareketlerini filme aktarır. Montaj, bu veriler arasında kurulabilecek bağlantıların açık formudur. O halde, montaj filmden sonra değil önce gelir (Deleuze, 2001a: 40). Vertov'un maddeci bir anlayışa bağlı olması, Eisenstein'ın önermeler ve diyalektik fikirler sunan sinemasından farklı olarak, doğrudan gerçeklik deneyimimizi nesne edinen izlenimci bir sinema üretmesini sağlamıştır (Frampton, 2013: 85).

Vertov açısından sinema, hareket imgelerin insan bilincinde yansıtılmış olmayan komposizyon düzlemidir. İnsan ve doğa arasında homojen değil heterojen bir ilişki vardır. İnsan, doğadaki farklılaşan hareketin kendisinde bilince ulaştığı aşama değildir. Bilinç/montaj zaten imgeler evreninin nesnel algılanımına içkindir. Sinemanın asıl pratiği, bu algılanımı yansıtmak olmalıdır. Baker tam da bu bağlamda, Vertov'un, hareket imgenin sınırlarını zorladığını ve zaman imge içerisinde değerlendirilmesi gerektiğini savunur (2011: 31, 96, 244). Çünkü Vertov, gerçek dünya ve görülebilir dünya arasındaki ayrımı ortadan kaldırır. İmge ve göstergeler, Platoncu mantığa göre şekillenen model-kopya ilişkisine indirgenmez, sürekli kaynamaya devam eden simulakrların başkalaşma çizgileri olarak kabul edilir. Dünya bir imgeler evreni olarak kendini algılaması itibariyle başkalaşır, modellerin veya biçimlerin diyalektiğine göre değil. Dünya bir kopyası olmadığı gibi, öznel algılanımın kendisini nesne olarak belirlediği bilişsel kapasitesine de sığmaz. Dünya kendisini algılarken aynı zamanda yansıttığı imge ve göstergelerden oluşur. Dünya kendi gerçekliğini, "görsel-işitsel" bir düzlemde sunar. Vertov açısından sinema, bu düzlemden kesitlerin yakalandığı ve yeni görsel ve işitsel bağlantıların keşfedildiği pratik bir alandır.

Sinemayla birlikte, alglanımı ve düşünce, özneden alınarak kameraya ve montaja aktarılmıştır. Yeni algılanım ve düşünce biçimleri üretebilmenin teknik ve teorik imkânını sağlamıştır. Bu imkân koşulunda, dünya artık öznenin etrafına örmüş

olduğu güvenli duvarlara sahip değildir. Nesnel algılanımın tahmin edilemez olan kendinde hareketine yerleşebilen sinema, dünyanın bastırılmaya çalışılan simulakrsı varoluşunu açığa çıkarır. Zamanın ve sapkın hareketlerin doğrudan deneyimlenebilmesine izin verir. Cisimler arasındaki hareketlere bağlı olarak oluşan cisimsel olmayan yeğinlikleri duyumsamamızı sağlar. Bütündeki niteliksel değişimleri ve başkalaşma anlarını duyumsanır kılması itibariyle, Vertov'u, zaman imgeye dâhil etmek mümkün gibidir (Lazzarato, 2017: 223). Fakat Deleuze açısından Vertov, hareket imge içerisinde değerlendirilmesi gereken bir yönetmendir. Aralık teorisiyle, sürekli oluş halinde olan bütünün tinsel veya zamansal gücünü evrensel hareket sahasına enjekte etmiştir: "zamanın negatifi" veya zamanı hareketle "fethetme". Materyalist diyalektiği savunan Vertov, Bergsoncu felsefenin iki düzleminden biri olan madde düzlemini, yani *Madde ve Bellek* kitabının ilk bölümünü adeta sinemaya uyarlamıştır: "imgenin kendinde olması". Maddesel evreni ve onun genişleyen hareketlerini dikkate almıştır (Deleuze, 2001a: 81).[23]

Deleuze ve Guattari, "yapmamız gereken şeyin sinematik eşiğe ulaşmak" olduğunu savunurlar: algımızın ötesinde oluşmaya devam eden hareketlerin sahasına ayak basabilmek için geçilmesi gerekilen bir eşik (1987: 281). Öznel algılanım, hareketi, hareket eden bedenin yer değiştirmeleriyle parçalı olarak kurduğundan, hareketin sonrasına kendisini konumlandırarak bu konumlara göre onu yeniden biçimlendirir. Sinema, algı kapasitemizi aşarak hareketin mikro ölçekteki değişimine temas eder,

[23] Vertov'un hareket imge içerisinde değerlendirilmesi tartışılabilir bir alan açmaktadır. Bu alanın önemli bir unsuru ise video sanatıdır. Lazzarato, madde ve hareket ilişkisinin aynı zamanda zamansal bir perspektif oluşturduğunu savunarak, ki bu fikir Deleuze açısından kabul edilebilirdir, post-fordist üretimin, "zamanın kristalleşmeleri" üzerine temellenen video felsefesi aracılığıyla analiz edilebileceğini savunur. Bu felsefenin teorik zeminini, Bergson, Nietzsche ve Marx aracılığıyla kurar. Vertov ise bu kurucu aileye sadece sinema hakkındaki teorileriyle değil ürettiği filmlerle de katılır. Elektronik ve dijital teknolojilerin sanatsal işleyişinin kurucu figürü gibidir. Baker ise önermiş olduğu video imgeyle, video ve sinema arasında önemli bir fark olduğunu savunur (2011: 23-24). Video "görme" edimi üzerine kuruluyken, sinema "seyretme" edimi üzerine kuruludur. Videonun "görüyorum" rejimiyle, sinemanın imgelerle "gösteriyorum" rejimi birbirinden ayrıdır. Baker, bu ayrımı, "videografinin babası" olarak adlandırdığı Kant'ın şema kavramıyla açıklar. İmgelem yetisi imgeler üreten bir yeti değil şemalar üreten bir yetidir ve şema bir şeyin imgesi değil o şeyin imgesinin üretim koşuludur. Düşüncenin zamansal ve uzamsal ufkunu belirleyen şema, video sanatının özünü oluşturur. Vertov aralık teorisiyle bu sanatın kurucusudur. Baker, Deleuze'ün engramme göstergesi altında, Vertov'la ilişkili olarak video imgeye işaret ettiğini ıskalıyor gibidir. Deleuze, Vertov'u deneysel sinemanın kurucu figürü olarak ele alır, video imgeyi de bu sinema içerisinde değerlendirir. "Titreşim montajı", "hiper-hızlı montaj" ve "yeniden-kaydetme", bu sinemanın pratikleridir. Bütün bu teknik işlemler, "madde-imgelerin makinesel birleşimi olarak bir sinema biçimlendirir". Henüz 80'li yıllardayken, moleküler parametrelerle tanımlanan bir imgenin biçimlenmesine şahit olduğumuzu vurgular (2001a: 85).

somut hareketi ifşa eder. İmgenin çifte referans sistemindeki birinci yönü, yani nesnel algılanımı sunabilme kapasitesine sahiptir. Sinemada çerçeveleri değişkenlik gösteren merkezler hareketli biz düzlem üzerindedir (Deleuze, 2001a: 64). Sinematografik algı, öznel ve çıkarımsal olabildiği gibi, anonim ve kristalimsi bir nitelik de taşıyabilir (Trifonova, 2014: 142). Deleuze, algılanım imgenin göstergelerini bu iki yöne göre oluşturur. Öznel algılanımdan nesnel algılanıma, algılanımın canlı imgeye göre olan tanımından imgeler evrenine göre olması gereken genetik tanımına ilerler: algılanımın katı, sıvı ve gaz hali.

2.2.1.2. Duygulanım imge

Hareket imgeler evreninden, bu evrene gömülü olan canlı imgeye doğru gidişin ikinci basamağı duygulanım imgedir. Algılanım imgenin evrenin kendisine ve canlı imgeye göre ayrıştırılması gibi, duygulanım imge de aynı ikili modele göre göstergelerine ayrıştırılır. Duygulanım imge, imgenin etki ve tepki ilişkisine göre varoluşunun kendi üzerindeki soğurma nitelikleri açısından ifadesidir. İmgeler evreni ve canlı imge artık yansıtma niteliği açısından değil, soğurma niteliği açısından ele alınır. Bergon'un ifade ettiği gibi, "evreni canlı bedenin yüzeyine indirgedikten sonra, bu bedenin kendisini sonunda genişleyemez varsayılacak bir merkez halinde kasıp büzmek gerekir" (2015: 40). Duygulanım imge, etkilerin beden üzerindeki bu kasılıp büzülme derecelerine ve farklarına göre açıklanır. Canlı imgenin oluşturduğu aralığın iki yüzünün bağlı olduğu bedendir duygulanım imge. Algılanım ve eylem arasında beliren aralığı doldurulmaksızın işgal eden nitelikler ve güçler demetidir. Hareketin algılanımdan kaçan etkilerini muhafaza eden duyumsama düzeyidir. Canlı imgenin eksiltici algılanımını imgeler evrenin tüm etkilerine açık kılan ve bu etkileri soğurma kapasitesi oluşturan öznelliğin üçüncü maddesel durağıdır. İmgeler evreninin tüm etkilerine açık olması itibariyle canlı imgenin bedeninde tüm imgelerin üst üste bindiği bir düzlem oluşur. Bu düzlem üzerinde, imgeler evreni ve canlı imge adeta çakışır. Duyumsayanın ve duyumsananın aynı olduğu tekil bir beden oluşur (Deleuze, 2001a: 65). Bu bedenin ifadeleri, duygulanım imgeleri, imgeler evreninin kaotik varoluşuna karşı yanıt verme tarzlarıdır. Canlı imgenin eksiltici algısının kapasitesi ne kadar büyük olursa olsun, bu kapasiteyi aşan duyumun beden üzerinde oluşturduğu titreşimsel hareketler söz konusudur. Sadece

imgeler evreni kendi içinde titreşmez, canlı imgenin duyumsayan bedeni de titreşir: "duyumun kendisi de titreşir çünkü titreşimler edinir. Kendi kendisini saklar çünkü titreşimleri saklamaktadır: o Anıt'tır" (Deleuze ve Guattari, 2001: 188). Duygulanım imge, imgeler evrenindeki hareketin saklanan nitelik ve güçlerinin temaşa edilmesidir.

Deleuze, Nietzshe felsefesinde, gücün istençle ilişkisinden önce duygulanımla ilişkisinin kurulduğunu savunur (2016d: 84). Duygulanım, güçler arasındaki ilişkinin etki düzeyindeki ifadeleridir. Güç istenci aynı zamanda duygulanımın tezahürüdür. Çünkü varlığa göre değil, oluşa bağlı olan bedenin "pathos"una göre tanımlanır. Nietzsche'nin ifade ettiği gibi, "her istemede bir duygular çoğulluğu vardır" (2016b: 22). Her güç bir başka güçle özü gereği ilişkili olduğundan çoğul bir varoluşa sahiptir. Bu varoluşun tüm etkilerini saklayan kendinde güçtür. Duygulanım, bir gücün bir başkası üzerindeki sürekli etkisinin tezahürü olarak yer alır. Her bir gücün etkiye açık olan içsel oluşumudur. Güç, sadece başka güçleri duygulandırma etkisine sahip değildir, onlar tarafından duygulanma kapasitesine de sahiptir (Zourabichvili: 2008: 59).[24]

Deleuze'ün, filozofları kendi problem sahasına doğru itmenin en güzel örneklerinden biridir duygulanım meselesi. Burada Nietzscheci güç kavramıyla Spinozacı duygulanım (affectio) kavramı bir yakınlık sergiler. Gücün yerine beden geçer. Duygulanım artık iki farklı bedenin karşılaşmasına bağlı olarak değişen karışım olarak ele alınır. Bedenler arasındaki etki kuvveti, her bedenin duygulanım kudretidir. Bir bedenin aktif ve pasif olması, karışımdaki birimlerin ölçeğine göre belirlenir. Kompozisyon düzlemini dolduran bu bölgesel karışım plastik bir niteliğe sahiptir. Bedeninin kendi içinde kasılıp büzülme hareketlerine göre varoluşa açılır. Deleuze açısından, Spinozacı duygulanım, etkileri duyumsayan bedenin yüzeyindeki harekettir. Duygulanım, bir bedenin kendi üzerindeki etkileri kapmasının ifadeleri olarak kabul edilir (Deleuze, 2000: 19).

[24]Sauvagnargues, duygulanım imgeyi cogito olarak ele alabileceğimizi ifade eder. Fakat söz konusu cogito, Descartesçı bağlamda bilincin kendi üzerine katlandığı refleksif bir niteliğe değil, "gücün kendi kendine etkilenimi" (an auto-affection of force) veya "kuvvetin kendine ait çeşitliliğinin deneyimi" (experience its own variation of power-puissance) niteliğine gönderme yapar (2016: 106).

Duygulanım imgede, bedenin imgeler evreninde genişleme yaratan hareketleri kısıtlanır ve bedenin hareketi artık imgeler evrenindeki etkininin ifadesi olarak gerçekleşir: "ifadenin hareketleri" (Deleuze, 2001a: 87). İmgeler evrenindeki harekete katılım, bu hareketi olası genişlemelere göre yansıtarak ve bu harekete tepkiler vererek gerçekleşmez. O halde, algılanım ve duygulanım arasında bir derece farkı değil doğa farkı vardır. Algılanım, imgeler evreninde oluşmuş olan belirsizlik merkezinin diğer belirsizlik merkezleriyle veya bedenlerle karşılıklı ve olanaklı etki-tepki ilişkisinin haritasını çıkarır. Bu harita aynı zamanda imgeler evrenindeki hareketlerin izdüşümlerini içerir. Canlı imge bedeni üzerindeki olası eylemleri ölçmesi itibariyle imgeler evrenini çıkarımsal bir şekilde duyumsar. Duygulanım imge, aralığın bu soyutlama yapan mekanik varoluşuna dirimsel bir nefes verir. Aralık artık etkileri doğrudan duyumsayabildiği somut bir varoluş edinir. Diğer merkezler ve bedenlerle arasındaki olası etkileşim yerini gerçek bir etkiye bırakır. Onlarla kendisi arasındaki mesafe ortadan kalkar: "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" (Bergson, 2015: 43).

Eğer duygulanımla algılanım arasındaki farkı derece farkına indirgersek, ikisi arasında bir azalış-artış eğrisi çizmiş oluruz. Beden üzerindeki bir etkinin şiddeti arttıkça algılanımdan duygulanıma, azaldıkça duygulanımdan algılanıma uzanan bir doğru üzerine derece farkları yerleştiririz. Bu güzergâhta, şiddetin nedeni içeriden dışarıya doğru aktarılmış olur ve etki, dışsal uzamdaki bir şeyin konumuna göre açıklanır.[25] Algılanım, bedenin dışında gelişen hareketleri, duygulanım ise bedende gelişen hareketleri duyumsama biçimidir. "Tıpkı dışsal nesneleri bulundukları yerde, benim içimde değil onların içinde algılamam gibi, benim duyumsal durumlarım da meydana geldikleri yerde, yani bedenimin belirli bir noktasında hissedilirler" (Bergson, 2015: 44). Duygulanım, etkileri uzamsallaştırmaz yeğinleştirir. Algılanım, etkilerin metrik ilişkilere göre bölünmesidir. Bu bölme işlemine bağlı olarak,

[25] Bergson, beden üzerindeki şiddetin duygulanım ve algılanım açısından farklı karşılıkları olmasını "acı" teması üzerinden açıklar. Acı, bedenin doğrudan deneyimlendiği bir histir. "Organizmanın ilgili bölümünün, uyarıyı kabul etmek yerine reddettiği andır". Duygulanım, acının bedendeki duyumsanışının ifade edilmesidir. Acının niceliğini belirlemek onu uzamsal ölçütlere göre açıklamak olur. Oysaki o, açıklanabilir olmadan önce hissedilen bir yeğinliktir. Yeğinliğin niceliksel olarak karşılığını bulmak ise mümkün değildir. Ona eklenen sıfatlar, yeğinlikten sonra gelir ve uzamsal ölçütlere göre belirlenim kazanır (Bergson, 2015: 43).

homojen bir evren içerisinde hesaplanabilir ilişkilere göre değişken bir konum edinir. Konumlar arasında sadece derece farkları vardır. Duygulanım ise hesaplanabilir olmayan beklenmedik etkilerin doğrudan deneyimini içerir. Beden kendi üzerinde doğa farklarının oluştuğu hareketli bir düzlem gibidir. İmgeler evrenindeki her bir hareket, beden üzerinde yeğinleşerek bir fark üretir (Colebrook, 2013: 56-57).

O halde, duygulanımla beraber belli bir süre açığa çıkar. İmgeler evrenindeki hareketlere göre biçimler alsa da, biçimlerin zamansal bir farkı vardır. Deleuze'ün, Bergson'un üçüncü hareket tezinin temeli olan süreyi, nitelikler üzerinden ifade etmesi tesadüf değildir. Niteliklerin hareket eden cisme dışsal olduğunu düşünmek yanlış olur. Nitelikler zaten saf titreşimlerdir ve saf süreyi ortaya çıkarır (2001a: 8-9). Öyleyse hareket imge içerisinde değerlendirilen duygulanım imge, zaman imgeyle yakın ilişki içerisindedir. Algılanım ve eylem arasındaki mesafenin şemasını oluşturan duyu-motor bağlantı, daha henüz hareket imge içerisindeyken bile sarsılma riskiyle karşılaşır. Duygulanım imge, hareket imgeler arasındaki bağlantıların kurulmasında ilk duraklama anıdır. Zaman imge, bu duraklama anının yoğunlaştığı etkinin tinsel varoluşa göre değerlendirilmesidir (Sauvagnargues, 2010: 188). Öznelliğin üçüncü durağı olan duygulanım imge, duyudan (algılanım imge) motora (eylem imge) geçişi garanti etmez, öznelliğin üretim bölgesi olan hareket imgeyi aşabilmenin imkânını yaratır (Sauvagnargues, 2016: 105).

Deleuze'ün Spinoza ve Bergson arasında kurduğu yakınlık tam da burasıdır. Artık söz konusu olan kavram, duygulanım değil duygudur (affectus). Duygu, en az iki bedenin etkilenme ve etkileme kapasitelerine göre oluşan karışımlar arasındaki değişimdir. Bir karışımdan/durumdan başkasına geçiştir. Beden üzerindeki etkinin aynı zamanda onun süresi üzerindeki etkisidir (Deleuze, 2013b: 171). Bedenin süre içerisindeki varoluşudur. Spinoza, süreyi bu geçişe göre tanımlar: "süre varolmanın belirsiz şekilde devam edişidir" (2011: 159-II-7. Açıklama) Peki Spinoza için varolmak ne demektir? Varolmak, her bir şeyin "kendi varlığını sürdürme çabasıdır"-conatus- (2011: 339-III-11. Önerme). Bu çaba ise "şeyin fiili özünden başka bir şey değildir" (2011: 341-III-12. Önerme). Her bir şey fiili özü gereği var olmak için mücadele eder. Bu mücadele alanında, kendi bedenindeki etki ve etkilenme gücü değişime tabidir. Duygunun süreyle ilişkisi, bu değişimin tamamlanacağı erekten

yoksun olmasıdır: “Duygu derken, bedenin etki gücünün çoğaltan ya da azaltan, bu güce yardımcı olan ya da onu engelleyen bedenin değişik hallerini ve aynı zamanda bu haller hakkında fikirleri kastediyorum” (2011: 317-III-3. Tanım). Duygu, durumlar arasında daimi bir geçiş halini sunmasından dolayı süreyle ilgilidir. Onu olabilecek en küçük parçalarına kadar bölelim, her zaman durumlarla karşılaşırız. Bu durumlar arasında oluşmaya devam eder süre. Olduğu haliyle yakalamak mümkün değildir (Deleuze, 2000: 56-57). Nasıl ki bütün, parçalarına ve onlar arasındaki harekete indirgenemezse (şekerli su deneyinde olduğu gibi), duygu da durumlara ve onlar arasındaki harekete/etkileşime indirgenemez. Bütün gibi onların dışında oluşmaya devam eder. “Duygular her zaman kaynaklanacakları etkilenişler gerektirirler, ama onlara indirgenemezler” (Deleuze, 2013b: 172).

Duygulanım, hareket imgeyle zaman imge arasındaki bir orta bölge gibidir. İmgeler evrenindeki aralığı işgal eden güçlerden biridir (diğer güç ise bellektir). Bedenin uzamdaki belirsiz mevcudiyetini tinsel bir oluşla kuşatır. Fakat tinsel varoluşun temeli olan bellekle arasında doğa farkı da vardır. “Algıdan doğası bakımından ayrılır, ama bunu bellekle aynı tarzda yapmaz” (Deleuze, 2010: 65). Deleuze’e göre, Bergson’da öznelliğin beş yönü vardır. İlk iki yön, nesnel çizgide yer alır. “İhtiyaç-öznellik” imgeler evrenini eksiltirken, “beyin-öznellik” eksiltilmiş hareketlere karşılık gelecek olası eylemleri belirler. Öznelliğin üçüncü yönü olan “duygulanım-öznellik” ise bedenin uzamdaki matematiksel belirlenimine bir hacim verir. “Algı-nesne-madde” çizgisinden farklı olan öznel çizginin oluşmasındaki ilk basamağı oluşturur. Diğer iki basamak, yani öznelliğin dördüncü ve beşinci yönü belleğin iki biçimidir. Birinci biçimi olan “anı-öznellik”, oluşan aralığı işgal eden anıların edimselleşmesidir. Geçmiş şimdiye dâhil olur. İkinci biçimi olan “sıkışma-öznellik” ise bedenin duyumsadığı etkilerin sıkıştırıldığı ve böylelikle niteliğin ortaya çıktığı öznellik yönüdür: “maddenin niteliği ortaya çıkaracak bir sıkışması olarak bellek, bedenin anlarda kalmasını önleyen, ona zamanda bir süre sağlayan bellek” (Deleuze, 2010: 65). Duygulanım-öznellik, tam da madde ve bellek arasında duran sınır üzerindedir. Öznelliğin saf biçimde ortaya çıktığı yön değildir: “duygulanımın durumu daha karışıktır ve kuşkusuz iki çizgi arasındaki kesişmeye bağlıdır. Ama somutluğu içinde duygulanım, henüz saf nesnelliğin karşısına çıkacak bir saf öznelliğin mevcudiyeti değildir, daha çok saf nesnelliği bulanıklaştıran bir ‘saf-

olmayış'tır" (Deleuze, 2010: 92-93). Duygulanımın madde ve bellekten ayrı doğa farkı vardır. Her ikiliğin arasındaki doğa farkı: algı-eylem, madde-bellek, psikolojik ve tinsel varoluş, hareket imge-zaman imge.

Duygulanım imge, algılanım imgede olduğu gibi ikili bir yapıya sahiptir: şey durumlarında edimselleşecek olan olayların hazırlanmasını sağlayan katılımcı yön ve kendini kendisinde ifade eden bir olay olarak ebedi yön. Birincisi, duygulanım imgeyi eylem imgeye uzatan "gerçek bağlantıları" oluşturur. Belirli bir uzam-zaman'da, belirli karakter ve rollerin edimsel bağları kurulur. İkincisinde ise duygulanım imge kendinde varoluşunu açığa çıkarır, tekil nitelik ve virtüelliklerden oluşur. Karmaşık mevcudiyetinin tekil noktaları arasında sinematik etkilerin karşılıkları olan virtüel birleşmeler meydana gelir (Deleuze, 2001a: 102-103).

Deleuze, öncelikle, duygulanım imgenin eylem imgeye uzanan edimsel niteliğini açıklar. Bu nitelik, sinemada özellikle yüz planları aracılığıyla eşleştirilir. Bu birinci yönde yüz, duygulanım imgenin parçaları olan nitelikleri ve güçleri sergilemesi itibariyle yer alır. Yüz edimsel çizgiyi oluşturmanın bir parçası da olabilir, bu çizgiyi silen ve belirsizleştiren etkilerin sergilendiği yüzey de. Her ne olursa olsun, nitelikler ve güçlerle ilişkili olarak kavramalıyız. Duygulanımın karmaşık doğası, sinema açısından, en azından başlangıçta, yalın bir tanımla çözüme kavuşturulmaya çalışılır: "duygulanım imge yakın çekimdir ve yakın çekim yüzdür". Deleuze, Eisenstein'a gönderme yaparak kurar bu özdeşliği. Duygulanım imge diğerleri arasında sadece bir imge türü değildir, "bütün imgelerin bileşenidir". Bir filmin bütününü etkin bir şekilde analiz edebileceğimiz ve deneyimleyeceğimiz çizgiler oluşturur (2001a: 87). "Yakın plan yüzü duygulanımın saf yapım maddesi, onun 'hyle'si yapar" (2001a: 103). Tournier'in ifade ettiği gibi, "yüzümüz, vücudumuzun benzerlerimizin varlığının hiç durmadan yeniden şekil verdiği, ısıttığı ve canlandırdığı bir parçasıdır. 'Sönmüş bir yüz. İnsan türünde şimdiye kadar kuşkusuz hiç ulaşılamamış bir yok olma derecesi'" (2014: 77).

Duygulanım, nitelik ve güce göre oluşan bir mevcudiyet bildirir. Bu mevcudiyet, en az iki bedenin karışımıyla oluşmuş, ifade eden ve edilen ilişkisine göre kurulan bir mevcudiyettir. Duygulanımı ifade eden yüz, ifade edilenden bağımsız değildir. Yakın

plan veya yüz duygulanımla öyle iç içe geçmiştir ki, bir yüz-plan'ının öncelikle bir duygulanım imge mi olduğu sorusu, film analizine kendiliğinden gelip yerleşir. İfade eden (yüz) ve edilen (duygulanım) arasındaki birlikten oluşan bu mevcudiyetin gösterge olarak karşılığı ikondur. İkon, güç ve niteliklerin yüz veya yakın çekimler aracılığıyla sergilendiği duygulanım imgenin çift kutuplu göstergesidir: yeğinsel diziler ve yansıtıcı/yansıtılan birlik (2001a: 97). Deleuze, ikon göstergesini, Bergson'un duygulanım tanımından türetir: "duyarlı bir sinir üzerindeki motor eğilim" (Bergson, 2015: 42). Bu tanımı ikiye böler ve her bir kutbu kendi içinde derinleştirir. Bir tarafta, "duyarlı sinir, hareketsiz alıcı plaka, yüzselleştiren taslak, yansıtıcı birlik, merak (wonder) (hayranlık, şaşkınlık), nitelik, çeşitli farklı şeylere özgü bir niteliğin ifadesi"; diğer tarafta, "motor eğilim, ifadenin mikro hareketleri, yüzselliğin ayırt edici özellikleri, yeğinsel diziler, arzu (sevgi-nefret), güç, bir nitelikten diğerine geçen bir gücün ifadesi" vardır. Bu iki kutbu iki yönetmen üzerinden açıklar. Griffith sinemasında yüz, duygulanımları ifade eden yansıtıcı ve duyarlı yüzey gibidir. Karakterlerin düşünme süreçlerindeki duygulanım hallerinin genel planıdır. Bir karakterin film evrenindeki çeşitli unsurlara özgü ifadeleri kendinde topladığı ve yine bu evrene aktardığı nitelik durumuna işaret eder. Önce düşünceli bir kadın görürüz, sonra kadının sevgilisini. Onu düşündüğünü, yüzündeki duygulanım hallerini bir sonraki sahneye bağladığımızda anlarız. İkon göstergesi burada, bir filmin unsurlarının niteliksel durumlarını yansıtan katılımcı bir role sahiptir. Eisenstein sinemasında ise yüz, filmdeki niteliksel sıçrama anlarının veya filmin farklılaşmaya başladığı kritik anların gelişimindeki bir dizi hareketin sergilendiği yüzey haline gelir. Bir nitelikten diğerine geçen diyalektik hareketin veya gücün ifadelerini sunar. Nesnel bir yakın plan kullanımı söz konusudur. Fakat bu ayrımların nominal olduğunu da belirtmek gerekir. Griffith sinemasında nesnel yakın plan kullanımından bahsedebileceğimiz gibi, Eisenstein sineması için de öznel yakın plan kullanımından bahsedebiliriz (Deleuze, 2001a: 91).[26]

[26] Kracauer, yüz çekimi açısından Eisenstein ve Griffith arasında farklı bir yoldan ayrım ortaya koyar. Eisenstein için Griffith sinemasında yakın çekim bağlamından çekip çıkartılarak kullanılır. Bağlamından çıkartılan yakın çekim, montajın çekimleri birleştiren niteliğini bozar. Kracauer'e göre Eisenstein montaja o kadar çok takılmıştır ki, Griffith sinemasındaki yakın çekimin özgünlüğünü fark edememiştir. Yakın çekim, bu sinema içerisinde, küçük maddi nesnelerin büyütülerek sunulmasıyla fiziksel varoluşa farklı veçhelerden yaklaşmamızı sağlar (2015: 133).

Bu çalışmanın dördüncü bölümde yapmaya çalıştığı da böylesi nominal tanımların birlikte işlemesini sağlamaktır. Aynı filmde birbiriyle çelişir gibi görünen göstergelerin yer alması, bu amaç açısından negatif bir durum ortaya çıkarmaz. Örneğin, Bergman sinemasında ikon göstergesi başka bir tarzda işler. Yüz, yeğinsel dizileri ifade eder ama bu, Eisenstein sinemasında olduğu gibi değildir. Bergman, Deleuze'ün yüzün üç rolü olarak belirlediği yapının dışında yer alır. Bu üç rolü, Eisenstein ve Griffith sinemasına atfetmek mümkün gibi görünmektedir. İlk rol, bireyselleştirmedir, karakterleri birbirinden ayırmanın bireyselleştirici işlevidir. İkinci rol, toplumsallaştırmadır, karakterlerin toplumsal rollere göre konumlandırılmasıdır. Üçüncü rol ise, ilişkilendirmedir, iki karakter arasındaki iletişimin veya tek bir karakterin içsel iletişiminin kurulmasıdır. Bergman sinemasında yüz, bu üç rolün dışında yeni rol edinir. Onun filmlerinde karakterler genellikle toplumsal ve bireysel rollerinden arındırılmıştır. Karakterler arasındaki iletişim kısmen askıya alınmıştır. Tersi de aynı ölçüde geçerlidir. *Höstsonaten* (Güz Sonatı-1978) filminde, bütün bu roller karakterlere aşırı yüklenir; karakterler bu rolleri taşıyamaz hale gelir. Roller onlardan taşar ve aralarındaki iletişim bir savaş alanına dönüşür. Onun filmlerinin genel bir özelliği olan karakterin içsel iletişiminin bile belirsizliğe gömülü olması yoğunlaştırılır. Tüm sessizlik ve çığlıkları ifade eden yüzdür. Piano çalma sahnesinde, her bir yüzde notaların yarattığı mikro etkilenişlere şahit oluruz. Huzuru bozan çığlıkların tüm ifade biçimleri de yine yüz aracılığıyla aktarılır. Bu rollerin silindiği *Persona* (1966) filminde, iki yüz arasındaki toplumsal ve bireysel fark silinir. İletişim, bir yüzden diğer yüze geçen yeğin dizilerin titreşimsel hareketi arasındadır. Yüzün uzam-zaman koordinatları yoktur. Şey durumunda edimselleşmemiş olan virtüellikler, yüzün kendindeliği içerisinde ifade edilir (Deleuze, 2001a: 99-100). Bonitzer'in ifade ettiği gibi, "Bergman yakın planı (yüzü) genel plan gibi, yüzün arazisini bir harita gibi kullanan, sonsuz küçük uzaklıklardan oluşmuş bir güzergâh icat etmiştir" (2011: 66-67).

Deleuze, duygulanım imgenin içsel ve dışsal kompozisyonu arasında bir ayrım yapar. Dışsal kompozisyon, duygulanım imgeyi diğer imge türleriyle buluşturan çizginin oluşturulması işlemidir. İçsel kompozisyon ise diğer yakın planlarla oluşturulan veya bir yakın planın kendi unsurlarıyla oluşturulduğu ilişki formudur. Bergman, bu ikinci kompozisyona yakındır. Fakat duygulanım imgenin yüzün

dışında ifade edileceği başka yüzeylere ihtiyaç vardır. Deleuze, duygulanım imgeyi yakın plan-yüz özdeşliğinin dışına çıkarmaya çalışır. Duygulanım imgenin karmaşık mevcudiyetini veya içsel kompozisyonunu sunmanın başka imkânını arar. Onu sadece yüz ve yakın plana indirgemek hatalı olur. Şey durumlarında cisimleşmemiş güç ve nitelikler, sadece yüz aracılığıyla değil, başka organlar ve şeyler aracılığıyla da sergilenebilir. Deleuze açısından bu imkânın sinemadaki karşılığı ise "herhangi bir mekân"dır. Herhangi bir mekân, virtüel birleşimlerle şekillenen ve tekil noktaların fragmantasyonlarından oluşan soyut bir uzamdır. Toplumsal ve bireysel rolünden sıyrılmış soyut bir yüz gibidir. Fakat sadece canlı imgenin değil, şeylerin de duygulanımları vardır (Deleuze, 2001a: 97). Herhangi bir mekân, duygulanımı canlı imgeden çıkartır ve şeylere verir. Onun soyut niteliği, tüm zaman ve yerler için evrensel olmasından değil, homojenliğini kaybetmiş olan tekil bir uzamın bileşenleri açısından sonsuzca yeniden oluşturulabilme potansiyeli sunmasından kaynaklanır. Virtüel noktalar arasındaki her bileşim, bu uzamın bir hücresini sunar. Açılan virtüel uzamda, arka arkaya gelen planlar, bu uzamın dokunulabilir duyumsal tarzıdır. Duygulanım imge artık sadece yüz ve yakın planla değil, pek çok şeyle ve orta çekimle biçimlendirilir. Bresson'un *Pickpocket* (Yankesici-1959) filminde, yüz artık yerini ellere bırakır. Yakın çekimle orta çekim bir arada kullanılır. Yankesici ve arkadaşlarının ellerinin yakın ve orta çekimleri, onları (elleri) yaptığı işlerden soyutlayarak bir uzam içerisinde parçalanmış fragmanlar haline getirir. Bütün bu el fragmanları, filmin sonunda, "yüzüne bir ışık vuran" sevgilinin ellerinde bir araya gelir. Kadın onun ellerini, erkek onun yüzünü öper ve erkeğin mutlak olana (kadına) ulaşması için uzun ve tuhaf bir yolu geçmiş olması gerekmiştir. Herhangi bir mekân'da ifade edilmiş olan bu duygulanımın göstergesi ise "qualisign"dır. Deleuze, bu gösterge tipini doğrudan herhangi bir mekân olarak da adlandırır ve duygulanım imgenin genetik göstergesi olarak belirler (2001a: 109-110).

Engramme göstergesinin evrensel madde akışı içerisindeki şeyleri kendinde olduğu haliyle göstermesi gibi, qualisign göstergesi de merkezsiz ve "konumlaştırılamamış" uzam akışı içerisindeki nitelikleri ve güçleri kendilerinde görünür kılar. O halde, duyu-motor şemanın sınırına işaret eder, çünkü uzam artık kendi aralarında koordine olabilecek metrik ilişkilere sahip değildir. Uzam-zamansal bir belirlenimsizlik içerisinde nitelikler ve güçler saf haliyle sunulur. Qualisign göstergesiyle

duygulanım imge, insan merkezli niteliğinden sıyrılarak kendisini evrensel akış içerisinde bulur (Bogue, 2003: 80-81). Deleuze'ün "duygular sistemi" olarak adlandırdığı alana geçeriz (2001a: 110). Bu alanda duygulanım imge, kümeden koparılmış kısmı bir nesne değildir. Mutlak bir değişimi ifade etmesi açısından karmaşık bir mevcudiyettir. Fakat onun mevcudiyeti, uzam-zamansal koordinatlara göre biçimlenmez, bu koordinatlardan soyutlanan hareketin mutasyonunu ifade eder. Deleuze, duygulanım imgeyi yakın çekimle/yüzle olan ilişkisinden farklı bir düzlemde ele alabilmek için onun bir süre açığa çıkaran mevcudiyetine başvurur. Kavramsal terminolojiyi takip edersek, duygulanımdan (affectio) duyguya (affectus) geçmiş oluruz. Sadece yüz değil, başka organlar ve şeyler de duygulanım kapasitesine sahiptir. Bu kapasite, uzam-zamansal koordinatların dışında başka bir yerde, artış ve azalış eğrilerine bağlı olarak değişmektedir. Bu başka yer, herhangi bir mekân'dır. Herhangi bir mekân'da bir durumdan diğerine geçen süreyi duyumsarız (Deleuze, 2001a: 96-97).

Deleuze, herhangi bir mekân'ın birkaç farklı biçimini verir. İlk olarak dışavurumculuk sinemasındaki gölge kullanımını örnek olarak gösterir. Karanlık ve ışık arasındaki ilişki mekânlara derinlik katar. Bu derinlik içerisinde, gölgelerle bezenmiş çarpık perspektifler, mekânı uzamsal ve zamansal koordinatlarından çıkartır ve duygulanımların sergilendiği soyut bir uzama dönüştürür. Deleuze, bu uzamı, "gotik bir dünya" olarak adlandırır. Bu dünyada cisimler, "bireyselliklerini kaybettikleri organik olmayan bir yaşamla kuşatılır". Virtüel birleşmeler, cisimler arasındaki etkileşimde soyut uzamdaki gölgelerin temaslarıyla aktarılır. Bir duvar bu birleşmelerin yansıdığı herhangi bir mekân haline gelir (2001a: 111-112).

Deleuze, bir başka biçimi, "lirik soyutlama" olarak adlandırdığı sinemada bulur. Bresson, Dreyer ve Sternberg sinemasını bu grup içerisinde değerlendirir. Lirik soyutlamada ilişki, karanlık ve ışık arasında değil, ışık ve beyaz arasında kurulur. Tinin karanlığa karşı mücadelesinden ziyade seçimi söz konusudur. "Ya..Ya da" mantığı iş başındadır. Deleuze, seçim meselesini önce karanlık, ışık ve gölge, sonra bu farklılıkların pay edildiği terimler (iyi ve kötü gibi) arasında kurar. En sonda bu meselenin, seçimin mutlaklığına yükseltildiğini savunur. Terimler arasında karşıtlık kurulmaz; mutlak seçimin bakış açısından her bir terim bir diğerinin yerini alabilir.

Bir terimden diğerine uzanan mücadele içerisinde sonsuzca ilerleyiş değil, terimlerin aralarındaki konturların tinin mutlak seçimiyle silikleşmesi söz konusudur. Farklılık, mücadele edilerek aşılmaz, mutlak seçimde içerilerek sürekli tekrar edilir. Deleuze, Pascal'dan Kierkegaard'a ve oradan Sartre'a kadar uzanan varoluşçu geleneğin seçim kavramıyla lirik soyutlama sinemasını değerlendirir. Mutlak seçim, kendisinin sonsuzca tekrar edilmesini talep eder; onun nesnesi kendisidir. Uzam-zamansal koordinatlarda bireyselleşmiş şeyler arasında yapılan seçim değil, tinsel bir uzamda veya herhangi bir mekân'da kendi üzerine katlanarak tekrar edilen seçmenin seçimi söz konusudur. Sternberg'in *Shanghai Express* (1932) filminde kadın karakterin sevdiği erkeğe yönelttiği sorudur bu: "kanıt olmadan inanmayı öğrenemeyecek misin?". İnanmayı öğrenen erkek karakterle, final sahnesinde, insan kalabalığıyla çalkalanan istasyonda veya kendisinin dediği gibi "kendilerinden başka kimsenin" olmadığı herhangi bir mekân'da kanıta ihtiyaç duymayan mutlak seçimle kavuşmasıdır. Siyah, beyaz ve grinin her birinin bir şeyle eşleştiği psikolojik seçimden, varoluş modları arasında seçim yapılan, seçmenin seçildiği "siyahın, beyazın ve grinin ötesinde olan saf, içkin veya tinsel ışığa" geçeriz. Dreyer'in *Ordet* (Söz-1955) filmindeki cenaze sahnesinde baskın olan ışık, böylesi bir tinsel güçle donatılmıştır. İsa olduğunu bahis konusu yapan ama kimsenin ona inanmadığı karakterin, karanlığın kendisini anlamamasına karşın "dünyanın ışığı" olarak ilan etmesidir. Bu ilan sırasında, evin duvarlarında süzülen parçalı ışık huzmeleridir. Bu tinsel ışığın bakış açısından her şey yenilenmiştir; onun altında her şeyi yeniden keşfederiz. Herhangi bir mekân, bu keşfin sürekli olduğu tinin gücünü açığa çıkarır: tekrar edilen seçimin aynı zamanda "kendinde-duygulanım" olduğu soyut uzam. Bu uzam farklı alanlara özgü biçimler alabilir: Sternberg-estetik, Dreyer-etik ve Bresson-dinsel. Her biçimde söz konusu olan şey duygulanımdır (Deleuze, 2001a: 114-117).

Deleuze, herhangi bir mekân'ın bir başka biçimini "renk-imge" olarak adlandırır. Godard'ın "bu kan değildir, kırmızıdır" önermesini, bu imgenin formülü olarak belirler. Minnelli ve Antonioni sinemasını, bu imge içerisinde değerlendirir. Renk-imge, basitçe bir nesnenin boyanması ve bir renkle nesne arasında kurulan sembolik ilişki değildir. Nesneleri ve şeyleri kendinde soğuran virtüel bir uzamdır. Rengin kendisinin bir duygulanım olmasıdır. Çerçevelenen nesnelerin bir renk üzerindeki

virtüel birleşimidir. Deleuze, bu birleşim uzamını "amorf bir küme" olarak belirtir. Nesneleri ve şeyleri soğuran renk, onları boşluğa doğru iter. Şeyleri uzam-zamansal koordinatlarından soyutlayarak, bir rengin boş uzamında bir araya getirir. Antonioni'nin *Zabriskie Point* (Zabriskie Noktası-1970) filminde, edimsel dünyanın türlü renklerle bezenmiş uzamından çölün boş uzamına geçilir. Bu uzamdaki çıplak bedenlerin tüm hareketleri ve düğümlenmeleri bir virtüel birleşim yumağıdır. Çöl bu birleşim anlarını kendinde soğurur. Bedenlerle çölün yüzeyi adeta birleşir; ikisi arasındaki fark renksel olarak silikleşir. Her seferinde yeniden düzenlenebilir virtüel birleşimler değil, her birinin edimselleşmemiş güç ve niteliklerinin bir rengin içinde soğurulması veya boş uzamda içerilmesi söz konusudur. Herhangi bir mekân'ın iki türü: yeniden bağlantılandırılmış uzamlar ve boşaltılmış uzamlar (2001a: 119-120).

Birinci uzam türünün lirik soyutlama biçimindeki varoluşçu vurgu, ikinci uzam türünün özellikle Antonioni örneğinde bu sefer renk aracılığıyla yer alır. Deleuze'ün iki uzamın birbirine gönderme yaptığını ve hatta birbirini tamamladığını söylemesinin belki de nedeni budur. Deleuze, bu tamamlanmayı varoluşçuluk vurgusu üzerinden yapmaz. Ancak varoluşçu geleneği takip ettiğimiz takdirde, iki uzamı aynı anda ele alabilmek mümkün gibidir. Kleinherenbrink, Deleuze felsefesinde yeteri kadar değerlendirilmediğini öne sürdüğü varoluşçu temayı görünür kılmaya çalıştığı makalesinde, Deleuze ve Kierkegaard arasında duygulanım imge üzerinden yakınlık kurar. Kierkegaard'ın "iman şövalyesi" kavramıyla ulaşmaya çalıştığı hakiki varoluş modu, Deleuze'de, öznel çağrışımlarından arındırılmış bireysel olmayan bir hakikilik anlayışına göre yer edinebilmiştir: öznel yükünden kurtarılmış bir sanat eseri olarak yaşam. Deleuze, ne zaman en iyi varoluş modunu veya iyi yaşamı problematize ettiğinde, Kierkegaardcı bir esin bu probleme eşlik eder. "Başkası-haline-gelme" (becoming-other) insan varoluşu için hakiki bir yaşam biçimi olmalıdır. Tekil bir varoluşun veya bir yaşamın mutlak olan yaşamla ilişkisi, kendinde sürekli başkalaşarak kalmaya devam eden oluşsal bir sürece bağlıdır. Bu süreç içerisinde, "kendi algısının kendisi tarafından algılandığı", "ortadan kaldırılamaz" bir mevcudiyet ortaya çıkar (Deleuze, 2013b: 36). Duygulanım imge kendi üzerine kapanan "cogito" gibidir: "Pembe Panter hiçbir şeyi taklit etmez. Hiçbir şeyi yeniden üretmez. Dünyayı kendi rengiyle boyar, pembe üzerine pembe; bu onun, algılanamaz hale geldiği (imperceptible), kaçışın kendisine

ait olan çizgisinde parçalandığı, sona kadar "paralel olmayan evrimselleşmesini" (aparallel evolution) takip ettiği, belirsiz-göstergeleyen (asignifying) dünya-oluşudur (becoming-world) (Deleuze ve Guattari, 1987: 11). Kendi üzerine katlanarak devam eden dünya-oluş, bir mutlağın/yaşamın Mutlak'la/Yaşam'la olan sürekli ilişkisi, tıpkı iman şövalyesinin estetik (sanatsal değil duyumsal anlamda estetik) ve toplumsal yaşamından soyutlanmış inancının tekrarı veya hareketi gibidir. Deleuze açısından sanat, bu yaşantılardan arındırılmış mutlak olan yaşamın kendinde hareketinden bireyselleşmemiş duygulanım ve algılanım varlıkları kapmanın hakiki varoluşunu sunar. Kleinherenbrink, Deleuze'ün sinemaya yönelme nedenini de burada bulur (2014: 111). Yüz çekimleri, bu varoluşa zenginlik katmanın önemli biçimsel örneklerini sunar. Bir karakterle özdeşleştiremeyeğimiz, o karakteri aşan başkalaşma varlıklarını adeta bir manzara gibi duyumsamamızı sağlar.

Sadece yüzle sınırlandırmazsak, Deleuze ve varoluşçuluk arasında duygulanım imge aracılığıyla kurulan yakınlık daha sağlıklı olabilir. Herhangi bir mekân göstergesiyle, bu yakınlığın zaman imgeye kadar uzanan etkilerinin bir taslağını çıkarabiliriz. Deleuze'ün duygulanım imge bağlamında açtığı seçim meselesi, Nietzscheci zaman imgede karşımıza çıkacak olan yaşamı olumlama meselesiyle yakınlık sergiler: "Seçim, İyi'nin veya Kötü'nün seçimi değildir. Seçtiği şeyle tanımlanan seçim değil, her bir anda kendisini kendisinde onaylayarak ve bütün bahsi her bir seferde yeniden oyuna sürerek yeni baştan başlayabilmenin seçimidir" (2001a: 115). Deleuze'ün zaman imgede Nietzsche aracılığıyla geliştirdiği inanç teması, aynı kavramlar etrafında döner: iyinin kötünün ötesinde, yaşamı olumlamak, etkin ve tepkisel oluş, seçim, tekrar ve fark. Deleuze, üçüncü bölümde göreceğimiz üzere, varoluşçu inançla Nietzscheci inanç arasında bir ayrım yapar. Fakat bu ayrım, tartışılabilir bir problem sahası açmaktadır. Bu sahanın temel figürü ise hareket-duygulanım-zaman ilişkisidir. Duygulanım imgenin arada olma halinin belirsiz bir doğa farkı içermesi, sadece hangi majör imge altında yer alması gerektiğini belirlemeyi zorlaştırmaz, felsefe açısından inanç meselesiyle ilgili ayrımlar yapmayı da zorlaştırır.

Aynı zorluğu duygulanım imgenin son göstergesi olarak belirlenen dividual göstergesinde de yaşarız. Deleuze, bu göstergeyi ifadenin karmaşık mevcudiyetine bağlı olarak öne sürer. Duygulanım imgenin mevcudiyeti, ifadeyi ortaya koyan yüz

veya yüzselleştirilmiş şeylerle olduğu kadar, bu yüzey üzerindeki bir değişimi ortaya çıkaran ifadeyle de ilgilidir. İfade ve ifade edenin birliği bu mevcudiyeti oluşturur. Deleuze, ifadede ifade edileni dividual göstergesi olarak adlandırır. Her bir anda duygulanımların birleştiği ve bu birleşmeler arasındaki geçişlerin ifade edildiği niteliksel farktır (2001a: 105). Deleuze'ün duygulanım imgede en az yer ayırdığı gösterge tipi budur. Bu gösterge tipinin tanımına metin içinde doğrudan yer bile vermez, kitabın sonundaki gösterge sözlüğünden ancak ulaşabiliriz. Bir yönetmenle veya filmle bu göstergeyi açıklamaz. Bunun bizce en önemli nedeni, sinematografik imgenin zaten dividual olmasıdır. Her bir sinematografik imge, cisimleştiği şey durumlarına karşılık bütünde bir değişimi ifade etmesinden dolayı dividual'dir. Doğasını değiştirmesi itibariyle bölünerek bütündeki süreye işaret eder. Duygulanım imgenin tüm imgelerin bileşeni olması, dividual göstergesi ve bütün-süre ilişkisiyle anlam kazanır. Her bir imge aynı zamanda bir değişimi ifade etmesi açısından duygulanım imgedir. Onu duygulanım altında değerlendirmenin farklı göstergeleri vardır. Deleuze, duygulanım imgenin göstergelerini yakın plandan tüm planlara doğru genişletir. Canlı imgenin duygulanımından imgeler evrenine doğru ilerler: yüz-plan'larından herhangi bir mekân planlarına.

2.2.1.3. İtki imge

Deleuze, aralığın bir yüzünden diğerine (algılanımdan eyleme) ilerlerken, aralığa hücum eden nitelikleri ve güçleri kökensel bir kaynağa bağlı olarak da inceler. Nitelikler ve güçler, imgeler arasındaki etkileşimlerin tezahürleridir, ama bu etkilerin başka tarzda ifade edildiği, imgeleri de içine çeken itkiler dünyası vardır. Bu dünya, duygulanım ve eylem imge arasındadır.

Eylem imgenin dünyası realist bir dünyaysa, duygulanım imgenin dünyası idealist bir dünyadır. Bu iki imge arasında, "dejenere" duygulanıma ve "embriyonik" eyleme benzeyen, natüralist bir dünya ait olan itki imgeler vardır. İtki imgeler, duygulanım imgenin herhangi bir mekân ve eylem imgenin "belirlenmiş ortam ve davranış" çiftinden farklı olan "kökensel dünyalar ve ilkel itkiler" çiftiyle işlev kazanır. Kökensel dünya, belirlenmiş ortamın derinliklerinde; itki ise, bir ifade veya duygulanım olmayan ama en güçlü duyumsama içerisinde kendisini dayatan bir

izlenim (impression) olarak meydana gelir. İtki imge, duygulanım imgenin hissedilebilir kılamadığı ve eylem imgenin temsil etmede yetersiz kaldığı tutarlılığa ve özerkliğe sahiptir. Deleuze, itkinin hayvan ve insan farklılaşmasından önce gelen tüm edim alanını kapsadığını savunur. Bu alanda itkiler ve fragmanlar bağlılaşıktır. Kökensel dünyadaki parçalanmalara bağlı olan enerjinin kendi içindeki devinimi söz konusudur. İtki imgenin baskın olduğu filmlerdeki karakterleri de bu devinimin biçimlendirdiği "insan hayvanlar" olarak adlandırır. İtkiler, belirlenmiş ortamlarda kendisini gösterecek zamanı ve mekânı seçebilecekleri ve performatif sunumlarını belirleyebilecekleri "şeytani" bir zekâya sahiptir. Kökensel dünya ise, enerjinin kendi içinde ve parçaları arasında devinmesinin tutarlı düzlemini oluşturur. Bütün parçalar bu düzlem üzerinde birbirlerine yakınsayarak "içkin bir çöp alanında" bir araya gelir. Bu birleşme anı, "radikal bir başlangıç"tır. İtkilerin, bu başlangıçtan hareketle belirlenmiş ortamda duyumsanması, bütün itkilerin kümelendiği "ölüm-itkisi"ne bir damlanın daha dâhil olmasıdır. Başlangıç ve son iç içe geçerek "en dik yamacı" oluşturur, kökensel dünya ve itki sürekli iz bırakarak tekrarlanır ve yenilenir. İtki imge, belirlenmiş ortamlardaki biçimlenmiş nesnelerden koparılıp çıkarılan kökensel dünyaya ait parçalardan (fetişlerden) ve yine bu ortamlarda ifade edilmiş duygulardan, hislerden ve davranışlardan çıkarılmış itkilerden (semptomlardan) oluşur (Deleuze, 2001a: 123-124).

Bu natüralist dünyada, eylemler kendilerinin bileşenleri olmayan ilksel edimlere, nesneler kendilerini yeniden oluşturmayan parçalara doğru aşılır. Bu iki aşma ediminin ortasındaki insan ise kendisini organize etmeyen enerjilere doğru aşılır. Kökensel dünya her zaman gerçek bir dünyanın derinliklerinde filizlenir. Dolayısıyla, gerçek dünya kökensel dünyadan türetilmiş ve edimselleşmiş olan bir dünyadır. Tüm bireysellikler, bu türetilmiş dünyayı işgal ederek kendi mevcudiyetlerindeki gelişme yasasını takip eder. İtkiler, bu gelişim yasasının anlık duyumsamaları olarak meydana gelir. Deleuze, bu nedenle, itki imge yönetmenlerini ve natüralist yazarları, Nietzsche'nin "uygarlığın hekimleri" olarak ifade ettiği tanımlama içerisinde değerlendirir: "onlar uygarlığı teşhis ederler". Bu teşhis işleminde etkili olan dört koordinat vardır: "kökensel dünya/türetilmiş ortam ve itkiler/davranış modları". Bu bağlamda Deleuze, itki imgenin iki gösterge tipini öne

sürer: semptom ve fetiş. Semptomlar, türetilmiş ortamdaki itkilerin mevcudiyetine, fetişler ise, parçaların/fragmanların temsiline işaret eder (2001a: 124-125).

İtki imge sinemasındaki belirlenmiş ortamlar, onları kendisinden türeten kökensel dünyayla bağlılaşık bir varoluşa sahiptir. Bu ilişki, filmin bütününü kapalı bir dünya haline getirir. Deleuze bu kapalı dünyanın zamanla ilişkisini açıklamak için, Mitry'nin, Stroheim'in *Greed* (Hırs-1924) filmiyle ilgili geliştirdiği fikre başvurur. Ona göre, Mitry, sinema tarihinde ilk defa *Greed* filmiyle "psikolojik süreye" tanıklık ettiğimizi düşünmekte haklıdır. Bu psikolojik süre, "karakterlerin ontogenezi" olarak yer alır. Filmin ana karakterinin gelişimi, altın çıkarılan bir madenden, altın hırsının sürüklediği çöle-ölüm vadisine kadar uzanır. Bu serüvenin güzergâhını belirleyen ise, kanalizasyonda akan pis sular gibi kalıtsal bir kötülüktür. Bu kötülüğün fışkırdığı anlar ve mekânlar vardır: maden ocağının önünde bir kuşa yapılan şiddet, bilet gişesinin önünde aniden gelen öfke-ne istediğini bilememe belirsizliği, ölü fareler ve fare kapanına kısılan eller. Karakterler, "tanınmak ve bağlılık için haykıran vahşi bir içgüdü"nün etkisi altında gelişim gösterir. Deleuze, Mitry'nin sunduğu bu yola, Bunuel'i de ekleyerek söz konusu süreye yaklaşmanın farklı bir biçimini sunar. Bunuel'de süre artık, tek tek karakterlerin ontogenezi olarak değil, "insanın çağlarının sürelere bölünmesi" ve "filogenez" olarak ortaya konulur. Bunuel'in *L'Âge d'Or* (Altın Çağ-1930) filminde bir insanın gelişimini değil, genel olarak insanlığın tuhaf bir tasvirini görürüz. Şiddetin öznesi-filmin ana karakteri, bir "iyi niyet elçisi"dir, tüm değerlerin savunucusudur. Şiddetinin nesnesini doğa ve uygarlık olarak belirler. Üstü çamura bulanmış bir halde sürüklenirken bir anda saygın bir konuma yükselir. Belirsiz bir doğası vardır; kaynayan çamur havuzu içerisinde sürekli yeni şekiller alır. Deleuze bu iki yönetmenle birlikte itki imgeyi, zamanın etnolojik boyutu olarak sunar. Ontogenez olarak zaman, bir canlının döllenmesinden yetişkin bir birey olmasına uzanan süreye işaret ederken, zamanın filogenez biçimi ise, bir biyolojik canlıdaki bazı özelliklerin evrimsel gelişimine işaret eder. Zamanın birinci oluşumunda "entropi" ve "bozunma" söz konusudur. Kökensel dünyadan türemiş ortama ve bu ortamda edimselleşen itkiler arasında, başlangıç ve son düzlemi üzerinde hızlandırılmış bir entropi oluşur. Deleuze'ün itki imgeyi açıklarken ilk başvurduğu "dik yamaç" kavramı, bu zaman anlayışı için geçerlidir. Zamanın ikinci oluşumunda ise, bozunma insan türüne doğru genişler.

Artık söz konusu olan bir yamaç değil çemberdir. Bozunma, hızlanan bir tekrardan ve ebedi dönüşten ibarettir. Kapalı dünya insanda yankılanırken, insan kapalı dünyanın içerisinde bir gelişim bölgesi olarak kalır. Onu oluşturan tüm davranış örüntüleri, biyolojik hayat içerisindeki bir dizi değişikliğin kümesinden ibarettir. İnsan, bozunma ve gelişimin bir parçası olarak zamana bağlıdır. Deleuze, tam da bu nedenle, natüralizmle birlikte sinematografik imgenin zamana belirgin bir form kazandırdığını savunur (2001a: 126-127).

Zaman hareketten bağımsız olarak kendini ortaya koyabilecek bir form kazanmış gibidir. Deleuze, duygulanım imgede sergilemiş olduğu tereddütlü tavrı itki imgede de sergiler. Ve tuhaftır ki yine Kierkegaard karşımızdadır. Bu ikircikli tutumunu özellikle Bunuel için korumaya devam eder. Bunuel sinemasındaki tekrarın iki formu vardır. Deleuze, bu iki formu, Kierkegaard'a gönderme yaparak açıklar. Ebedi dönüşün ilk biçimimdeki tekrar, bizi yıkan ve aşındıran tekrardır. Bu tekrarda, geçmişin pranga vuran gücü söz konusudur. Maddi olarak mümkün olan bu tekrar, tinsel açıdan imkânsızdır. İkinci tekrar ise, geleceğe dönük olan inancın ve absürtün tekrarıdır. Bizim için her şeyi restore eden ve iyi ve kötünün ötesinde olan bu tekrar, kapalı olan tekrarı veya çemberi açarak geleceğe yönelir. Tinsel açıdan her başlangıçla birlikte tekrar edilebilir ama maddi açıdan imkânsızdır. Artık bir ölüm itkisi değil, yaşam itkisi söz konusudur. Bunuel sineması bu tekrara göre, zaman imgeyi doğrudan sunabilen "sahne" olarak ifade edilebilecek bir gösterge tipi oluşturur (2001a: 131-133). *Le Charme discret de la bourgeoisie* (Burjuvazinin Gizli Çekiciliği-1972) filminde, bu tekrar anlayışına göre kurulan sahne göstergesini film boyunca görebiliriz. Her biri özgül etkinlik içeren farklı tekrar çizgileri vardır: bir türlü yenilemeyen yemek, garsonun sipariş alamaması, rahibin gelişleri vd. Her bir tekrar ikiliği arasında bir şey olur: baba katli, uyuşturucu-para, cinsel birleşim. Bütün tekrarlar sıkıştırılmış bir şimdiki zamanda sahneye koyuluyor gibidir. Belirli bir zamana dair verilen sözler veya yapılan planlar bir arada gerçekleşir. Sıkıştırılmış bir şimdide ve mekânda-evde, olaylar gelişir ve tekrarlanır. Aynı büzüşmeyi, *L'Âge d'Or* filminde de görebiliriz. Bir adaya (veya mikro ölçekte bir kulübeye) sıkışmış ve açlıktan ölmekte olan insanların hiçbir zaman hep birlikte göremeyecekleri tepede beliren rahipler. Bir kurtuluşa işaret eder gibi olan rahipleri, her zaman sadece tek bir kişi görür. Bu tek kişi kulübeye döner ve müjdeli haberi verir, herkes yola koyulur

ama yine tek kişi ulaşabilir, diğerleri yolda ölür. Sonra rahiplerde ölür ve ada, öznesi ve nesnesinin kim ve ne olduğunu bilmediğimiz bir yargı mekânı haline gelir. *Le Charme discret de la bourgeoisie* filminde diğer tekrar biçimini de görebiliriz. Birbirine gönderme yapan iki bahçıvanın ölüm ve intikam birliği: bir bahçıvanın öldürdüğü anne ve babanın çocuğu olan bahçıvan.

Deleuze, itki imgenin bu ayırıcı özelliğini hareket imge içerisinde değerlendirmekten de geri durmaz. Çünkü ona göre, itki imgede zaman kaynağını "telafi edilemeyen bir karakter"e sahip olan kökensel bir dünyada bulur ve türetilmiş ortamlarda açımlanır: "zamanın neo-platonizmi". Zaman, itkilerin kaderine (semptomlar) ve oluşlarının kökensel dünyaya ait naturalistik koordinatlarına (fragmanlar) bağlı olarak ele alınır. İtki imgenin zamanın saf formuna ulaşmasını engelleyen neden, zamanı olumsuz etkilerinden hareketle kavramasıdır: "aşınma, bozunma, sarfiyat, tahribat, kayıp veya basitçe unutma" (Deleuze, 2001a: 127).

İtki imge, zamanın özel bir imgesini sunar. Bu özgünlük, "*Khronos*'un zalimliği"dir (Deleuze, 2001a: 124). Zamanı harekete bağlı olmadan ele almak yetmez, onu olumsuz tanımlamalardan da kurtarmak gerekir. Aradaki ayrımı anlaşılır kılmak adına, *Anlamın Mantığı* eserine bakmak faydalı olur. Deleuze, bu eserinde, zamanın iki biçimi arasında bir ayrım yapar: *Aion* ve *Khronos* (2015a: 185-186). Khronos, zamanın "yaşayan-şimdi"sidir. *Aion* ise zamanın gerçek formudur. Bu formda şimdi, yaşanılan zaman olarak değil soyut bir nokta olarak yer alır. Geçmiş ve gelecek, yaşayan-şimdi'ye göre belirlenmez. Şimdi, zamanın bu iki sınırsız ucundaki düz çizginin geçici noktaları olarak belirlenir. Zamanın bu iki formu arasında, bir form daha vardır: "derinliğin deli-oluşu" olarak "kötü *Khronos*". Yaşayan-şimdi veya eylem imge açısından ifade edersek türemiş ortamlardaki varoluş modu ölçülü ve tutarlıdır. Deleuze, bu zaman formunu "iyi" *Khronos* olarak adlandırır. Kötü *Khronos* ise, bu ortamlardaki "davranışları ve durumları" ölçüsüz nicel akışla içsel olarak tehdit eden, hiçbir ölçünün sınırlandıramadığı kökensel dünyanın şimdisine bağlı olarak sürekli değişen zamansal enerji kümesidir. Yaşayan-şimdi'de niteliklerin katılaşmasını önleyen niceliksel oluştur. Bu niceliksel gelişim, şimdiyi parçalamasına karşın onun içerisinde kalmaya devam eder. Türemiş ortam ve kökensel dünya arasında bağlılaşık bir varoluş söz konusudur. Kendi içinde tekrar eden kapalı bir

küme: “Derinlik şimdiden kurtulurken bunu ölçünün akıllı uslu şimdisinin karşısına *kendi* delirmiş şimdisini çıkaran bir ‘şu an’ın bütün kuvvetiyle yapar”.[27] Deleuze, yaşayan-şimdi’ye içsel olan bu zamansal formu, “*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”.

İtki imge, zamanın olumsuz etkilerinden hareketle tasavvur edilmesidir, şimdiden kurtulamaz. Bergson da aynı olumsuzluk üzerinden itkiyi tanımlar. *Khronos* yerine şimdiyi kullanır. Ona göre sadece şimdiki zamanda yaşamak, insandaki doğaya aykırıdır. “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).

İtki imgenin diğer imgelerden ayrı bir doğa farkı vardır. Fakat bu fark, zaman açısından olumlu bir tanım ortaya çıkarmaz. Hatta bu tanımın filmlerdeki farkını ayırt etmek bile zordur. Deleuze, bu zorluğa işaret edercesine itki imgede “natüralist olmanın zorluğu” adlı bir alt başlık koyar. İtki imgenin ve göstergelerinin filmlerde tespit edilmesi zor bir işlemdir. Onu tanımlarken bile zorluk yaşarız. Duygulanım ve eylem imge arasında sıkışmış bir imgedir. Nitelikler ve güçlerle ilgilidir ama bunu duygulanımda olduğu gibi ifade etmez. Kökensel dünyaya bağlıdır. Davranışlarda ve durumlarda ortaya çıkar ama bunu eylem imgede olduğu gibi yapmaz. İtkilerin ölçüsüz edimlerine bağlıdır.

Deleuze yine de ayrımlar yaparak onun doğasını belirlemeye çalışır. Zamansal bir forma bağlı olarak tanımlanan doğasına odaklanır. “*Khronos*’un zalimliği”, ölçüsüz niceliksel oluş, bir şiddet meselesi ortaya çıkarır. Şiddet meselesi, onun eylem

[27]Deleuze, *Aion* ve *Khronos*’un “deli-oluş”u arasında yaptığı ayrımı, Platon’un *Parmenides* diyaloğundaki “an” ve “şu an” arasındaki ayrımla koşut ele alır. Platon, bu diyalogda, Parmenides’e söz vererek idealar teorisinin çıkmazlarına işaret eder. Deleuze’ün diyalogda işaret ettiği bağlam, Bir’in zamanla ilişkisinin sorgulandığı bağlamdır. Bu bağlamda, Parmenides, Deleuze’ün de vurguladığı üzere, şimdide olmanın var olmak olduğunu vurgular. O halde, oluş, şimdiden kurtulamaz veya “atlayamaz”. Çünkü oluş, “şu anda”dır: “böyle oluşan her şeyin şimdiki zamanı atlamaması zorunluysa, oraya varınca oluşmaktan alıkonur. O zaman o *şey* oluşmanın rastladığı şeydir” (152d). An ise, “değişen bir şeyin her iki yöne doğru değiştiği bir şeyi gösterir. Devinme ile duradurma arasında bulunan garip bir şeydir; hiçbir zamanın içinde değildir” (156d-e). Şimdinin içinde olmayan ama geçmişin (duraduran) ve geleceğin (devinen) içinde de olmayan an, zamanın *Aion* biçimidir. Oluşun bir çizgi gibi, iki yöne doğru (geçmiş ve gelecek) genişlemesi ve değişmesidir.

imgeden ayrı doğasına işaret etmek için tartışma bağlamı açar. Eylem imgede şiddet, genellikle bir duruma veya belirlenmiş ortama ve kurumlara yönelik gerçekleşir. Yönelimin nesnesi olan bu belirlenimlerle oluşan karşılıklı eylem hali, bir başka aşamaya geçmenin organizasyonunu yapılandırır. İtki imgede ise şiddet, duruma ve ortama yönelik değildir, karakterin doğasına aittir ve ona içseldir. Eylem halinde olan şiddet değil, sıkıştırılmış ve aniden ortaya çıkabilen şiddet söz konusudur. Bu şiddet, Robinson'un "içinde saklı bulunduğunu hissettiği" ve "ona insanca basit bir tutkudan çok daha saf bir öze ve çok daha eski bir köke dayanıyormuş gibi gelen" ateştir, evrenle ilgili olan bir öfkedir: "kendisini, sinirli bir adamın bayağı haliyle değil, toprağın bağrından çıkan ve her şeyi tek bir ateşli nefesle silip süpüren bir ana güç olarak görüyordu. Bir yanardağ." (Tournier, 2014: 147). Deleuze, Ray sinemasını bu şiddet türüne göre inceler. *Party Girl* (Gangsterin Sevgilisi-1958) filminde mafya babasının kendi aleyhine olma pahasına ani öfke patlamaları ve onun keyif için öldüren ortağı, bu şiddet türünü yansıtırlar (2001a: 134-135).

İtki imgede değerlendirdiği bir başka şiddet türünü, yine Amerikan sinemasından diğer bir yönetmenle, Losey'le aktarırır. Losey sinemasında şiddet, artık karaktere içsel değildir, onu sarmalayan bir edimdir. "Statik" bir şiddet söz konusudur. Deleuze, bu şiddet türünün bir eşinin Bacon'un resimlerinde olduğunu düşünür. Hareketsiz figürlerden yayılan veya Bacon'un kendisinin ifade ettiği gibi "sudûr" eden şiddet açığa çıkar. Bu açığa çıkan şiddet, karakterde dâhil olmak üzere türetilmiş ortamı kendisine doğru çeker. Renk imgenin soğurucu niteliği gibi, ortam ve karakter bu şiddet içerisinde soğurulur. *The Go-Between* (Arabulucu-1971) filminde genel manzarayı oluşturan yeşil ve mavi renk -yeryüzü ve gökyüzü, türemiş ortama yayılan şiddeti soğuran renk tayfını oluşturur. *Mr. Klein* (Kaderi Arayan Adam-1976) filminde renkler, tablolardan taşar ve filmin ana karakteri, Yahudi avının dışında yer almasına rağmen bu avın içerisine çekilir. Genel tablodaki soğuk ve belirsiz bir renk haline gelir. Deleuze, Losey'in itki imge yaratımındaki özgünlüğünü de burada bulur. Bu artık, ne hızlandırılmış bir entropi ne de hızlanan bir tekrara dayanan ebedi dönüştür, kendine dönen bir şiddettir. Türemiş ortamda kökensel şiddeti karşılayabilecek bir davranış yoktur ve şiddetin nesnesi kendisi haline gelir (Deleuze, 2001a: 136-137).

2.2.1.4. Eylem imge

Eylem imge, canlı imgenin imgeler evrenine tepkisel katılımının belli bir yapı içerisinde gerçekleştiği imge düzeyidir. Bu evrende oluşturmuş olduğu aralığın, durumlar ve ortamlarla (milieux) ilişkisi ölçüsünde, evrenden alınan hareketlerin kodlanarak aktarılmasıdır. Algılanım imgeyle başlayan, imgeler evreniyle olan hareket ilişkisi, doğrudan edimsel bir davranışa dönüşür. Kendi ilgilerine göre koşulla(n)dığı bu ilişki, bir değiş-tokuş ilişkisi gibidir. Bu evrenden aldığı harekete karşılık hareket vermek. Yaşamak için eylemek zorundadır. Bu zorunluluk, ihtiyaçlarımıza göre eylediğimiz, toplumsal havuzda şekillenen psikolojik varoluşumuza bağlıdır. Mübadele bir fazlalık rejimine göre işleyebilir. Aktarılan hareketle birlikte bu artı değer asıl zorunluluk haline gelebilir. İmgeler evreniyle (toplumsal ve bireysel) ihtiyaçlara göre belirlenen hareket ilişkimiz, bir blok içerisinde gerçekleşir. Duyu-motor bağlantı, bu bloğun kolon direklerini oluşturur. Bloğa giren hareket, yansıtılır, soğrulur ve en sonunda dışarıya atılır. Yansıtma ve dışarı atma arasında bir şeyler olur biter, ama ikisi arasında bir doğa farkı yoktur. Psikolojik ve toplumsal varoluşumuz, olup biten bu şeyin (emeğin) süre olarak karşılığıdır. İki uç arasında ortaya çıkan aralık-süre, psikolojik ve toplumsal varoluşumuza göre değer kazanır. O halde, açığa çıkan sürenin nasıl ele alınacağından bağımsız olarak, o süreyi, hareketlerin mübadelesi açısından bölen ve sınırlayan bir şema vardır. Bu şemanın, duyu ve motor olmak üzere iki bağlantı ucu vardır. İki bağlantı ucu arasında da, hareket açısından sadece derece farkı olabilir. "Beynin algılama denen yeteneği ile omuriliğin refleks işlevleri arasında yalnızca bir derece farkı vardır, yapı farkı olamaz. Omurilik, alınan uyarıları hareketlere dönüş-türür; beyin bunları basitçe doğan tepkiler olarak sürdürür" (Bergson, 2015: 20).

Eylemi sadece canlı imgeye atfetmek yanlış olur. Eğer algılanımın nesnel çizgisinden öznel çizgisine gidiyorsak, aynı yolu eylem imgede de takip etmeliyiz. Bunun için psikolojik varoluşumuza geri dönelim. Bu varoluşu sadece eksiltici niteliğiyle değerlendirmek yeterli değildir. Eksilterek algıladığı evrenin kendisiyle ilişkisi durağanlık taşımaz. Evren, belirsizlik merkeziyle ilişkisi ölçüsünde hareket eder. Hareket imgeler evreni, kendisinde bir merkez oluşturan canlı imgeye doğru kıvrılır ve onu sarmak için kendi içinde organize olur. Evrenden merkeze doğru

gittiğimizde, “evrenin kendisi bir kıvrım edinir, bir periferi haline gelir, bir ufuk biçimlendirir”. Bu kıvrım hareketiyle artık öznel algılanımdan eylem imgenin alanına geçeriz. Evren, algısal merkez etrafında kıvrıldığında, nesnel algılanım ve eylem arasında ayırt edilemez olan bakış açısına yerleşmiş oluruz. Eylem açısından ifade edersek, evrenin merkez üzerindeki “virtüel eylemi” ortaya çıkar. Onu algılarken aynı zamanda ona etkide bulunabileceği virtüel eylemler içerir. Bu eylemlerle eşzamanlı onun da merkezden dağıtabileceği “olanaklı eylem” koordinatları oluşur. İmgeler evrenindeki şeyler “benim bedenimin büyüyen ya da azalan güçlerine göre düzenlenirler. Bedenimi çevreleyen nesneler, bedenimin onlar üzerindeki olası etkisini yansıtırlar” (Bergson, 2015: 18). Evrenle merkez arasındaki mesafe, bu ilişkinin koşullarına göre artabilir veya azalabilir. Mesafenin veya boşluğun, canlı imge açısından zamansal karşılığı eylemken, uzamsal karşılığı algılanımdır. Şeyleri bulundukları yerde algılarken, onların kendi üzerindeki virtüel eylemini açığa çıkarır. Bu açığa çıkan eyleme karşılık, kendi olanaklı eylemlerini gerçekleştirmesi her zaman gecikmeli/mesafeli olur (Deleuze, 2001a: 64-65). Deleuze, evrenden merkeze, yani virtüel eylemden olanaklı eyleme ilerler. O halde, imgeler evreninin kendinde virtüel halde bulunan bir eylem potansiyeli vardır. Bu potansiyele karşılık canlı imge, olanaktan gerçekleşmeye ilerleyen eylemlilik hali içerisindedir. Karşılaşmalarla kendi içinde devinen bu hal, öznelliğin ikinci maddesel durağıdır. İmgeler evreninin virtüel eylemlerine karşılık olanaklı eylemler arasında seçim yapmak. Seçimler arasındaki ilişki ve hangi seçimin gerçekleştirileceği, toplumsal ortamlarca ve ondaki “toplumsal öz” tarafından koşullanır. Toplumsal ortamlarda davranışlar sergilenir; toplumsal öz ortamlarda gerçekleşir.

İki eylem türünün etkileşimi, belirli tarih ve coğrafi koordinatlar içerisinde gerçekleşir. Nitelikler ve güçler, herhangi bir mekân veya kökensel dünyayla ilişkisine göre değil, doğrudan belirlenebilir ve belirlenmiş ortamlarla ilişkisine göre edimselleşirler. Eylem imge, ortam ve davranış ilişkisinin varyasyonlarına göre oluşur. Bu oluşumun zamansal kipi şimdidir. Şimdi, ortam ve davranış ilişkisine göre, ölçülebilir ve değişebilir sınır gibi işlemektedir (Zourabichvili, 2008: 91). Canlı imge, standartlaştırılmış bir zaman-mekân (şimdi-ortam) düzenlemesi içerisinde sergileyeceği eylem modellerine (davranışlara) göre toplumsal varoluşa katılır. Bulunduğu toplumsal ortamın koşulları uyarınca eylemleri çerçevelenir. Eylem imge,

periyodik bir tekrar süreci içerir, alışkanlıklarla çalışır. Karakterlerin, ortama bağlı olarak değişen durumların içeriğine ve biçimine göre eylemde bulunması beklenir. Ortam, karakterleri kuşatan veya "kapsayan" bir tür "ambiyans" gibidir. Ortamlar, nitelik ve güçlerin sentezlendiği kapsayıcı bir belirlenime sahipken, nitelikler ve güçler, bu ortamlarla ilişkisinde kuvvetler haline gelir. Ortam ve kuvvetleri, kendi üzerine kıvrılırken, karakterleri belirli bir durum içerisinde konumlandırır. Kendilerini bir durum içerisinde bulan karakterler, duruma tepki vererek, ortamı kendileriyle ilişkisi ölçüsünde değiştirir. Ortamın ve durumun gereklerine göre varoluş modu farklılaşır, yeni bir varoluş biçimine (habitus) ulaşırlar. Sadece kendileri açısından değil, ortam ve durum açısından da bir değişiklik ortaya çıkarılır. Bu ikili yapı içerisinde, her şey sürekli bireyselleşir: "tekil bir uzam-zaman olarak ortam, belirlenen ve belirlenmiş durum, kolektif olduğu kadar bireysel de olan karakterler" (Deleuze, 2001a: 141-142).

Deleuze, eylem imgenin bu formunu "organik ve spiral temsil" olarak belirler ve "büyük biçim" olarak adlandırır.[28] Eylem imgenin büyük biçimi için bir formül öne sürer: D-E-D' (Durum-Eylem-Değişmiş Durum). Bu ikili yapı, durum ve eylem çiftinin etkileşimine göre işler. Eylem imgenin bu etkileşimi kuran iki göstergesi vardır. Bunlardan biri organik spirali (durum-değişmiş durum), diğeri ise etkin ve işlevsel (eylem-eylem) spirali oluşturur. Birincisi, şeylerin bir durumunda veya türetilmiş bir ortamda edimselleşmiş nitelikler ve güçler kümesidir: synsign. İkincisi ise, eylem imgedeki sürekli aktif olan tayftır: binomial. Eylemde bulunan karakter, sadece duruma karşı değil, aynı durum içerisinde bulunan başka eyleyenlerle ilişkisinde de eylemde bulunabilir. Karakterin eyleminin olası başka eylemlere karşı aktif sürekliliğidir. Özellikle Western filmlerindeki aldatmacalar ve tuzaklar, binomial'ın güzel örnekleridir (Deleuze, 2001a: 142).

[28] Deleuze'ün temsile karşı çıkarken, eylem imgeyi temsil aracılığıyla ele alması dikkat çekicidir. Hareket imgenin belki de çekirdeğini oluşturan eylem imgenin büyük biçiminin temsil üzerinden ele alınması, hareket imge sinemasını temsil tarafına yerleştirme imkânına kapı aralamaktadır. Bu imkânı hesaba katarak, bir ayrım yapılması gerektiğini düşünmekteyiz. Deleuze'ün sinemanın dışında bırakmaya çalıştığı Temsil'le, eylem imgenin büyük biçiminin organik temsili birbirinden farklıdır. Organik temsil, eylem imgenin baskın olduğu filmlerdeki ikili işleyiş mantığının karşılığı olarak kullanılır. Ortama doğru genişleme ve eylem açısından büzülme aynı anda gerçekleşir. "Nefes alıp veren" organik bir yapı söz konusudur. Bu ikili yapıyı veya kümeyi, sürekli yeni duruma doğru iten kuvvet temsildir. Fakat bu kuvveti üreten, filmin kendisidir, filme yüklenen dışsal bir kuvvet değildir. Bir şeyi temsil etmez, temsilin imgesel formunu oluşturur.

Bu iki gösterge aracılığıyla şekillenen D-E-D' formülü farklı biçimler alabilir. Örneğin, D-E-D formülü, karakterin eylemiyle durumu değiştiremediği veya durumu değiştirilebilecek bir eylem kapasitesine sahip olmadığı filmler için formül verebilir. Deleuze, Vidor'un *The Crowd* (Halk-1928) filminin finalini bu formül aracılığıyla değerlendirir. Filmin ana karakteri ulusal bir günde doğar. Henüz filmin başında durum-eylem ikiliği kurulur. Kapsayan bir ortamın içerisinde bulur kendini, üstelik misyonu bile bellidir. Ulusuna yakışır şekilde önemli bir adam olması beklenir. Fakat bu ulusal günde görülen kalabalıklardan hiçbir zaman kopamaz. Evlenme teklifini bile toplumsal-ekonomik mübadele üzerinden yapar. Evlendikten sonraki ilk sahnede bu kuşatılmışlık, klostrofobik bir mekânla (trendeki bir bölüm) aktarılır. Bu mekânın niteliğini kuvvetlendiren çerçeveler ve mekânsal olarak engellenmiş eylemleri, kalabalıklar içerisindeki konumunun izdüşümleridir. Hemen sonraki sahnede çağlayan suların yanında gördüğümüzde, yeni ve beklenilen duruma ulaşılacağına dair bir beklenti oluşsa da bu konumunun dışına çıkamazlar. Bert, alay ettiği işleri yapmaya başlar ve kalabalıklar içerisinde sıradan biri olarak kalır. Bir başka örnek olarak ise, Deleuze, "alçalan spiral" olarak ifade ettiği D-E-D" formülünü verir. Bu formülde, karakter, içinde olduğu durumu pozitif anlamda değiştirerek yeni bir duruma ulaşmaz. Önceki durumun daha alçalmış bir türevini ortaya çıkarır. Hawsk sinemasındaki alkolik karakterler, bu formüle göre eylemde bulunurlar. Bir seviye kaybı söz konusudur ama bu kayıp itki imgedeki niteliğinden sıyrılmıştır. Kökensel dünya ile itki arasında gelişen naturalist bir seviye kaybına karşılık, durum ile davranış arasında gelişen "realist bir seviye kaybı" söz konusudur. Deleuze, film noir sinemasını da bu formül içerisinde değerlendirir. Film noir sinemasında ortamlar sıkı betimlenir ve karakterlerin eylem zincirleri bu betimlemelerin ortaya koyduğu durumlar içerisinde sıkışır kalır. Yeni bir durum oluşuyor gibi görünse de, eylem zincirleri kendi üzerlerine döner ve ortam değişmeyen kapsayıcı bir kuvvet olarak sunulur (Deleuze, 2001a: 144-145). Hawsk'ın *Scarface* (Yaralı Yüz-1932) filminde, bu ortamın güzel bir tasvirini görürüz. Film cinayetle başlar. Cinayeti işleyen ve gören, öldürülen kişiyi tanır. Bu tekinsiz ortamda bir yükseliş yakalayan Tony'nin sonunda varacağı yeri, polis memuru, filmin başında duyurur: "at pislikleri içerisindeki çamur". Alçalan spiralin bu ön bilgisinin film boyunca gerçekleşmesini görürüz. Zırhlı arabalar ve çelik korumalı ev pencereleri tekinsiz ortamı içselleştirir. Şiddet artık bu ortamda güvenli bir yer edinmenin aracı değil, kendini yok etmenin

örtük amacı haline gelir. Huston'ın *The Asphalt Jungle* (Elmas Hırsızları-1950) filminde, ters spiralin başka örneğini görürüz. Kusursuz bir şekilde planlanan soygunu tehlikeye atacak olasılıkların gerçekleşmesini sağlayan doktorun takıntılarıdır: fazla paraya sahip olma ve erotik bir dans karşısında büyülenme.

Eylem imgenin türler boyunca kendisini sunabilmesi yapısal özelliğinden kaynaklanır. Kendi bütünlüğünde organik bir temsil oluşturur. Bu yapı içerisinde, yerler ve anlar, karşıtlıkları ve bütünlükleri açısından belirlenebilir biçimde tanımlanırlar. Ortam ve durum, sinematografik unsurlara ve film dünyasının parçalarına belli bir ölçü verir. Kendi üstüne kıvrılırken aynı zamanda bu unsurları ve parçaları bir düzen içerisinde yerleştirir. Deleuze, bu işlemi, eylem imgenin ilk yasası olarak adlandırır. İkinci yasa ise, bu düzenin uzamsal ve zamansal gelişiminin değişen duruma doğru evrilerek ilermesidir. Değişen durumun hemen yanı başında ortaya çıkan eylem, durumun kapsadığı bazı güç çizgilerinin bireyselleşmesi olarak yeni bir duruma neden olur. Eylem, içinde doğduğu ve geliştiği duruma karşı bir tepkidir. Fakat eylem sadece durumu karşı bir tepki olması itibariyle değil, kendi içinde farklı çizgileri/olasılıkları taşıması itibariyle de çatışmayı ve dönüşümü yaratabilir. Farklı eylemlerin eşzamanlı şekilde film içerisinde genişlemesi ve bu çizgilerin karşılaşması, eylem çizgilerinin kendi içindeki ikili doğasını ortaya çıkarır. Eylem imgenin bu üçüncü yasası, binomial göstergesinin doğrudan eylemle olan ilişkisinden türetilmiştir. Deleuze, bu yasayı açıklamak adına Chaplin'in *The Circus* (Sirk-1928) filmine başvurur. Chaplin ve aslandan oluşan iki ayrı eylem çizgisi, tek bir çekim içerisinde bir araya getirilir. Aynı ilişki bir sekansta da kurulabilir. Filmin başında gerçek ve sahte hırsız yan yana geldiğinde, paralel iki eylem çizgisini birlite ilerler. Filmin durumu veya değişebilecek durumundan ayrı olarak, iki eylem çizgisi eşzamanlı ve bağlantılı olarak sunulur. Durumdan eyleme geçişi sağlayan, bu çizgilerin birbirlerine düğümlenmesidir. Deleuze, birbirlerine temas eden bu çizgileri ifade etmek için, "binomial bir polinomdur" tanımını kullanır. Eylem, durum ve değişen durumla ilişkisinde ikili bir yapıya sahipken, kendi içinde eşzamanlı olarak farklı çizgileri taşıması itibariyle de çoklu bir yapıya sahiptir. Çizgilerin birbirleriyle ilişkilendirilmesi ve beklenilen ana doğru ilerletilmesi, değişen durumun habercisi olması açısında işlevseldir. Deleuze, beşinci yasayı, filmin başı ve sonu arasındaki bu

çizgilerin birbirlerine örülmesini sağlayan "büyük boşluk" kavramıyla ifade eder.[29] Bu boşluk, "kapsayanla kahraman, ortamla onu değiştiren davranış, durumla eylem" arasında doldurulmayı bekleyen mesafe olarak belirir. Karakterlerin geri ve ileri gitme süreçleri içerisinde, filmin değişen uzam-zaman bloğunda, bu boşluğu duruma eşit olan bir eylemle doldurması beklenir. Boşluk, eylemler zincirinin sıralı edimselliğiyle boydan boya doldurularak katedilir (Deleuze, 2001a: 151-155). Cecil B. DeMille'in *Samson and Delilah* (Samson ve Dalilâ-1949) filminde, başlangıç ve son arasında açılan boşluktur bu. Bu boşluğun her bir sekansında, İsrail ve Filistin karşı karşıya gelir. Düğünde, aslanla kavgasında, kervanlara yapılan saldırıda ve en son Filistinlilerin kutsal mabedinde. Samson'ın onlara karşı beklenilen büyük eylemi onların mabedini yıkarak gerçekleşir.

Deleuze, eylem imgenin "davranış sineması" yarattığını savunur. Bu sinemanın biçimlenmesindeki temel unsur ise duyu-motor bağlantıdır. Duyu-motor bağlantı, eylem imgeyi de kapsayan hareket imgenin işleyişindeki en temel parçadır. Deleuze, bu temelden dolayı, büyük biçimin genetik göstergesini duyu-motor bağlantı üzerinden geliştirir (2001a: 155).

Öncelikle, davranış ve durum ikiliği, temel gerilim olarak belirlenir. Bu gerilimin ortaya çıkardığı organik temsil, bu gösterge altında "düzenlenmekten" (composed) ziyade "oluşturulur" (engendered). Deleuze, bu iki fiil arasındaki belirsiz ayrımı netleştirmek adına bir formül öne sürer: "bitkisel kutup (içe işleme) ve hayvansal kutup (dışa vurma)". Bu iki kutup arasında gelişerek devam eden bir yapı. Deleuze, bu yapının Bergsoncu yaşamın farklılaşmasına benzediğini ifade eder: "nebatlar (bitkiler), bilhassa patlayıcı maddeyi yapmak, hayvanlar da bunu kullanmak yönüne dönmüşlerdir" (Bergson, 2017: 180). Deleuze'e göre, metot oyunculuğu üzerinde şekillenen Actors Studio, bu yapıya sistematik bir bütünlük kazandırmıştır. Bu bütünlük içerisindeki filmler, durumların ve eylemlerin çoğulluğu üzerinden ilerler. Kapsayıcı durum alt durumlara bölünürken, bu duruma karşılık gelen eylem alt

[29] Deleuze, dördüncü yasayı atlayarak beşinci yasaya geçer. Bu geçiş, bir eksiklikten kaynaklanmaz; imge ve göstergelerin genel olarak filmlerde nasıl çalıştığına dair bir ipucu verir. Deleuze, eylem imgenin yasalarını sunar, ama bunlar hiyerarşik ve değişmez değildir. Bunların yeri ve sırası değişebildiği gibi, her bir film kendi kudreti ölçüsünde yeni yasalar da belirleyebilir. Önemli olan, bir imgenin göstergelerinin birbirleriyle ve diğer imge ve gösterge bloklarıyla nasıl ilişkiye girdiği ve bu ilişkinin nasıl bir kompozisyon ortaya çıkardığıdır. Eylem imge özelinde ise, bir küme veya yapının hangi düzeylerden geçerek biçimlendiğidir.

eylemlere bölünür (d1, e1, d2, e2, d3…). Duruma karşılık gelen eyleme ulaşmak için, alt durumlar ve eylemlerden geçilmesi gerekir. Her bir durum-eylem ikiliğine, içsel bir bağlantı denk gelir. Bu bağlantının iki ucu vardır. Bir yandan, durum içerisinde tanımlanan bir nesneyle duyumsal bir temas (bitkisel kutup), diğer yandan ise, bu temasa bağlı olarak dışa vurulan bir his (hayvansal kutup) söz konusudur. Aktörün rolüne ilişkin olarak nesneler ve hisler arasındaki bu bağlantı sürekli canlı tutulur. Bu bağlamda içsel bağlantı, sadece aktörün alıştırmalarıyla açıklanamaz, imgede kendiliğinden belirir. Duyu-motor bağlantıyla birlikte imgede ortaya çıkan bu gösterge, impression'dır (his nesnesi). Durum ve eylem arasındaki içsel bağlantıya göre oluşan davranış şemasının simgesi olarak imgede bırakılan izdir. Örneğin, Actors Studio'nun kurucularından Kazan'ın *On the Waterfront* (Rıhtımlar Üzerinde-1954) filminde, kadının yere düşen eldivenini bir süre oynadıktan sonra kendi eline giydiren ana karakterin eylemi böylesi bir gösterge sunar (Deleuze, 2001a: 156-159).

His nesnesi organik de olabilir. *Baby Doll* (Taş Bebek-1956) filminde, kapsayıcı ortam -ev ve kasaba ekseni- istikrarsız bir yapı oluşturur. İçerinin gergin ortamına eklenen dış unsur -eski üretime karşı fabrika- gerilimin tansiyonunu artırır. Fakat bu gerilim hattına paralel, erotik ve komik bir hat gelişmeye devam eder. İçerinin en kutsal nesnesine (eski tarz üretimin son temsilcisi olan Archie'nin karısı Baby Doll) eklenen dışsal unsur (fabrika sahibi), bu iki hattı bir araya getirir. Bir salıncak üzerinde iki hat birbirine dolanır. İmgede kendiliğinden his izleri oluşur. Bir anda depolayıcı kutuptan sızıntılar gerçekleşir ve filmin sonunda patlayıcı kutup tüm kuvvetiyle sahneye saçılır. İki kutup arasındaki gelişimi görmek adına boşluk yaratılması zorunlu değildir. Tek bir sekans veya sahne içerisinde de iki kutup sırasıyla yer alabilir. Fuller'in *Shock Corridor* (Şok Koridoru-1963) filminde, bir gazetecinin bir cinayeti araştırmak için hasta numarası yaparak yerleşmeye çalıştığı psikiyatri kliniğindeki ilk muayenesinde, ona öğretilen şemaya uygun sakin tavrı ve ani patlayışı iki kutbu sırasıyla sunar. İçsel ses, beklenilen ve gerçekleşen adımların üzerinden geçer. Bu kutupları etkinleştiren içsel bağlantı ise Pulitzer ödülüdür. Onun his nesnesi olarak bu ödül, filmdeki tüm eylemlerinin kaynağıdır. Hiç görülmeyen ve ulaşılamayan bu his nesnesinin etrafında, bu nesneye ulaşmasını sağlayacak olan hastaların somut his nesneleri sıralanır: Dixie şarkısı, yastık kılıfları, resim kalemi.

Bu his nesneleriyle kurulan ilişki iki kutba göre düzenlenir. Gerçeklik içerisinde temas ettiklerinde bitkisel kutba bağlıdırlar, gerçekliğin bozulup filmin renkli formata dönmesiyle hayvansal kutba geçerler.

Eylem imgenin küçük biçimi ise bu gösterge tipini oluşturan duyu-motor bağlantının tersidir. Rodowick, bu açıdan, küçük biçimin hareket imgenin ötesine gidebilecek potansiyel taşıdığını savunur (1997: 70). Eylemin bir duruma göre belirlenmemesi organik kompozisyonu bozabilir. Felsefe sahnesinde sıkça karşımıza çıkan tersine çevirme izleği eylem imgenin biçimleri arasında kurulabilir. Eylem imgenin küçük biçiminde, artık durumdan eyleme değil, eylemden duruma gidilir. Formülü de buna bağlı olarak şu şekildedir: EDE' (Eylem-Durum-Değişmiş Eylem). Eylemden değişmiş eyleme ilerlerken, durumun bir parçası veya bütünü açık edilir. Diğer seçenek de mümkündür; durum, gizemini korumaya devam edebilir. Durumun açık edilişine veya kapalı kalmasına bağlı olarak yeni bir eylem tetiklenir. Kapsayıcı durumun eylemleri yönlendirmesinden ziyade, eylemlerin durumu veya durumları şekillendirmesi söz konusudur. O halde, temsil artık evrensel değil kısmidir, duruma göre değil eylem çizgilerinin farklılığına göre şekillenir. Küçük biçim "etiğe" değil, "komediye" aittir; hareketi ise "spiral" değil "eliptiktir". Göstergesi ise index/indice'dir (belirti veya dizin). Bu gösterge tipinin iki türü vardır. Birinci türünde, eylem, dolaysız bir referans veya karmaşık akıl yürütmelerle verili olmayan durumu açığa çıkarır. Durum önceden verile olmadığı için, belirti, öncelikle yokluğun belirtisidir: "index of lack". Filmin bütünündeki boşluğa işaret eder. Bu boşluktan hareketle durumlar türetilir. Chaplin'in *A Woman of Paris* (Parisli Kadın-1923) filminde, garın duvarlarına vuran tren ışıklarının yavaşça kaybolmaya başlamasıyla birlikte, sevgilisini beklemiş olan kadının ışığın kaynağına doğru hareket etmesi ve bu eyleminden sonra, onu farklı bir ortam içerisinde görmemiz, bu tip bir gösterge sunar. Treni ve dolayısıyla kadının trene binmesini görmeyiz. Film adeta bir es verip, kasabanın hüzünlü hayatından Paris'in şatafatlı hayatına geçer. Deleuze, bu göstergeye "usavurma-imge" olarak da adlandırır (Deleuze, 2014: 212). İkinci türünde ise, belirti artık yokluğa işaret ederek bir durumu ortaya çıkarmaz, doğrudan ikircikli durumlar ortaya çıkarır: ikircikliğin belirtisi (index of equivocity). Bir eylem, birbirinden farklı olan eşzamanlı iki duruma işaret edebildiği gibi, aralarında küçük bir fark bulunan iki eylem iki paralel duruma da işaret edebilir.

Eylemler ve işaret ettiği durumlar arasında, doğru ve yanlış ilişkisi tahsis etmek anlamsızdır. Durum kapanana kadar, iki farklı duruma işaret eden kesit için, yani filmin belli bir sahnesi veya sekansı için her bir farklılık aynı ölçüde geçerlidir. Filmin seyirciyi bıraktığı bu kararsızlık anları, işlemesinin düzeneklerini oluşturur (Deleuze, 2001a: 160-162).

A Woman of Paris'de küçük biçimin bu göstergelerini de buluruz. Artık bir Paris kadını olan Marie, zengin sevgilisiyle tartışırken onun aldığı kolyeyi pencereden atar. Sevgilisinin alaycı tavrı karşısında paniğe kapılarak dışarı koşar ve kolyeyi geri alır. Aynı eylem iki farklı durumu sırasıyla ortaya koyar: şehirli Marie ve kasabalı Marie. Aralarında küçük bir fark olan iki eylemin iki farklı duruma neden olduğunu da görürüz. Marie, davet edildiği bir partinin yapıldığı evi bulmaya çalışırken, yanlışlıkla bir başka evin kapısını çalar ve karşısına eski sevgilisi çıkar. Aynı binada iki ev ve yan yana bulunan iki kapı ve hangi kapının açılacağına bağlı olarak yaşanılacak iki farklı durum. Eylemden duruma giden bu ikircikli göstergelerin karmaşık ilişkisi, filmin temel örgüsünü de oluşturabilir. Lubitsch'in *To Be or Not to Be* (Olmak ya da Olmamak-1942) filmi, baştan sona bu ilişkiler üzerinden gelişir. Karmaşık yer değiştirmeler film boyunca akmaya devam eder. Nazilere yardım eden Profesör ve sahte Nazi albayı, bir sonraki sahnede tersine döner: sahte Profesör ve gerçek Nazi albayı. Oynanan karakter, karakteri oynayanın karşısına gerçek olarak yerleşir. Gerçek kurguya, kurgu gerçeğe dönüşür. Filmin başındaki tiyatro sahnesi gerçeğin mekânı gibidir. Eylemlerin neden olduğu durumların içsel ilişkileri her seferinde yeniden düzenlenir veya durumlar doğası itibariyle ikircikliidir. Komedi filmleri dışında detektif filmlerinde de benzer yapıyı görebiliriz. Örneğin, Huston'ın *The Maltese Falcon* (Malta Şahini-1941) filmi cinayetle başlar. Bu eylemden sonra ortaya çıkan durum, ikircikli doğasını filmin sonuna kadar korumaya devam eder. Bu durumu çözmeye çalışan detektifin kimi temsil ettiği bile belli değildir. Karakterlerin konumları sürekli değişir.

Deleuze, küçük biçimin genetik göstergesini Western sinemasının gelişimine bağlı olarak açıklar (2001a: 164-168).[30] Ona göre, Ford sineması, büyük biçimin yetkin

[30] Tam da bu noktada, Deleuze'ün sinema görüşlerine bir şerh düşmek gerekir. Hatırlanacağı üzere, Deleuze, imge ve gösterge tiplerini belirlemede türleri merkeze almanın yetersiz olduğunu savunmuştu. Hâlbuki küçük biçimin genetik göstergesini geliştirirken, Amerikan sinemasının en temel

örneklerini sunar. Onun filmlerinde, kapsayıcı ortam ve bu ortama bağlı olarak çerçeveleri çizilmiş gruplar veya karakterler vardır. Karakterler, ortamın kendilerine sunduğu durumun gücüne muktedir hale gelmek için, değişen durumla başlangıç arasındaki boşlukta yol almaları gerekir. Ortam ve durumun gereklerine göre kendilerinden beklenen eylemlerin peşinden koştururlar.[31] Eylemlerin gerçekleşmesi yeni duruma doğru geçişin kapısını açar. *Wagon Master* (Vahşiler Hücum Ediyor-1950) bu duruma ulaşmayı boşluğu ikileyerek gerçekleştirir. Birinci boşluk, birbirinden farkları belirgin olan grupların (dini bir cemaat, gösteri ekibi ve at tüccarları) ortak bir duruma ulaşmaları için kurulur. Bu duruma ulaşma amaçları farklıdır ama araçları-eylemleri aynıdır. İkinci boşluk ise bu boşluğun ortasında kurulur. Onlara dâhil olan çetenin ortak amaç etrafında toplanan kümeyi yok etme tehdidiyle, bu tehdide verilmesi gereken tepkinin arasındaki boşluk. Birinci boşluğun doldurulması-güzergâhın katedilmesi, ikinci boşluğun ortadan kaldırılması gerekir. İçeriyi tehdit eden dışarısı iki boşluğun da kaynağıdır. *Stagecoach* (Cehennemden Dönüş-1939) filmi de aynı yapıya bağlıdır. Tanımlanmış gruplar yerini bireysel karakterlere bırakır: despot bürokrat, kahraman şerif, alımlı kumarbaz, alkolik doktor vd. Diğer filmde olduğu gibi yine ulaşılması amaçlanan bir yer ve bu hedefe ulaşmayı engelleyen tehlike (Geronimo) vardır. Tehlike her zaman dışarıdan gelir. Tepelerden dumanlar yükselir. Beklenen tehlike gerçekleştiğinde karşıtlık giderek güçlenir. İki aksiyon çizgisi karşılaşır: posta arabası-içerisi ve tehlikeye açık kılan ıssız çöl-dışarısı. En sonunda, birinci çizgi için değişilmiş duruma ulaşılır.

Hawsk sinemasında ise bütünselleştirici yapıya karşı "saf işlevsellik" öne çıkar. Mekânlar artık organik küme içerisinde tanımlanmaz. İçeriyi tehdit eden dışarı

---

türlerinden biri olan Western'i karşımıza çıkarmaktadır. Bu ihlal, Deleuze'ün kendi koyduğu ilkeye karşı ilk ihlali değildir. Deleuze, aslında, eylem imge boyunca sürekli türler içerisinde iş görür. Örneğin, Western bağlamından bir önceki pasajda, detektif ve suç türlerini, eylem imgenin iki biçimi açısından karşılaştırır (detektif filmleri-küçük biçim ve suç filmleri-büyük biçim). Örnekleri çoğaltmak mümkündür: tarih, psiko-sosyolojik ve savaş filmleri büyük biçime, genel olarak komedi-bürlesk filmleri (Lubitsch, Chaplin ve Keaton) küçük biçime atfedilir. Fakat bu türlerin yekpare bir biçimde, bir biçimin temsilciliğini yaptığını da iddia etmez. Türler içinde, imge ve göstergeler açısından geçişler mümkündür. Öyleyse, türleri önemsizleştirmeden, onlar içinde bazen onlara rağmen yol alarak imge ve göstergeleri sınıflandırabiliriz.

[31] Kracauer, "fiziksel varoluşun tesisi"nin iki türünden biri olan "kaydetme işlevinin" en önemli türü olarak "kovalamacı"yı öne çıkarır (2015: 125). Kovalamaca, hareketin perde üzerindeki en yaygın yansıtılma biçimidir. Kracauer, kovalamacayı doğrudan hareketin kendisi olarak görür. Deleuze'ün eylem imgeyi hareket imgenin özü olarak kabul etmesine benzer olarak, Kracauer kovalamacayı kaydetme işlevinin özü olarak kabul eder. Kovalamacının özellikle Western sinemasının en önemli bileşeni olduğu akılda tutulursa, bu ilişkiyi tahsis etmek daha meşru hale gelecektir.

yoktur. İçerisi zaten karşılaşmaların sergilendiği eylem alanıdır. Dışarıdalık içeriden hareketle türetilir. Tüm olası karşılaşmalar içeride olup biter. İçeri ve dışarı, birliğin içerimleri olarak kapsayan ve kapsanan ilişkisine göre belirlenmez, eylemlere göre belirlenen saf işlevlerdir: "işlevsel permütasyon" (Deleuze, 2001a: 165-166). *Rio Bravo* (Kahramanlar Şehri-1959) filminin henüz ilk sekansında, içeri ve dışarı ilişkisinin tersine çevrildiğini görürüz. Bu ters çevirmeye bağlı olarak da eylemlere gebe olan işlevsel konumlar ortaya çıkar. Filmin ilk sekansında, aksiyonu başlatacak olan dış faktöre ihtiyaç olmadığını görürüz. Filmin çatı-içerisi olarak belirlenen kasabanın bir barında karşılıklı silahlar patlar ve bir cinayet işlenir. Bu eylem sekansından filmin sonuna kadar, cinayeti işleyenin bağlı olduğu çete ve onu adalete teslim etmeye çalışan şerif arasında gerilim hattı uzanır. Fakat çete, dışarıda konumlandırılmaz, kasabada bir yerleri vardır. Kasaba bir bütün olarak içerisidir. Tutukluyu dışarıya çıkaramazlar. Dışarısı adeta ikilenir: kasabanın içerisinde şerifin ofisinin dışarısı ve kasabanın dışarısı. İki dışarı da şerif ve adamları için tehlikelidir. Aynı ölçüde, onlar açısından değişebilir duruma ulaşabilmenin de koşuludur. Mahkeme görevlilerinin kasabaya gelmesini beklerler, planladıkları tuzak gereği mahkûmu şerifin ofisinden dışarıya çıkarırlar. Dışarının çifte olasılığı her zaman açık bırakılır. Şerifin eski yardımcısının kasabanın dışından gelen bir kadını takip etmesiyle başlayıp alkolik bir zavallı olmasına uzanan hikâyesine karşılık, yine dışarıdan gelen bir kadınla şerif arasındaki mutlu bir aşk hikâyesi aynı uzam mantığı içerisinde kurulur. Film boyunca kasabanın dışını hiç görmeyiz. Kasabada birbiriyle işlevsel bir şekilde ilişkiye sokulan kutular vardır: şerifin kutusu, çetenin kutusu, otel kutusu vd. Bir kutudan diğerine ve hatta her bir kutunun bir parçasından diğerine eylemlerle geçilir. Bu eylem zincirine bağlı olarak işlevsel konumlar ortaya çıkar. Şerife yardım etmek istediği için öldürülen eski dost Pat'in en iyi adamı olan Colorado, ilk başta bu duruma ortak olmak istemez, ancak patronunun ölümünden sonra şerif yardımcısı olur. Şimdi ve buradaki durumun değişkenliğine bağlı olarak işlevselleştiren düzeneğe karşı, geçmiş ve kasabanın dışındaki durumların etkisine göre de aynı düzenek işleyebilir. Şerifin yaşlı yardımcısı Stumpy'nin değişmez konumu ve işlevi bu etkiye göre oluşturulur. Kasabada konumu ve işlevi belirlenmiş olan şerif ofisinden hiç ayrılmama işlevi ve konumu.

Yine de Hawsk sinemasında gruplar arasındaki sınır halen kendisini hissettirir. Grupların karşılaşma mekânları tersyüz edilse de formları halen çok keskindir. Yeni Western sinemasında ise bu keskinlik ortadan kalkar. Aynı grup içerisinde pek çok unsur bulunabilir ve bir grup içerisindeki veya farklı gruplar arasındaki ilişkiler bu unsurlara bağlı olarak çeşitlenebilir. Sürekli değişebilen karmaşık ilişkiler ağı söz konusudur. Peckinpah ve Mann sinemasında, bu ilişkilerden türeyen durumlar çokluğu vardır. Eylemler üzerinden gelişen dinamik durum/lar akışı söz konusudur. Eylemler durumlara göre belirlenmez, durumlar eylemler göre belirlenir. İki durum arasındaki büyük boşluk değil, durumlar arasındaki küçük mesafeler söz konusudur. Bu mesafeleri ortaya çıkaran ise eylemlerin doğuşunu belirten kısa anlardır. Anlar, eylemlerin farklılaşma çizgileridir. Her bir an potansiyel olarak eylem üzerinden farklı bir durumun ortaya çıkmasına muktedirdir. Öyleyse, karşılamalar açısından artık kazanan yoktur. Karakterler eylemlerinin ortaya çıkardığı durumların kendilerine dönmesiyle, farklı ilişkilerden örülü yeni bir tehdit-durum'la karşılaşabilir. Belirti, hem yokluğa hem de ikircikliğe işaret eder. Deleuze, anlar arasında tahmin edilmesi zor olan kırık bir hattın oluşmasını belirtinin bu ikili yapısıyla ele alarak "iskelet-uzam" olarak adlandırır. İskelet-uzam, büyük biçimin "teneffüs-uzam"ına karşı, zamansal mesafelerle gelişen bir "vektör-uzam"dır. Eylem imgenin küçük biçiminin genetik göstergesi "vektör"dür: yoğunlukların dışa vurulmasının tekil anlarını bir araya getiren kırık bir hat (Deleuze, 2001a: 166-168).

Penn'in *Little Big Man* (Küçük Dev Adam-1970*)* filminin başında Western anlatısının küçük biçimini izleyeceğimizi anlarız. Filmin ana karakteri Jack Crabb ve onunla görüşme yapan bir araştırmacıyı hastanede görürüz. Yaşlı Jack'e Kızılderililer'le ilgili sorular soran araştırmacı, başlangıçta ondan resmi tarihten başka bir şey duymaz. Fakat onların yaşam biçimlerini öğrenmek istediğini ve onlara karşı yapılan soykırımı savunduğunu ifade ettiğinde, Jack, heyecanla kayıt cihazını çalıştırmasını ister ve Jack'in çocukluğuna gideriz. İlk sekansta yine bilindik büyük biçime göre düzenlenmiş bir sahneyle karşılaşırız. Kızılderililer (Pawnee) bir aileye vahşice saldırır, ama çocukları kurtulmuştur. Onları gören başka bir Kızılderili (Cheyenne) kendi kabilesine götürür. Bu andan sonra, zamansal mesafelerle gelişen vektörel uzamda, eylemlerin ortaya çıkardığı durumların hızlı sıralanışını izleriz. Little White Man ve Little Big Man durumları arasında gidip gelinir. Beyaz bir

istilacı olarak Kızıldereli olur, beyaz istilacılarla Kızılderililer arasındaki savaşta yeniden beyaz bir istilacı olur. Bu geri dönmeler film boyunca tekrarlanır. Her bir zamansal mesafeye göre eylemlere bağlı olarak bir duruma yerleşir ve bir eylemle başka bir duruma geçer. Bir eylemle kendisini bulduğu her durumun tabiatına aykırı bulunur ama bir süre sonra durumlara muktedir olan eylemleri yapan bir konum kazanır. Durumlar birbirine karşıt olduğundan eylemler de birbirine karşıttır: dindarlıktan, sahtekârlığa, silahşörlükten tüccarlığa uzanan iskelet-uzam. Bu uzamda geçen zamansal mesafeler sonrasında tekrar Kızılderililer'e döner ve orada, hayatını kurtardığı için kendisine tuhaf bir düşmanlık besleyen arkadaşının yaşadığı dönüşümde kendi yansımasını bulur. O, her şeyi tersten söyleyen ve yapan "aykırı adam"dır. Sonra tekrar beyaz adam olur ve bu baş döndürücü durumların bir arada meydana geldiği savaş alanında her şey birbirine karışır. Askerler ve Kızılderililer (Cheyenne) arasındaki savaşta, John için "White" ve "Big" olma durumları eşzamanlıdır. Onu filmin başında kurtarmış olan Gölge Adam, onu beyaz sanıp öldürürken, bir asker onu sonra öldürmek için Gölge adamı öldürür. Merkezi olmayan bir dünyada, "tersine çalışan harika bir barometre" vardır. Film, bu barometrenin yoğunlaşma anlarını cisimleştiren ince ve kırık bir vektör çizgisini takip eder. Gülmek, bu vektörü takip edebilmenin koşuludur. Jack'in de dediği gibi, "gülmeseydim buralara kadar gelemezdim".

Peckinpah'ın *The Wild Bunch* (Vahşi Belde-1969) filminde gülmek vahşi kahkahalar silsilesine dönüşür. Farklı kötü grupların kahkahaları sürekli kulaklarımızda çınlar. İyi ve kötü karşıtlığından türeyen ayırıcı kahkahayı değil, film boyunca "kötülerin" arasında kalarak duyduğumuz iskelet-uzam'da yankılanan birleştirici kahkahayı duyarız. Kimin iyi ve kötü olduğu belli değildir veya karşıtlık deforme olmuştur. Filmin başında asker kılığındaki soyguncularla, onları asker sanarak ateş eden soyguncular-kiralık katiller arasında vahşi bir çatışma olur. Kasaba halkı, bu iki grubun arasındaki çatışmada sıkışmıştır. Kimin kimi öldürdüğü ve niye öldürdüğü belli değildir. Öznesi olmayan bir vahşeti izleriz. Film, bu vahşeti üzerinde hep taşır ve vahşet, herkesin birbirine devrettiği "onlar" faili aracılığıyla gerçekleşir. Soyguncular arasındaki çatışmadan, Meksikalılar arasındaki çatışmaya ve soyguncularla Meksikalılar arasındaki çatışmaya. Çatışmayı kendi içerisinde de bölebiliriz. Bir grubun kendi içerisindeki farklı unsurlar arasındaki çatışma. Her bir

çatışma veya eylem, farklı bir durum ortaya çıkarır. Bu durumların sıralı gelişimini vektörel bir uzam içerisinde takip ederiz. Bu uzamda büyük biçimin iyi grubunu, yani askerleri sadece bir kere görürüz. Genç ve beceriksiz bir gruptur, kahraman olmaktan çok uzaklardır. Film boyunca duyulan kahkahalara karşılık, onların varoluş modu uyumaktır. Kötülerin kahkahaları sadece çatışır. Bir grubun lideri ölür; onu öldürmek için çabalayan diğer bir grubun lideri onlara katılır. Bu uzam üzerinde kazanan yoktur; nihai zafer sürekli ertelenir.

Deleuze, hareket imgede sadece eylem imgeyi iki biçim üzerinden inceler ve başka hiçbir hareket imgeden bu kadar gösterge türetmez. Marrati, eylem imgeye verilen bu önemden yola çıkarak, onun hareket imgede bir önceliğe sahip olduğunu savunur (2008: x). Hareket imgeyi eylem imgeye indirgemeden, bu önceliği tahsis edebilmenin en açık imkânı, onun hareket imgede daha geniş bir alana sahip olmasıdır. *Hareket-İmge* kitabında eylem imgenin alanı niceliksel olarak daha büyüktür. Fakat bu önemi, sadece niceliksel bir farkla açıklamak yanlış olur. Eylem imge, hareket imge içerisinde değerlendirdiğimiz bir filmin temel yapısını belirler. Deleuze'ün büyük biçimin yasalarını belirlerken aklında bu yapı vardır. Her iki biçimin formülünü oluşturması, hareket imge filmlerinin şablonlarını çıkarmak içindir. Eylem imge yapısal bir öneme sahiptir, niteliksel bir fark içerir. Algılanım ve duygulanım imge, bir hareket imge filmini organize eden ilkeyi nadiren ortaya koyar. Hareket imgeden zaman imgeye geçişin, eylem imgenin kriziyle gerçekleşmesinin nedeni de budur. Yapıyı çökertmek ancak eylem imgenin kriziyle mümkündür.

Eylem imgenin canlı imgenin varoluşunda belirleyici rolü vardır. İmgeler evrenindeki hareketleri, ortamın ve durumların gereklerine göre düzenler. Yapılaşmış toplumsal bir ortamın talepleriyle, bu ortamdan türeyen durumlar arasında uyum görür. Bu uyum aynı zamanda kendi ihtiyaçlarını gidermesinin de koşuludur. Bireysel ihtiyaçlarını toplumsal ortamların çerçevesi içerisinde karşılar. Bu ortam ve durumlarla ilişkisinde canlı imge, öngörülebilir eylemlerde bulunur. İmgeler evrenindeki öngörülemez hareket, bu organik bütünlükle birlikte doğrusallaştırılır. Canlı imgenin imgeler evrenine etkide bulunması, bu doğrusallaştırılmış hareket ölçüsünde mümkündür. Eylem imgeyle birlikte zaman, doğrusal bir yörüngeye tabi kılınan harekete göre ele alınır. Deleuze'ün eylem imgenin krizini tayin etmesi,

sadece sinema içerisinde sapılacak başka bir yola işaret etmez. Bu krizin felsefi bir izdüşümü de vardır. Zamanın hareketten ayrı doğasını ele almak için eylemin askıya alınması veya onun farklı bir biçimde yeniden tanımlanması gerekir. Bergson, "algının uzay üzerindeki hâkimiyeti, eylemin zaman üzerindeki hâkimiyetinin tıpatıp aynıdır" derken, Deleuze'e, hareket imge türleri içerisinde hangi imgenin altını oyması gerektiğine dair bir yol göstermiştir (2015: 26). Eylem imge, imgeler evreninden alınan hareketlere karşılık verilecek hareketleri belirlemenin zamansal mesafesidir. Bu mesafenin ölçüsünü ve içeriğini belirleyen ortam ve durumdur. Zaman, bu eylem formu altında, doğrusallıştırılmış harekete bağlı kılınır. Onu saf haliyle ele alabilmenin koşulu bu hareketin krizidir.

2.2.1.5. Yansıma imge

Deleuze, bu hareketin krizinden sonra ortaya çıkan zaman imgeye geçmeden önce hareket imgenin iki türünü daha öne sürer. Bunlardan ilki, eylem imgenin biçimleri arasındaki geçişleri ve dönüşümleri sağlayan bir ara imge formudur: yansıma imge. Eylem imgenin biçimleri göstergeleriyle açıklanarak aralarındaki ayrım net bir şekilde gösterilmiştir. Ancak bunların uygulanışları karmaşık bir yapı ortaya çıkarabilir. Yansıma imge, bu yapının iki biçim arasındaki geçişlerle nasıl kurulduğunu ortaya koyan bir imge türüdür. Deleuze, bu imgeyi açıklarken doğrudan yönetmenlere ve filmlerine yönelmiştir: Eisenstein, Herzog, Kurosawa ve Mizoguchi. Yapıyı kuran yönetmenlerdir. Deleuze, bu yapının nasıl kurulduğunu göstermeye çalışır. Bu imge türü, Deleuze'ün sinema ve felsefe arasındaki yörüngeyi sinemadan hareketle başlatmasının da güzel bir örneğidir. İmge türleri arasında, ara formların ve yeni imge ve gösterge tiplerinin bulunması her zaman mümkündür. Filmler üretildikçe, benzerlikleri ve farklılıklarıyla imge ve göstergeler de üretilecektir. Deleuze, bu üretimin nasıl gerçekleştiğini deşifre etmenin, film analizlerinin temel amacı olmasını ister.

Bu imge türünü geliştirmeden önce, bizlere bir uyarıda bulunur. Eylem imgenin iki biçimi, Platoncu anlamda iki ideaya denk gelmektedir. Her bir biçim, eylemin bir formu olarak ideadır. Büyük ve küçük biçim, sadece eylemin formunu belirlemez, bir filmin tasarımlanışına ve "bir 'konunun/öznenin' kavranmasına ve görülmesine"

(conceiving and seeing a “subject”) karşılık gelen kavramları da belirler. Deleuze, bu kavrayışı, ideanın ikinci anlamı olarak ele alır ve sinema için kritik bir önem atfeder. Bir fikrin kavranılışı, o fikrin metin formatına dönüştürülmesinden önce duyumsama olarak belirir. Bir imge duyumsanır, bir konu kavranır ve bir özne görülür. Senaryo sonradan gelir ve imgenin başlangıçtaki halinden sondaki haline kadar değişebilme potansiyeline sahiptir. Senaryo bittikten sonra bile, duyumsanan imgeler farklı biçimler almaya devam eder (Deleuze, 2001a: 178).

Deleuze, bu öncelik ve sonralık ilişkisini açıklamak adına, Eisenstein ve Mikhail Romm arasında gerçekleşen bir diyalogdan bahseder. Romm, *Boule de suif* (Toparlak-1934) adlı filmini çektiği zamanlarda, *Cahiers du Cinéma* dergisi adına Eisenstein’la bir görüşme yapar. Eisenstein için önemli olan soru şudur: Bu filmin esin kaynağı olan hikâyenin iki kısmından hangisine odaklanmak gerekir? Alman işgali ve bu işgale bağlı olarak tüm karakterler arasındaki ilişki mi, yoksa atlı arabasının (küçük) hikâyesi mi? Eisenstein ilk kısmı çekmeye daha yakın olduğunu bildirse de (büyük biçim), Romm ikinci kısmı çekeceğini dile getirir (küçük biçim). Aynı görüşmede Eisenstein, filmin mizansenini (mise-en-scéné) sorar. Romm bu soruyu senaryoyu açıklayarak cevap verir. Eisenstein açısından bu cevap yeterli değildir. Onun öğrenmek istediği, “senaryoyu nasıl kavradığı ve ilk imgeyi nasıl gördüğüdür”. Romm’un, “koridor, kapı, yakın çekim, kapı önündeki çizmeler” cevabına karşılık, Eisenstein, bu gördüklerini çarpıcı bir imgeye dönüştürmesi tavsiyesinde bulunur (2001a: 179).

Deleuze’ün aktarmış olduğu bu anekdot, bir filmin imgeden hareketle başladığına dair fikir verir bizlere. Yönetmen bir ideanın içinde yol alarak film yapabildiği gibi, idealar arasında geçişler, bağlantılar ve deformasyonlar yaparak da filmlerini icra edebilir. Her seçenekte söz konusu olan, imgenin bir form edinmesidir, hangi göstergelere göre biçim kazanacağıdır. İdealarla eylem ve yansıma imgeleri arasında geliştirilen ilişki, şu sonuca ulaşmamıza neden oluyor: idelar, durağan olmaayan bir sınıra göre biçimlenir. Kendi içinde dönüşebildiği gibi, diğer idealarla temasları sonucunda yeni ideaların türemesine de neden olabilir. İdea, aslında, sinema diline uyarlarsak, yönetmenin imge ve göstergeler hakkında bir fikir sahibi olmasıdır. Onun yaratıcı tavrıyla ilgilidir. Deleuze, bu yaratıcı tavra karşılık, yansıma imgesi

üzerinden, farklı imge ve gösterge tiplerini kavramsallaştırmak adına bizlere cesaret vermek istiyor gibidir. Üstelik bu cesareti, felsefe tarihinin karşı cephesine yerleştirdiği, baş aşağı duran Platon aracılığıyla vermektedir!

Deleuze, formların dönüşümünü sunan bu imge türünün göstergesini "figür" olarak adlandırır. Figürler yönetmenlere göre değişiklik gösterebilir. Fakat bir formdan diğerine geçişleri örgütlemesi açısından benzer işlevlere sahiptir. Yönetmenler arasındaki farkı dikkate alarak, Deleuze'ün ilk örneği olan Eisenstein sinemasına bakalım. Deleuze, Eisenstein sinemasını içinde yer aldığı Sovyet sinemasının diyalektikle ilişkisine göre ele alır. Sovyet sinemasının temelini oluşturan diyalektiğin farklı veçhelerini farklı yönetmenler aracılığıyla açıklar. Diyalektik, onlar açısından bir teori olmaktan önce, imgelerin montaj aracılığıyla kavrandığı pratik bir alandır. Bu alandaki her bir veçhe, aynı zamanda eylem imgenin bir biçimine karşılık gelir. İlk veçhe, Pudovkin sinemasıdır. Pudovkin sinemasında diyalektik, "niceliksel süreç" ve "niteliksel sıçrama" arasında gerçekleşen bir yasadır. Bir bilinçlenme sürecinde, niteliksel sıçramalar veya eylemler, bu bilinçlenme sürecinin momentleridir. Bu yasada, eylemlerin birbirlerine karşı tepkide bulundukları çizgisel gelişime işaret edilir. Bu gelişim, belirtileri ve vektörleriyle küçük biçimin diyalektik yapısıdır. Momentler arasındaki iskeletsi yapı, yeni Western sinemasından farklıdır. Kırık hat, tahmin edilemez olmayı bırakıp "politik ve devrimci" bir çehre kazanmaya başlar (Deleuze, 2001a: 180). *Mat* (Ana-1926) filminde, iki eylem kümesinin karşılıklı ilişkisi, bireyselden kitlesele veya özelden kamusala doğru ilerler. Saati çalmaya çalışan babayla, ona karşı koyan anne ve oğlunun karşılıklı eylemi, grev yapmak isteyen işçilerle, onlara engel olmak isteyen işçi-asker-yönetim ittifakının karşılıklı eylemine doğru evrilir. Her bir eylem kümesinin kendi içinde niceliksel birikimi vardır. İşçilerin dinlenme yerinde alkol bulmaya çalışan babayla, greve karşı çıkan işçileri bir araya getiren eylem ilişkileri ve onlara eşlik eden müzik niceliksel birikimi oluşturur. Bu sekanstan hemen sonra doğanın kendinde hareketinin niceliksel birikiminin hareketleri sıralanır: rüzgârda sallanan ağaçlar ve akan bir nehir. Bu büyümeye karşılık, karşı-birikim de oluşmaya devam eder. Toplantılar yapılır ve silahlar saklanır. İki niceliksel birikimi karşı karşıya getiren babanın ölümüdür ve bu karşılaşmaya doğanın kendinde hareketinden alınmış görüntüler eşlik eder. Bu çatışmadan sonra ortaya çıkacak olan niteliksel

sıçrama anne üzerinden gösterilir. Annenin eşi ve oğlu arasındaki ikircikli durumu ortadan kalkar ve tüm eylemleriyle oğlunun yanında olduğu duruma geçer. Tüm niceliksel birikim içerisindeki gelişim anları, onun bilinçlenme sürecinin momentleri gibi işler. Su üzerinde kayan buz parçaları ve onun da içinde yer aldığı eylem yapan işçilerden ve köylülerden oluşan kalabalık arasındaki analoji niteliksel sıçramayı yansıtır.

İkinci veçhe ise Dovzhenko sinemasıdır. Dovzhenko, diyalektiğin farklı bir yönünü sunar. Diyalektik yasa artık "bütün, küme ve parçalar" arasındaki ilişkinin yasasıdır. Bütün, zaten parçaların içindedir. Bütünden parçalara geçme, aynı zamanda kendinde-olma'dan kendi-için olmaya veya Doğa'dan insana geçiştir. Kapsayıcı bir bütün ve onda içerilmiş olan parçalar arasında harmonik ilişki söz konusudur. Deleuze, bu ilişkiyi "yeryüzünün şarkısı" olarak adlandırır. Sürekli teneffüs eden (bütün) ve parçalarca teneffüs edilen bu "senfonik" güç, büyük biçimin diyalektik yapısını oluşturur (Deleuze, 2001a: 180). *Zemlya* (Toprak-1930) filminde, dedenin sakinlikle karşıladığı ölüm ve doğanın kendinde hareketi harmonik bir biçimde birleşir. Sanki öleceği anı ve mekânı kendisi belirler gibidir. Uykuya dalar gibi ölüme yatar. En son gördüğü manzara, onun yanı başında oynayan çocuklardır. Onları görmesiyle ölmeye karar vermiş gibidir. Bu ölümle birlikte köydeki gerilimli hatta yerleşiriz. Doğadan makineye, eskiden yeniye, öküzden traktöre veya bir önceki sekansla ilgili olarak dededen toruna geçişin sancılı sürecini görürüz. Yeni olanın bütündeki yerini sağlayan eskinin inancıdır. Dedenin ölmesine yakın, makinelerle toprağın işleneceğine dair öngörüsü bu inancı yansıtır. Olanağı gerçeklikteki yeni olarak görür ve zaten huzurlu bir şekilde ölmesi, gerçeklikteki vadesini doldurması nedeniyledir. Yine de bütündeki varlığını korumaya devam eder. Torunu da ölür, ama bu ölüm huzurlu bir ölüm değildir, yeniye karşı olanların taraf olduğu cinayetle gerçekleşir. Bu ölümün hemen öncesinde, dedenin en son gördüğü manzara yine karşımızdadır. Dedenin ölmeden önce sahip olduğu huzura, o ancak öldükten sonra ulaşır. Torunun gömülmesi farklıdır. Din görevlilerin yaptığı ritüele göre değil, köy halkının coşkulu şarkıları eşliğinde gömülür. Öte dünyanın dualarından yeryüzünün şarkısına geçilir. Bu geçişe eşlik eden doğum sahnesi paralel montajla aktarılır. Gelecek de bütün içerisinde yerini alır.

Eisenstein sineması ise diyalektiğin üçüncü yasasını geliştirir: "gelişen ve kapsanarak aşılan karşıtlık". Diyalektik yasa, Bir'in yeni bir birlik üretme adına nasıl iki haline geldiğini açıklayan yasadır. İki yasanın, hareket imge açısından ifade edecek olursak eylem imgenin iki biçiminin geliştirilerek birlik içerisinde aşılması söz konusudur. Eisenstein, iki biçim arasında geçiş yapılabilecek "dolaylı" bir "dönüştürücü form" belirlemiştir. Büyük biçimle başlar, ama bu biçimin belirlenmesinde küçük biçimi işletir. Kapsayıcı olan organik temsili "bir neden veya 'gelişim' yasasına" bağlı olarak tahsis eder. Organik bütün içerisinde, "teneffüsün aralıkları olarak" duraklar belirler. Bu duraklar, ayrıcalıklı anlardır ve duraklar arasında çizilen vektöre göre belirlenen karşıtlıklar söz konusudur. Bu vektörel ilişki, Eisenstein sinemasının patetik tarafıdır. Patetik süreç, yoğunluk noktalarına yükseltilmiş iki ayrıcalıklı an arasında niteliksel sıçramaların gerçekleştiği gelişimdir. Deleuze, patetik sürecin asıl niteliğini "montaj" başlığı altında özetlemiştir. Patetik, doğadan insana geçen bilincin durumunu yansıtır, bilincin kendisinin gelişimidir. Toplum ve onun tarihinin dışsal bilincini üreten organiğin niteliksel bir sıçrayışıdır, mutlak değişimdir. Toplumsal organizmanın bir momentinden diğerine geçişi ifade eder (2001a: 36). Organik (büyük biçim) ve patetik (küçük biçim) arasında diyalektik bir ilişki söz konusudur. Büyük biçime kendi içerisinden küçük biçim enjekte edilmiş gibidir. Örneğin, *Bronenosets Potemkin* (Potemkin Zırhlısı-1925) filminde, sisli bir manzara içerisinde görülen gemi, synsign göstergesi sunarken, halatlar içerisinde gösterilen kaptanın gözlüğü, belirti göstergesi sunmaktadır.

Deleuze, bu örnekle yetinmez ve Eisenstein sinemasındaki yansıma imgelerin/dönüştürücü formların karmaşık örneklerini sunar: teatral temsil ve plastik temsil. İlk temsilde, eylemin yerine geçen veya gelecek olan eylemi önceleyen teatral bir düzenek durumun kudretini üstlenir. Durumdan eyleme gitmek yerine değişmiş eyleme (kurgusal ve teatral eyleme) gidilir. Değişmiş eylem, gerçek eylemin belirtisi olarak çalışır. Gerçek durumun doğrudan kendisine denk gelen bir eylemi ortaya çıkarmasından ziyade, teatral bir eylem düzeneği içerisinde, beklenilen eylem yansıtılır. Büyük biçimin içine küçük biçim zerk edilir (Deleuze, 2001a: 180-182). *Ivan Groznny. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovar* (Kokrunç İvan II: Boyarların Düzeni-1958) filminde, Ivan'ın, yakın arkadaşının yönetici akrabalarını öldürmesi sonrası

kilisede yapılan dinsel oyun, teatral temsilin bir örneğidir. Boyarlarla Ivan arasındaki mücadelenin, karşılıklı eylem halinin beklenilen eylemler açısından yansıtılmasıdır. Bu temsili sahnenin önünde iki taraf karşılaşır. Arka plandaki teatral temsil karşılaşmaya eşlik eder. Bu karşılaşmadan sonra, beklenilen eylem açısından büyük temsil ikiye bölünür. İlk temsil çizgisi, Ivan'ın halasıyla Çar olmasını istediği oğlu (Prens) arasındaki müzikal temsildir. Beklenilen ve gerçek eylemler, müzikalin sözsel içeriği ve onların jestleriyle yansıtılır. Kapsayıcı ortamın talep ettiği eylemlerle ortaya çıkacak olan değişmiş durumun bir cephesini oluşturur. Diğer cephe ise, filmin siyah-beyaz formattan renkli formata geçmesiyle ortaya çıkar. Ivan ve kuzeni, Ivan'ın belirleyici olduğu coşkulu bir dans gösterisinin figüranları haline gelir. Kapsayıcı ortamın Ivan'dan beklediği eylemler, bu gösteri içerisinde yansıtılır. İlk temsil çizgisinin işaret ettiği gerçek eylem, ikinci temsil çizgisinin yan gerçekliği olur. Prens temsili olarak Çar olur. Birinci temsilin işaret ettiği gerçek eylem kendi üzerine döner ve onu öldürür. İlk temsilin müzikal içeriği artık değişir. Prens temsilin ters öznesi haline gelir ve annesinin kolları arasından sürüklenerek götürülür.

İkinci temsilde ise eylem sarmaladığı durumu açığa çıkarmaz, gerçek durumla aramıza mesafe koyar. Plastik bir temsil içerisinde genişletilerek doğrudan gerçek durumu kapsayan değişmiş duruma işaret eder. Eylemden duruma değil, kapsayıcı olan değişmiş duruma gidilir. Değişmiş durum, gerçek durumun synsign göstergesi olarak yer alır. Bu temsilde geçiş ters yönde gelişir; küçük biçimin içine büyük biçim zerk edilir. *Bronenosets Potemkin* filminde, aslan heykellerinin sıralı hareketleri, çatışma sonrasında ortaya çıkacak olan değişmiş durumu yansıtır. İşçilerin ayaklanması zafere ulaşacaktır. *Ivan Groznny (*Korkunç İvan-1944*)* filminde, bu işleyişin farklı bir biçimini görürüz. Ivan'ın tahta oturma seremonisinde; askerlerin, tacın, kılıçların ve şatafatlı şamdanların gölgelerinin duvarlardaki hareketli oyunu, ilk yapacağı büyük eylemden -Kazan'a yapılacak saldırıdan- sonra ulaşılacak değişmiş duruma işaret eder. Gölgelerin plastik temsili, Ivan'ın Kazan'dan gelen elçiyi yere devirme eyleminin neden olacağı durumu yansıtır. Tahta çıkma durumunu kapsayan değişmiş durum, gölgelerin oyunuyla sunulur.

Bu iki temsil formuyla biçimler arasında geçişler yapılır. Durum ve eylem arasındaki ilişki, dönüştürücü formların veya yansıma imgelerin aracılığıyla dolaylı inşa edilir.

Eylem imgenin temel niteliği olan durum ve eylem ikiliği, daha yüksek birlik altında kapsanarak aşılmış olur. İkiliğin arasına bir üçüncü yerleşir. Yansıma imge, biçimler arasında geçiş yaparak onları dönüştürmek adına temsillerini üretir (2001a: 180-182).

2.2.1.6. İlişki imge

Deleuze, hareket imgenin son türü olarak ilişki imgeyi öne sürer. Bu imge türünü, zihinsel imge olarak da adlandırır ve doğrudan Peirce'in üçüncülük kategorisinden türetir. İlişki imgeyle, hareket imgelerin türleri arasında mantıksal ilişkilerin kurulabileceği bir düzlem oluşturmaya çalışır. Bu düzlem, aynı zamanda hareket imgenin yasasını ve anlamını oluşturur. Her bir hareket imge türünün kendi içerinde işlemesini sağlayan özerk bir yasası vardır. Fakat bu yasa/lar, mantıksal ilişkiler açısından değil, imgeler evrenindeki konumunu bildiren uzam ve zaman ilişkileri açısından örgütlenir. Söz gelimi, duygulanım imgenin tekilliğini oluşturan yasa, bu imgenin hareket imgeler evrenindeki varoluş farkıdır. Deleuze, bu varoluşun ve diğer varoluşların birlikte mantıksal olarak işleyebileceği bir zihinsel imge tasavvur etmeye çalışır. İmgeler evreninden türeyen hareket imgelerin birlikte çalışabilmelerinin genel yasasını biçimlendirir. Bu yasa altında; eylemler, duygulanımlar ve algılanımlar düşüncenin nesneleri olarak ele alınır. Nasıl ki algılanım, algılanan nesnelerin dışındaysa ve bu nesnelerin kendilerine ait bir varoluşu söz konusuysa, düşünce ve nesneleri açsından da aynı ilişkisellik söz konusudur: nesnelerine veya terimlerine indirgenmeden onları ilişkilendiren üçüncülük-zihinsel imge. Bu imge, Deleuze'ün ısrarla öne sürdüğü, "ilişki terimlerine dışsaldır" önermesinin sinemadaki karşılığıdır. Diğer hareket imge türlerine dışsal olan ilişki imge, bu imge türlerini nesneleri olarak belirlemesiyle onları düşünce nesneleri haline getirir. İlişki imgenin bakış açısından eylem "edim" haline, algılanım "yorum" haline, duygulanım "entelektüel hisler" haline gelir (Deleuze, 2001a: 197-198).

Deleuze, felsefi gelenekte iki ilişki türü belirler: doğal ve soyut ilişki. Bunlar aynı zamanda ilişki imgenin göstergelerini anlamımızın ipuçlarını sağlar. Doğal ilişki, alışkanlığa bağlı olarak şekillenen diziler üretir. Deamer'ın ilişki imgeyi Bergsoncu alışkanlığa dayalı olan bellek imgeyle beraber ele alması, bu ilişki türü için

geçerlidir. Ona göre Deleuze, Peirceci semiyotiği Bergsoncu imgeyle beraber ele alırken üçüncülük kavramıyla Bergsoncu alışkanlığa dayalı olan bellek arasında bağlantı kurar. Söz konusu bellek, algılanım-duygulanım-eylem arasında alışkanlık üzerinden ilişki kurarak varoluşu duyu-motor şemaya göre şekillendirir. Deamer'e göre ilişki imge, üç majör hareket imgenin birlikte hareket etmesiyle ortaya çıkan alışkanlık düzleminde ele alınmalıdır (2009: 163). Fakat bu, ilişki imgenin sadece bir boyutu olabilir. Bu ilişki türünde, bir diziden diğer diziye kolaylıkla geçilebilir. Fakat dizilerin formasyonu dinamik olduğundan, doğal ilişkilerin gerçekleşimi kesintilidir, duraklar ve sapmalar içerir. Soyut ilişki ise doğal ilişkilerin karşılaştırılma zeminidir. Dizilerin formasyonunu değil, bu formasyonlar arasında oluşmaya devam eden bütünün ilişkisel yapısını nesne edinir (Deleuze, 2001a: 197-198, 10-11). Deleuze, bu iki ilişki türünü, doğrudan ilişki imgenin göstergelerine uygulamasa da, ilişki türleriyle imgesinin göstergeleri arasında işleyiş mantıkları açısından yakınlık vardır. Bu yakınlığı ortaya koymak için Hitchcock sinemasına bakmamız gerekir.

Deleuze, bu göstergeleri Hitchcock sineması içerisinde geliştirir. Hiçbir imgede bir yönetmen bu kadar baskın olmamıştır. Onun açısından ilişki imgeyi Hithcock-imge olarak tanımlarsak abartmış olmayız. Hitchcock filmlerinde, başlangıçtan sona kadar devam eden akıl yürütme sürecine şahit oluruz. Eylemler ilişkiler kümesiyle kuşatılır. Önemli olan eylemler değil, eylemlerin taslağı çizilmiş ilişki kümeleri içerisinde gerçekleşmesidir. Deleuze, bu açıdan, Hitchcock'un özgün bir çerçeve anlayışı geliştirdiğini savunur. Her bir çekim, bir ilişki ortaya çıkarır. Kısa çekimlerin sık kullanılmasının nedeni de budur. *Rope* (Ölüm Kararı-1948) gibi tek çekimden oluşan bir film bile, aynı akıl yürütme sürecinin, yani ilişkiler kümesinin dönemeçleri üzerine kurulur. *Rope* gibi tek çekim olmasa da, neredeyse onun gibi tek mekanda geçen ve uzun çekimlerin tercih edildiği *Dial M for Murder* (Cinayet Var-1954) filminde, bu ilişkiler kümesinin komplike biçimini görürüz. İki farklı açı üzerinden ilişkiler kümelenir. Tony'nin karısını (Margot'ı) öldürmesi için evine çağırdığı kişiye şantaj yapmasını sağlayan ilişkiler kümesini oluşturan plan, geçmiş bilgilerin derlenmesiyle ortaya çıkar ve orta açıyla sunulur. Bu plan, onu büyük plana dâhil edebilmenin planıdır. Bu planı kabul ettiğinde serimlenen büyük plan geleceğe yöneliktir ve üst açıyla sunulur. Her iki plan örgüsü de kartopu gibi yuvarlandıkça büyümeye devam eder. İki ilişki örgüsünü boşa çıkarma olasılığını açık tutan karşı-

ilişki-kümesi de kendi içinde büyür: büyük planın olduğu gün karısının evde kalmamayı istemesi, anahtar, bozulan saat, çorap, mektup, çanta vd. Tüm bu olaylar ve nesneler arasındaki ilişki, ilk ilişki yumağına karşı gelişir ama onu ortadan kaldırmaz. İki ilişki yumağı birbirine dolanır ve baş döndürücü bir ilişki bütünü oluşur. Karakterler, bu ilişki kümeleri içerisinde edimlerde bulunur, onlara karşı yorumlar geliştirir ve onlarla beraber zihinsel hisler sergiler. Film dünyasındaki nesnelere anlamını veren bu kümelerle ilişkisidir. Fakat karakterler, onları belirleyen ilişkilerin tümünün bilgisine sahip değildir. Bu bilgileri oluşturan asıl karakter, kameranın hareketleridir. Deleuze'e göre, Hitchcock'u Actors Studio yönetmenlerinden ayıran önemli farklardan biri budur. Hitchcock, oyuncularından kendilerini rollerine kaptırmalarını değil, ilişkiler kümesindeki yerlerini basit bir şekilde doldurmalarını ister. Karakterler ve diğer film nesneleri arasındaki ilişkileri örecek olan unsur, kameranın hareketleri ve kameraya doğru olan hareketlerdir. Bu hareketlerin birbiriyle ilişkilendirilmesi, filmin bütününü ortaya koyar. Karakter, bu bütündeki parçalardan sadece biridir. Bütünün karakterde işlediği ve onlardan taşan eylemlerle biçimlendiği ikili yapı yoktur. Karakterler kendilerini içinde bulduğu durumların bilgisine tamamen sahip değildir. Bu bilgi eksiliğine karşılık, ilişkiler kümesine artı bir unsur eklenir. İzleyici, film ve yönetmen arasındaki ikili yapıyı bozarak, üçüncü unsur olarak ilişkiler kümesine dâhil edilir. Hitchcock, karakterin sahip olmadığı bilgileri izleyicilere sunar. İzleyicilerin bu bilgilere karşılık sergilediği reaksiyonlar, filmin işleyişinin bileşeni olarak yer alır.[32] Onun sinemasıyla özdeşleşen "suspense" kavramı, bu bileşen çerçevesinde değerlendirilmelidir (2001a: 200-202). Hitchcock'un da ifade ettiği gibi, yaptığı şey "oyuncu yönetimi değil seyirci yönetimi"dir (akt. Bonitzer, 2011: 49)

Hitchcock, zihinsel imgenin göstergelerini üretir. Deleuze, bu göstergeleri, iki ilişki türüyle kavramsallaştırır. Doğal ilişki, ikili bir gösterge rejimi ortaya çıkarır. Bu rejimin ilk göstergesi mark'tır. Alışıldık bir dizide bir terimin diğerine gönderme yapabildiği ve her bir terimin diğer terimlerle uyumlu bir şekilde çalışabildiği düzene

[32] Žižek, bu bilgi eksikliğini, izleyiciyi dâhil etmeden Hitchcock sinematografisindeki üç unsurla açıklamaya çalışır: her şeyi görmesine rağmen algıladığı şeylerin bütünsel anlamını kavrayamayan masum üçüncü, simgesel düzenin işleyişine görünürde bağlı kalarak düşmanına yönelik son eylemi sergileyen fail ve onun bu eylemine karşın simgesel düzen içerisinde pasif bir katılımcı olarak kalan iktidarsız gözlemci (2019: 103). Üç unsur ancak büyük Öteki dolayımıyla bir araya gelebilir. Örtük kabullerin işlediği alanda kurucu olan şey, bu alanda eyleyen karakterlere dair her şeyin bilgisine sahip olamayan artı bir fazlalıktır.

işaret eder. Demark göstergesi ise bu diziden/düzenden sapan bir terimle çalışır. Doğal ilişkinin kesintilerle ilerlemesinin nedeni de budur. Bir dizi içerisinde tanımlanan terim, dizinin istikrarını bozarak yeni bir dizi oluşturabilme potansiyeline sahiptir. Yeni dizi filmin hareket yönünü belirler. Örneğin, *Birds* (Kuşlar-1963) filmindeki kuşlar böylesi bir dizi oluşturur. Diğer bir gösterge ise soyut ilişkiden türetilir. İlişkiler bütününün, yani mark ve demark ikilisiyle şekillenen ilişkiler ağının bir nesnede somutlaşmasıdır. Bütünü açığa çıkaran bu gösterge semboldür; bütünün sembolüdür. *Birds* filmindeki bir kuşun ilk saldırısı demark göstergesidir. Kendi türü içinde tanımlanan doğayla uyumlu bir terimin türsel aykırılığıdır. Bütün kuşların kümelenerek saldırması ise semboldür. Dizinin dışına çıkan terimin ardından diğer terimleri sürüklemesiyle ortaya çıkan anlamdır. Olumsallıktan kurala doğru ilerlemedir (Deleuze, 2001a: 203-204). Sembolün bakış açısından diziler yeniden tanımlanır. Mark ve demark dizileri bütünün "özelleşmiş örnekleri olarak" görülür (Bogue, 2003: 103).

Birds filminin ilk sekansında, bu üçlü işleyin bir ön gösterimine şahit oluruz. Henüz ortada bir saldırı yoktur, ama bir terslik olacağını hissederiz. Bu sekansın başlangıcında görülen gökyüzündeki huzursuz kuşlar sürüsü, yoğunlaştırılmamış bir semboldür. Evcil hayvanların satıldığı dükkânda, kafesteki kuşlar mark göstergesini ve kafesten kaçan ilk kuş demark göstergesini oluşturur. Fakat henüz sembolle birlikte gelen yasa ve anlam yoktur. Kuralın olduğunu öne sürebiliriz, ama bu, doğal ilişkiler kümesinden türetilmiş mantıksal bir kuraldır. Gökyüzündeki kuşların huzursuz olmasının nedeni fırtınadır ve kafesteki kuşlar ve kaçan kuş, filmdeki aşk ilişkisinin kurulmasının araçsal unsurları olarak kalır. Kuşlar, bu aşamada, başlayan bu ilişkinin arka planınına dair fon oluşturur sadece. Filmin temel aksiyonuna yerleşmeleri, aşk ilişkisine ket vurmalarıyla olur. Onların bir araya geleceği ana çok yakınken ilk saldırı gerçekleşir. Bu ilişkinin de kendi içinde işleyiş mantığı vardır. San Francisco'dan Mitch için kasabaya gelen kadınların tekrarı, kendi içinde bir doğal düzen oluşturur. Daha önce bu tekrara uyan Suzanne, son gelen Tippi'yi kendi evinde misafir eder. Mitch için gelen ilk kadın Suzanne değildir ve son gelen kadın da Tippi olmayacaktır. Doğallaştırılmış bir mark göstergesi gibi işler bu tekrar. Suzanne'nin ifade ettiği, "göç etmekten hiç vazgeçmeyecekler mi?" sorusu, aslında hem kuşlara hem kadınlara gönderme yapar. Göç etmeyen kuşlardan biri, onun

kapısına çarpar ve Tippi, ertesi gün San Francisco'ya dönmeyi planlar. Fakat sembol oluşmaya başlamıştır. Kuşlar sürüler halinde saldırmaya başlar ve Tippi, bu tuhaf döngüyü kırarak, Mitch ve ailesiyle birlikte kasabadan kaçar. Mitch'in annesi ilk defa oğlu için bir kadını kabul etmiştir.

Kuşlar açısından doğal ilişkinin yetersiz kaldığı ilk an, sürüler halinde saldırmaları değildir, ilk saldırının sonrasında eve çağrılan polisle yaşanılan, çaresizliğin hissedildiği karşılıklı garip iletişimdir. Doğal ilişki kümesi içerisinde tanımlanamayan saldırıyı kime şikâyet edebiliriz? Saldırıya karşı yasaya-eski sembolik düzene bağlı kalan tepki, anlamsız bir edime dönüşür. Yeni bir yasaya ihtiyaç duyulur; düzen deforme olmaya başlamıştır. Bu saldırı, ne filmin başında gördüğümüz gibi fırtınanın makul nedeniyle ne de saldırıdan sonra herkesin toplandığı yerdeki bir balıkçının teknesine yapılan saldırıya dair mantıksal açıklamasıyla izah edilebilir. Alkolik bir ornitolog ve bir din tellalı aynı ölçüde saldırının nesnesidir. Ne bilim ne de din bu saldırıyı açıklama konusunda başarılı olur. Doğal veya doğallaştırılmış ilişki kendi içinde istikrarsız bir yapıya sahiptir. Mitch, evin tüm pencerelerini ve kapılarını tahtalarla kapatmaya çalışırken, gökyüzünde kümelenen kuşlarla ilgili, "çok farklı görünmüyorlar değil mi?" diye sorar. Başlangıçtaki huzursuz sürüden farklı görünmezler. Demark, mark'ın karşıtı değildir. Onlar için mark göstergesi oluşturan normal görüntünün içindeki potansiyel anomali-demark göstergesini anlamak ancak saldırıdan sonra mümkün olmuştur. Başlangıç ve son arasında tersine döndürme işlemi gerçekleştirilir. Kafesteki kuşlar demark göstergesi (saldırıdan önce Mitch'in kız kardeşi için alınmış olan ve hiç huzursuz görünmeyen ve saldırmayan iki kuş), tüm ülkeye saldırmaya başlayan kuşlar mark göstergesi olur. Bu tersine çevirmenin zemini olan yasa ve anlam, sembolik olarak değişir: gökyüzündeki huzursuz kuşlar yeryüzüne inmiştir.

Dial M for Murder filminde, birbirine düğümlenen ilişkileri önceleyen böylesi bir üçlü ilişki mantığı vardır. Bu mantık, filmdeki ilişkileri başlatan mektup trafiğine göre düzenlenir. Margot sevgilisi Mark'tan gelen tüm mektupları yakar. Tüm yakılan mektuplar, doğal ilişki düzeninin mark göstergesini oluşturur. Margot ve Mark, bu düzene uydukları takdirde, mutlu bir sevgili hayatı yaşarlar. Tony'nin de bu ilişkiden haberi olmadığını hesaba katarsak, onun aleyhine bile olsa aynı düzeni paylaştığını

savunabiliriz. Düzenden sapan, yakılmayan tek mektup filmdeki karmaşık ilişkilerin başlamasına neden olur. Bu mektup, bu ilişki düzeninin demark göstergesidir. Tony, bu mektubu yakalar ve doğallaştırılmış bu ilişki düzenini öğrenmiş olur. Düzenin işlemesini sağlayan nesneyi kullanarak, onu içeriden bozmaya çalışır. Mektubun artık sembolik değeri değişir, başka bir anlam ve yasa altında kullanıma sokulur. Mektubu yazan artık Tony'dir ve mektubun içeriğini de sevgi sözleri değil, ölümün hissedildiği şantaj sözleri oluşturur. Tony bir oyun planlar ve filmdeki tüm nesneleri ve karakterleri içine alan ilişkiler ağını başlatır.

Bonitzer, Deleuze'ün Hitchcock filmlerinde tespit ettiği mark ve demark ilişkisini "manzara" ve "leke" çifti üzerinden ifade eder (2011: 41-46). Lekenin belirgin olabilmesi için doğal düzeni imleyen manzaraya ihtiyacımız vardır. Manzaranın doğal düzeni içerisinde leke, bu düzeni istikrarsızlaştıran ve şaibeli hale getiren bir ayrıklık olarak yer alır. Manzaradan lekeye doğru gittiğimizde, yerleşik anlam düzeninden "bütüncül bir muğlaklık alanına" geçeriz. Gerçeklikteki bu yarılma sayesinde, "gizli anlamlar" üretmeye doğru itiliriz (Žižek, 2019: 126). Bonitzer bu ikili ilişkiyi sinema tarihine doğru genişletir ve her filmin zorunlu ve önsel olarak bir Lumiére filmi olduğunu dile getirir (2011: 46). Lumiére'in sunduğu doğal düzen filmlerin başlatıcı figürü olarak yer alır. Neden bu kişiler, bu açı ve bu mekân ve zaman gibi soruları sorduğumuz anda bir tereddüt anına geçmiş oluruz. Doğal düzeni kendiliğinden şüpheli kılan şey, bu sorularla gelen bakıştır. Doğal düzenden kesitler sunan Lumiére filmlerini bile "Hitchcocklaştırmak mümkündür". Sinema tarihindeki ilk "suspense etkisi", Lumiére'in *L'arroseur arrose* (1895) filminde, bir bahçeyi sulayan karakterin kullandığı hortuma basılarak su akışının kesilmesiyle olmuştur. Bonitzer, suspense kavramını sinemanın işleyiş mantığı içerisinde değerlendirir. "Suspense sinematografik zamanın bir anamorfozudur" veya bu zamana dair "yamuk" bir bakıştır. Žižek'in tabiriyle yamuk bakış, "dikkati çekmeyecek yönleri görünür kılmak"tır (2019: 15). Suspense'in birinci anlamı olan tereddüt veya endişe, lekenin manzara içerisindeki durumunu anlaşılır kılabilir ama asıl anlaşılır kılan, ikinci anlamı olan askıya almadır. Belli bir mekâna ve zamana göre konumlandırılmış manzaranın askıya alınması lekeyi ortayı çıkarır. Bonitzer, aynı ilişkiyi, plan farkları üzerinden de ifade eder. Manzaradan lekeye gidiş, genel plandan yakın plana gidiştir. Deleuze'ün simge-nesne olarak ifade ettiği, yakın planla

düzenden sapan lekenin bir düşünce nesnesi olarak cisimleşmesidir (Bonitzer, 2011: 40-42, 49).

Hitchcock, sinema tarihinde, hareket imgenin sınırlarında durur. Hareket imgeleri çerçeveleyerek onları dönüştürmüştür. İlişki imgeyle hareket imgeler evrenini içeriden tamamlar. Hitchcock'la birlikte hareket imgeler evreni, içsellik/düşünce üzerinden anlamını ve yasasını bulur (Deleuze, 2001a: 204).

Yücefer, hareket imgenin ilişki imgeyle tamamlanmasını, "sınıflandırma-tarihsellik" arasındaki gerilimi yorumlamak adına sorunsallaştırır (2020: 110-111). Söz konusu gerilim, "tamlık ve tamamlanma" arasındaki gerilime havale edilerek ele alınır. Hareket imge, Bergsoncu hattı takip ettiğimiz takdirde, canlı imgenin imgeler evrenindeki eksiltici varoluşuna denk gelir ve bu varoluş içerisinde hareket imge, aslında, belli bir tamlık formuna sahiptir. Canlı imge açısından hareket imge, imgeler evreninin çerçevelenerek sunulmasıdır. Bu işlemin sonucu olarak hareket imge, canlı imge açısından bir eksiklik bildirmez çünkü onun ihtiyaçlarına göre belirlenmiştir. Yücefer, bu biçimiyle hareket imgenin daha en baştan belli bir tamlık sunduğunu savunur. Hareket imge, algı-duygulanım-eylem setinden oluşması itibariyle tamdır. Zaten bir hareket imge filmi de, bu setin farklı biçimlenmelerinden ibarettir. Sinemanın tarihsel gelişimine başvurmadan, hareket imge sineması, belli bir tamlık formuna sahiptir ve paradoksal olarak bu formu tamamlayarak ona son şeklini veren ilişki imge, hareket imgeyi tarihsel bir sınıra doğru iter. Bu sınır yapısal bir zorunluluktur. Peirce'in semiyotiğini takip edersek, hareket imgeleri birbiriyle ilişkilendiren zihinsel imgeyi kapsayan dördüncülük kategorisi bulamayız. Tam olanın tamamlanması, belli bir gelişim süreci sonunda tüm olanaklarının gerçekleşmesi itibariyle kendini olduğu gibi ortaya koymasıdır. Sınıflandırma ve tarihsellik arasındaki gerilim tam da bu noktadan kaynaklanır. Hareket imgenin bir türü olarak sınıflandırılan ilişki imge, bir gelişim çizgisini takip ederek onu içsel ve tarihsel olarak tamamlar.

Deleuze, bu sınırda olma halinin diğer tarafına da bakmaya çalışır. Zaman imgenin işaretlerini görebileceğimiz bu tarafta, bazı karakterlerin bulunduğu durumları örnek gösterir. *Rear Window* (Arka Pencere-1954) filmindeki ana karakterin akıl yürütme

süreçlerindeki hareketsiz olma durumu, duyu-motor şemanın bozulması ve buna bağlı olarak görme ediminin yükselmesiyle açıklanabilir (2001a: 205). Hitchcock sineması hareket imge içerisinde yol alarak onu tamamlar, ama bu tamamlanma sorgulayıcı bir tarzda olur: hareket imgeyi tamamlama ve tamamlananı sorgulama. Hitchcock, hareket imge ve zaman imge arasındaki bir köprüdür (Deleuze, 2001a: x). Fakat sinema tarihindeki asıl kırılma, Hitchcock'tan sonra gerçekleşir. Hareket imgenin sınırları içerisinde kalan sorgulama yeterli değildir; sinemayı dönüştürmek gerekir. Tournier, "bir yapının içini, sonunda yıkılmasına yol açmadan sonsuza dek kazmak imkânsızdır" der (2014: 98). Robinson'un, "işletilen ve yönetilen adanın" dışında "başka bir adayı" keşfedeceği ana -Defoe'nun Robinson'u bu ana ulaşamaz, bulunduğu durumu bir fayda rejimine göre sorgulayarak adayı düzenli bir yaşam biçimine göre düzenler, "işlerini kolaylaştırır" (2020: 71)- ulaşması gibi, sinemanın da bir yol ayrımına veya kriz anına ulaşması gerekir. Bu andan itibaren sinema tarihinde farklı bir sayfa açılır: zaman imge.

3. ZAMAN İMGE VE BERGSON-NIETZSCHE

Hareket imgeden zaman imgeye geçiş, sinema-evreni'nin iki bölgesi arasındaki bitmeyen yolculuğun tekrar etmesi gibidir. Bir bölgeden diğer bölgeye geçildiğinde, her bir film iki bölgeyi kendi dünyasına taşır. Tümelden tikele giden bir yolculuktur bu. Fakat tümel olan tikele önsel değildir. Onun bir özü varsa eğer, bu özün fiili olmaktan başka bir niteliği yoktur. Sinema, filmlerle kurulur. Onun özü, film-dünyaları'nın biçimlenme tarzlarına göre değişir. Bu tarzların oluşum mayası, iki farklı bölgenin mahsulüne göre belirlenir. O halde, birinden diğerine geçtiğimizde, geride kalmış olan bir bölge yoktur. Çünkü aynı geçiş hareketini, vardığımız bölgeden geldiğimiz bölgeye dönmek üzere tekrarlarız.

Deleuze, sinemanın iki majör imgesi arasında karşıtlık kurar, ama bu karşıtlık çelişkiye ve olumsuza dayanmaz. Sinemayı kendi içkinliğinde olumlayan iki gücün karşılıklı etkileşimi söz konusudur. Her bir film de, değişik ölçü ve tarzlarda bu etkileşimi ortaya koyar. Zaman imge, sinemanın tarihselliğine bağlı olan bir moment olarak hareket imgeyi kapsayarak aşmaz. Hareket imge halen şimdi ve buradadır. Tıpkı zaman imgenin, sinemanın başlangıç yıllarına istinaden geçmiş ve orada olması gibi. Hareket imgeden zaman imgeye geçiş, sinemanın güç kaybederek "öldüğüne" değil, başlangıcındaki problemlere yeni imge ve gösterge türleriyle yaklaştığını gösterir. Sinema halen başlangıçtaki araştırmalarının etrafında dolanmaktadır. Sadece şu farkla ki, imgelerin kapsamını saf zamana açarak problem alanı genişlemiştir. Bu gelişimi tarihsel ilerleyişe göre tanımlamak zorunlu değildir. Deleuze, bu zorunluluğu iptal etmek adına, Ozu sinemasını örnek verir. Hareket imgenin baskın olduğu yıllarda Ozu, zamanı hareketten ayrı doğası içerisinde ele almanın yollarını düşünmüştür. Onun filmlerindeki karakterlerin görüleme pratiğine eşlik eden, mekânların uzun ve tek plan çekimleri, hareketi sıfır derecesine yaklaştırır. Hem karakterler hem planlar neredeyse hareketsizdir. Bu tercih, sinemanın ilk yıllarındaki sabit kamera kullanımının yeniden keşfi gibidir (Deleuze, 2001b: xiii, 128).

Ozu'nun ve diğer zaman imge yönetmenlerinin asıl yaptığı şey, saf görsel ve işitsel göstergeleri (opsigns and sonsigns) yakalamaktır. Zamanı duyumsanır kılmak için,

bu saf görsel ve işitsel göstergelerin, duyu-motor bağlantıya göre düzenlenen hareketle bağlarını koparmışlardır. Hareketi, bu bağlantının kendinde içeremeyeceği bir sınıra doğru itmişler ve bu sınırın ötesindeki başka bir imge içerisinde kavramışlardır. O halde, hareket imge ortadan kalkmaz, zamanın "boyutları içerisinde" gelişmekte olan imgenin ilk boyutu olarak kalır. Hareketin ötesine giden sinematografik imgenin üç boyutu veya niteliği vardır. İlk olarak, saf görsel ve işitsel göstergeler, hareket imgelerin tersine, zamanın dolaylı olmayan imgesini sunarlar. Zaman bu göstergelerle birlikte hareketin ölçüsü olmaya son vermiştir; hareket artık zamanın perspektifidir. Zamanı dolaylı sunan montaj yerine, doğrudan sunabilecek montaj tipleri geliştirilmiştir. İkinci nitelik ise sunulan saf zamanı dünyayla ilişkisinde okunabilir şekle sokmaktır. Saf görsel ve işitsel unsurlar ayrışarak, zamana içkin olan dünyanın algıladığımız yüzünü okuyabilmemizin parçalarına dönüşür. Dünya önümüzde bir kitap gibi açılır. Bu dünyaya dair yakalanan ve oluşturulan imgeler sadece duyumsanmaz aynı zamanda okunur. Sinema imgenin bir analitiği haline gelir. Üçüncü nitelik, kamera hareketlerinin ve diğer sinematografik unsurların düşüncenin işlevlerine göre tanımlanmasıdır. Bir uzamın tanımına gönderen hareketleri düşüncenin işleyişine bağlamaktır. Hareketler, düşünce ve uzam arasındaki öncelik-sonralık ilişkisinden değil, "onların ayırdedilemezliği"nden türetilir. Bu ayırdedilemezlik, hareketleri, zihinsel bağlantıların çeşitli dizileriyle donatır. Zamana göre tanımlanan bir "kamera-bilinci" oluşturulmaya çalışılır. Bu üç nitelik, gelişmekte olan imgenin üç boyutuna karşılık gelir. Her bir boyuta karşılık, saf görsel ve işitsel göstergeler özel türde göstergelere tercüme edilir: zaman imge – "*chronosigns*", okunabilir imge – "*lectosigns*", düşünce imge – "*noosigns*" (Deleuze, 2001b: 22-23).

Hareket imgenin krizinden sonra, imgenin dolaysız zamanla ilişkisine bağlı olarak kendi içsel bağlantılarıyla oluşan kristal varoluşu görülür ve işitilir bir hale gelir. Bu varoluşun üç boyutu veya imgenin üç kristalleşme tarzı vardır. *Chronosigns* ("zamandizinsel-göstergeler"), diğer iki kristalleşme tarzının temeli olarak kabul edilir: "Kristalin içinde öncelikle görülen Zamandır, zaman örtüleridir, doğrudan bir zaman imgedir" (Deleuze, 2006d: 63-64). Modern sinemada, imgenin zamansal kristalleşmesi diğer kristalleşme tarzlarına doğru genişler. İmgenin zamana göre tanımlanmasından, bu tanımın düşünce açısından ifade ettiği olanaklara ve bu tanıma

göre imgenin okunabilir bir biçim kazanmasına doğru hareket edilir. Bu kristalleşme tarzları arasındaki hareket kronolojik bir ilerleyiş ortaya çıkarmaz. İmgeyi zamana göre tanımladıktan sonra, onun düşünce ve dünyayla ilişkisi yeni bir ışık altında görülür. Zaman imge sineması, bu tanıma göre şekillenen ilişkinin çeşitlemelerinden oluşur. Fakat bu çeşitlemeler, hareket imge sinemasından kopartılarak ondan ayrı bir düzlemde ele alınmaz. Deleuze, temel olarak belirlediği ilk kristalleşmeden sonraki düzeyleri, işin içine hareket imgenin boyutlarını katarak ele alır. Bu düzeylerin genel bir gelişim tablosunu ortaya çıkarır. İmgenin düşünceyle olan ilişkisini ve okunabilir bir biçim edinmesini zaman imge öncesinden başlayarak açıklar. *Zaman-İmge* kitabında, hareket imge sinemasının düşünceyle olan ilişkisine ve imgenin okunabilirliğini oluşturma biçimlerine ayrılmış bölümler vardır. Hareket imge içerisinde değerlendirilen yönetmenler, imgenin kristalleşme düzeylerinde karşımıza çıkmaya devam ederler. O halde, imgenin düşünceyle olan ilişkisini ve analitik bir biçim edinmesini sadece zaman imgeye pay etmek yanlış olur. Deleuze, açılan düzeylere hareket imge cephesinden göz atabilmezi sağlayan bakış açıları yerleştirir. Hareket imgenin zaman imgede aşılmaması, bu bakış açılarının canlı tutulabilmesidir. Deleuze, iki imge arasında değer hiyerarşisi kurmaz, sinemanın dinamik sürecine ve gelişimine odaklanır (Bogue, 2003: 165).

"Zaman İmge" başlığının alt başlıkları da bu odağı dikkate alarak oluşturulmuştur. İmgenin ilk kristalleşme düzeyini, hareket imgede olduğu gibi, Bergson çerçevesinde ortaya koymaya çalışacağız. Diğer kristalleşme düzeylerinde çerçeveyi değiştirerek, bu düzeylere Deleuze'ün Nietzschesi aracılığıyla yaklaşacağız. Düzeyler arasında düşünürler aracılığıyla bir değer farkı ortaya koymak amacında değiliz. Yönetmenlerin düzeylere dair sinematik fikirlerini, Deleuze'ün felsefesi içerisinde yol alarak anlama gayreti içerisindeyiz. Bu ayrımları derinleştirmeden önce, bir önceki bölümde geldiğimiz sınır duruma, yani hareket imgenin krizine yoğunlaşmamız gerekir.

3.1. Hareket İmgenin Krizi: Tarih ve Oluş Ayrımı

Zaman imgeyle birlikte sinemada yaşanan dönüşümü açıklamak hareket imgenin krizini zorunlu kılmıştır. Deleuze, iki imge arasındaki geçişi açıklarken, dönüşümü

sağlayan nedeni ikiye böler. Dönüşümün içsel ve dışsal nedeni, sinemayı iki perspektife göre ele almanın modellerini oluşturur. İçsel neden, bir film yaparken başvurulan teknik unsurların ve bu unsurlarla şekillenen imge ve göstergelerin, başka bir gelişim çizgisine göre yeniden ele alınmasıdır. Sinema-oluş'u, tüm unsur ve tipleriyle kendisine doğru çeken bir fark-eğilim çizgisine göre tanımlama çabasına gönderme yapar. Hareket imgede ayrıksı bir ot gibi duran bu unsurlar ve tipler, zaman imgeyle birlikte sinema-oluş'ta asıl yerini ve işlevini bulur. Her bir hareket imgenin genetik göstergesi ve hareket tezlerinden türeyen ve montajla ilişkilenen açık bütün olarak süre, hareket imgeler alanından dışarıya çıkmanın belirteçleri gibi durur. Başlangıçta dışarının nasıl olduğu henüz belli değildi; imgenin zamansal olarak tasavvur edilmesine dair cılız ama tekrarlanan çağrılar işitiliyordu. Zaman imge, bu çağrıların artık bir çığlığa dönüştüğü sinematografik alanı sağlamıştır. O halde, iki imge arasındaki geçiş bir kopuş değildir, bir oluşum sürecine bağlıdır. İçsel neden, sinema-oluş'taki bu başkalaşım anlarını birleştirir. Zaman imgeye hareket imgedeki bu anlardan geçerek ulaşabiliriz.

Baker'e göre, bir şeyin ortaya çıkışını, başka bir şeyin geride kalmasından daha rahat fark ederiz (2011: 99). Baker'in ifadesini yerli yerine oturtmak adına, bir ekleme yapmamız gerekir. Bir şeyin ortaya çıkışı hiçlikten meydana gelmez ve bir şey geride kalarak hiçliğe gömülmez. Hareket imgenin geride kalmasıyla zaman imge ortaya çıkıyorsa, bu durum, zaman imgenin "yeni" bir imge türü olduğu anlamına gelmez. Yeni olan sinematografik imgedir ve bu imgesel evrenin her bir film-dünyası'dır. Zaman imge, bu imgesel evrenin bir boyutudur. Hareket imgenin egemen olduğu zamanlarda henüz tam bir form kazanamamış ve ancak sezgiyle kavranabilen bir boyut. Modern sinema, hareket ve zaman ilişkine farklı yaklaşmamızı olanaklı kılması itibariyle, bu formun belirginleşeceği ortamı sağlamıştır. *Zaman-İmge* kitabının çevirmenleri olan Tomlinson ve Galeta, modern sinema ve modern felsefenin kavramları arasında bu bağlamda bir ilişki kurar (2001b: xvi). Deleuze'ün modern sinema içerisinde değerlendirdiği zaman imge, modern düşüncenin önemli problemleriyle birlikte ele alınmıştır. Bu problemlere dair yürütülen sinematografik fikirler arasında sınıflandırmalar yapılmıştır. Çağın ruhuna sinema aracılığıyla yaklaşılmıştır.

Žižek açısından, "çağın ruhu denen şeyde ortaya çıkan değişiklikleri saptamanın en kolay yolu, belirli bir sanatsal formun 'imkânsızlaştığı' ana dikkat etmektir" (2019: 73). Çağın ruhuyla bağlılaşık ama ondan ayrı bir ruhu vardır sinemanın. Deleuze, eylem imgenin krizine rağmen, reklam piyasasının onun iki majör biçimini yetkinleştirerek kayda değer bir başarı kazanmasının, sinemanın ruhunda olan değişimlere tezatlık oluşturduğunu savunur. Hareket imge radikal formlar altında gücünü korumaya devam etse de, sinemanın ruhu, onun dışında başka bir yerdedir (2001a: 206). Problemler artık değişmiştir. Zaman imgeyle birlikte sinema, hem problemlerin yönünü hareketten zamana doğru değiştirmiştir hem de çağın değişen ruhunun bir parçası olmuştur.

Bazin'e göre, "her çağ kendi gerçekliğini, yani gerçeğin ele geçirilmek istenen yönünü en iyi elde edebilen, koruyan ve yeniden yaratabilen teknik ve estetiği arar" (1966: 80). Sinemanın ve çağın birbirlerini içeren ruhundaki değişimleri bir süreç içerisinde kavramak, farklılaşan problemleri doğru ifade etmemizi kolaylaştırır. Problemlerin yönü hareketten zamana doğru kayıyorsa, bu eksen değişikliği, hareketin aşılmış olmasını zorunlu kılmaz. Zamanın hareketten ayrı doğasını ortaya koymak, zamana bağlı hareketi tanımlamakla mümkündür. Hareket artık zamanı kendisine uyarlayan doğrusal bir ilerleyişe göre değil, zamana bağlı olarak başkalaşan anomalilerine, yani sapmalarına ve sahte hareketlerine göre tanımlanır (Deleuze: 2001a: ix). Zamanı dolaysız bir şekilde saf haliyle ortaya koymak için, hareket imgeler düzleminden başlamamız gerekir. Fakat zamanın bu düzlemden ayrı bir doğaya sahip olduğunu ve hatta doğa farkının kendisi olduğunu unutmamalıyız. Hareket imgeler düzlemi, bir zaman-mekân bloğudur ve açık bütün olarak sürenin zamansal bir perspektifidir. Zamanı, kendi içinde açılan perspektiflerin farklılığıyla kavrayabiliriz. O halde, sadece hareket imgeler düzlemiyle birlikte düşünebiliriz. Zaman imge, hareket imgeler düzlemindeki belirsizlik merkezinin süreyle/bütünle doğrudan özel bir ilişki kurabileceği farklılığın zaman açısından tasavvur edilmesidir (Deleuze, 2001a: 68-69).

Bu düzlemi zamanda açılan bir perspektif olarak değil, kendi içinde tüm hareketlerin birleştiği bütün olarak ele aldığımızda, "şu an" veya "şimdi" içinde kalırız. Her bir hareketin muhtelif anlarını soyut bir bütün içerisinde birleştiririz. Zamanı bu

birleşimin doğrusal bir çizgisi olarak kabul edip uzamsallaştırmış oluruz (Colebrook, 2013: 49). Düzlemde oluşan aralığın psikolojik varoluşu gereği, hareket, "anlık bir kesit" olarak ele alınır. Bu varoluş boyunca hareket sonsuzca bölünür ve evrenin virtüel eylemlerine karşılık gelen olanaklı eylemlere uyarlanır. Niceliksel işlemin sonucu olarak belirlenir ve etki-tepki ilişkisine bağlı kılınarak doğrusallaştırılır. Aralığın tinsel varoluşuna geçtiğimizde, hareket, niteliksel bir başkalaşım olarak kabul edilir. Zamandaki bir perspektif olması itibariyle, doğrusal bir akışa ve etki-tepki çerçevesine göre açıklanmaz. Akışı kesintiye uğratan sapmalara göre anlam kazanır (Deleuze, 2010: 94).

Doğrusal akışı kuran duyu-motor şemanın sarsılması, bu şema içerisinde değerlendirilen hareket imgelerin doğasını değiştirir. Algılanımlar ve duygulanımlar, hareketin zamana göre tanımlandığı bakış açısına göre farklı biçimler alır. O halde, zaman imgenin yükselişe geçmesi, hareket imgenin unsurlarını dışlamaz. Zaman imgeyle birlikte sinemanın eleştiri nesnesi, hareket imgenin türleri değil, bu türleri kendinde birleştiren hareket imge yapısıdır. Yapısal bir eleştiri söz konusudur (Deleuze, 2006d: 63). Zamana dolaysız bir biçimde ulaşabilmek için, Deleuze, öncelikle, sinemanın temeli olarak belirlediği hareket imge yapısını kurar. Yapının artık sağlıklı işleyememesinin göstergesi olarak krize işaret ederek, onu içeriden bozar ve yapıya içkin olan zamanı açığa çıkarır.

Zaman imge ve hareket imge arasındaki ilişkiyi açıklayabilmek için Kracauer'in yaptığı ayrıma başvurabiliriz (2015: 124). Kracauer'in fiziksel varoluşun tesisinde öne sürdüğü iki işlev vardır: kaydetme ve ifşa etme işlevi. Kaydetme daha çok biçimsel eğilime yakınken, ifşa etme gerçekçi eğilime yakındır. Bu iki işlev arasındaki ilişkiyi şu şekilde ifade eder: "her kamera ifşası kaydetmeyi gerektirir şüphesiz, ama kaydın ifşa edici olması gerekmez". İfşa edici işlevin en önemli unsurlarından biri gelip geçici olanı ortaya çıkarmasıdır. Gelip geçici olanı her kaydetme işlevinde göremeyiz. Ortaya çıkması için sinemanın teknik unsurlarının ifşa edici biçimde kullanılması gerekir. Bu ilişkiyi çalışmamıza uyarlarsak, ifşa edilen gelip geçici, hareketin altındaki görünmeyen zaman değil midir? Bu bağlamda, hareket imge olmaksızın zaman imge mümkün değildir, ama her hareket imge zamanı dolaysız olarak ortaya koymaz.

İki majör imge arasındaki geçişi, Deleuze'ün felsefe yapma tarzının bir örneği olarak görebiliriz. Massumi, Deleuze felsefesinin genel prosedürünü açıklarken bu tarza işaret eder: "genel fikir ve eleştiridense tekillik ve olumlamaya dayalı başka bir düşünce imgesi daha vardır. Onun prosedürü tasımsal sınıflandırma değil karşılıklı içermedir" (2020). Massumi'nin bu önermesi, Deleuze'ün sinema görüşleri açısından bilakis geçerlidir. Evet, Deleuze imgeleri sınıflandırır ama bu mantıksal kıyaslama yoluyla değil, her bir imgenin bir diğerine gönderme yaptığı karşılıklı içermeyle gerçekleşir. İki majör imge tipi olan hareket imge ve zaman imge birbirlerini içerirler. Hareket imgede zaman imgeyi çağıran genetik göstergelerin olması gibi, zaman imgede de hareketi sapkınlaştırarak yersizyurtsuzlaştıran göstergeler vardır. Hareket ve zaman genellik bildiren kapsayıcı imgeler gibi görünse de birbirlerini dışlamazlar. Biri diğerinin değillenmesi değildir. İki imge türü de sinemanın tekil gücüdür, ama tekilliklerin oluş içerisindeki mevcudiyetleri dönüşümseldir. Diğer sanat biçimlerinde olduğu gibi sinemaya canlılık katan da bu dönüşüm ilkesidir. Hiçbir şey geride kalmaz, her gösterge ve imge kendi tekil güçlerini sürükleyerek gelir.

Deleuze felsefesi, yatay ayrımlarla çoğalan bir düzenle(n)me ilkesine bağlıdır. Deleuze, sınırlarından kaçan bir kaçış çizgisine dikkat çekmek için kategorik karşıtlıklardan oluşmuş teçhizat tertip eder. Badiou'ya göre, Deleuze'de sıklıkla tekrar eden "ortadan başlamak" teması bununla ilgilidir. Karşıtlıkların bir ucundan diğerine gitmek yerine, ortadan başlayarak kaçış çizgilerine yönelme söz konusudur. Ona göre, orta şu şekilde anlaşılmalıdır: "düşüncenin yörüngesi, bir düzen veya ardışıklık ilkesi aracılığıyla belirlenemez, uçlarından birini kendisinin ayrıştırılmış karşıtı olan parçasına dönüştüren hareketli bir başkalaşımla belirlenir" (2000: 191). Her filmi izlerken başlangıç konumumuz iki imgenin arasıdır. İki imgenin ortasından izlemeye başlayarak iki uç arasında sürekli salınırız.

İki majör imgenin arasında, ortada bulunmak, çelişkiler üretir gibi görünmesine rağmen verimli bir tartışma sahası açar. Yücefer, Deleuze'ün sinema görüşlerini açabilmek için bu sahada kendisini konumlandırır. Bu sınır bölgesi üzerinde iki gerilim hattı belirler: "imgelerin sınıflandırılması ve sinemanın tarihselliği" (2020: 97-100). Bu mevki, aslında, tam da Deleuze'ün kavramlar arasındaki köprüler olarak

ifade ettiği ara bölgeye tekabül eder. Hareket imge ve zaman imge kavramları arasında bulunan köprüde konumlanmak, sinemanın nasıl mutasyon geçirerek dönüştüğüne yönelik iki cepheli bir perspektif sunar: "sinema-oluş ve temsili sinema". Yücefer, bu konumdan hareketle, hareket imgenin "tamamlanmasından", krizine ("estetik nihilizm") ve "yaratıcı" bir hamle olarak zaman imge arasında üç ayrı teze vurgu yapar. Bunlar sırasıyla, hareket imgeyi içeriden tamamlayan ama yine de onun yeni bir türü olan ilişki imgeye, sinemanın klişeler üretmekten tükenmeye başladığı eleştirel düzleme ve sinemadaki bu çıkışsız sokağa bir çıkış kapısı açan zaman imgeye denk gelir. Bu üç ayrı tez, *Hareket-İmge* ve *Zaman-İmge* kitaplarını ardışık bir biçimde birbirine bağlasa da, sinema tarihinde birbirlerini kronolojik olarak takip etmez, hatta birbirlerini dışlayarak ama aynı zamanda yankılayarak sinemanın yaşadığı mutasyona dair üç farklı düşünce öne sürer. Bir majör imgeden diğerine katedilen farkı, sinemanın farkında ve tekilliğinde, yani sinema-oluş'ta ele alabilmenin kapısını açar. Sınıflandırma ve tarihselleştirme arasındaki gerilimi ortadan kaldırmaz, bu gerilimin yarattığı düşünce olanaklarına dair farklı tezler sunar. Bu gerilimli köprüde, öncelikle, hareket imge içerisinde ilerler. İlişki imgeyle hareket imge bileşenlerini organik bir bütünlüğe kavuşturur. Bu kapalı bütünde hareket imge bileşenleri düşünsel düzlemde birbirleriyle ilişkiye girer. Hareket imgedeki baskın rejim olan eylem artık "simgesel bir edim" olarak belirlenir. Eylem ve durum birlikteliği, unsurlarının ilişkilendiği yapısal bütün olarak tasavvur edilir. Yapı artık aşınmaya başlar, çünkü klişeler sürekli tekrar edilir. Eylemin simgesel niteliği bile anlamsızlaşır. Bu eleştirel tavır, klişelere boğulmuş sinemadan yeni bir imge türetemez, eylemin simgesel olarak bile bir anlam ifade etmediği ve hatta eylemin dönüştürücü gücüne inancın kalmadığı çorak topraklarda kalır (estetik nihilizm). Eleştirinin ötesine geçemez. Ve artık sinema kendi içinde mutasyon geçirir, yeni bir şey haline gelir. Zaman imge farklı bir majör imge olarak belirmeye başlar. Sinema hareket imge içerisinden koparak yeni bir biçime bürünür. Bu üç tez, artzamanlı değil eşzamanlıdır. Sinemanın tarihselliğine karşılık imgelerin sınıflandırılabilmesi için meşru bir zemin oluşturur. Sinemanın yaşadığı değişime sinema içerisinden yaklaşmamızı sağlar. Sinemaya biçilen tarihsel-temsili kostümü bir kenara atarak doğrudan sinemanın bedenine temas etmemizin düşünsel olanaklarını sunar. Fakat bu tavrı güçlendirecek bir ayrım daha yapmalıyız. Yücefer, hareket imgeden zaman imgeye geçişi Bergsoncu hat üzerinden ele alır. Ancak

Deleuze, Bergsoncu zaman imgede durmaz, Nietzscheci zaman imgeye geçer. Zaman imge de mutasyona uğrar. Zaman imgenin yaratıcı niteliği daha çok Nietzsche dolayımıyla sunulur.

O halde, Deleuze'ün sinema görüşlerini, sinema-oluş'un başkalaşım ilkesine göre kavramalıyız. Bu bağlamda, Gönen'in Deleuzeyen sinema felsefesiyle ilgili görüşlerine yer vermek faydalı olabilir. Gönen, Deleuze'ün sinema görüşlerini, sinemayı klasik ve modern veya biçimci ve gerçekçi ikiliği üzerinden kavrayan Bazin'le paylaştığı ortak temele göre ele alır (2008: 23-30). Hareket imgeyi klasik sinemayla, zaman imgeyi de modern sinemayla eşleştirir. Ona göre, Deleuze, Bazin'in sinemayı montajdan alan derinliğine ve plan-sekans'a uzanan biçimde ele almasını kendi terminolojisine göre tekrar eder. Gönen bu yakınlığı, sinema sanatının Aristotelesçi öykünme biçiminden kendi doğasına yöneldiği Hegelci tarzda kendisini gerçekleştirme serüveni olarak kurar. Bu serüvende sinema sanatı, özerkliği içerisinde kendi telosuna ulaşarak sonuna varmış bulunmaktadır. Ulaşılan noktada, Deleuzeyen sinema felsefesi, artık dışsal hiçbir belirleyici ölçütün olmadığı her şeyin sanat olarak kabul edilebileceği postmodern dönemin bir parçası olarak kabul edilir ve artık bu imge enflasyonu içerisinde sinema sanatından bahsetmek mümkün değildir. Sinema modern aşamayla kendi sonuna ulaşmıştır. Gönen'in Deleuze'ün sinema anlayışını ikilik üzerinden ele almasında hiçbir sakınca yoktur, ama ikiliği tamamen tarihsel olarak ele almak yanlıştır. Gönen, aslında, Deleuze'ün sinema anlayışındaki en hassas yere parmak basmıştır. Fakat sinemayı tarihsel olarak ele aldığımızda, bu ister kendi içinde otonom bir alan yaratarak özerkliği üzerinden öz-bilince ulaşması olsun, isterse de kendi dışındaki ölçüte göre heteronom bir zorunluluğa bağlı olarak bilince ulaşmanın aracısı olsun, bir son düşüncesinden kurtulmak mümkün değildir. İlkinde sinemanın özünü oluşturan bir telos söz konusuyken, diğerinde sonlardan oluşan demet içerisinde teleolojik ilerleyişin momenti olarak sinema söz konusudur. Deleuze'ün sinemaya tamamen tarih-dışı yaklaştığını savunmak şüphesiz yanlış olacaktır. Biliyoruz ki sinema kitaplarında olanca gücüyle İkinci Dünya Savaşı orada durmaktadır. Fakat asıl belirleyici olan bir olay olarak sinemadır ve sinemayı tarihsel biçimde değerlendirmemek için onun oluşuna yerleşmemiz gerekir.

Gönen'in bir filmin doğal olarak hem klasik hem de modern öğeler içermesini paradoksal bulması aslında sinemanın bütünlüğü için geçerlidir (2008: 40-41). Deleuze'ün Bresson sinemasını aynı anda hareket imge ve zaman imge sineması içerisinde değerlendirmesini çelişkili bulur. Hâlbuki bu çelişkinin, *Stagecoach* filminde klasik ve modern öğelerin aynı anda bulunmasına dair kendi tespitindeki paradoksal durumdan bir farkı yoktur. Deleuze'ün sinema-oluş'a yerleşirken göstermeye çalıştığı şey de sinemanın bu paradoksal özüdür. Sinema hem tarihseldir veya sinemayı yapan tarihtir hem de bir olaydır ve kendisi tarihsellikler üretir. Deleuze'ün imgeleri bir yandan tarihsel olarak sınıflandırması, öte yandan temsilden koparmaya çalışmasının nedeni budur. Gönen'in "son tellallığı" yapanlar grubuna dâhil ettiği Deleuze sinemaya bir son belirlemez, bilakis bakışlarımızı sinemanın paradoksal olan üretken gücüne yöneltir (2001b: xii). Sinemanın sonu da dâhil, tarihin ve felsefenin sonu gibi postmodern söylemlerle iş görmez. Tarih anlayışımızın değiştiğini savunur. Bu değişikliğe karşılık sinema ve felsefenin ürettiği fikirlere odaklanır. Odak merkezinde ise tarihin kararmasıyla birlikte açılan zaman vardır (Marrati, 2008: 64-65).

İmge ve göstergelerin zamansal doğası, ancak bir krizle birlikte daha fazla görünür olmaya başlamıştır. Zaman imgenin belirginleşmesinin koşulu olan hareket imge de bir çatlak oluşmuştur. Deleuze, bu çatlağı açmaya çalışırken Amerikan sinemasındaki dönüşüme odaklanır. Savaş sonrası Amerikan sinemasını şu şekilde özetler: "Tüm yönleriyle 'Amerikan Rüya'sının çalkantısı, azınlıkların yeni bilinci, hem dışsal dünyada hem de insanların zihninde imgelerin yükselişi ve enflasyonu, edebiyatla deneyimlenmiş anlatının yeni kiplerinin sinema üzerindeki etkisi, Hollywood'un ve onun eski türlerinin krizi" (2001a: 206). Çalkantılı bir döneme dair yapılan bu tespitler, Kracauer'in gerçekçi sinemayla koşut gelişen modern zaman için yaptığı tahlile benzer: "bütün yeni sentez girişimlerine rağmen, ideoloji zayıfladığı için yaşadığımız dünya enkaz yığınlarıyla dolmuştur. Bu dünyada bütünlükler yoktur; daha ziyade, akışları anlamlı sürekliliğin yerini alan tesadüfi *olay parçalarından* oluşur. Buna bağlı olarak, bireyin bilinci inanç kıymıkları ile çeşitli faaliyetlerin toplamı olarak düşünülmelidir" (2015: 515, italik kısım bana ait).

Amerikan sinemasında, doğrudan Hollywood'a dâhil edemeyeceğimiz bir imge belirir. Synsign göstergelerinin dağıldığı, belirti göstergelerinin karmakarışık hale geldiği bir imgeye tanıklık ederiz. Eylem imgenin kapsayıcı durumu veya eylemle ortaya çıkan durum ortadan kalkar. Büyük ve küçük biçim, dağılmış ve tamamlanmamış bir gerçekliğe tabi olarak deforme olmuştur. Durumları dönüştürecek veya yeni bir durum ortaya çıkaracak olan karakterler çoklu çeşitlenme içerisinde sunulur ve aralarındaki bağlantı zayıflatılır. Kendi aralarındaki etkileşimi zayıflamış olan karakterler, eylemleriyle bütünlüklü bir durum ortaya çıkaramaz. Durumun kudretine muktedir hale gelecekleri eylemlerden yoksun oldukları gibi, eyleme gebe olan durumlara da neden olamazlar. Karakterler arasındaki bağlantı kadar, durumlar arasındaki bağlantı da zayıftır. Durum ve eylem arasındaki bağlantı, rastlantılar arasındaki zincirlemelerle kurulur. Bir durumun kapsayamadığı veya bir karakterin neden olamadığı, oluşum halindeki olaylar sıralanır. Bu iki özellik (büyük ve küçük biçimin bozulması), hareket imgenin işlemesini sağlayan duyu-motor şemayı sarsar. Bu şemaya göre anlam veremeyeceğimiz başıboş gezintilerle karşılaşırız. Gezintilerin belli bir amacı olmadığı gibi, bir yörüngesi de yoktur. *Stagecoach* filmindeki yolculuk yerini, *Easy Rider* (Özgürlüğün Bedeli-1969) veya *Taxi Driver*'daki (Taksi Şoförü-1976) yolculuğa bırakır. Bir amacın ve yörüngenin olmadığı gerçeklikte, yolculuğun mekânları da artık değişir. İçeri ve dışarı karşıtlığına göre nitelikli bir belirlenim edinen mekânların tersine, değişik hız ölçeklerine göre ivme kazanan ve kendi içinde devinen herhangi bir mekân yükselişe geçer (Deleuze, 2001a: 207-208). Altman'ın *Nashville* (1975) filminde, pek çok mekân görürüz: hastane, kilise, konser ve miting alanları, barlar vd. Bütün bu mekânları birbiriyle ilişkilendirilebileceğimiz organik bir bağ yoktur. Birinden diğerine giden akışı takip ederiz. Her bir mekân, herhangi bir mekân'a dönüşmüştür. Durumlar arasındaki bağlantı zayıf olduğundan, mekânları durumlara göre tanımlayamayız. Her bir mekân kendi içinde müzikal bir sekans oluşturur ve filmdeki bütün karakterleri (country şarkıcılarını, medya çalışanlarını, oyuncuları ve politikacıları) kendisine doğru çeker. Karakterlerin eylemleri bir durum ortaya çıkarmaz, kendilerini buldukları herhangi bir mekân'dan diğerine sürüklenir.

Deleuze, yeni imgenin bu üç özelliğini olumlu bir çerçevede ele alır. Bu özellikleriyle Amerika sinemasındaki yeni imgeyi, zaman imge içerisinde

değerlendirmemek için hiçbir neden yok gibidir. Fakat Deleuze, son iki özelliğini aktarırken olumsuz bir tavır sergilemeye başlar. İlkin, bu yeni imgenin klişelere dayalı olduğunu savunur. Bütün bu unsurları (kapsayıcı olmayan durumlar, karakterlerin dönüştürücü bir eylemden yoksun olması, duyu-motor şemanın sarsılması, belirlenimsiz mekânlar) bir arada tutan şey klişelerdir. "Bir klişe şeyin duyu-motor bir imgesidir" (Deleuze, 2001b: 20). Klişeler, dünyada akmaya devam eden anonim imgelerdir. Bizlere nüfuz etmesi itibariyle, bizleri kuran içsel alana da sahiplerdir. Dünyaya ve kendimize tahammül edebilmemizin araçlarıdır (Deleuze, 2001a: 208-209).[33]

Nashville'de pek çok klişe görürüz. Filmin başında söylenen şarkının sözsel içeriğinin toplamı olarak Amerikan Rüyası yine iş başındadır. Bu rüyaya eşlik eden medya klişeleri, şatafatlı yaşam biçimleri, yıldızların türlü halleri (sinir hastası, çapkın, paragöz vd.), yıldız olmaya çalışan gençler. Bu kümenin her bir unsurundan hareketle, karakterlerin eylemlerini belli kalıplara göre değerlendirebileceğimiz referans noktaları belirlemiş oluruz. Klişelerle birlikte, işlemez hale getirilen duyu-motor şema, soyut ve simgesel olarak yeniden kurulur (Sauvagnargues, 2010: 193). Dışarıyı istila eden ve içeriyi kuran klişelerden arınmak, yeni bir şeyin ortaya çıkma koşuludur. Bu arınma koşulu, bir resmin üretilme sürecinin de parçasıdır. "Ressamın beyaz, bakir bir yüzeyde çalıştığına inanmak bir hata olacaktır. Yüzey en başından, virtüel olarak, uzak durulması gereken her türden klişe tarafından bütünüyle kuşatılmıştır" (Deleuze, 2009a: 21). Ressamın görevi beyaz yüzeyi nesnenin temsil edilmesi suretiyle doldurmak değil, bu yüzeyi temizlemek ve boşaltmaktır (Deleuze, 2009a: 82). Zaman imge yönetmenlerinin temel uğraşı da bu olmuştur: perdedeki hareket imge klişelerini temizlemek. Kracauer, "aşinalık" kavramını öne sürerken, iki sinema pratiği arasındaki farka göre şekillenen benzer bir fikir sunar (2015: 142-143). Aşinalığın sarsılması, sinemanın asıl gücü olarak belirlediği ifşa edici işleve göre değerlendirilir. Aşinalık, fiziksel varoluştaki şeylere gündelik işlevleri çerçevesinde yaklaşmamızdır. Kracauer, bu yaşam biçimini şu şekilde açıklar: "varoluşumuza entegre oldular mı algı nesneleri, ulaşılacak hedefler olmaktan

[33] Deleuze, metaforu da bu bağlamda değerlendirir (2001b: 20-21). Metafor, düşünceyi şemalarla örtmesi açısından klişeye benzer bir işlevi yerine getirir. Bir imgeyi taşıdığı anlam boyutuyla sınırlar. İmge, onun arkasındaki ideal anlama ulaşmanın sadece bir aracı olabilir. İmgeyi metafora bağlı kıldığımızda, ondan olgusal olarak uzaklaşmış, dikey bir belirlenim içerisine sıkıştırmış oluruz.

çıkarlar. Onlara yoğunlaşacak olsak, kımıldayamaz olurduk herhalde". Zaman imge sineması, tam da bu kımıldayamama halini, yani imgeler evreninin doğrusallaştırılan hareketine katılamama halimizi ortaya koyar. O halde, Kracauercü aşinalık, Deleuze açısından klişelere denk gelir. Klişelerin bize sunduğu konforlu alanı ifade eder. Zaman imge, bu konforlu alandan bizi çıkararak "yadırgatıcı olan" uzun bir yola sokar. Eylem imgenin kriziyle belirmeye başlayan imgenin yönetmenleri (Altman, Scorsese, Cassavetes, Lumet vd.), klişelerle dolup taşan sinemanın yükünü hafifletememiştir.

Klişelere dayanan bu imge, bir "komplo" düzeneği içerisinde anlam kazanır. Klişelerden kaçamıyorsak, bu klişeleri üreten bilinmez bir gücün etkisi altına gireriz. Bu güç, etkileri ve dayanaklarıyla, sürekli yeniden üretildiği medyanın tüm imkânlarıyla birbirine karışır (Deleuze, 2001a: 209-210). Kapsayıcı bir durum gibi çalışmaya başlar. Lumet'in *Network* (Şebeke-1976) filmindeki Howard, bu kapsayıcı gücün etkisi altında eylemlerde bulunur. Belli bir farkındalık düzeyine yükselir ve kendisinin de bulunduğu şebekenin korkunç yüzünü gösterebilmeye çalışır. Fakat bu gücün çizdiği sınırlar içerisinde sıkışıp kalır. *Nashville*'de bir seçim arabasından yükselen sesler, büyük bir komployu ifşa etmeye çalışır. Başkan adayı olan ve film boyunca hiç görülmeyen bu ses, sürekli arka planda akmaya devam eder, bazen imgedeki tek baskın ses olur. Filmdeki tüm karakterleri-şarkıcıları kendi mitinginde toplar. Her şeyi yutan bir boşluk gibidir. Deleuze'ün, eylem imgenin kriziyle Amerikan sinemasında ortaya çıkan yeni imgeyi zaman imge sineması içerisinde değerlendirmemesinin nedeni de budur. Klişeler üreten gizli bir gücün dışına çıkamamışlardır. Tüm klişelerden bir imge çıkarıp, onlara karşı kullanılabilecek farklı bir imge düzeyine ulaşamamışlardır. Krize giren eylem imgeyi "olumsuz" bir şekilde kurtarmışlardır (Deleuze, 2014: 271).

Zaman imgenin ortaya çıkışı, özellikle, Avrupa sinemasında olmuştur. Deleuze, "tersine göç" olarak tarif ettiği Avrupa sinemasında, zaman imgenin ortaya çıkmasının kronolojik sıralamasını bile yapar: "1948 civarı İtalya, 1958'e doğru Fransa ve 1968'e doğru Almanya" (2014: 271). Kronolojik sıralamayı başlatan tarihi

olay İkinci Dünya Savaşı'dır.[34] İkinci Dünya Savaşı, zaman imgenin yükselişe geçmesinin dışsal nedenidir. Deleuze, savaşın öncelikle eylem imgenin baskın olduğu Amerikan sinemasındaki yansımalarına, sonra Avrupa sinemasında yarattığı köklü değişimlere odaklanır. Fakat her iki seçenekte de, sinema felsefesini tartışmalı bir hale getirir. Bir yandan imgeleri sınıflar, öte yandan iki majör imge arasındaki geçişe tarihi bir olayı yerleştirir.

Bu iki ayrı yaklaşımı, Deleuze'ün tarih ve olay-oluş arasında yapmış olduğu ayrım üzerinden açıklayabiliriz. Deleuze, olay ve oluş kavramlarını genellikle aynı anlamda kullanır. Oluş, olayı gündelik dildeki sıradan kullanımından çıkartarak saf olay olarak kavramımızın terminolojik imkânıdır. Deleuze, olayın şey durumlarında cisimleşmesi olan tarihten farkını ortaya koyabilmek için, oluşla aralarında terminolojik bir yakınsama kurar. (Yücefer, 2016: 93). Tarih kavramıyla olaya yaklaştığımızda, onu "arşivsel" bir çalışmanın nesnesi olarak belirleriz. 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, 2009c: 356). Tarih ve oluş arasında koparılamaz bir bağ vardır. Fakat bu bağ, oluşu tarihe indirgemenin imkânını sağlamaz. Oluş tarihte filizlenir, onun koşuludur ve her zaman koşullarına tekrar gömülür. Tarih olayın gerçekleşmesini bazı koşullarla ilgisi ölçüsünde açıklar. Oluş, olayın bu koşullara sığmayan özününün kendi içerimleriyle oluşturduğu ilişkiler bütünüdür. Deleuze, "tarihe karşı çıkan ebedi olan değil oluştur" derken, bu bütünün açık olmasını dikkate alır (2009c: 387). Çünkü oluşun bir başlangıcı olmadığı gibi sonu da yoktur. Tarihin kapalı bütününe karşılık, oluşun açık bütünü.

[34] İki imge arasındaki geçişte savaşın kırılma anı olarak etkisinin dolaylı işaretini, Deleuze'ün yaşam hikâyesinde de bulabiliriz. Deleuze, *Cahiers du Cinéma*'yla yapmış olduğu söyleşide, savaştan önce, çocukken sinema salonlarının kapısını çok aşındırdığını dile getirir (1998: 48). İzlediği filmleri, alışıldık bir yapıya sahip olmakla nitelendirir. Henüz o zamanlar kavramsallaştırmamış olsa da, bu filmlere hareket imge adını yakıştırabiliriz. Savaştan sonra, Deleuze artık hevesli bir felsefe öğrencisidir. Sinema felsefesi yapmaktan uzaktır ama sinema ve felsefe arasında kurduğu bağlantı üzerinde düşünmeye başlamıştır. Hegelyen diyalektik olarak ifade ettiği "hakiki" hareketin sinemayla ilişkisi. Bu ilişkinin sinema kanadını, hareket imge üzerinden ifade edebiliriz. Bu hareketin imgelerin içine gireceğini ve onlar arasındaki ilişkiyi düzenleyeceğini kaçınılmaz bulur. Bu hareketin karşısına "sapkın" hareketleri çıkartır. Zaman imgeyle birlikte, hareketi, tinsel yaşama içkin olarak düşünür. Tinsel yaşamı bir fantezi veya hayal olarak görmenin yanlış olacağını -bu aynı zamanda sinemanın çıkmaz sokaklarından biridir (düşler fabrikası olarak sinema)- savunur. Ona göre tinsel yaşam, sapkın hareketler arasında ilişki kurmanın varoluş seçimini kurduğu mutlak yaşamdır. İmgenin içine hareketi koymaktan, tinin içine hareketi koymaya geçeriz.

Nietzsche, *Tarihin Yaşam İçin Zararı ve Sakıncası* adlı eserinde, tarihin baskıcı niteliğini ifade etmek için tarih ve tarihdışı arasında bir ayrım yapar (2015: 9). Bu ayrımı, Nietzsche'den hareketle, hatırlamak ve unutmak üzerinden de kurmak mümkündür. Edimi unutmak olan tarihdışılığı, konumuz özelinde oluş olarak tasavvur edebiliriz: "'Tarihdışı olan' deyimiyle *unutabi1me* ve kendini sınırlı bir *ufkun* içine kapatma sanatını ve kuvvetini tanımlıyorum" (2015: 87). Tarihdışı olan "kuşatıcı bir atmosfere benzer, yaşam ancak onun içinde üretir kendisini ve yine bu atmosferin yok etmesiyle kaybolur ortadan" (2015: 9). Nietzsche'nin tarihdışı olanı düşünmeye yönelik çağrısına, Deleuze, oluşu-olayı kavramsallaştırarak karşılık verir. Oluş, yaşamı kendi içinde barındırdığı tekilliklerle ilişkisinde kavramanın formudur. Tarihin belirlediği çerçeve içerisinde yaşam, kapalı bütüne bağlı kılınan sürece göre değerlendirilir. Bütündeki her değişim, bir özün gerçekleşmesi olarak kabul edilir. Tarihte sadece soyut bir hareketi takip edebiliriz. Tarihin koşullandırdığı olaya yerleştiğimizde, ondaki saf olaylarla birlikte her şey değişir. Bu değişime karşılık bizler de değişiriz. Olayla birlikte gençleşir veya yaşlanırız (Deleuze ve Guattari, 2001: 103). Bir şeyin başka bir şey haline gelmesinin serüveni-oluşu, ancak olayı koşullandıran şey durumlarından bağımsızlaştırmakla mümkündür. Öncesiz ve sonrasız bir zamanın, her zaman yazılmakta olan ve çoktan yazılmış olan seyir defterine göre yaşamdaki yenilikleri çekip çıkartabiliriz. Bu defteri bir yörüngeyi takip etmek için değil, farklı çizgilerle doldurmak için yanı başımızda tutarız. Olayı, tarihsel bir dönem değil coğrafi bir bölge gibi kabul edip yollarını arşınladığımızda, bizlere bütün bir olanak alanı açılır. Tarihin olaya yaklaşımının temeli, önce ve sonra arasında kurulan ilişkisel dizgedir. Bu dizgede her bir edimsel olay, kendisinden önceki başka bir edimsel olayın sonucudur. Kendisinden sonraki olanaklı olay ise kendisindeki şey durumlarıyla ilişkisine göre bir sonuç olacaktır (Yücefer, 2016: 96-97).

Deleuze, aradaki farkı netleştirmek adına olayı ikiye ayırır: "ideal olan olay" ve "kaza". İdeal olan olay, kendinde içerdiği saf olayları veya "idesel tekillikleri" göstergesel biçimde iletişime sokan içkinlik alanıdır. Bu alanın zamansal formu *Aion*'dur. *Aion* olarak zaman, tekillikleri edimselleşmelerinin zamansal kipi olan şimdinin dışına çıkarak kendi aralarında oluşmaya devam etmelerinin zeminini oluşturur. Olayın bir kaza gibi görülmesinin zamansal formu ise *Khronos*'tur. Bu

form altında tekillikler, şey durumlarındaki cisimleşmiş gerçeklikleri itibariyle bütündeki yerini alabilir (Deleuze, 2015a: 72). Şimdilerin sıralı dizgesine göre olaylar, koşullarının belirlenimine göre bütüne kaydedilir. Geçmiş ve gelecek, sadece şimdinin boyutları olabilir. Geçmişi ve geleceği kendi içine alan şimdi, tekillikleri veya şimdileri arasında da göreli bir ilişki kurar: geçmişin ve geleceğin şimdiye göreli olması ve şimdilerin kendi aralarında göreli olması. Bütünün bakış açısından şimdi, hem geçmişi ve geleceği kapsar (eşzamanlılık) hem de şimdileri göreli kılar (artzamanlılık). "İç içe geçen, sarmalanan göreli şimdiler ve nihai çember ya da dışsal kılıf olarak Tanrı; *Khronos* budur işte" (Deleuze, 2015a: 183). Zamanın *Aion* formunda, gelecek ve geçmiş, şimdiye göreli değildir, sınırsız bir oluşun sürekli bölünen hareketinin iki ucudur. Şimdiki zamanın iç içe geçen çemberlerine karşılık, kendi üzerine dönmeyen düz bir çizgi. Sonsuzca tekrar edilen şimdinin zamanı değil, sınırsızca tekrar eden geçmiş ve gelecek arasındaki bölünmenin zamanı söz konusudur: "bunların biri daima belirli, ya etkin ya edilgin, diğeri ise ebedi olarak Mastar 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). *Aion* olayın tanımlanamaz zamanıyken, *Khronos* olayın ölçüsünün zamanıdır. Zamanın iki formu kendi içinde iki farklı bireysellik çizgisi üretir (Deleuze ve Guattari, 1987: 262).

O halde, sinemanın zamansal doğasının iki ayrı niteliği veya imgesi vardır. Hareket imgeden zaman imgeyi geçişi, sadece sinema tarihi açısından bir dönem değişimi olarak görmek eksik bir değerlendirme olur. Deleuze'ün ifade ettiği üzere, "iki imge arasındaki geçiş, sessiz sinemadan sesli sinemaya geçişten daha derin" ise, bu derinliğe ancak zaman kavramında yoğunlaşarak ulaşabiliriz (2001a: x). Çünkü hareket imgeden zaman imgeye geçtiğimizde, "nitelikli uzam ve düzenli zaman rejiminden oluşun doğrudan deneyimine geçeriz" (Sauvagnargues, 2016: 98). Bu geçişi zamanın formları arasındaki ilişkiyle beraber düşündüğümüzde, onun felsefi arka planını da görmüş oluruz. Bu arka plana, iki majör imgeyi ve bunlara bağlı olarak geliştirilen alt imgeler ve göstergeleri yansıttığımızda, sınıflandırma düzeneğinin işleyiş mantığını çözümleyebiliriz.

Sınıflandırma düzeneği, sinemadaki yarılmaya dair iki farklı perspektif sunar. Eğer eylem imgenin krizine hareket imgenin perspektifinden bakarsak, sinemanın gelişimini zamanın *Khronos* biçimine göre kavramış oluruz. Hareket imgeden zaman imgeye geçişi kronolojik bir dizge kümesine kaydederiz. Zaman imgenin gerçekleşme koşulları, onun ortaya çıkmasının dışsal nedeni olarak görülür. İkinci Dünya Savaşı'nın vazgeçilmez bir olay-kaza olarak sinema kitaplarında yer almasının nedeni de budur. Savaş olmasaydı zaman imge cisimleşemezdi. Hareket imgenin koşul olması, savaşı zorunlu olarak kendi perspektifinin dizgesine katmasındandır. Fakat olayı doğrudan zaman imge üzerinden düşündüğümüzde (saf bir olay olarak zaman imge), o artık bir kaza değil ideal olan bir olaydır. Onun sinema içerisinde belirgin hale gelmesinin içsel nedenlerine bakarız. Bakışımızın çerçevesini zaman imgenin perspektifi belirler. Geçişe dair açıklamalar, artık sinema-oluş'un tekillikleri-imgeleri-göstergeleri arasındaki iletişime göre yapılır. Zamanın *Aion* biçimi altında, sinemanın yaşadığı mutasyonları onun dışına çıkmadan sınıflandırabilme imkânına sahip oluruz. Zaman imge artık hareket imgeden sonra gelen değildir onun doğasında var olan bir gerçekliktir. Koşullar veya dışsal nedenler fark etmeksizin sinemanın fiili özünde yer alır (Deamer, 2009: 172).

O halde, zaman imge sinema-oluş'un bir parçasıdır. Onun bu oluş içerisinde belirmesini, çeşitlendirilebilecek tarihi koşullarla ilişkine göre açıklamak, yanlış bir yöntem değil eksik bir yöntemdir. Hareket imgeyi zaman imge olmaksızın tanımlamak gibi garip bir hataya neden olur. Zaman imgeyi de hareket imgenin perspektifinden tanımlamamak aynı ölçüde hatalıdır. İçsel ve dışsal koşullar birlikte çalışır. Deleuze, karşıtlıkları kurarken birinden diğerine tek bir atılımla gerçekleşen tarihsel hareketi değil, dinamik bir alanda sürekli oluşmaya devam eden akışkan hareketi yakalamaya çalışır. Sinemanın başlangıç yıllarında zaman imgeyi görmek bu hareket sayesinde mümkündür. Žižek, zaman imgenin ilk biçimlerinden olan Yeni Gerçekçilik akımını, "maddi/tarihsel nedenlere indirgenemeyecek bir *olay*" olarak ifade ederken, sinema-oluş'un bu hareketine dikkat çekmeye çalışır (2013: 63). Yeni Gerçekçilik akımının yeniliğini tasavvur edebilmemiz, onu tarihsel koşullarına indirgemeden saf bir olay olarak görebilmemize bağlıdır. Bu çalışmanın dördüncü bölümünde değerlendirilecek olan 90 sonrası "Yeni" Türk sinemasına da saf bir olay olarak yaklaşılacaktır.

3.2. Zaman İmge ve Bergson: Zamanın Kristalleşmesi

İki imge arasındaki geçişin felsefi arka planı Kant'ın açtığı yolla başlar. Kant, antik Yunan'dan kendisine kadar süregelen zaman ve hareket ilişkisini tersine çevirmiştir (Deleuze, 2001b: xi). Zaman artık hareketin niceliksel birimi değildir, niteliksel farklılaşma oluşumudur. Düşünce açısından özerk bir alana sahiptir. Deleuze, benzer bir dönüşümün sinemada gerçekleştiğini savunur. Zaman imgenin harekete bağlı olmayan zamanı, imge ve göstergeleriyle duyumsanabilir ve düşünebilir bir forma sokması, sinemanın kendi içinde yaşadığı devrim olarak kabul eder. Zaman "transsendental" boyuta taşınmıştır: "zıvanasından çıkmıştır ve kendini saf halde sunar" (Deleuze, 2021: 331).

Antik Yunan geleneğinde değişim hareket üzerinden tanımlanır ve zaman, bu değişimin değişme derecelerine göre ölçülmesidir: "zaman hareketin sayısıdır" (Deleuze, 2015b: 48). Zaman bir sayılar dizgesi formunda zapturapt altına alınır. O halde, düşüncenin asıl ilişkisi hareketlerin zemini olan uzamladır. Zaman ancak sonradan gelip bu ilişkiye dâhil olabilir. Her hareket zorunlu olarak yer kapladığı için belirli bir uzamda gerçekleşir. Düşünce, bu uzamdan hareketle tanımlanır, yer kaplamadığı için bir uzama sahip değildir. Öyleyse zamandan da bağımsızdır. Antik Yunan geleneğinin temel problem modeli bu ikiliğe göre belirlenir: düşünce ve uzam veya ruh ve beden ayrımı. Bütün felsefi serüveni başlatan bu probleme karşılık üretilen çözümler, iki alanın nasıl birleştirileceği ve bu birliğin ne olduğunun belirlenmesine dair fikirlerden oluşur. Kant'la birlikte problem değişir ve buna bağlı olarak çözümler de. Düşünce ve zaman ilişkisi asıl mesele haline gelir. Uzamın "bir arada olma"yla, zamanın "art ardalık"la tanımlandığı klasik ayrımı iptal eder. Zaman art ardalık formuna indirgenemez ve bir arada olma mekânın formu değildir. Bir arada olma-eşzamanlılık, zamanın bir formudur ve art ardalık-artzamanlılık onun diğer boyutlarından sadece biridir. Bu iki boyutun dışında zamanın bir boyutu daha vardır. Kalıcılık, kendi içinde değişen her şeyin değişmeyen formu olarak zamanın üçüncü boyutu veya kipidir. "Öncesiz ve sonrasız" olan şeyin formudur. Zaman üç boyutuyla birlikte artık yeni bir belirlenim altındadır. Kant, kendisinden sonraki filozoflara, düşünceyi bu belirlenimden hareketle kavramanın zorunluluğunu miras bırakmıştır (Deleuze, 1995: 26).

Bu mirasçılardan birisi Bergson'dur. Deleuze'ün zaman imgede Bergson ve Kant arasında kurduğu yakınlık bu mirasın devralınmasıdır (2001b: 82-83). Ona göre Bergson, süreyi asıl öznellik olarak kavramasıyla, düşündüğünden daha çok Kant'a yakındır. Başlangıçta, süreyi öznenin içsel yaşamına ait kılar. Fakat sonradan süre özneyi de içine alan yaşamın temel formu haline gelir. Öznellikten bahsedeceksek, bu ancak sürenin öznelliği olabilir. Öznenin içindeki zaman değil zamanın içindeki özne söz konusudur. Onu Kant'a bağlayan ilişki bu zaman anlayışıdır. Kant, "zamanı, bizim ona dâhil olmamız anlamında, içeride olma durumunun bir formu olarak tanımlamıştır". Bergson'da öznelliğin zamana atfedilmesi, zamanın kendi içsel doğasını kendinde oluşturmaya devam etmesi itibariyledir. Zaman "kendisini kendisi aracılığıyla etkileme"dir. Zamanın öznenin içinde olduğu durumda, etkileyen ve etkilenen öznenin kendisidir. Özneyi zamana içkin kıldığımızda, etkileyen ve etkileyen zamanın kendisi olur. Zaman tüm etkilerini kendi üzerine katlar. Zaman etkisine içselse, yani ontolojik bir belirlenime sahipse düşünce ve varlık zamandan hareketle tanımlanmalıdır. Bergsoncu zaman imgeyi de bu belirlenime göre tanımlamaya çalışacağız.

3.2.1. Bellek İmge ve Rüya İmge: Bergsoncu İmgenin Üçüncü Yorumu

Deleuze, Bergson'u takip ederek, zaman imgenin türlerini ve göstergelerini tanıma modellerinden hareketle sıralamaya başlar. Zamanın ontolojik niteliğini açıklamak, pratikten teoriye doğru giden bir hat içerisinde gerçekleşir. Gündelik yaşamın sıradanlığını veya olağan akışındaki kriz anlarını açıklamaya çalıştığımızda, zaman kipleri, bu açıklamanın asıl nesnesi haline gelir. Tanımanın içeriği olan nesnelerden, onun dâhil olduğu zamanın kiplerine geçeriz. Zaman kendisini kiplerine bölerken, nesneler bu kiplerin içerisine yerleşir. Deleuze, tanıma modellerinden başlayarak iki hat biçimlendirir. Sinema makinesinin içerisinde kalmaya devam eder, çünkü her plan, kameranın yöneltilmiş olduğu uzamı tanıma-tanımlamadır, hareket imgeye göre söylersek, bir algılanım imgedir. Fakat aynı zamanda her bir planın diğer bir yüzü montaja, yani zamana dönüktür, zamansal tanımlarla bezelidir. Bu iki hattı birbirine bağlayan genel çizgide çatlak oluşturmak için, zamanı montaj dolayımıyla değil kendiliğinden ortaya koymamız gerekir: doğrudan planlar üzerinden zamansal tanımlar üretmek.

İki tanıma modeli vardır: dikkatli tanıma ve otomatik tanıma. Otomatik tanıma duyu-motor bağlantılarıyla kurulur. Algılanım eyleme doğru uzanırken, eylem algılanımın işe yarar etkilerini çekip çıkartır. Algılanımın öznesi kendisiyle nesnesi arasına belli bir mesafe koyar ve bu mesafe değişmeksizin belli bir plan üzerinde bir nesneden diğerine geçer: aynı plan üzerinde birbirlerinin yerine geçen nesneler düzeni. Dikkatli tanımada ise duyu-motor bağlantılar zayıflamaya başlar. Algı eyleme doğru genişleyemez, nesnesine geri döner. Her geri dönüş veya tekrar sıfır derecesinden başlar. Nesnenin konturları yeni baştan çizilir. Çizilen katmanlar boyunca nesne sürekli katedilir: aynı nesne üzerinde birbirlerini yerinden eden katmanlar düzeni. Her bir katman saf bir görsel ve işitsel imge oluşturur. Nesnenin duyu-motor imgesi yerine saf görsel ve işitsel imgeleri algılanır (Deleuze, 2001b: 44). Otomatik tanımada canlı imgenin imgeler evreniyle ilişkisi nesnelerden kaynaklandığı için hareket temelinde gelişir. Zaman, bu tanıma modelinde, "devindirici mekanizmalara" bağlı kılınır. Dikkatli tanımada ise canlı imge kendisini zaman içerisinde bulur. İmgeler evreniyle ilişkisi kendi zamansal varlığından hareketle kurulur. Bu evrene eylemlerle değil "tasarımlarla" cevap verir (Bergson, 2015: 59). Motor kabiliyetini yitirmeye başlaması başarısızlık değil pozitif bir etkinliktir. Bergson, durumu tekrar tersine çevirir. Canlı imgenin imgeler evrenini eksik algılaması onun varoluşunu devam ettirebilmesi anlamında pozitif bir etkinliktir. Fakat saf haldeki zamanı kavrayabilmek için bu etkinliğin bozulması gerekir. Bu etkinlik bozulduğunda algılanım eyleme uzanmaksızın kendi içinde derinleşir. Derinliğin her bir katmanı bellek imgeleriyle biçimlenir. Nesneyi bir diğer nesneyle ikame ettirmeyen, ona sürekli geri dönen bakış döngüsel bir düşünüm faaliyeti gerçekleştirir: "Nesneden yola çıkan hiçbir uyarım tinin derinliklerinde yarı yolda duramaz: nesnenin kendisine her zaman geri dönmek zorundadır" (Bergson, 2015: 79).

Bergson'un iki tanıma modeli arasında yapmış olduğu pratik ayrım, maddi düzlemle tin düzlemi arasındaki teorik ayrımın izdüşümüdür. İki düzlemin kesiştiği nokta ise bellektir (Bergson, 2015: 10). Deleuze, bu iki düzlemi sinemanın iki majör imgesine tatbik eder. Hareket imgenin zaman imgeyle birleştiği nokta bellek imgedir. Algılanım ve eylem imge arasındaki mesafeye nüfuz eden bellek imgeler vardır. Bu mesafe bellek imgelerin ilineksel olduğu bir öznellik tarzı içerir. Canlı imge, etki ve tepki ilişkisini kendi ilgisi ölçüsünde koordine eder. Onun maddi öznelliği bu

koordinasyondur. Hareket imgede bu öznellik tarzını üçe durağa ayırmıştık: algılanım, eylem ve duygulanım. Duygulanım, algılanım ve eylem arasındaki mesafeyi doldurmaksızın işgal eder. Fakat bu mesafe aynı zamanda zamansal bir aralıktır. Bellek imgeler duygulanım imgelerden farklı olarak aralığı doldurur, kendi imgeleriyle kaplar. Canlı imgenin tinsel öznelliği bellek imgelerle örtülüdür. Tinsellik maddeyi genişleyen hareketlerden ayıran ve ona eklenen şeydir (Deleuze, 2001b: 47). Her algılanım ve eylem çifti arasında bir miktar zaman belirir. Henüz eyleme uzanmamış algılanım bile belli bir süre içerir. Bergson, "anılara bulanmamış algı yoktur" der (2015: 27). Algılanımlara eşlik eden, daha önceki algılanımlardan gelen sınırsız ayrıntılar vardır. Duyu verileri bellek imgeleriyle sarmaş dolaştır. Bu verileri ve onların özü olan hareketleri, anları kendi içinde açan ve sıkıştıran bir bellek mekanizması vardır. Canlı imgenin tinsel öznelliğini oluşturan bu mekanizmadır. Bu mekanizmanın işlemesini sağlayan saf haliyle zamandır. Bellek mekanizması bu zamanın sadece küçük bir parçası olabilir. Canlı imgenin tinsel öznelliği asıl özne olan zamanın içerisine yerleşir.

Zamanın ontolojik kipi geçmiştir ve geçmiş canlı imgenin içinde değil, canlı imge geçmişin içindedir. Beyin hatıraların biriktirildiği bir depo değildir, hareketlerin toplanıp aktarıldığı bir merkez santralidir. Duyumların (yakın geçmişin bir algısı) ve hareketlerin (yakın geleceğin bir belirlenimi) birliği olan şimdiki zamana göre çalışır. Yaşanmış şimdiki zaman somut bir süre içerir. Geçmişi ve geleceği birbirinden ayıran ve ideal bir nokta olarak belirlenen her bir şimdinin yazıldığı bir süre açıklığı vardır. Bergson, "bu süre nerededir?" diye sorar (2015: 103-104). Eğer şimdiki zaman benim çoktan algılamış olduğum bir geçmiş ve bu geçmişe karşılık vereceğim tepkinin bir belirlenimiyse, bu birliği kendinde içeren, onun oluşmasını ve akmasını sağlayan zamansal bir temel olması gerekir. Saf haliyle geçmiş, varlığın zamansal özüdür, organik ve inorganik tüm varlıkların sürelerini kendinde içerir.

> 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, geçmişi ve şimdiyi ayırt etmektedir (Deleuze, 2009b: 38).

Geçmiş ve şimdi arasındaki ilişkinin ontolojik ve epistemolojik olmak üzere iki boyutu vardır. Epistemolojik boyut geçmişin imgeler evrenindeki hareket düzlemine katılmasıdır. Geçmiş, bilincin anlık ihtiyaçlarına göre şimdiyle kesintisiz bir etkileşim içerisindedir. Duyum ve hareket arasındaki ilişkinin düzenli işleyişine katkı sağlar. Canlı imgenin maddi varoluşunu destekleyen bellek imgeler sunar. Fakat bu varoluşun her bir şimdisi onun üzerine kaydedilir. Kendini kendinde muhafaza eden ontolojik bir düzlemdir. Şimdiye fayda sağlamak için değil kendisi için var olur. Kendi içinde virtüelleşen imgelerle örülüdür. Canlı imgenin bellek imgeleri aramak için gittiği saf bellektir.[35] "Nasıl ki, şeyleri oldukları yerde algılarken kendimizi onların arasına yerleştirmek zorundaysak, olduğu yerdeki hatırayı ararken, kendimizi bir sıçrayışla zaman aracılığıyla sürekli olarak muhafaza edilen virtüel imgeler arasına yerleştirmeliyiz" (Deleuze, 2001b: 80). Bu virtüel imgeler arasında belirmeye başlayan veya edimselleşen imgeler, eylemleri düzenlemenin figüranlarına dönüşür. Bir sis bulutundan süzülerek gelen imge, duyum ve hareket birliğinin harcına katılır. Saf bellek veya geçmiş, geleceğe dair bir öngörü mekanizmasına dâhil olur ve eylem üretme kuvveti olarak işlemeye başlar (Lazzarato, 2017: 30). Geçmişin bu biçimi, Deleuze'ün Proust'ta tespit etmiş olduğu "istemli belleğe" benzer (2016e: 57-58). İstemli bellek, şimdiler arasındaki doğrusal ilerleyişin yörüngesine bağlıdır. Bu şimdilerin olmuş, oluyor ve olacak olması açısından bir farkı yoktur. Geçmiş ancak bu şimdi dizgesinde olmuş olan bir şimdi olarak yer alabilir. Fakat geçmişi, şimdiden sonra oluşmasına göre tanımlamak, onun "kendi içindeki varlığını" ıskalamak olur. Şimdinin ilerleme koşulu geçmiştir, tersi değil. Eğer geçmişin yüzünü pragmatist bir biçimde geleceğe sabitlersek, onu epistemolojik bir sınırda tutarız. Eylem üretme

[35] Proust, Bergson'dan hareketle geçmişi daha radikalce tanımlamaya çalışır. Geçmişin insanı aşan enginliğini şu harika cümlelerle anlatır: "M.Bergson, onları hatırlama yeteneğine sahip olmasak da, hatırlarımızın hepsine sahip olduğumuzu söylemiş. Hatırlama yeteneğine sahip olmasak da. Peki hatırlanmayan bir hatıra nedir ki? Ya da daha ileriye gidelim. Son otuz yılımıza ait anıları hatırlamıyoruz, ama onlarla sarmalanmış durumdayız; öyleyse niye otuz yılla sınırlıyoruz kendimizi, bu önceki hayatı niye doğumdan öncesine kadar uzatmıyoruz? Arkamda kalmış hatıraların koskoca bir bölümü bilmedikten, onlar benim için görünmez olduktan, onları kendime çağırma yeteneğinden yoksun olduktan sonra, benim bilemediğim bu *kütle* içinde, bir insan olarak hayatımın çok öncesinde yer alan hatırların da bulunmadığını kim iddia edebilir? İçimde ve etrafımda hatırlayamadığım bunca hatıra varsa, bu unutuş (herhangi bir şeyi görme yetisinden yoksun olduğuma göre, hiç değilse fiili unutuş), bir başka insanın bedeninde, hatta bir başka gezegende yaşadığım bir hayatı da kapsayabilir. Aynı unutuş her şeyi siler. Öyleyse, Norveçli filozofun gerçek olduğunu iddia ettiği ruhun ölümsüzlüğü nedir? Öldükten sonra olacağım varlığın doğduğumdan beri olduğum kişiyi hatırlaması için bir sebep yoktur, değil mi ki bu kişi de kendisinden önce benim kim olduğumu hatırlamamaktadır?" (2020: 1938-1939).

kuvvetinin tekrar eden faaliyetine göre tanımlarız: "daima eyleme dönük, şimdiki zamanın içinde bulunan ve yalnızca geleceğe bakan bir bellek" (Bergson, 2015: 62).

Bergson, bu biçimiyle belleği alışkanlığa göre değerlendirir. Alışkanlık duyumlara karşılık verilecek olan tepkinin mekanik bir biçimde düzenlenmesidir. Bu düzeneği kurmamızı sağlayan bilginin koşulu, onun ezbere dayalı tekrarıdır. Alışkanlık saf belleğin veya "kendiliğinden imgenin yerine onun yerini doldurabilecek devindirici bir mekanizma koyma" işlemidir (Bergson, 2015: 64). Proust'un ifade ettiği gibi, "bir odaya eşyaları dikkatimiz yerleştirir, alışkanlığımızsa onları kaldırıp bize yer açar" (2020: 677). Bergson ve Hume arasındaki bağlantı noktası da burasıdır. Humecu ilke, "alışkanlıklar edinme alışkanlığıdır" (Deleuze, 2016a: 61, 96). Doğanın neden sonuç ilişkilerine göre işleyişi, aklın bu ilişkileri soyut bir biçimde düzenlemesi değil, kökeni alışkanlık olan aklın öngörüsel bir beklentisidir. Aklın yapısı deneyseldir ve onun oluşum temeli alışkanlıktır. O halde, özne iki sürece göre şekillenen devingen bir yapıdır: "beklenti ve alışkanlık". Geçmişin şimdi üzerindeki etkisi alışkanlıkken, alışkanlığın çerçevesini çizdiği eylemin geleceğe doğru yönelimi beklentidir. Özne, "geçmişle şimdinin gelecek hazırlığındaki sentezidir". Onu psikolojik varoluşu içerisinde sarmalayan şey bu sentezin sürekliliğidir.

Bergson, şimdiden geçmişe veya maddeden tine uzanan hareketin doğasını, bu doğanın iki unsuruna göre ayrı ayrı açıklar. Bu iki bakış açılı sunum, birinden diğerine geçişi bir kopuş biçiminde değil, aynı hareketin iki yönü olarak ele almamızı sağlar. Sinema özelinde, bu teorik çerçeve oldukça kullanışlıdır. Böylelikle sinemanın iki majör imgesi arasındaki geçişi onun bütünlüğünde, aynı hareket içerisinde kavrayacağımız teorik çerçeveyi elde etmiş oluruz. Deleuze'ü Bergson'a bağlayan da bu teorik çerçevedir. Algılanım imgeden, bellek imgeye ve oradan saf virtüel imgelere veya saf bellek imgeye uzanan hareketi Bergson şu şekilde özetler:

> 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 'katışıksız anı'ya ve cisimleştirmeye yöneldiği algıya benzer: Bu bakış açısından değerlendirildiğinde, doğmakta olan bir algı olarak tanımlanır. Son olarak da, katışıksız anı, kural olarak kuşkusuz bağımsızdır… (Bergson, 2015: 100).

Bu hareketi sinemada takip edebilmemiz için tanıma modellerine dönmemizde fayda var. Bellek imge iki tanıma modelinde farklı rolleri oynar. Otomatik tanımada duyu-motor bağlantıyı güçlendiren ilineksel bir ektir. Esas rolünü dikkatli tanımada sergiler. Dikkatli tanıma onlar aracılığıyla oluşur. Algılanımı eyleme uzatmak yerine kendi üzerine çevirir. Algılanım artık duyum-düşünümsel bir etkinlik haline gelir. Bu noktadan sonra, bir eylem sinemasından değil, durugörü sinemasından söz edebiliriz (Deleuze, 2021: 11). Bir sonraki gelecek olan imgede ne olduğuna değil, imgenin içinde ne olduğuna -saf görsel ve işitsel göstergelere- dikkat kesilmeye başlarız. İmgeler arasındaki rasyonel genişlemeye değil, imgelerden türeteceğimiz "tanımlara" (description) odaklanırız (Deleuze, 2001b: 272).

Deleuze, tanım (description) kavramını Robbe-Grillet'ten ödünç alır. Robbe-Grillet, bu kavramı, geleneksel romanın ikiliklere göre işleyen doğasını eleştirmek için kullanır (1981: 74-75). Geleneksel romanda gerçek dünya bir model olarak ele alınır ve roman dünyası bu modele ne kadar yakın olabilirse o kadar başarılı kabul edilir. Uzun tasvirler bu gerçekliğin aktarılmasını sağlayan tutkulu ve inandırıcı tanımlamalar içerir. Modern romanda ise tanımlar dış dünyanın göstereni olarak değil, özgün bir dünyanın belirteçleri olarak yer alır. Bir nesne gösterileni uğruna tanımlanmaz. Gösterilene göre tanımlamanın koşulu olan bağımsız nesne silinerek farklı perspektiflere bölünür. Tanımlar üst üste binebilir, birbirlerini yerinden edebilir veya bir tanım diğeriyle çelişebilir. Her seferinde bakış nesneye yeniden döner. Onun dış ölçülerini almaktan ve yüzeyinde dolaşmaktan sevinç duyar (Robbe-Grillet, 1981: 85). Algılanım derinleşmeye başlar. Benjamin'in belirttiği gibi, "nesnenin çevresini saran kabuktan çıkarılması, özel atmosferinin yıkılması, belli bir algılamanın belirtisidir; bu algılamanın 'nesnelerin tümel eşitliği'ne ilişkin duyumu o denli yoğun bir düzeye varmıştır ki, bu duyum biriciklik niteliğini taşıyan nesneden de yeniden üretim yoluyla elde edilebilmektedir" (2002: 57).[36] Nesneden türetilen

[36] Kracauer'in fotoğraf ve sinema arasında kurduğu bünyevi yakınlıklardan biri olan "belirsizlik" (diğer yakınlıklar; sahnelenmemiş olan, tesadüfi, sonsuzluk ve hayatın akışıdır. Özellikle hayatın akışı, diğer yakınlıkların bir çeşit kapsayıcı yakınlığı olarak sunulur. Kracauer, sinemanın hayatın akışını duyumsanabilir bir hale getirdiği için inanç ve problem düzeyine yükseldiğini savunur. Sinema bu dünyaya açılmamızın estetik inancıdır) nesneden türetilen tanım çeşitlemelerine benzer (2015: 161). Sinemayla birlikte doğal nesneler, çeşitli ruh halleri, duygular ve ifadeye dökülmemiş düşünceler çokluğuyla sarmalanır: "Seyirci bir nesnenin çoklu anlamlarının ve psikolojik karşılıklarının labirentinde adeta bir rüyadaymış gibi dolaşmadığı takdirde, onu yörüngesine çeken nesnenin varlığını yarım yamalak da olsa anlamayı ümit edemez. Filmde tezahür ettiği haliyle maddi varoluş, sinema seyircisini sonsuz arayışlara sevk eder" (2015: 283).

tanımlardan geriye tekinsiz ve çıplak bir dünya kalır. Tanımların sunduğu parçalı perspektifler arasında dolaşmaktan başka bir şey yapamayız. İdealize edilen gerçekliği yeniden kurmak yerine nesnenin kendi gerçekliğine temas ederiz. Sinemanın yeni romancılara cazip bir medium olarak görünmesinin nedeni de bu teması cisimleştirmesidir: "Yazarları ilgilendiren, kameranın nesnelliği değildir, imge ve öznellik alanında sağladığı olanaklardır. Sinemayı yazarlar bir anlatım aracı olarak değil, bir araştırma aracı olarak ele alırlar" (Robbe-Grillet, 1981: 76).

Nesneden türetilen tanımlar saf görsel ve işitsel göstergeler oluşturur. Bu göstergelerin, duyu-motor imgeye göre değerlendirilmesine veya saf virtüel imgelere/saf bellek imgeyle oluşturduğu çemberlere göre işlevi ve amacı değişebilir. Deleuze, bellek imgeleri her iki seçenekte de sadece hatıra olarak değil rüya, hayal ve düşünce olarak da ele alır (2001b: 46). Bergson'un katışıksız anısını hepsini içeren virtüellikler alanı olarak kabul eder. Bu alanla temasın niteliği onun doğa farkını belirler. Duyu-motor şemayı güçlendirmek için bu alana geçtiğimizde otomatik tanımaya bağlı kalırız, organik tanımlar üretiriz. Geçmişi şimdiye kullanışlı kılarız, düşünceyi pasif durumda tutarız ve virtüeli edimselleşmesine göre kavrarız. Bu alanla ilişkimiz, bu şemanın belirleyiciliğinden kurtulduğunda saf virtüel imgelere batıp çıkarız, saf geçmişe dalarız ve düşüncenin sil baştan oluşan aktif oluşumunu takip ederiz. Dikkatli tanımayla birlikte nesneden inorganik tanımlar türetiriz. Nesnenin farklı çizgileri, önermesel ve problematik olan bu tanımlarla belirginleşmeye başlar. Onun tekilliğini kendi içine kıvıran bu tanımlar, onu her bir kıvrımla yeniden oluşturur. Öyle ki artık nesne silinmeye başlar ve bir tanımın diğer tanıma gönderdiği bir referans sistemi oluşur.

Bu referans sistemini geliştiren durugörü sinemasında, eylemleri belirleyen durumlar sınırlarına doğru itilir. Karakterler kendilerini motor genişlemesinden yoksun olan "sınır-durumlar" içerisinde bulur, "saf optik durumlar" içerisinde yüzergezerler. Örneğin, *Umberto D*'nin (1952) kadın karakteri böylesi bir durum içerisinde sıkışır kalır. Kahvaltı hazırlarken, günlük sıradan eylemlerini sekteye uğratan "dünyanın bütün sefaletine gebe olan" karnıyla doğrudan karşılaşır. O andan sonra tüm eylemler geçersiz kalır (Deleuze, 2001b: 2, 55). Karşılaştığı şey saf görsel ve işitsel bir durumdur, edimsel bir imgedir. Bu imge harekete uzanmak yerine virtüel bir imgeye

bağlanır. Bu iki imge arasında bir çember oluşur. Çemberin geçmişle şimdi, gerçekle hayal, nesneyle tanımı arasında olması da mümkündür.

Deleuze, bellek imgenin sinemada en yaygın kullanımı için flash-back'lere işaret eder. İki flash-back kullanımına göre bellek imgenin iki ayrı tarzını, tanıma modellerine göre farklılığını ortaya koyar. Bunun için iki yönetmeni ele alır: Carne ve Mankiewicz. Carne sinemasında flash-back'ler geçmiş ve şimdi arasında kapalı bir çember oluşturur. Şimdiden geçmişe ve geçmişten şimdiye ilerlenir. Bir hatıra bölgesinden güncel olana geçilir. Filmin doğrusal ilerleyişini tanzim edecek şekilde flash-back'ler kurulur. Kadercilik temel eksendir ve flash-back'ler bu zorunluluğu geçmişin derinliklerinden hareketle oluşturur. *Le jour se léve* (Gün Ağırıyor-1939) filminde üç flash-back görürüz. Her biri kendi içinde geçmişin bir bölgesiyle ilişkili olarak kapalı devre oluşturur. Yaşanmış bir olayın/kaderin gerekçelerine göre belirlenir. Edimsel durumun temel eylemi olan cinayet bir otel odasında gerçekleşir. Görüntünün dikey düzenlemesiyle birlikte bu durumun aşamalarını takip ederiz. Başlangıçta bulunmadığımız odanın içine ancak otelin katlarını ine çıka girebiliriz. Her bir kat geçmişin bir katmanı gibidir. Bir bellek imgeden diğerine zıplarız ve en sonunda kendimizi cinayetin işleneceği odada sıkışıp kalmış buluruz. Cinayetin kaçınılmazlığını bellek imgeler aracılığıyla öğreniriz. Bir kader dizgesini takip ederiz. Filmin sonunda da, kaderin kurmuş olduğu alarmın çınlayan sesini dinleriz.

Mankiewicz sinemasında ise kader yerini gizeme bırakır. Flash-back'ler zorunluluğu açıklayan imgeleri değil, açıklanamayan bir sırrın çatallanan imgelerini sunar. Geçmiş, şimdideki olayları gerekçelendiren bilgileri bulacağımız bir olay-yeri değil, ona battıkça sürekli farklılaşan ve derin bir gizemi kendinde barından bir havzadır. Flash-back'lerle çizilen çemberler arasındaki farklılık kadar her bir çemberin kendi içinde farklılaşması söz konusudur. Geçmiş kendi hikâyesini anlatmaya başlar. *All About Eve* (Perde Açılıyor-1950) filminde, Eve karakteri etrafında örülmüş olan geçmişin hikâyesini dinleriz. Aynı zamanda bir karakter olan dış ses, şimdiki bir durumdan hareketle bu gizemli hikâyeyi anlatmaya başlar. Bu anlatı boyunca geçmiş içerisinde kalırız, bellek imgeleri takip ederiz. Geçmişten şimdiye ve tersine giden hareketin sıralı dizgesi yoktur, geçmişin kendi içinde çatallanan yolları vardır. Flash-back'ler/bellek imgeler karakterlere göre çoğaltılmaz, aynı flash-back/bellek imge

farklı karakterlere pay edilir. Aynı imge içerisinde tüm karakterler birbirlerine düğümlenir. Bazı karakterler belli bir sıra gözetmeksizin geçmişin hikâyesini aktarır. Addison sözü Karen'e, Karen Margo'ya bırakır, Margo tekrar iade eder vb. Hikâyenin akması için hepsinin aynı uzamda bir arada olmasına gerek yoktur. Örneğin, Karen'le başlayan flash-back, onun mekândan ayrılmasına rağmen akmaya devam eder. Mekândan ayrılıp gittikleri yeri hatırlamaz. Film açısından söylersek, o mekânda/geçmişin tabakasında neler olduğunu bilmez. Fakat bu bilinmezlik, onun bellek imgesine göre ifade edilir. O halde, tüm karakterlerin bellek imgelerini kendinde içeren bir hikâye vardır ve bu hikâyenin kimi bölgelerine göre bellek imgeler belli bir işlev edinirler/edimselleşirler. Bellek imge kendi içinde tabakalaşır, katmanlarına bölünür. Hikâye kendi içinde gizemlidir; Eve'in ifade ettiği gibi "gerçeği gerçek olmayandan ayırmak" neredeyse imkânsızdır. Bu imkânsızlığı perçinleyen de filmin kuruluş tarzıdır. Eve kendi geçmişini anlatmaya başladığında yakın çekime geçilir, bir flash-back'le karşılaşmayı bekleriz. Başlangıçta sözü kesilir ve beklediğimiz flash-back'i göremeyiz. Göremediğimiz alan gizemi kendi içinde daha da büyütür. Eve etrafında kümelenen gizem bulutu adım adım dağılır. Karen'le veya Morgan'la yer değiştirmeye çalıştıkça gizemli durum sürekli çatallaşır. Lloyd'un dediği gibi "Macbethçi" bir durum tekrarlanır: "ne oldu ya da olmak üzere?". Eve ve onlar arasında ayırt edilemezlik bölgeleri çizilir. Bu bölgeler geçmişin hikâyesine doğru genişler ve iç içe geçen çemberler oluşturur. Bellek imgenin gizemi çözüldüğünde, yeni bellek imgelerin virtüel tekrarı açılır. Bir Eve gider diğer Eve gelir. Farklı hikâyeler ve bellek imgelerle gizem kendisine korumaya devam eder. Hikâye karakterlerini değiştirerek ilerler, yeni çemberler oluşturur. *Le jour se léve*'de olduğu gibi aynaya kurşunlar sıkılmaz veya ayna bir eşyayla parçalanmaz, etrafına kendisini takdim eden onlarca Eve'i yansıtır.

İki flash-back kullanımı arasındaki fark, Deleuze ve Guattari'nin yakın zaman ve uzak zaman hafızası arasında tespit etmiş oldukları farka benzer (1987: 16). Yakın zaman hafızası rizomatik bir yapıya sahiptir, duraklamalar ve kesintilerle çalışır. Uzak zaman hafızası ise ağaçvari bir yapıya sahiptir, çemberler arasında oluşturulan sürekliliği takip eder. Nesnesi belli olan bir yol üzerinde ilerler veya onu bu yol çerçevesinde tercüme der. Yakın zaman hafızasının yolu çatallıdır, sapaklarla doludur ve unutmalarla şekillenir. Nesnesi unutmalarla kaynaşmış sürecin kendisidir.

Hafıza burada artık tarihlere göre sıralanmış bölümlerden oluşan, ara sıra başvurduğumuz bir açıklama kitabı değildir. Proust'un ifade ettiği gibi hafıza kendisini "bölümlerin sıralanışının ters çevrildiği bir akis gibi sunar" (2020: 588).

Deleuze, şimdiye musallat olan saf geçmişe ulaşmak için bellek imgeyi ardında bırakır. Bellek imgeler, saf bellek imgeden veya virtüel alandan kopup gelen edimsel imgelerdir. Bu tıpkı Benjaminci tarih meleğinin kanat çırpışlarından arda kalan toz taneleri gibidir: "Geçmişin *gerçek yüzü* hızla kayıp gider. Geçmiş, ancak göze göründüğü o an, bir daha asla geri gelmemek üzere, bir an için parıldadığında, bir *görüntü* olarak yakalanabilir" (Benjamin, 2002: 39, vurgu bana ait). Deleuze ve Bergson açısından bu görüntü bellek imgedir. Bu imgelerin belirdiği gerçek yüze bakmak için onun beliriş zeminine yerleşmeye çalışırlar. Bunun koşulu sadece otomatik tanımanın değil dikkatli tanımanın da başarısız olmasıdır. Çünkü dikkatli tanıma sekteye uğrattığı duyu-motor işleyişi yeniden tesis edebilme olanağına sahiptir. Hiçbir tanıma çabasının ulaşamadığı, hatırlayamadığımız saf geçmiş "bütün bir zamansal panorama"nın sahnesini oluştur. Deleuze, rüya imgeleri, bu sahnenin asıl figürleri olarak görür. Saf görsel ve işitsel durumlara, yani edimsel imgelere eşlik eden akışkan virtüel imgeler bulutunu düşünmeye çalışır (Deleuze, 2001b: 55). Tanıma modellerinde algılanım-eylem şemasını güçlendiren veya onu bozup yeniden kuran saf geçmişin edimsel imgeleridir. Deleuze, ilk başta, edimsel bir duruma denk gelen virtüel imgeleri bellek imge içerisinde değerlendirir. Fakat sadece saf geçmiş virtüel olabilir. Ondan kopup gelen bellek imgeler ve duyu-motor imgeler (otomatik tanıma açısından) veya saf görsel ve işitsel imgeler (dikkatli tanıma açısından) arasında çemberler çizilir. Bu çemberler birincisinde kapalı diğerinde açıktır ama kapalı hale gelmeye de muktedirdir, çünkü dikkat bizi geçmişe götürdüğü kadar şimdiye de geri getirir. Deleuze, bu bağlantının gittikçe gevşediği, saf görsel ve işitsel imgeyle saf geçmiş arasındaki en büyük çemberlerin çizildiği durumları ele alır: "amnezi, hipnoz, sanrı, delilik, ölenlerin durugörüsü ve bilhassa kâbus ile rüya" (2021: 72). Saf görsel ve işitsel perspektiflerle birleşen fantazmalar, bulanık hatıralar, düşünceler bu büyük çemberleri oluştururlar.

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, bu sınır-durumlar'da zayıf da olsa dışsal ve içsel duyumları almaya devam etmemizdir. Proust, bu durumların anolojik modeli

olan uyku durumunu çok güzel özetler: “Uyuyan kişi, saatlerin akışından, yılların ve dünyaların sıralanmasından oluşan bir halkayla çevrelenmiştir. Uyanırken içgüdüsel olarak bunlara başvurup yeryüzünün hangi noktasında olduğunu, uykuya daldığından beri ne kadar zaman geçmiş olduğunu bir çırpıda okuyuverir; ne var ki sıralamalarda karışıklıklar, kopukluklar olması mümkündür” (2020: 9). Uyku sırasındaki duyumlar edimseldir ve saf görsel ve işitsel imgeler oluştururlar. Bu imgelerle virtüel imgeler arasında değişken bağlantılar kurulur. Her bir bağlantı veya çember, bir sonraki çemberle zincirlenir. Bu zincirlenme sonsuza kadar sürebilir. Rüyada görülen bir imge, kendisinden sonra gelen imgede edimselleşirken, kendisinden önceki imgenin de virtüelidir: “her bir imgenin bir öncekini edimselleştirip bir sonrakinde edimselleştiği ve sonunda onu meydana getiren duruma geri döndüğü büyük bir çember” (Deleuze, 2001b: 58).

Sinemada rüya imgenin iki tarzı vardır. Birinci tarzda rüya imge soyutlama yoluyla kurulur. Somut bir durumdan soyut ve bulanık düşlere, rüyalara ve fantazmalara doğru ilerlenir. İki dünya arasındaki geçiş keskindir. Pek çok teknik unsurla bu geçişe işaret edilir: görüntünün bulanıklaşması veya bir haleyle kuşatılması, fade-out ve fade-in, bindirme efektleri vd. Diğer tarzda ise geçişler teknik anlamda radikal bir karşıtlık bildirmez. Somut durumun içerisinde kalarak rüyalar âlemine geçilir veya ikisi aynı potada eritilir (Deleuze, 2001b: 58). Buster Keaton’ın *Sherlock, Jr.* (1924) filminde iki tarzı da görebiliriz. Gerçek dünyadan rüyaya geçiş çok keskindir. Projeksiyoncunun uyumaya başlamasıyla kendisi ve şapkası ikilenir. Bir ruh gibi kendi bedeninden ayrılır ve şapkasını takar. Sinema salonunda oynanan filme geçtiğinde-perde tüm ekranı kapladığında- artık bir Sherlock olur. Gerçek dünyadaki çalınan saatin yerine rüyadaki/filmdeki pırlanta geçer ve kendisini temize çıkarabilmenin rüyadaki mücadelesini verir. Bu mücadeleye başlamadan önce bir dizi rüya imgeden geçer. Kendisine açılmayan kapının merdivenlerinden inerken bahçedeki bir sandalyeye basarak yere düşer. Sandalyeye oturmaya çalışırken bir cadde üzerinde yuvarlanır. Caddede ilerlerken bir uçurumun kenarına varır. Uçurumdan aşağı bakarken aslanların arasında kalır. Aslanlardan kaçmaya çalışırken tren raylarının yanındaki bir çukura düşer ve bu çukurun yanındaki tümseğe oturur. Tümsek bir anda denizin ortasındaki kayaya dönüşür. Denize atlamaya çalışırken karlarla kaplı bir çukura atlar. Bir ağaca yaslanırken kendisini başlangıçtaki bahçede

bulur. Her bir rüya imge bir diğerinde edimselleşir. Rüya imgelerin bulanık zincirlenişinden sonra artık kapı açılır. Bu noktadan sonra projeksiyoncu yerini Sherlock'a bırakır; bir fantazma uzamında yol alırız. Bir kasa kapısı caddeye açılır, patlayan bilardo topları havada uçuşur. Bir rüya-bilinci'ne bırakırız kendimizi. Tesadüflere şaşırmayız ve bir rüya imgeden diğerine geçiş sıçramalarla değil, gittikçe devir hızı artan hareketin bölümlerine göre aktarılır.

Yine de her iki seçenekte, yani bellek ve rüya imgede virtüel imgeler canlı imgenin varoluşuna göre edimselleşir. Canlı imgenin tanıma modelleriyle birlikte saf geçmiş yaşanmış veya yaşanılacak bir şimdiye tercüme edilirken, modeller sarsılmaya başladığında kendisini dayattığı bulanık bir bilince tercüme edilir. Virtüel imgelerin rüya olarak belirmesi için bir rüya gören özneye, saf geçmişin edimselleşmesi için öznenin bozup yeniden kurduğu şimdiye ihtiyaç vardır. Bellek imge saf geçmişe işaret eder, rüya imge onun etrafında serbestçe döner durur. İlkinde dikkatli tanımaya bağlı olarak tanımlar üretilirken, ikincisinde büyük çemberler çizilir (terminolojik bütünlük sağlamak adına bellek imge için orta çember diyebiliriz). Deleuze, canlı imgeye bağlı olmayan, tersine onun içinde yer aldığı zamana ulaşmak için iki imgenin ötesine gitmeye çalışır. Öznelliği canlı imgeden alıp zamana atfedebilmek için bir imgeye daha ihtiyacımız vardır: kristal imge.

3.2.2. Kristal İmge

Zamanın öznelliği kendini kendinde etkileme tarzıdır. Zaman kendisini sürekli yeniden oluşturur. Oluşumun zemini ikiye ayrılmadır. Zaman eğer bir bütünse, bu bütün ancak açık olabilir veya bir ikiye bölünür. Zaman kendini bölerken aynı zamanda açar. Kapanmaz veya tamamlanmaz, "daimi bir *kendini-ayırmadır*". Zaman asimetrik olarak kendisini iki çizgiye böler. Tüm şimdilerin geçmesini sağlayan çizgi geleceğe doğru uzarken, diğer çizgi geçmişi kendi içine kıvırır. Çizgilerin güzergâhı ve niteliği farklıdır. Düzenli ve doğrusal bir akışa göre onları birleştirdiğimizde, zaman kronolojik bir şekilde düzenlenmiş olur. Bu düzene göre öznellik zamana değil, canlı imgenin yapıp etmelerine göre biçimlenebilir.[37] Asıl eylem, zamanın

[37] Zamanın öznelliği, Şapkacının Alice'e verdiği cevapta saklıdır: "*zamanı* geçirmek demezdin, *Zaman beyefendi hazretlerini* geçirmek derdin" (Carroll, 2019a: 85).

kendi üzerindeki bölme eylemidir. Zaman kronolojik olmayan farka açılan inorganik bir yaşamdır (Deleuze, 2021: 103).

Kristal imge, zamanın bu inorganik doğasını görünür kılar. Zamanın kendisi değildir ama onu bilebilme/görebilme koşulumuzdur, zamanın "*ratio cognoscendi*"sidir. Zaman ise tersine "*ratio essendi*"dir (Deleuze, 2021: 122). O halde, geçmiş ve şimdi arasındaki ontolojik ve epistemolojik ilişkiyi zamanın kendisi açısından yeniden düşünmemiz gerekir. Geçmişin her bir şimdinin oluşturduğu ihtiyaç durumlarına göre düzenlenmesi canlı imgenin öznelliğine göre şekillenir. İki çizgiyi birleştiren epistemolojik bağlantı onun aynı zamanda varoluşudur. Fakat kristal imgeden baktığımızda, bilme/görme düzeyine yükselen zamanın kendi varoluşudur. Geçmiş artık sadece bütün şimdilerin kendi üzerine kaydedildiği ontolojik zemin değildir, aynı zamanda her bir şimdinin *kendi* geçmişidir. Geçmiş, olmuş olan şimdiden sonra gelmez, onunla aynı anda olmaya devam eder. Bütün şimdilerin geçmesini sağladığı gibi, tüm geçmiş olan şimdileri kendisinde muhafaza eder.

> 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 öğeyi ifade eder (Deleuze, 2010: 98).

Bu iki akışı niteliksel olarak ayırabilsek de, zamanın kendi içinde ayırabilmek mümkün değildir. Kristal imge, bu ayırt edilemez iki akışın eşzamanlılığını açığa çıkarır. Geçen şimdinin edimsel imgesiyle, muhafaza edilen geçmişin virtüel imgesi eşzamanlıdır. Zamanın kendini-ayırma oluşumunda biri diğerinden önce veya sonra gelmez. İkisi aynı anda oluşmaya devam eder. Zamanın kristalleşmesi olan kristal imge, aslında, Deleuze'ün sıklıkla dile getirdiği Proustçu yakalanan zamandır. Proust'un "nesnelerin özü"nü yakalama olarak ifade ettiği, "saf haldeki küçük bir zaman dilimi"nde geçmişin şimdiki zamana musallat olduğu ve hangisini yaşadığımız konusunda tereddüde düşüren "zamanın kurallarından sıyrılmış olan bir dakikadır". Bu bir dakika içerisinde, "zamandışı bir benlik" ortaya çıkar (2020: 2956-2958).

Kristal imge, zamanın bir arada olma/eşzamanlılık formudur, en küçük çemberidir. Her algılanımın aynı zamanda bir anı olması bu imgenin en yalın tanımı olacaktır. Bir şeyi algıladığımız her anda geçmişi de algılarız. Hatırladığımız her anıda, şimdiyi de hatırlarız. "Yakın geçmişimizden başka şeyi algılamıyor olsak da şimdiki zaman bilincimiz zaten bellekse, başlangıçta ayırdığımız iki unsur- *geçmiş-şimdi, tin-madde, nesnel-öznel, virtüel-edimsel*- birbirine bağlanacaktır" (Bergson, 2015: 112-113, italik kısım bana ait). Bergson, kristal imge kavramını kullanmaz, onun yerine paramnezi kavramını öne çıkarır. Deleuze'e göre, Bergson'da sadece görsel, işitsel ve manyetik imgeler vardır (2001b: 78, 294). Fakat Bergson'un, geçmiş ve şimdi bir aradalığını imleyen an/anı kavramlarını aynı anda sahneye sürmesi, zamanı en küçük çemberine göre düşündüğünü gösterir. Deleuze, bu çemberi, sinemayla birlikte kristal imge olarak kavramsallaştırır.

İmgeyi açmak yerine büzdüğümüzde onun en küçük çemberine ulaşmış oluruz. Bu çember imgenin içsel sınırıdır. Kristal imge, bir imgenin edimsel mi yoksa virtüel mi olduğunu ayırt edemediğimiz sınırın estetik karşılığıdır. Bergson'un *Madde ve Bellek* kitabındaki birinci figürün en dar döngüsünü oluşturan A (dolaysız algıya en yakın olan imge) ile N (algıya eşlik eden ve onu kapsayan imge) arasındaki daimi karşılıklı ilişkidir (2015: 79-80). Deleuze, Bergson'dan hareketle bu döngüyü şu şekilde açıklar: "gerçek nesne aynadaki bir imgede yansırken bunu kendi hesabına ve aynı zamanda gerçeği sarmalayan veya yansıtan virtüel nesnedeymişçesine yansıyarak yapar" (2021: 87). Bu yansıma ilişkisi, birinci bölümdeki hareket-ışık özdeşliğine zamansal bir boyutun eklenmesidir. İmgeler evrenindeki hareketin/ışığın dolaysız akışına bir siyah perde olarak dâhil olan canlı imge, bir dolayım merkezi olarak hareketi yansıtmaz, zamanın dolayımı olarak kendisini zamanda yansıtır. Onun birbirine bakan iki yüzü vardır. İmgeler evrenindeki hareketi düzenlerken, sadece şimdiki zamanda değil geçmiş zamanda da var olur. Varoluşuna devam edebilmek için harekete bağlı olduğundan, geçmiş zaman dikkatinden kaçar. Geçmiş, bu varoluş çabasına sonradan eklenen bir fazlalıktır. Fakat onun eklemlenişi sonradan değil şimdiki zamanla birlikte olur. O halde, "bu fazlalık, başka bir sabit özdeşlik ya da 'başka bir şey' değil, herhangi bir özdeşliği olmayan ve potansiyelin tüm derecelerine sahip farkın virtüelliğidir". Temsil edilemeyen bu fark, edimsellik alanı olan

şimdiye içkindir. Her an veya her kristal zaman, özdeşliğe direnen bir farkı kendinde içerir (May, 2017: 81).

Canlı imgenin aynı anda geçmişte ve şimdide olması, ona ait öznel bir yanılsama değil zamana ait "nesnel bir yanılsamadır". Hangi zamanda olduğuna dair belirsizlik, zamanın kendisinden kaynaklanır. O halde, kristal imge, bellek ve rüya imgeden iki açıdan farklıdır. Algılanımla hatıranın veya gerçekle hayalin birbirine karıştırılması, öznenin zihninde gerçekleşen olgusal bir hata değildir. Onların ayırt edilememesi kristal zamana özgüdür. Bu an(ı) içerisinde saf bellekten veya virtüel alandan gelen imgelerin edimselleşmesi değil, bu alanın şimdiyle birlikte var olması söz konusudur: edimselleşmeyen saf virtüelliğin edimselle olan daimi ilişkisi. Bellek imge ve rüya imge virtüel olmalarına karşın, bilinçte veya psikolojik durumlara göre edimselleşmeleri gerekir. Bilinç, ister bulanık olsun ister dikkatli, her zaman geçmiş olacak olan yeni bir şimdiye göre hareket eder. Buna bağlı olarak durumlar, koşullara göre her zaman kendini yeniler. Bilinç bu koşullara kendisini uyumlar. Mekanizma anlık şoklarla dursa bile çalışmaya devam eder. Kristal imge, bu mekanizmanın tarihi olmayan çekirdeğini oluşturur. Onun tarihi yoktur çünkü eski veya yeni şimdisi yoktur, "hâlâ şimdide ve zaten geçmiş"tir. Deleuze, bu açıdan kristal imgeyi saf görsel ve işitsel imgelerin genetik unsuru olarak ele alır ve bellek imge ve rüya imgenin temeli olarak görür. Hareket imgeden zaman imgeye (koşuldan temele) geçişin tekrarını zaman imgede yapar. Bellek imge ve rüya imge iki açıdan kristal imgeye gönderir. İlk olarak, geçmiş ve şimdi arasında "göreli" çemberler oluştururlar. Bu çemberler aracılığıyla edimselleşmeyen ama bütün şimdinin geçmesini sağlayan saf geçmişi düşünebiliriz. Bu geçmişin şimdiyle eşzamanlı oluşu veya edimsel imgeyle onun virtüel imgesi küçük çemberi oluşturur: göreli çemberlerin içsel sınırı olarak kristal tohum. Saf geçmiş aynı zamanda bütün geçmişi kendinde muhafaza eder. Bu muhafaza eden ve edilen kütle saf virtüelliktir, imgeler evrenindeki hareketin ötesindedir. Göreli çemberler bu kütleden koparılan virtüel parçaların edimselleşme derecelerine göre oluşur. Bu kütleyle olan her bir temas giderek genişleyen ve derinleşen geniş çemberler üretir: derin çemberlerle birlikte kristalleşebilir evren. Tohum ve evren arasındaki daimi ilişki bütünü oluşturur. Bellek imge ve rüya imge bu bütünün sadece çeşitlemeleridir (Deleuze, 2021: 88, 100-102).

Deleuze, kristal imgenin felsefi tanımını yaptıktan sonra, onun filmlerdeki karşılığını montaj üzerinden açıklar. En küçük çember olan kristal imgenin dışarısı yoktur. Bu çemberin derinleşmesi veya genişlemesi onun içerisinde kalarak mümkündür. Çemberle birlikte onun içerisindeki unsurlar da değişir. Deleuze, bu devingen değişimi alan derinliği üzerinden düşünür. Alan derinliğiyle birlikte sinemada artık montaj anlayışı değişmeye başlar. Montaj, sahneleri birbirine bağlayan bir araç değil, doğrudan sahnenin içerisine yerleşen bir unsurdur. Bu montaj anlayışında, bir sahne kendisinden sonra gelecek olan sahnenin virtüeli değildir ve sonra gelecek olan sahne de bu virtüelliğin edimselleşmesi değildir. Alan derinliği her bir sahneyi hem edimsel hem de virtüel kılar. Bir sahnenin edimsel veya virtüel imge açısından düşünülmesi için diğer sahnelerle oluşturduğu öncelik-sonralık örüntüsüne göre değerlendirilmesine gerek yoktur; sahne, her iki imgeyi de kendinde içerir. Modern sinema planın yerine bu sahne anlayışını koyar.[38] Deleuze, bu bağlamda "sinematografik bir teatrellik"ten söz eder. Esasında bir tiyatro unsuru olan sahne, sinemada kristal imgeyle birlikte basit bir sekans oluşturmaz, bir plan-sekans olarak işlev kazanır. Bir planda belli bir sekansı içeren değişimler zinciri vardır. Alan derinliği planı bir sahne gibi düzenleyerek ona zamansal bir derinlik katar. Edimsel imge ve virtüel imge arasında sürekli değiş tokuş vardır. Çerçeveler/planlar iç içe geçebilir veya birbirlerini kesebilir. Hepsi bu küçük çember içerisinde bozulur ve yeniden çizilir. Çizgiler arasında sürekli değişen bir "kafiye sistemi" oluşur (Deleuze, 2021: 106-107).

Deleuze, alan derinliği üzerinden Bazin'le diyaloğa geçer. Bazin, alan derinliğini "saf bir gerçeklik işlevi" olarak görmüştür. Deleuze ise bu işlevin zaman lehine yeniden düşünülmesini talep eder. Çünkü alan derinliği kristal bir zamanda imgeyi oluşturur ve bu imgede, gerçeklik edimsele geçtiği kadar virtüele de geçer (2021: 107). Deleuze, aslında, Bazin'in alan derinliğini montajla karşıt olarak düşünmesine karşı çıkmaz. Montaj her ne kadar gidilebilecek sınırsız sayıda yol açsa da, en nihayetinde bir yolun güzergâhına yönlendireceği için diğer yolları kapatır. Montaj

[38] Alan derinliğini modern sinema üzerinden açıklamak eksik bir yaklaşım olabilir. Sinemanın başlangıç yılları bu konuda aydınlatıcı olacaktır. Bonitzer'e göre, Lumiére kardeşlerin *L'arrivée d'un train á La Ciotat* (Bir trenin La Ciotat garına varışı-1896) filmi tüm plan türlerini içerir. Sahneye koymadan söz edemesek de, planlar "retrospektif" bir niteliğe sahiptir. Esasında bu film, alan derinliğinin ilk örneği olarak kabul edilebilir. Kameranın muazzam bir açısı vardır. Bu perspektif, yakın plandan geniş plana uzanan bir imge yelpazesi sunar. Film nesneleri ve kişileri arasında değişen ölçeklerde bir derinlik alanı yaratılır (2011: 22-23).

doğası gereği çeşitliliği sınırlandırmak için düzenlenir.[39] Alan derinliği ise açtığı sekans boyutuyla farkın çoğalmasını sağlar. Tek bir yolu değil, sınırsız sayıda yolun iç içe geçtiği bir ağ haritası oluşturur (Bazin, 1966: 63-64). Deleuze açısından bu haritayı gerçekliğe göre değil, zaman temelinde kavramalıyız. Bazin'in sıklıkla geri döndüğü Yeni Gerçekçi sinema zaman düzleminde değerlendirilmelidir. Bazin, bu sinemayı, gerçekliğin fragmenter ve anlaşılmaz doğasını ortaya çıkarması itibariyle ele almıştır. Deleuze buna iki açıdan karşı çıkar. İlkin, eğer gerçeklik düzlemine bağlı kalırsak, şey ve şeyin temsilinin ontolojik ikiliğinden dışarı çıkamayız. Buna bağlı olarak ise zamanı ve gerçekliği birbirine dışsal olarak ele almış oluruz. Zaman sadece edimsel boyutuna kapatılmış olur. Hâlbuki zaman bu boyutla eşzamanlı olan virtüelin bir aradalığından oluşur (Marrati, 2008: 58-59).

Deleuze açısından virtüellik, en az edimsellik kadar gerçektir. Her ikisi de aynı gerçek ana içkindir. Deleuze, edimsel ve virtüel ile gerçek ve olanaklı çifti arasında ayrım yapar. Bu ayrımı yaparken, virtüelliği ifade etmek adına Proust'tan sıklıkla şu alıntıyı yapar: "fiili olmadığı halde gerçek, soyut olmadığı halde zihinsel" (Proust, 2020: 2959). Edimseli fiili olmasından dolayı gerçekle, virtüeli de zihinsel olmasından dolayı olanakla ilişkilendirmek yanlış olacaktır. Öznelliği canlı imgeden alıp zamana atfettiğimizde, söz konusu "zihinselliği" canlı imgeye değil, zamanın kendisine ait kılmış oluruz. Zamanda olup biten bütün şeyler eğer gerçekse onun bir boyutu olan saf virtüellik de gerçektir. Bu gerçekliğin gerçekleşmesi de zorunlu değildir. Gerçekleşme, gerçek ve olanak çiftinin oluşum sürecine aittir. Virtüel olan gerçekleşmez edimselleşebilir. Kristal imgedeki edimselle eşzamanlı olan saf virtüellik ise edimselleşmemesine rağmen gerçektir.[40] Bu virtüel kütleden

[39] Bazin'in montajı, kendi terminolojisiyle söylersek görüntüye inanlar açısından ele aldığı açıktır. Bazin, sinema tarihini genel olarak iki grup içerisinde değerlendirir: görüntüye inananlar ve gerçekliğe inananlar. Görüntüye inananlar gerçekliğe ne ekledikleriyle ilgilenirken, gerçekliğe inananlar ondan ne çıkardıklarıyla ilgilenir (1966: 43,50). Kracauer de sinema tarihini benzer bir ayrım üzerinden okur: gerçekçilik ve biçimcilik. Gerçekçi eğilim hareketi parçalamadan sunmaya çalışır, "hareketin şu veya bu evresini değil, bizzat hareketin kendisini görüntüler". Fiziksel varoluşun sapkın hareketini momentlere ayırarak doğrusallaştırmak yerine doğrudan ona batıp çıkar. Kracauer, bu farkın aynı zamanda sinemanın fotoğraftan ayrı doğasını da ortaya çıkardığını savunur. Biçimci eğilim hareketi durdurarak ivme kazandırır, belirlenmiş bir bütünlüğün parçaları/momentleri arasında hareketi paylaştırır. Sinemayı adeta fotoğrafsallaştırır (2015: 113-115). Bazin ve Kracauer'in yapmış oldukları ayrımı, aralarındaki farka rağmen hareket imge ve zaman imge ayrımı üzerinden okuyabiliriz: biçimci/görüntüye inanlar-hareket imge ve gerçekçi/gerçekliğe inanlar-zaman imge.

[40] Deleuze'ü takip ederken sanki virtüelin edimsele göre bir önceliği varmış gibi hissedebiliriz. Çünkü en nihayetinde temel olarak belirlenen saf virtüelliktir, geçmiştir, bellektir. Badiou'nun da ifade ettiği gibi, Deleuze açısından virtüel, "Varlığın başlıca adıdır" (2019: 69). Fakat virtüellik, varlığ Bir'e

edimselleşen çizgiler bir farkı belirginleştirir, gerçekliğin üzerinden geçmezler onu yeniden yaratırlar. Edimselleşen bir virtüel, başka virtüel çizgileri sınırlayarak yaratmaz. Bir olanağın gerçekleşmesinin koşulu diğer tüm olanakları sınırlayarak gerçeğe geçmesidir. En derin virtüel çemberlerde ise bütün çizgiler birbirlerine dolanmıştır. Her bir hatıra, rüya, düşünce gün yüzüne çıkarken *başka bir şeyi* de kendisiyle beraber getirir. Edimselleşme bir yaratım olduğundan dolayı biriciktir. Olanaklı ve gerçek çiftinin mekanizmasına ait olan benzerliği/tekrarı bozması anlamında farka açılır. "Gerçek olan gerçekleştirdiği olanaklının *imgesine"* göre biçimlendiği için olanaklı olana benzer. Edimsel olan ise edimseleştirdiği virtüele benzemez, onu farklılaştırdığı ölçüde edimselleşebilir (Deleuze, 2010: 136-137).

Badiou bu noktada Deleuze'e katılmaz, doğrudan onun imge ve gösterge tasavvurunu eleştiririr. Bu eleştiri aynı zamanda Deleuze felsefesinin ontolojisine yöneliktir. Eleştirisini içine Nietzsche'yi de alarak genişletir. Ona göre, imgenin iki biçimi olamaz. İmge, edimsel olanın virtüel belirlenimidir. Virtüel imge yoktur; edimselin imgesi zaten virtüeldir. Deleuze, edimsel olanın başkalaşmasını ondaki virtüelliğin bir işareti olarak ele alır. Fakat Badiou, virtüelin bir imge olamayağını, edimselin imge üretebilme kapasitesi olabileceğini savunur. Virtüellik imgeler üretir ama kendisi bir imge değildir. Badiou, iki ayrı imgenin aynı andaki mevcudiyetini, yani kristal imgeyi Deleuze felsefesi için elzem bir konu olarak görür. Varoluşu simulakr üzerinden kavramak için, edimsel ve virtüelin eşzamanlı olması gerekir. Varlığın tekses liliği/tek-anlamlılığı bu eşzamanlılığa göre düşünülür. Deleuze, eski bir tezi yeniden sahneye sürer: "varlık, niteliklerin edimsel ayrımının ayırt edilemez virtüelleşmesi aracılığıyla aktif bir nötrleşmedir" (Badiou, 2000: 192, 197-198). Badio'ya göre "optik metafor aksamaktadır". Deleuze'ün virtüeli, edimsel bir nesnesin gerçek bir parçası olarak görmesini veya nesnenin bazı parçalarının "nesnel bir boyuta dalar gibi" virtüel bir imge boyutu içermesini hatalı bulur (2017: 278).

---

bağlamak demek değildir. Virtüelin edimselleşmesi, varlığın oluşa geçmesi gerekir. Edimselleşme olmadan zaman geçmez. Öyle olsaydı yaşam oluşmazdı. Fakat şimdinin geçmesi için kendisi geçmeyen, farklılaşan ama edimselleşmeyen saf geçmiş olmalıdır. Deleuze işte bu saf geçmişin şimdiyle birlikte eş zamanlı olduğunu düşünür. İki zaman boyutu aynı anda oluşmaya devam eder. Biri geleceğe doğru uzar diğeri geçmişe kıvrılır. Proust, saf haldeki bir zamanı yakaladıktan sonra, bu gerçek anı nasıl uzatabileceğini sorgularken bir uyarıda bulunur. Bu zaman dilimi içerisinde kalındığı müddetçe bulunduğumuz mekâna tümden kayıtsızlaşarak bilincimizi kaybetme riskimiz vardır (2020: 2960). Deleuze'ün şizofreniye eğilme nedeni bu bilinç kaybıyla ilişkilidir. Kristal zaman daimidir, ama bizim bu zamanla ilişkimiz kesintilidir. Şizofrenlerin bu zaman içerisindeki yaşantısı ise daha derin ve istikrarlıdır.

Onun açısından, nesnenin virtüel bir parçası yoktur, 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).

İki çokluk filozofu arasındaki ayrım keskindir. Deleuze açısından gerçeklik virtüelin de niteliğidir. Deleuze'ü takip edersek, Badiou'nun olanak ve gerçek çiftine göre şekillenen mekanizmaya bağlı kaldığını ifade edebiliriz. Eğer virtüel olan ancak edimselin imgesiyse, buna paralel olarak olanak da gerçeğin imgesidir. Badiou açısından virtüel ve olanak arasında kategorik bir ayrım yoktur. Olanak/virtüel, gerçeğin bir imgesinin gerçekleşmesidir. Gerçekleşme olduğunda edimselin imgesi geçmişe yansıtılır ve bu imgeye, gerçekleşen şeyin nasıl meydana geldiğini açıklamak için başvurulur. Olanağı düşünebilmenin koşulu onun gerçeğe benzerliğidir. Bu ilişkide yeni olanı, farkı düşünemeyiz.

> 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).

Alan derinliği sadece edimsel olanın gerçekliğini değil onunla bağlılaşık olan virtüelliğin de gerçekliğini sunar. Hareketi olabildiğince az sınırlandırır. Bu hareketi, zamanın daimi kendini-ayırma hareketine tercüme edebiliriz. Ayrılan ama kristal imgede ayırt edilemeyen iki imge plan-sekans içerisinde sürekli değiş tokuş edilir. Deleuze'ün, kristal imgenin göstergelerini ifade etmek için başvurduğu "hyalosigns" kavramı bu değiş tokuş ilişkisine gönderme yapar (2001b: 274).[41] Kristal imgenin en yaygın örneklerini oluşturan ayna kullanımına vurgu yapmasının nedeni de budur. Bazı yerlerde onu ayna imge olarak bile ifade eder. "Ayna imge, aynanın yakaladığı karakterle ilişkisinde virtüel, aynı zamanda karakteri basit bir virtüellikle bırakan ve onu alan-dışına iten ayna içerisinde de edimseldir" (2001b: 70). Ayna adeata karakterin tüm edimselliğini kendi içine alır ve onu diğer virtüellikler arasına

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

yerleştirir. Öyle ki artık birine edimsel diğerine virtüel demekte zorlanacağımız imgenin içsel sınırına temas ederiz.

Deleuze, kristal imgeyi filmler üzerinden incelerken dört yönetmen üzerinde yoğunlaşır: Ophüls, Renoir, Fellini ve Visconti. Ophüls'ün krital imgelerinde dışarısı yoktur, tamamlanmış ve kusursuz bir sahne düzenlenir. Zamanın iki yönü her seferinde birbirini yeniden başlatır. Karakterler ve film nesneleri, yeniden başlayan bu kapalı dar çember içerisinde yer değiştirir (Deleuze, 2021: 105-107). *Lola Montés* (1955) fiminde, sirkteki gösterinin ve filmin ana karateri olan Montés'in takdim edilmesinden önce, iki gösterişli avize aynı anda yukarıdan aşağıya iner. Filmin ikili doğasına ilk plan-sekans'ta işaret edilir. Bir taraftan gösterinin şimdisini, diğer taraftan gösterinin öznesi olan Montés'in yaşam hikâyesini/geçmişini takip ederiz. Bunlar kronolojik olarak sıralanmaz. Hangi tarafta olduğumuzu bile bazen kestiremeyiz. İki tarafın aynı anda oluşturduğu kristal "yaşayan bir tablo" gibidir. Sirkteki izleyicilerin bu tabloya yönelttiği sorular geçmişin sesinin orada yankılanmasına neden olur. Verilecek cevaplardan ziyade bu yankının işitilmesi daha önemlidir. Belki de bu yüzden en son soru "geçmişi hatırlıyor musun?"dur. Bu soruyla birlikte onun geçmişinde dolanırız. Bu virtüel alanda dolanırken bir ayağımız her zaman şimdide ve sirktedir. Lola Montés'i canlandıran sirkteki karakter Montés'in kendisidir. Geçmişteki sahnelerin düzenlenişi biçimsel olarak sirkten faklı değildir. Hareketli plan-sekanslar iki düzlemi birbirine bağlar. Alan derinliği iki düzlemin de temel işlemidir. Geçmişten şimdiye uzanan bu bütünlük, aynı zamanda düzlemlerin kendisi için de geçerlidir. Geçmişin bir katmanından diğer katmanına geçiş (gençlikten-evliliğe) bu sahne düzenini devam ettirir. Büyük bir tiyatro sahnesindeymişiz gibi bir perde iner ve yeniden kalkar. Tüm sahnelerdeki eşyalar, insanlar ve hayvanlar birbirlerinin hareketini engellemeden aynı sahnede sürekli yer değiştirir. Evlenme katmanında/sahnesinde, dikey ve yatay iki hareket şatonun bulunduğu uzamı sonuna kadar kateder. Buradan taşıp dışarıya çıktığında tüm virtüellikleri kendisiyle birlikte getirir. Kamera içeride kalır ve kapının oluşturduğu çerçeveye göre onları (Montés ve sevgilisini) içeriden görüntüler. Katmana derinlik katar ve onun içinde bir katman daha açar. Bu açılan katmanda evlilik gerçekleşir, ama bunun sirke mi/şimdiye mi şatoya mı/geçmişi mi ait olduğunu ayırt etmek çok zordur. Bu ayırt edilememe hali filmin finalinde gittikçe yoğunlaşır. Sirkteki

gösterinin sonunda izleyicilere vaat edilen Montés'e dokunma imkânı geçmişte meydana gelir. Geçmişin bir katmanında ona yapılan sirkteki gösteri teklifinin filmin sonunda kabul edildiğini görürüz. İki sirk arasındaki tüm unsurlar neredeyse aynıdır. Bir kafesin/kristal zamanın içindeki Montés kendisine doğru gelen izleyicileri karşılarken, kamera geriye doğru kayar. İçinde tüm gösterinin akıp gittiği derin bir koridor hattı oluşur. Bu hattı takip ederken, tüm kusursuzluğuyla sergilenen sahnenin perdesi aşağa indiğinde film biter. Montés'in kristal zamanının dışına çıkamayız.

Renoir'in filmlerinde ise kristal imge, onu kateden bir çatlak boyunca oluşturulur. Kapalı dar çemberden dışarıya sızan bir çizgiyi takip edebiliriz. Alan derinliğinin işlevi, düzenlediği sahnenin arka planından bir şeyin kaçmasına izin vermesidir. Bu kaçan şey geleceğe ve özgürlüğe doğru uzanır. Kristal zamanın bir yönü olan birbiri ardına geçen şimdilerin sahneden çıkarak yeni bir gerçekliğe açılması söz konusudur. Tekrar eden çemberin dışına bir şey düşer. Zamanın iki yönü arasındaki farklılaşma bir fark yaratma adına sonuna ulaşır (Deleuze, 2021: 108-111). *La régle du jeu* (Oyunun Kuralı-1939) filminde bu fark sonda ortaya çıkar. Film adeta tek bir plan-sekans gibidir. Filmde oluşturulan bu alan derinliğinde tüm karakterler sürekli rollerini değiştirir. Her bir rol karekterin kendi şimdisini oluşturur. Onun kendi geçmişi bu roller arasındaki ilişkiden türer. Kristal zaman içinde herkesin oyunu kuralına göre oynadığı tekrar eden akışı takip ederiz. Bu zamansal evrende her şey karşıtına dönüşebilir: kafesten kaçan bir kedinin aksi istikametine ateş edilmesine rağmen onun öldüğünden emin olunur; bir hırsız, hırsızlığını yaptığı şeye devam etmesi için işe alınır ve hatta dışarıya ait olmasına rağmen içerinin temel figürü haline gelir ve pilotun sevdiği kadının kocasının sevgisiliyle, pilotun sevgili olması bile mümkündür. Bu baş döndürücü değişim atmosferine bir tür model oluşturan en güzel plan-sekans, herkesin yatmak için odalarına dağıldığı sahnedir. Kameranın bütün odaların kapısını aynı anda gösterebildiği üst açıdan derinlikli bir sahne oluşturulur. Bu sahnede kimin hangi odaya girip çıktığını takip etmek çok zordur. Filmde ise bu zorluk kimin hangi rolü oynadığına dair bir türlü emin olamamızdır. Örneğin, hırsızın en büyük düşmanı olan bekçinin karısıyla uzaklaşması ve yakınlaşması aynı anda olur. Bu değiş tokuş ilişkisi, kimi durumlarda karakterler arasında paralellik oluşturur. Yemek masasında kadının pilotu sağına oturtması, bekçinin karısının hırsızı sağına oturtmasıyla ikilenir. Bu ikilik filmin sonundaki

farkın da tetikleyicisi olur. Bekçinin karısı aynı zamanda hizmetçisi olduğu kadına kendi pelerinini verir. Bekçi onu karısı zannedip yanındaki karakteri (Octave'ı) öldürmeyi planlar. Üstelik bu planı biraz önce öldürmeye çalıştığı hırsızla yapar. İkilik bu sefer kıyafet üzerinden tekrarlanır. Octave, pilota kendi kabanını vererek onu kadının yanına gönderir. Bekçi Octave'ı değil pilotu öldürmüş olur. Aslında ölen ve sona ulaşan kristal zamanın kendisidir. Oyunu kuralına göre oynamayan ve onun hep dışında kalarak rolünü değiştirmeyen tek karakter olan bekçi, bu tekrar eden çemberde bir çatlak yaratır. Bu çatlakla birlikte artık roller sabitlenir, kimse birbirine karşı oyun oynamaz. Hayat rollerin dışında geleceğe doğru akmaya devam eder.

Fellini'nin kristalleri ise çemberin dışına kaçan çizgileri takip etmez, bu çembere girip çıkan çizgileri çoğaltır. Kristalden nasıl çıkılacağı değil, nasıl girileceği önem kazanır. Her bir girme ediminin kendisi kristal bir tohumdur. Sahnenin yerine atraksiyonlarla büyüyen tohumların birbirleriyle ilişkilendiği bir gösteri söz konusudur. Gösterinin tek nesnesi kendisine katılan tohumlardır. Her tohumla birlikte gösteri büyüme devam eder. Bir lunaparkın içerisinde dolaşırız. Dolaşırken fantazmatik göstergelere tutunuruz. Deleuze, henüz zaman imgenin türlerine geçmeden önce saf görsel ve işitsel göstergeleri ikiye ayırır: "constats" ve "instats". İlkini, Antonioni'nin "eleştirel nesnelciliği"nden, diğerini Fellini'nin "işbirlikçi öznelciliği"nden türetir. Ona göre Fellini, dünyanın hareketine katılmak için bir davetiye sunar. Bu hareketin dekadans olmasının bir önemi yoktur. Önemli olan bu dekadanstan neleri çekip çıkarabileceğimizdir. Fantazmalar, rüyalar ve hatıralar yanlamasına bir imge oluştururken, her defasında yeniden çağrılan aynı dekadanstır. Dekadans ve yaratım aynı anda iş başındadır. Bellek imgeleri ve rüya imgeleri sıkça kullanır ama onları kullanmasının nedeni, onların türediği saf virtüellik alanının her bir şimdiye eşlik etmesidir. Renoir'da olduğu gibi yaşam, geçen şimdilerin gelecek yönünde değildir. Veya Ophüls'de olduğu üzere yaşanmış kristal zamanda donup kalmış da değildir. Kristal zamanın diğer bir yönü olan saklanan geçmiştedir. Özgürlük çocukluktadır ve çocukluk, her dönem ve yaşla eşzamanlıdır (Deleuze, 2021: 15, 111-115). *Amarcord* (1973) filminde çocukluk, bir kasabanının faşist yönetimle oluşturduğu ve eskiden devraldığı yöntemleri devam ettirdiği dekadansın yanı başında duran masum bir oluş hali sunar. Çocukluk adeta yaşamanın fışkıran pınarı gibidir. Baharın gelişini kutlamak için temsili bir cadı yakma töreni

düzenlenir. Film boyunca bir seks işçisi kasabada sürekli dolanır. Bir evi bile yoktur, kasabanın sokakları onun evi olmuş gibidir. Herkes onunla şakalaşmasına rağmen kimse yakınlık göstermez. Ona en yakın olan bir çocuktur. Törene atraksiyon katarak şenlendiren de çocuklardır. Onları disipline etmeye çalışan kurumları içeriden etkisiz hale getirirler. Okuldaki kurallara ve eğitime karşı yaptıkları her ihlal edici davranış, her biri bir kristal tohum oluşturan derslerin içerisinde filizlenir. Çocukluk, onları içeriden bozan ve bozdukça kendisini dışarıya doğru açarak diğer kurumlara sızan zehirli ama tedavi edici bir ilaç gibidir. Faşist yönetimin onları disipiline eden talimine karşı en güzel ürettikleri cevap fantazmalardır. Mussoli'nin çiçeklerle yapılmış resminin önünde kendi hayallerini kurarlar. Kilisedeki cenaze töreninde olmadık şakalar yaparlar. Ailenin tüm bireylerini yaptıkları yaramazlıklarla çileden çıkartırlar. Tüm kurumların ahlaki ve zihinsel çöküşüne eşlik ederler. Onlardan bir şeyleri çekip alırlar. Yaşama sevinci onlarla devam eder. Tüm gösterilerde, törenlerde ve oyunlarda alan derinliği yerine devinimi gittikçe artan bir atraksiyon süregelir. Bu coşkuya eşlik etmek hem gençleştirir hem yaşlandırır. Çocukluk yaşlılığın öncesinde kalan bir evre değil onun yanı başındadır. Faşist yönetimin kasabaya ziyaretiyle gelen sis, onların gitmesine rağmen çoğalarak artmaya devam eder. Bu sis içerisinde yolunu bulamayan yaşlılara yol gösteren ve halen okula gitmeye çalışan da çocuklardır. Yaşlı ve çocuk aynı sis içerisinde bir aradadır. Bu eş zamanlılık bir kasabanın kristal zamanında tekrar etmeye devam eder. Şeytan tüyü ve kar sırasıyla gider ve yeniden gelir.

Visconti'nin kristalleri ise bozunma halindeki kristal imgeler oluşturur. Deleuze, bu imgeleri dört unsura göre inceler. İlk unsur aristokratların dünyasıdır. Bu yapay dünya tarihin ve doğanın dışındaymış gibi sunulur. Onun dışında kalanların, yasalarına nüfuz edebilmesi mümkün değildir. İkinci unsursa bu kusursuz kristal evrenin kendisine ait içsel bir bozulmadır. Bu evrenin birbiri ardına akan şimdileri ondan bir şeyler eksiltir. Üçüncü unsur ise bozulmayı dışarıdan hızlandıran tarihtir. Tarihi bu evrenin ucundan kıyısından görürüz, dışarıdan gelen ayak seslerini işitiriz. Son unsur ise bütün bunları birbirine düğümleyen bir ideadır: bir şeylerin çok geç geldiği fikri. Eğer bir şeyler zamanında yakalanmış olsaydı bozunma önlenebilirdi. Fakat bu hiçbir zaman mümkün değildir; zamanda bozulmayı veya kırılmayı önleyecek ideal bir nokta yoktur. Bu noktanın belirlenememesi bir eksiklik değildir,

bilakis kristal zamanın farkına varılması anlamında bir uyanıştır. Zamanın kendini-ayırma sürekliliğini olumlamadır (Deleueze, 2021: 117-120).

II Gattopardo (Leopar-1963) filminde bozulmanın tarih açısından ayak seslerini başlangıçta hemen işitiriz. Bir prensin/aristokratın sarayındaki dini ritüeli bölen ve onu engelleyen dışarıdan gelen sesler kapıyı zorlamaktadır. Bu sesler bazen kapıyı zorlamaktansa arka planda sessizce akmaya devam da edebilir. Dinin bu sefer aristokasiyle kendi evinde buluştuğu kilisenin arka planındaki kapıdan geçen telaşlı askerlerin ve köylülerin seslerini işitir ve cılız imgelerini görürüz. Bozulmanın içsel göstergeleri de vardır. Bahçelerinde bulunan ölü asker, bedenlerindeki ve kıyafetlerindeki toz kümeleri ve sarayın dışında konakladıklar yerin duvarlarındaki lekeler, çöküşün kristal zamanının geleceğe doğru akan şimdilerini oluşturur. Esasında çöküşün prototipi filmin ilk plan-sekansıdır. Sekansın başında ve sonunda derinliği olmayan iki yassı imge vardır. Sarayın sıralı pencerelerini çevreleyen dıştan görünümü ve bahçede yere uzanmış ölü asker bedeni. Taş ve beden arasında; telaş, korku, isyan ve gözyaşı akmaya ve büyümeye başlamıştır. Bu iki imgenin arasında bir derinlik oluşur. Sarayın içindeki sahne düzenlenmesi, bu derinliği dikey ve yatay hareketlerle yansıtır. Bu içsellik bazen dışarıya dönük hareketlerle değil, kendine gönderen anlamsız içsel hareketlerle kurulur. Aristokrasinin kendine ait bir dünyası vardır. Bir yemek sahnesinde, masaya gelen her yemeğe önce Prens dokunur ve o masadan kalkınca herkes kalkmak zorundadır. Kahkaha atmak bu dünya için en büyük ihlaldir. Onların evinde yaşayan pederin söylediği gibi, "onları anlamak kolay değildir". "Onların yaşadığı evreni Tanrı yaratmamıştır, onlar kendi evrenini yaratmıştır". Yarattıkları bu evrenin çöküşünü hızlandırmak için prens elinden geleni yapar. "Her şeyin olduğu gibi kalması için, her şeyi değiştirmeye çalışır". Aristokrasiye karşı ayaklanan köylülerin ve orta sınıfın-burjuvazinin yanında savaşan yeğenine yardım etmeye çalışır. Ona para verir ve hatta en büyük düşmanı gibi gördüğü bir yöneticinin kızıyla onu evlendirmeye çalışır. O değişimin farkındadır ve desteklenmesi gerekir. Değişim karşıtlar arasındaki mücadeleyi de değişken bir akışa sokar. Her şey aynı anda olup biter. Savaş sahnesinde katil aynı anda kurbana dönüşür. Prensin yeğeni taraf değiştirerek sarayın tarafına geçer. Bu değişimin tek suçlusu ise zamandır. Prens, yeni yönetimin kendisine sunduğu senatörlük teklifini reddeder. Onun ölme zamanı gelmiştir. Artık her şey için çok geçtir. Bu değişimi

durdurmak için yapılan reformist hamlelerin geçersiz olduğunun farkındadır. İki dünya/zaman arasında kalmış ve tarihin dışındaki kristal bir zamanda sıkışmış yorgun ve boş bir sömürgedir. Aristokrasinin her gösterisi kendi "ölüm isteğinin" bir fermanıdır. Şimdi artık tüm görkemiyle son bir gösterinin/balonun sahneye koyulması vaktidir. Zamanın müsebbibi olduğu "çok geç" fikrine bağlı olan Prens, son kez bu gösteriye katılır. "Madem ki gelmiştir, kalmak zorundadır". Oradan ayrılmak için artık çok geçtir. Gösterinin sonunda tek başına şehrin sokaklarına karışır.

Kristal imgenin biçimlerini çoğaltabiliriz. Fakat her biçim, zamanın iki formunu eşzamanda yakalamasıyla mümkündür. Kristal imge yakalanan zamandır. Bu zaman içinde iki formu değiş tokuş ederken onları birbirlerinden ayırt edemeyecek bir düzeye ulaşırız. Aristokrasi hangi zamandadır, çocukluk önce mi gelir, sadece roller/şimdiler mi vardır ve hangi Montés gerçektir? Kristal imgeye derinlik katan, bu ve benzeri soruları yanıtlamanın zor olmasıdır. Bir başka zorluk, bu eşzamanlı iki formun her birini kendi içinde derinleştirdiğimizde ortaya çıkar: şimdi ve geçmişin kendi içinde tekrar eden çemberler.

3.2.3. Zamanın Birinci ve İkinci Kipi - "Şimdinin Uçları" ve "Geçmişin Tabakaları": Bergsoncu İmgenin Dördüncü Yorumu

Kristal imgenin açığa çıkardığı şey zamanın temelidir. Temeli zaman açısından düşündüğümüzde, onu sabit ve değişmeyen bir töz olarak değil, akış halindeki oluş olarak kavramalıyız. Çünkü temel kendini-ayırma hareketi üzerine kuruludur, ikiye bölünmüştür. Kristal imgede bilinen veya sinema açısından ifade edersek görülen bu bölünme hareketidir ve bölünen iki parça birbirinden ayırt edilemezdir. Fakat onlar arasında bir doğa farkı vardır, zamanın öznelliği açısından ayırt edilebilirler. O halde, zaman bu farkın kendinde-bilincidir.

Deleuze, bilinç-zamanı oluşturan farkın iki yönünü saf halde düşünmeye çalışır. Bu iki yönün kendi içindeki ve aralarındaki düzey ilişkileri, zamanın kendi bilincini oluşturur. Dolayısıyla sadece geçmişi değil şimdiyi de saf olarak ele almalıyız. Bu bölüme kadar saf olan, varlığın kendisine atfedildiği geçmişti. Varlığı zamansal olarak tasavvur etmek için onun kuruluşunu sağlayan saf şimdinin olması gerekir.

Deleuze, zamana bilinç yüklerken ve onun öznelliğini öne sürerken, bu iki saf çizginin birbirine karışmayan mevcudiyetini dikkate alır. Bu iki çizgiden hareketle ancak zaman kendi içsel ilişkilerini oluşturabilir. Geçmiş ve şimdi arasındaki ayırt edilemezlik, kendi boyutları içindeki düzeylerin farkına yükseltilir. Zaman, birinci kipi olan şimdinin uç noktaları arasındaki "açıklananamaz farklılıklara" ve ikinci kipi olan geçmişin tabakaları arasındaki "karar verilemez alternatiflere" göre bilinç kazanır. Bu bilinç aynı zamanda onun "düzeni"dir (Deleuze, 2001b: 274).

Deleuze'e göre, şimdinin uç noktalarını ortaya koyabilmenin koşulu, onu edimselliğinden ayırmaktır. Bellek imgelerin kendisinden türediği saf bellek varsa, tüm edimsel şimdilerin kendisinden türediği saf şimdi de olmalıdır. Deleuze, birinci kipi açısından zamanı bütün olarak ortaya koyabilmek için, şimdinin dışına çıkmadan hareket etmeye çalışır. Geçmişi ve geleceği, şimdinin saf perspektifine yerleştirir. Şimdiyi edimsel olarak geçmiş ve şimdiden ayırdığımızda, bir şeyin mevcudiyetini ifade etmiş oluruz. Başka bir şey, o şeyin yerini aldığında, onun şimdiliği artık mevcut değildir: "bir şey için geçmiş veya gelecek dememiz, başka bir şeyin şimdisine göre olur". Bu zamansal düzende, şeyler sırası geldiğinde şimdinin içine düşen bir ardışıklık formuna göre sıralanır. Şimdiyi bu düzene göre ele alırsak, zamanı kronolojik olarak kavramış oluruz. Fakat bir şeyin kendi olaysal zamanına daldığımızda, onu yerinden eden başka bir şimdinin bakış açısında kalmayız. Bir zinciri takip eden bakıştan sıyrılıp, onun kendi şimdisindeki olaya dair derin bir görü kazanırız. Olayı hem uzamından/mevcudiyetinden hem de edimsel şimdisinden kopartırız. Onun olmuş olması, oluyor olması ve olacak olması saf şimdide olup biter. Saf şimdinin bakış açısından bunlar arasında kronolojik bir fark yoktur. Her biri diğerini izleyen bir geçmiş, bir şimdi ve bir gelecek yoktur. Augustinus'un formülünü tekrarlarsak, "geleceğin bir şimdisi, şimdinin bir şimdisi, geçmişin bir şimdisi vardır". Bütün şimdiler olayın saf şimdisinde içerilmiş olması itibariyle eşzamanlıdır. Saf şimdinin edimsel olmaması onun geçmediği anlamına gelir. Geçmeyen bir şimdide olayın zamanı tüm şimdileri kendisinde toplar. Bu zamansal görü aynı zamanda dünyayı ve yaşamı, tüm şimdileri kendinde içeren bir olay olarak düşünmenin olanağını sağlar. Bu olanakla birlikte artık her şey saf şimdinin uçları olarak görünür. Deleuze, bu uçların saf şimdideki eşzamanlılığını açığa çıkaran göstergeleri accents (vurgular) olarak ifade eder (2021: 124-125).

Robbe-Grillet'nin *L'homme qui ment* (Yalan Söyleyen Adam-1968) filmi baştan sona bu göstergelerle şekillenir. Filmde iki düzlem vardır: anlatı zamanı ve olayların gerçekleşme zamanı. Bu iki düzlem ayırt edilebilir değildir. Anlatı olayın içine sızarken, olay her seferinde sil baştan kendi anlatısını kurar. Anlatının başlangıcı geniş bir ormandır. Olaylar bu ormanın etrafında gerçekleşir, bozulur ve yeniden kurulur. Anlatının karakterleri de sürekli değişir. Nereye ne zaman gittiğini ve nereden ne zaman döneceğini bilemediğimiz Jan aynı zamanda onun hikâyesini anlatan Borris'tir. Filmin sonunda Borris'in sesi, Jan'ın yüzüyle senkronize bir hale gelir. İkisinin dışında hiçbir karakter sanki onu (Jan-Borris) görmemiştir, ama kasabanın her mekânında da onun (Jan'ın) fotoğrafı vardır. Mekânlar da anlatı zamanına sığmaz. Borris köye geldiğinde, anlatıdaki kahvehaneye girmez. Sabah olduğu için kalabalık olmadığı anlatılan kahvehanenin yerine, tüm masaların dolu olduğu kahvehanede bulur kendisini. Buradaki herkes ona bir yabancı/düşman gibi bakarken, aynı zamanda Jan'ın hikâyesini anlatırlar. Anlatıdaki Jan (geçmişin şimdisi), oradaki Borris'le (şimdinin şimdisi) bir araya gelir. Diğer taraftan Borris'in anlatısı (geçmişin şimdisi), oradaki insanların anlatısıyla (şimdisinin şimdisi) yan yanadır. Borris, köyün sokaklarında ve evlerinde dolaşırken sürekli bir kapıdan/koridordan diğerine geçer. Bir kapıdan onun açıldığı yere değil başka bir kapıya geçer. Jan'la (kendisiyle) ilgili hikâyeler anlattığında, bu hikâyelerin ne zaman geçtiğini bile bilemeyiz. Onu bu hikâyelerde hep aynı kıyafetlerle görürüz. Jan da tüm hikâyelerde aynı görünür. Hikâyeler gerçeği ortaya çıkaracak bir hatırayı çağırır gibi belirir, ama onların anlatıldığı zamanla olayların gerçekleme zamanı arasındaki farkı ayırt edebilmek çok zordur. Edimsel bir şimdi olmadığından, kendisinden hareket edebileceğimiz bir merkez yoktur. Saf şimdinin içinde anlatılar ve olaylar sürekli yer değiştirir. Bir hikâyede şimdinin uçları arasındaki yer değişiminin en güzel örneğini görür ve işitiriz. Borris'in Jan'ı hapishaneden kurtardığı hikâye (geçmişin şimdisi), anlatıldığı zamanla (şimdinin şimdisi) iç içe geçer. Borris, kahvehanedeki garson kıza hikâyeyi anlatırken, Jan'ın kaçarken nasıl bir yol izlediğini ve eylemlerini tekrarlar. Bu tekrarlar Jan'ın şimdisinde ikilenir. Borris anlatırken bir yerden atlıyorsa, Jan da bir yerden atlar. Borris'in, Jan'ın şimdisindeki olayı anlatan dış sesi, olaydaki bir gürültüyle bastırılır. Oranın ve buranın sesleri birbirine karışır. Hikâye bittiğinde ve olay "sona" erdiğinde, bu işitsel karışıma geleceğin sesleri de eklenir. Hikâyenin anlatıldığı zamanda (şimdinin

şimdisinde) sadece alkış sesleri duyarız. Borris'in/Jan'ın bir kahraman olarak anılmak istediği ideal bir zamanın sesleri kahvehanede yankılanır. Onun tek istediği, "geçmişte olduğu gibi burada yaşamaktır". "Silinen izlerin" taze bir şekilde yeniden belirdiği geçmeyen bir şimdide olay ve hikâyenin zamanı hep yeniden başlar. Borris'i filmin başındaki ormanda tekrar kaçarken görürüz.

Bu göstergelerle birlikte şimdiki zaman, canlı imgenin psikolojik varoluşunun dışına çıkar. Onun yapıp etmelerine değil, zamanın içsel ilişkilerine bağlıdır. Deleuze *Fark ve Tekrar*'da zamanı kipleri üzerinden incelerken, şimdiki zamanın bu formunu açıklar. Edimsel olmayan şimdi, şimdinin "edilgin sentezi"dir. Kurucu olmasına rağmen etkin olmayan bu edilgin sentez zamanın öznel bir boyutudur. Zaman öznelliğini edilgin bir şekilde kurar. Bu sentez canlı imgenin zihninde değil, şimdinin uçları arasında ilişki kuran zamanın "zihninde" gerçekleşir. Canlı imgenin etkin sentezleri bu sentez aracılığıyla kurulabilir.

> "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. Geçmiş ve gelecek ona aittir." (Deleuze, 2017: 106-107).

Şimdiki zamanın edilgin sentezi, canlı imgenin tekrara dayanan öngörüsel varoluşunu temellendirir. Zamanın kendisi açısından, bu temelde tekrar eden şimdiler arasındaki farklılaşma açıklanabilir bir bütünlük oluşturmaz. Bu sentezde şimdinin uçları eşzamanlı olduğundan aralarındaki fark ayırt edilemezdir. Bir farktan/uçtan diğerine ancak sıçrayarak geçebiliriz. Onlar arasında neden-sonuç ilişkisi kurmak, olayın irrasyonel doğası gereği zorlaşır. Çünkü olayın bakış açısından tüm farklar aynı anda açılır. Bu farkları kapatan ve onları öngörüsel bir noktada birleştiren, canlı imgenin bellek ve anlama mekanizmalarıdır. Hareket imgeden zaman imgeye geçerken sinemada belirlediğimiz eylem imgenin krizi aynı zamanda bu mekanizmaların da krizidir. Bu krizle birlikte canlı imge, imgeler evrenindeki hareketleri düzenlemekte zorlanmaz sadece, zaman kipleri arasındaki kronolojik ilişkiyi düzenlemekte de zorlanır. Bu evrendeki varoluşu zaman açısından da edilgin bir konuma çekilir. Şimdiki zamanın edilgin sentezini kendi varoluşu üzerinden zamanda yansıtır. Saf şimdi eğer edimsel değilse geçmez ve hareket

etmez. Canlı imge zamanın bu öznel boyutuna tâbise, kristal imgede olduğu gibi artık hareketi değil zamanı yansıtır.

Şimdinin edilgin sentezi zamanı kurarken, kendi uçları arasında kronolojik olmasa da bir geçiş sürecine bağlıdır. Geçmişten geleceğe geçmek için şimdinin dışına çıkmaya gerek yoktur. Fakat bu geçişin kendisi bile bir başka zaman kipine gönderir. Zaman oluştuğu anda oluştuğu şeyin içinden geçer. O halde, zamanın birinci saf sentezinin "içinde işlediği başka bir zaman gereklidir". Zamanın ikinci kipi olan geçmişin edilgin sentezi bu işleyişi temellendirir. Birinci edilgin sentez zamanı kurarken, ikinci edilgin sentez onu temellendirir. Zamanın temeli saf geçmiştir. Asla geçmeyen şimdiye karşılık asla şimdi olmayan geçmiş. Kristaldeki zamanın iki çizgisi: hâlâ şimdide ve zaten geçmiş. Deleuze açısından kuruluş yeryüzüne, temel gökyüzüne gönderir: "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). Zamanın kuruluşu amprik düzeyde olurken, temeli ancak aşkınsal düzeyde olabilir. Saf geçmiş amprik düzeye içkin olan, şimdiye eklenenen aşkınsal düzlemdir. Deleuze, geçmişin edilgin sentezini açıklarken şimdiyi edimselliğine veya edimsel olmuş olmasına göre düşünür. Söz konusu olan şimdi ya edimseldir ya da eski bir şimdi olarak edimselleşmiş olandır. Şimdi her iki seçenekte de geçmişe göre ela alınır. Birinci seçenekte şimdi, bütün olarak geçmişin en sıkışmış derecesidir. Şimdi geçmişin en sıkışmış derecesi olması nedeniyledir ki geçebilmekte ve onun üzerine kaydedilmektedir. Geçmiş bütün düzeylerin bir arada içerildiği düzlemdir. Bu düzlemlerin en sıkışmış derecesi ise edimsel şimdidir. Edimsel şimdi ve "zaten-orada olan" saf geçmiş eşzamanlıdır. İkisinin arasında geçmişin tabakaları uzanır. İkinci seçenekteki edimselleşmiş olan eski şimdinin bakış açısında kaldığımızda, bu tabakaların sıralı serimlenişini takip ederiz. Her bir tabaka eski şimdisine göre kendisini sınırlandırır; tabakalar arasında artzamanlı ilerleyiş söz konusudur: canlı imgenin çocukluğu, gençliği ve olgunluğu gibi. Fakat tüm eski şimdilerin ortak sınırı olan edimsel şimdinin bakış açısından tüm tabakalar eş zamanlıdır. Tabakaların eş zamanlılığı kronolojik akışı bozar. Buradan orada olana baktığımızda karşımıza gelen bütün olarak geçmiştir. Bu saf geçmiş kendi içinde farklılaşmaya ve tabakalar arasındaki sınırları muğlaklaştırmaya devam eden

dinamik bir kütledir. Bir tabakaya sıçramak için önce bütün olarak geçmişin içine dalmalıyız. Orada olanın bir tabakasına yerleştiğimizde başka bir tabakadan parçaların gelmesi veya o tabakaya nüfuz edememiz olasıdır. Her bir tabaka kendi düzeyi ölçüsünde tüm geçmişin ortak limitini oluşturduğundan onu kendi düzeyinde içerir. Tabakalar arasında hareket edebildiğimiz gibi bir tabakanın unsurları arasında da hareket edebiliriz. O halde, geçmiş tüm tabakalarıyla birlikte kendinde var olmaktadır. Deleuze, bu tabakaların farklılaşarak dışa vurduğu göstergeleri aspects (veçheler) olarak adlandırır (2021: 123-125).

Deleuze'e göre, sinemada zamanın ilk dolaysız sunumu saf geçmiş açısından olmuştur. Şimdinin uçları arasındaki farktan önce geçmişin tabakaları arasındaki fark dikkate alınmıştır. Welles'in *Citizen Kane* (Yurttaş Kane-1941) filmi, bu dikkatin ilk örneklerinden biridir. Edimsel bir şimdinin bakış açısından (Kane'in ölmüş olması), Kane'in ve onun hayatına dâhil olan tüm karakterlerin ve şeylerin bulunduğu geçmiş tabakaları bir aradadır. Filmdeki asıl soru şudur: Rosebud hangi tabakadadır? Araştırmanın nesnesi olan Rosebud'ı bulmak için öncelikle bütün olarak geçmişe dalmak gerekir. Bu arayışla birlikte geçmiş katmanlaşır ve her bir katmana nirengi noktası olarak belirlenen edimsel şimdinin bir tarafı düşer. Kane'in yakınlarının hatıralarıyla geçmişin bir tabakasına gideriz. Tabakalar da kendi içinde fragmanlaşır. Eski şimdilerin sıralı hızlı çekimleri daha derinlerde olan Rosebud'ı bulma uğraşıyla beraber ilerler. Rosebud geçmişin tüm tabaklarını kesen diyagonal bir çizgi gibidir. Bu çizginin nerede başladığını hiçbir zaman bulamayız.

Geçmişin tabakalarını müphem olan bir şimdiye göre de açıklayabiliriz. Resnais'nin *L'année derniére à Marienbad* (Geçen Yıl Marienbad'da-1961) filminde aspects ve accents göstergeleri birlikte kullanılır. Filmin senaristinin Robbe-Grillet olması bu birlikteliği sağlayan etkenlerden biridir. Film tek mekânda geçer: bir malikâne. Bu yapının dışına çıkamayız veya en fazla bahçesine çıkabiliriz: "sürekli burada buluyoruz kendimizi ve kaçmanın bir yolu yok". Filmin ilk plan-sekans'ında bu yapının ince detayları kaydırmalı ve yakın çekimlerle gösterilir. Bu görsel şölene eşlik eden dış ses de yapının edebi anlatımını aktarır. Dış ses aynı anlatımı tekrar ettikçe görsellerin üzerinden tekrar geçeriz. Görsel ve işitselin birlikte serimlediği bu yapı, derin koridorları, birbiri üzerine binen ışıkları ve sıralı kapılarıyla saf geçmişin

mekânı gibidir. Görsel ve işitsel unsurların tekrarı, saf geçmişin kendi içindeki tabakalarının tekrarıdır. Bu tabakaların bir arada olduğu edimsel şimdinin bakış açısına sahip değilizdir. Saf şimdi geçmişi bütün olarak görmemizi engeller. Geçmeyen bir şimdiye göre saf geçmişin tabakaları arasında yolumuzu kaybetmişçesine dolanıp dururuz. İki zaman boyutu iki karakterle cisimleşir: saf şimdide olan kadını kendisine çekmeye çalışan saf geçmişteki erkek. Eğer mekân saf geçmişin mekânıysa, kadının onun içinde kaybolması kaçınılmazdır. Filmin son sahnesinde, erkek ve kadın, mekânın derin ve karanlık bir koridorunda birlikte gözden kaybolur. Aralarındaki mücadele film boyunca devam eder. Kadın açısından erkek geçmişin şimdisindedir, erkek açısından kadın ise geçmişin bir tabakasında veya tabakaları arasındadır. Erkek onu ilk karşılaşma tabakasına çeker ve bu tabakada eliyle işaret ettiği malikâneyi gezdirmek ister. Fakat kadın bu tabakaya sıçramadan önceki ana geri gelir ve onun elini aynı pozisyonda tutarak dans eder. Aynı hareketin ters yönü de mümkündür. Başka bir tabakaya geçtiğimizde, bu sefer dış ses (erkeğin sesi) o tabakayı ince ayrıntılarına kadar anlatır. Kadın bu dış sese göre hareket eder. Aslında kadın film boyunca genellikle hareketsiz ve boşluğa dalmış gibi tasvir edilir. Geçmeyen şimdide kalan kadını hareketlendirmeye çalışan erkektir. Erkek geçtiği odaların kapısını kapatırken, kadın hep aynı yerde olduğu odanın kapısını açık bırakır. Bu açık kapının önünde uzanan derin ve karanlık koridora bakar. Sonunda kendisini böylesi bir koridorda bulur.

Tüm tabakaların bir arada olduğu saf geçmişle, onun tüm sıkışma derecelerinin eşzamanlı olduğu saf şimdi arasındaki karşıtlık kategoriktir. İki saf düzlem arasında çelişkiye ve olumsuzluğa dayanmayan organik bir ilişki söz konusudur. Bir ve aynı hareket iki bakış açısına göre açıklanır. Her bir bakış altında şimdi ve geçmişe farklı bir yer tahsis edilir. Şimdi ve geçmiş; saf ve saf olmayan, edimsel ve edimsel olmayan, virtüel ve virtüel olmayan ayrımlarına göre her seferinde yeniden düşünülür. Kristal imgede bilinen ve görünen zamanın doğası gereği bu böyle olmak zorundadır. Zaman kendini ikiye ayırmaysa, onu kategorik karşıtlıklar üretmeden düşünemeyiz. Karşıtlığın bir tarafında şimdi, kendi içinde birbirinden bağımsız anların en sıkışmış halidir. Geçmiş, bu saf şimdinin bakış açısından ancak onun bir ânı olarak vardır. Diğer tarafta ise şimdi, onunla birlikte var olan saf geçmişin en sıkışmış derecesidir. Burada artık saf şimdiden edimsel şimdiye geçeriz. İki saf

düzlem arasında çeşitli sıkışma ve gevşeme düzeyleri vardır. Herhangi bir düzeye, hangi saf düzlemden baktığımıza göre yeri ve işlevi değişebilmektedir. Şimdinin uçlarının tekrarıyla geçmişin tabakalarının tekrarı birbirinden farklıdır. İlkinde, tekrar zamanı maddeye yaklaştırır, "bir ve aynı düzlem üzerindeki öğelerin yinelenmesidir". İkincisinde ise tekrar zamanı kendi üzerine katlar, tüm düzlemleriyle ve sıkışma-gevşeme dereceleriyle birlikte var olanın yinelenmesidir: "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 olarak da adlandırır. Her bir tekrarın farkla ilişkilenme tarzı birbirinden farklıdır.

> "Şimdi, daima büzülmüş farktır; ancak durumların birinde farka kayıtsız anları büzer, diğerinde ise limite gelerek, bütünün kendi de bir gevşeme ve büzüşme olan diferansiyel bir düzeyini büzer. Sonuç olarak şimdiler arasındaki fark, iki tekrar arasındaki farktır: farkın çıkarıldığı unsurlar olarak tekrarı ve farkın içerildiği bütünün düzeylerinin tekrarı" (Deleuze, 2017: 123).

İki tekrar birbirini dışlamaz, biri diğerini kendinde içerir. Fark şimdinin uçlarından çıkarılır ama aynı zamanda geçmişin düzeylerinde içerilir. İçerimin zemini saf geçmiştir. Şimdinin uçlarının tekrarı maddenin tekrarıdır (mens momentanea). Bu tekrarda şimdi, geçmişin en sıkışmış derecesidir. Şimdi açısından geçmiş onun varlık temelidir. Geçmiş tüm düzlemleriyle kendi içinde tekrar ettikçe farklılaşır. Bu fark aynı zamanda bir virtüelin edimselleşmesidir. Varlığın hareketi gevşeme ve sıkışma derecelerini göre değişir. Bergsoncu yaşam atılımı, tam da bu edimselleşme düzeylerine göre farklılaşan süredir. Hareketin temelindeki süreyi kavrayan sezgi yöntemi, zamanı sıkışma ve gevşeme derecelerine göre tanımlayan bir yöntemdir. Zaman hareketin/maddenin temelidir; madde ise onun en sıkışmış ucunun/şimdinin en gevşek derecesidir: "şimdi geçmişin en sıkışmış derecesinden ibarettir, madde ise şimdinin en gevşek derecesinden (mens momentanea)" (Deleuze, 2010: 115). Sezgi yöntemiyle bir ve aynı olan hareketi iki perspektife böleriz: "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" (Deleuze, 2009b: 44).

Varlık "eklemlenmiş" olduğundan onu parçalara ve süreçlere ayırmak gerekir. Bu parçalar ve süreçler arasındaki doğa farkını bulmak, sezgi yönteminin temel amacıdır. Bir şeyi veya deneyimi kuran, birbirine karışmış halde bulunan iki eğilim vardır: süre ve madde. Saf olan şey veya deneyim değil bu iki eğilimden biridir. Onları birbirinden ayırt eden şey gevşeme ve sıkışma dereceleridir. Doğa farkı süreye aittir veya şeyin kendine özgü farkı bir sürem içermesidir. Tüm süreleri kendinde içeren ve onları kendinde ve kendisiyle birlikte farklılaştıran Süre'dir. Eğilimlerden biri doğa farkına sahipse, diğer eğilimin olanağına da sahip olmalıdır. Süre maddenin olanağını ve ondan olan farkını kendinde içerir. Deneyimde karışmış halde bulunan iki eğilim birbirinden farklıdır (bölme işlemi-düalizm). Bu iki eğilimi saflaştırdığımızda aralarındaki ilişki gevşeme ve sıkışma hareketine dönüşür (birleştirme işlemi-monizm). Saf şimdi ve saf geçmiş arasında ontolojik bir bütünlük vardır (Deleuze, 2010: 114).

Maddeyle ilişkilenmemizi sağlayan şimdi aynı anda zamanı kurar. Maddenin tekrarı saf şimdi olması nedeniyle zamanda gerçekleşir. Zamanı tüm düzeyleriyle muhafaza eden ise saf geçmiştir. Saf geçmişin tabakaları arasındaki tekrarın bir fark olarak edimselleşmesi bizi tekrar şimdiye getirir. Şimdi yeniden eğilimlerine bölünür: edimsel şimdi (saf geçmişin en sıkışmış derecesi) ve saf şimdi (edimsel şimdinin en gevşek derecesi). İki eğilimin birleştiği virtüel nokta ise saf geçmiştir. Saf geçmişin kendi içinde farklılaşması sıkışma ve gevşeme hareketlerine göre olur. Sıkıştıkça edimselleşir, gevşedikçe virtüelleşir. Şimdinin iki eğilime ayrılması aynı zamanda maddenin iki yönüdür. Madde bir yönüyle tüm şimdilerin içerisine düştüğü genişleyen bir çukur gibidir. Bu uzay-zamanda tüm şimdiler eşzamanlıdır, onlar arasında edimsel bir fark yoktur. Maddenin sürenin farklılaşmasına direnmesinin nedeni de budur. Saf haliyle madde, şimdiyi edimselliğinden sıyırırken onu virtüel noktadan koparır. Genişledikçe bir şimdinin sıkışarak edimselleşmesinin önünde bir engel gibi durur. Madde aynı zamanda edimsel şimdilerin serimlendiği uzamdır. Saf geçmişin tüm sıkışma dereceleri onun üzerine yansır. Bergsoncu yaşam atılımı farklılaştığı ölçüde edimselleşen saf geçmişten/süreden başka bir şey değildir: "yaşamsal atılım edime geçtiği haliyle farktır" (Deleuze, 2009b: 45). Maddenin direnci bu yaşamsal harekete sadece ivme kazandırabilir: "dikotomi yaşamın yasasıdır". Onun değişik yön ve çizgilerde farklılaşmasına tümüyle engel olamaz.

Sürenin kendi içinde bu engelleri aşabilecek bir kuvvet söz konusudur. Bergson bu kuvveti içtepi (impulsion) olarak adlandırır: "birlik sona bir çekim halinde konmuş değil, daha başta bir içtepi (impulsion) halinde mevcuttur" (2017: 121, 169). Yaşam atılımının tüm çizgilerini kendinde toplayan ereksel bir nokta yoktur. Yaşam zaten tüm gelişim çizgilerinin bir ve aynı hamle içerisinde içerilmiş olmasıdır.

Yaşam atılımı kavramanın yöntemi olan sezgi, eğilimler arasındaki düalizmi, virtüel noktada birleştirmesiyle monist bir yöntemdir. Bu noktadan hareketle, "olgu çizilerini" deneyimde oluşturmasıyla düalist bir yöntemdir de (Deleuze, 2009b: 43). Iraksayan iki eğilimin virtüel bir noktada birleşmesi ve tüm virtüelliklerin yakınsadığı noktada bir farkın edimselleşmesi. Deleuze, yöntemin birinci aşamasını "kendi üzerine dönen düalizm" olarak adlandırırken, ikinci aşamasını "oluşumsal (genetique) düalizm" olarak adlandırır (2010: 136). Yaşam atılımı olan sürenin bu aşamalara göre farklı tanımları yapılır. Birinci aşamada "süre en alt, en gevşek derecesi olarak, *sonsuzca genleşmiş bir geçmiş* olarak maddeyi içermekte", ikinci aşamada ise "*aşırı ölçüde toplanmış, gerilmiş bir şimdi* şeklinde sıkışarak ise kendi kendini içermektedir" (Deleuze, 2009b: 51). [42]

Bir ve aynı hareketin iki yönü kronolojik bir sıraya göre tanımlanmaz. Metodolojik olarak bir önce ve sonra düzeni kurulur: önce birinci düalizm sonra ikinci düalizm gibi. Fakat zamanın kendisinde onlar aynı anda olup biter: hâlâ şimdi ve zaten geçmiş. Zamanı olması gereken (en droit) düzeyde ortaya koyarken, onu bu düzeni aracılığıyla tanımlayabiliriz. Zamanın olması gereken düzeyi, virtüel olarak var olması demektir. Yaşamın akmaya devam etmesi için virtüelin edimselleşmesi gerekir. Deleuze'e göre, Bergson açısından asıl mesele, zamanın olan (en fait) düzeyinde nasıl ortaya konulduğudur. Sezgi yönteminin bir diğer işlevi bu düzeye bağlıdır. Sezgi bir yöntem olmasının yanı sıra aynı zamanda edimselleşmiş olan virtüelin algılanımı, duygulanımı, düşüncesi ve bilincidir. "Bütün sorun (*quid facti*?)

[42] Deleuze'e göre Bergson, yöntemin son aşamasında, kendi koyduğu kuralı ihlal eder gibidir. Bergson, doğa farkına ulaşmak isterken derece farkına döner. Deleuze, bu dönüşün doğa farkına göre ele alındığını savunur. Ona göre, "varlıktaki derece farkları" ve "farkın kendisinin dereceleri" arasında ayrım yapılmalıdır. Bergson, gevşeme ve sıkışma hareketleriyle, doğa farkının derecelerine ulaşır. Doğa farkını kendinde içeren süre gevşeme ve sıkışma derecelerine göre farklılaşır. Şimdi farklılaşmanın en sıkışmış derecesiyken, madde en alt derecesidir. "İlke olarak alınabilecek hareketsiz ve sabit bir Varlık yoktur; *çıkış noktası olarak alınması gereken şey* sıkışmanın kendisidir, ters çevrilişi gevşeme olan süredir" (Deleuze, 2009b: 80-81).

hangi koşullarda sürenin *olan* (en fait) düzeyinde kendinin bilinci haline geldiğini, yaşamın *edimsel olarak* olgusal bir belleğe ve özgürlüğe kavuştuğunu bilmektir" (Deleuze, 2010: 147). Zamanın düzeni, canlı imgeler arasında sadece insanla birlikte kendi bilincine ulaşır. Yaşam atılımının gelişim çizgilerinden sadece biri, "insana kadar giden omurgalıların yoludur ki hayatın büyük hamlesinin serbestçe geçmesine elverişli olacak kadar geniş olmuştur". (Bergson, 2017: 167).

İnsanın varoluşu zamanın olan düzeyindedir. Onun var olma koşulu olan bu düzeyden zamanın olması gereken düzenine geçtiğinde, edimsel varlığının virtüel temelini bulmuş olur. Edimsel ve virtüel arasındaki "upuygun" ilişkiyi sadece o kavrayabilir. Yaşam atılımının diğer tüm çizgileri kendi üzerine kapanırken, sadece insan, tüm çizgileriyle birlikte onu açık bir yol üzerine yerleştirir. Zamanın olan düzeyinde insan, imgeler evrenindeki maddi düzleme bağlıdır. Bu düzlemdeki varoluşu hareketleri düzenlemesine göre şekillenir. Farkın en alt derecesi olan maddi düzlemde aralık/zamansal mesafe oluşturduğunda süreye doğru açılır. Aralığı dolduran edimselleşmiş virtüel imgelerden edimselleşmeyen saf geçmişe geçer. Olan düzeydeki şimdiki zamanı hareketlere göre değil, zamanın düzenine göre kavrar. Hareket onun açısından artık bir iletim değil dönüşümdür. Özgürlük onunla birlikte edimselleşir. Psikolojik varoluşunu aşarak tinsel varoluşa yükselir: "geçmişi 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" (Bergson, 2015: 62). Bu çabanın sonucu olarak insanı, sadece "hayalperest" bir varlık olarak nitelemek yanlış olur. Geçmişte yaşarken onu edimselleştirir. Buna karşın onu diğer tarafa da hapsedemeyiz. Duyu-motor şemaya göre şekillendirdiği şimdisinde kalmaz sadece: "tam anlamıyla duyumsal-devindirici durum, en azından insanda yoktur; keza insanda, muğlak bir faaliyetin dayanağı olmadan imgesel yaşam da yoktur" (Bergson, 2015: 124). Öyle olsaydı "itkisel" bir varlık olurdu. Şimdiki zamanını geçmişten sonra yaşar önce değil. Bergson'un "dengeli zihin" olarak ifade ettiği ideal bir insan tanımı vardır. Geçmiş ve şimdi arasındaki "upuygun" ilişkiyi kavrayan insan, tinsel ve psikolojik varoluşunu aynı yaşantı içerisinde buluşturur (Bergson, 2015: 114). Saf algıyla saf anının birleştiği nokta insandır. "Katışıksız anı zaten tin ise, ve katışıksız algı hâlâ maddenin bir şeyiyse, katışıksız algı ile katışıksız anı arasındaki bağlantı noktasına

yerleşerek, tin ile maddenin karşılıklı etkisini aydınlatmış olmamız gerekir" (Bergson, 2015: 178). Bu bağlantı noktası ancak insan olabilir. İnsan, saf algıyla/şimdiyle saf anının/geçmişin bir sentezidir.

Deleuze açısından bu bağlantı noktası, aynı zamanda çıkış noktası olarak alınması gereken sıkışmanın, yani edimsel şimdinin kendisidir. Varlıktan değil de yaşamdan başlamak istiyorsak, virtüelin edimselleştiği bir çizgiyi takip etmemiz gerekir. Hareket ve zaman arasındaki ilişki organiktir. Deleuze'ün Bergsoncu açık bütün olan süreyi, ilk olarak *Hareket-İmge* kitabında sunmasının nedeni de bu organik ilişkidir. Bergsoncu süre, hareket tezlerine göre ortaya konulabilir. Çünkü başlangıç noktamız hareket, madde veya şimdidir. Bu noktanın diğer bileşeni olan süreye, hareket düzlemindeki krizle açılabiliriz. Deleuze, metodolojik bir gereklilik olarak hareket imgeden başlamak zorundadır. Hareket imgeyi iki yönüne göre açıklarken, zaten zaman imgeden söz etmeye başlamıştır. Hareket imgenin birinci yönü yataydır. Bu yön içerisinde imgeler genişleyebilecekleri uzama göre birbirine bağlanır. Bu uzamda imgelerin birbirine bağlanma ölçüsü onların hareketleridir. Her bir imgenin kendi içindeki şimdisi onların hareket toplamıdır. Her bir imge aynı zamanda belli bir süre içerir. Uzama bağlı olduğu kadar zamana da bağlıdır, uzamda serimlenir ama açık bütün olan zamanda içerilir. Hareket imgenin bu ikinci yönü, imgelerin bütünde içselleştiği ve bütünün de imgeler aracılığıyla dışsallaştığı zaman boyutudur. İmgelerin bütünde içselleşmesi, onların tamamlanması/bütünleşmesiyken, bütünün imgelerde dışsallaşması, farklılaşmasıdır (differentiation). Bu aynı zamanda "bütünleşme olarak Hakikatin modeli"dir. İlişki imgenin neden hareket imgenin sonunda yer aldığını ikinci yönle birlikte daha iyi anlarız. Hareket imge duyu-motor şema gereği kendi içinde tamdır, ama onun tamamlanması gerekir. İlişki imge diğer hareket imgelerin dışında onları tamamlayan bütündür. İlişkinin, terimlerine dışsal olması gibi, bütün de hareketli kesitlerine dışsaldır. İlişkilerin bütünü olan süre, birbirleriyle harekete göre ilişkilenen imgelerin zamansal temelidir. Fakat bu zamansal boyutun imgelerde ifade edilmesi gerekir. Açık bütün olan zaman, kendisini ifade eden hareket imgeler olmaksızın dışsallaşamaz. Bu dışsallaşma, zamanı dolaylı olarak sunsa bile bu böyledir (Deleuze, 2001b: 238, 276-277). O halde, hareket imge ve zaman imge arasındaki fark açık bütünü ifade etmenin tarzıdır. Hareket imgelerin rasyonel zincirlenişi sekteye uğrarsa, onların içerildiği

bütünün ifade ediliş tarzı farklı olacaktır. İmgeler ve onların kendi içindeki unsurları arasındaki tüm o müphem ilişkileri türeten bu doğa farkıdır. Krizle birlikte görünen bu doğa farkı, zamanı kendi düzeni açısından ifade eder. Artık ne zaman harekete bağlıdır, ne de geçmiş şimdiye. Zamanın düzeni, bu ters çevrilişle birlikte ortaya çıkmaya başlar. Zamanın olan düzeyinden olması gereken düzenine doğru imge ve gösterge farklarıyla ilerleyiş, hareket imgeden zaman imge geçişin ayrıntılı modelini oluşturur: edimsel farklılaşmadan (differenciation) virtüel farklılaşmaya (differentiation) geçme.

Deleuze'ün bu geçişi hareket imgeden başlatması, Bergson'u sadece hareket imge içerisinde değerlendirdiği anlamına gelmez. Eğer sinema Bergsoncu bir sanatsa, zaman imge de öncelikle Bergsoncu olmak zorundadır. Fakat Deleuze, Bergsoncu zaman imgenin hareket imgeyle olan organik ilişkisine dikkat çekmekten de geri durmaz. Zaman tüm göreli hareketlerin ötesindedir ama bu hareketler arasındaki iletimden de bağımsız değildir. Onların temeli olsa da onlarla birlikte kurulur. Zamanın birinci (şimdi) ve ikinci kipi (geçmiş), hareket imge ve zaman imge birbirini tamamlar. İki uç arasında sürekli çemberler çizilmesinin nedeni de budur. Hareket imgenin en saf hali olan maddenin tekrarıyla onu temellendiren zaman imgenin en saf hali olan sürenin tekrarı arasında ölçüsü ve işlevi değişen çemberler vardır: saf geçmişin edimsel şimdiyle çemberi, saf geçmişin kendinde içerdiği eski şimdilerle çemberi, edimsel bir imgenin virtüel imgesiyle çemberi, saf geçmişin edimselleştiği virtüel imgelerle çemberi, saf şimdinin uçları arasındaki çemberler vd. Deleuze açısından bu çemberleri kıran, yani geçmiş ve şimdi arasındaki tamamlanmayı aşan ise zamanın üçüncü kipi olan gelecektir (2017: 124). Onun için Nietzsche, bu zaman kipinin ana kavramsal kişiliğidir ve zaman imgenin bir başka boyutunu oluşturur.

3.3. Zaman İmge ve Nietzsche: Düşüncenin ve İmgenin Kristalleşmesi

Deleuze, Nietzsche'yle birlikte, zaman imgenin başka bir boyutuna geçer. *Zaman-İmge* kitabının altıncı başlığı olan "Sahtenin Kuvvetleri" bölümünden sonra, Nietzsche'nin sesini daha çok duymaya başlarız. Bergson ise artık uzaklardan seslenir, ardımızda kalan geçmişin tabakaları arasından cılız bir ses gibi yükselir. Bu

ayak değişimini, çalışmanın giriş kısmındaki kavram ve üslup ilişkisinin bir örneği olarak görebiliriz. Bu bölümden sonra, Deleuze'ün *Zaman-İmge'deki* felsefi üslubu dinamik bir akışkanlığa ulaşır. Sinemasal bir serüven içerisinde, düşüncenin hareketine yerleşmeye çalışıyor gibidir. Nietzsche'nin yolundan giderek, "mantıksal zincirlenmelerin yerine 'coşkusal' yeniden zincirlenmeleri (aforizma) koymak için bir kristal rejime geçen felsefi söylemin örneğini" oluşturmaya çalışır (Deleuze, 2006d: 80). O halde, bu değişimi sadece içerik açısından değil üslup açısından da okumalıyız. Sezgi yönteminin birinci aşaması olan doğru problemleri ve problemleri doğru belirlemek yetmez. Bunlar bize sadece doğru içerikleri sunar. Evet, zaman hareketle kurulmasına rağmen onun temelidir. Fakat bu haliyle zamanı, hareketle olan organik ilişkisinden kopartamayız. Eğer zaman hareketin temeliyse, ondan bağımsız olan bir doğası olması gerekir. Bu doğa ancak yaratıcı olabilir. Deleuze açısından, bu yaratıcılığın zemini zamanın üçüncü kipi olan gelecektir. Gelecek, kurulan ve temellenen zamanın olumlama kipidir. Deleuze'ün Nietszche yorumu, belirlenen bu zamanı olumlama üzerine kuruludur (Zourabichvili: 2008: 93).

Gelecek kipiyle birlikte zaman ve hareket ilişkisine düşünce ve imge açısından bakılır. Kristalleşen zamandan, zamanın düşünceyi ve imgeyi kristalleştirmesine geçilir. Kristal zamanın ortaya çıkma koşulu olan duyu-motor şemanın krizi derinleştirilir. Eylem imgenin kriziyle oluşan çatlak kapatılmaz genişletilir. Çatlak artık genel bir belirlenimin koşulu değil, düşünceye ve imgeye içkin olan evrensel bir krizin ayrıştırıcı prosedürüdür. Geleceğin içinde yer alan düşünce, zaman ve hareket ilişkisinden türeyen karşılaşmalarla birlikte sürekli dönüşen bir "oluşum" gücüdür. Düşünce kendi içinde ikiye bölünürken kristalleşir. Sadece düşünce değil imge de aynı kristalden geçer. Karşılaşmanın içeriği olan imge kendi içinde görsel ve işitsel olarak ayrışır. Nietzsche'yle birlikte, imge ve göstergeler artık simulakr düzeyinde ele alınır. Eğer çatlak daimi bir kriz-oluş-haliyse, düşünce ve imge sadece içeriden değil dışarıdan da bölünür. Düşünce ve imge arasında, zaman ve hareket arasında olduğu gibi bir tamamlanma/bütünlük yoktur. Nietzsche'nin belirttiği, "tamamlanmış olan her şeyin melankolisi" geride bırakılmıştır (2016b: 220). Şimdi artık şeh kahkaha zamanıdır.

Düşünce ve imge, zamanın dışında değil içindedir. Kendini-ayırma olan zaman, kendisine içkin olan her şeyi ikiye ayırır. Bergson'da olduğu gibi kriz ortadan kaldırıl(a)maz. Deleuze'ün Nietzsche yorumu bu krizin derinlerine iner. Eylem imgenin kriziyle belirlenen zamanı harekete bağlamak yerine, bu krizin düşünce ve imge açısından ne ifade ettiğini ortaya koymaya çalışır. İmgeler evreninde oluşan zamansal mesafeyi/aralığı, evrenin kendisine ve canlı imgeye doğru genişletir. Canlı imgenin, saf virtüellikten kopardığı edimsel imgeler (hatıralar, rüyalar, fantazmalar ve düşünceler) bu aralığı kapatıp çatlağı onaramaz. Tanımadaki krizle zamanın içine düşer ama oradan kalkarak tekrar harekete bağlan(a)maz. Tanımanın daimi krizi olarak zamanın içinde salınır (Hughes, 2014: 122). Zıvanasından çıkmış olan zamanın simulakrlardan oluşan içkinlik düzlemindeki bakışını derinleştirir. Zerdüşt'ün öğretmeye çalıştığı "gözleriyle dinleme" faaliyetini gerçekleştirir (Nietzsche, 2016a: 10). Gözleriyle dinleyen bir düşünce, işte budur zaman ve hareket arasındaki organik bağı koparan ve zamanı kendi boş formu içinde kavrayan. Bu düşünceyle birlikte kriz, ideal bir yaşantı içinde dengeye kavuşturulmaz, etik-politik bir ufkun her seferinde yeniden belirmesi için tekrarlanır. Krize karşı yaşamı olumlayan yaratıcı örgütlenmelerle cevap verilir.

Hardt'a göre, Deleuze'ün Bergson'da bulamadığı bu örgütlenme tarzıdır (2012: 59-62). Eğer Deleuzeyen bir ontoloji varsa, bu ancak Bergsoncu perspektifle mümkündür. Fakat bu ontolojinin etik ve sanatsal bir bağlama yerleştirilmesi gerekir. Bergson doğa farkını araştırır ama bu farkın nasıl olması gerektiğiyle ilgilenmez. Dolayısıyla, gelecek ancak ya geçen şimdilerin cansız bir uzantısı ya da bu şimdileri kendinde içeren geçmişin sıkışma derecesi olarak yer alabilir. Geçmiş ve şimdi arasında çizilen çemberin harici bir noktasıdır. Çemberi açarak düz bir çizgi haline getirdiğimizde, doğru problem her seferinde farklı bir biçim alarak karşımıza çıkar. Soru her zaman şudur: nasıl bir etik ve sanatsal örgütlenme? Yaşam farklılaşıyor ve kriz devam ediyorsa eğer, öncelikle bu kriz halindeki yaşamdan bir farkı çekip çıkarabilmeliyiz. Bu faaliyeti ancak yaşamı tüm farklarıyla birlikte olumlayarak gerçekleştirebiliriz. Düşünceye ve imgeye içsel olan çatlak, yaşamın bu farklılaşma hareketiyle birlikte oluşur. Düşünce kendisini bölen zamana doğru açılırken, imge kendi içinde zamansal olarak ayrışır. Zaman göstergeleriyle (chronosigns) birlikte

yeni göstergeler keşfetmeye başlarız: düşünme göstergeleri (noosigns) ve okuma göstergeleri (lectosigns).

3.3.1. Düşüncenin Kristalleşmesi: "Sahtenin Kuvvetleri"

Deleuzeyen Nietzsche yorumu, Bergsoncu ontolojiyi yaşamsal bir neşeyle kuşatır. Doğa farkını her seferde yeniden keşfetmek için, onun tüm gevşeme ve sıkışma derecelerini olumlamamız gerekir. Bu da ancak düşünceyi ebedi bir hakikatin sözcüsü olarak değil, onu kendi sınırıyla yüzleştiren ve dışarıya açan bir düşünce imgesiyle mümkündür. Başlangıç noktasını yaşam olarak belirlediğimizde, karşımıza hakikat çoklukları çıkar. "Hakikat etik farkın deneyimlenmesidir; bu deneyimde yaşam, katedilen her yeni mesafede, fethedilen her yeni perspektifte, 'bölünürken doğasını da değiştirir'" (Zourabichvili: 2008: 132). Yaşamın zaman temelindeki hakikati, tüm bölünmelerini karşıtlaştırmadan kendi içinde bir araya getirmesidir.

Hakikatin zamansallığındansa, zamanın hakikatinden söz etmek daha doğru olacaktır. Hakikat, zaman karşısında her defasında yeni bir krize girer. Hakikati krize sokan, zamanın ampirik içeriği değildir, onun biçimi veya "saf gücüdür". Eğer zamanın ampirik düzeyinde kalırsak, hakikat çelişkiden türetilir. Her çağa bir hakikat içeriği düşer ve çağlar arasında dışsal bir ilişki kurulur. Zamanı karşıtlık ve çelişki üzerinden düşünmemek için başka bir kavrama ihtiyaç vardır. Deleuze, bu kavramın Leibniz'le birlikte icat edildiğini savunur: "bir arada olanaksızlık" (2021: 161). Bu kavramla birlikte zaman artık biçimi açısından düşünülür. Leibniz'in monadoloji felsefesine göre, her bir monad dünyayı ifade eder ve her ifade onun dünyayla ilişkisine dair bir yüklemdir. Tanrı dünyayı monadlardan önce yaratmıştır, ama onların ifadeleri olmadan dünya Tanrı için hiçbir şeydir. Deleuze için monadların her ifadesi bir tekilliktir, "birey-öncesidir" (2015a: 132). Bir dünya ancak tekilliklerin birbirine yakınsadığı diferansiyel ilişkilerle kurulabilir. Bu dünyadaki varoluş hakikatleri, bu yakınsama ilkesinden hareketle belirlenir. Yakınsama ilkesi, bir tekillikten diğerine geçen azami sürekliliği veya tekilliklerin bir arada olanaklı olmasını sağlar. Tanrı, bu ilkenin en yüksek düzeyde olduğu, kendi içinde uyumlu olan dünyayı seçip varoluşa getirir (Deleuze, 2007: 64, 2006c: 90). Leibniz bu uyumu şu şekilde açıklar: "Tanrı'nın idealarında sonsuz sayıda mümkün evren

olduğundan, ama sadece tek bir evren var olabileceğinden, Tanrı'nın bu evrenlerden birini değil de diğerini seçmesini sağlayan tercihin yeterli bir zemini olmalıdır. Bu zemin de ancak mümkün dünyaların içerdiği uyumda ve mükemmellik derecesinde bulunabilir" (2011: 41).

Nietzsche'nin Tanrı'nın ölümünü ilan etmesiyle (2016a: 73), olası en iyi dünya da ortadan kalkar (Er, 2011: 74). Tekillikler, olası en iyi dünyaya ait değil, bu dünyaya aitlerdir ve bir arada olanaklı olmaları da zorunlu değildir, çünkü aralarındaki ilişkiyi belirleyen yakınsama değil ıraksamadır. Bir arada olanaksızların dünyası uyumsuz bir dünyadır. Deleuze, bu dünyayı açıklarken, Borges'in "Yolları Çatallanan Bahçe" öyküsündeki Fang karakterinin durumunu sıklıkla 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).

Bu pasajı, Borges'in Leibniz'e karşı verdiği cevap olarak okuyabiliriz: "bir arada olanaksız şimdilerden geçerek, zorunlu olarak doğru olmayan geçmişlere geri dönerek çatallanmayı hep sürdüren çizgi" (Deleuze, 2021: 162). Bu çizgi, "zamanın labirenti olarak düz çizgidir", onun biçimsel gücüdür. Şimdinin uçlarını geçmişin tabakalarına bağlayan zamanın hakikatidir. Şimdilerin bir arada olanaklı olmasına gerek yoktur, çünkü şimdinin uçları arasında edimsel bir fark yoktur. Keza, geçmişin zorunlu olarak doğru olmasına da gerek yoktur, çünkü onun tabakaları arasındaki ilişki virtüeldir. Bu, doğrunun biçimi olan hakikatin yerine, sahtenin/yanlışın kuvvetini koyan zamanın hakikatidir. Zamanın hakikati üretken bir güce sahip olmasıdır. Önce-sonra ve doğru-yanlış ilişkisini sürekli tepe takla eder. Tüm dizileri ve belirlenimleri akıp giden oluş içerisinde bir araya getirir. Hakikat bu oluştan çekip çıkartılan etik ve yaratıcı bir farktan başka bir şey değildir. Onu temsil etmek değil üretmek gerekir (Bogue, 2003: 154). "Hakikat, erişilmiş, biçimlendirilmiş veya yeniden üretilmiş olan değildir, yaratılmak zorunda olandır. Yeninin yaratımından başka hakikat yoktur" (Deleuze, 2001b: 147).

Sahtenin/yanlışın kuvvetini üreten zamanın hakikati, zaman imgenin Nietzscheci tarzıdır. Deleuze, kristal imgeden sonra bildiğimiz/gördüğümüz zamanın labirentine girmeye çalışır. Kristal bir zamanın oluşması, zamanın labirenti olarak düz çizgisi ve sahtenin/yanlışın kuvveti sırasıyla birbirine gönderir ve birbirlerini tamamlarlar. Biri diğerinden değer yargısıyla ayrılamaz. Bergson'dan Nietzsche'ye geçişe bu açıdan bakmamız gerekir. Kristalin oluşumu ve hatta kısmen zamanın gücü Bergsoncu zaman imgenin unsurlarıdır. Fakat zaman imgenin yeni bir tarzı, sahtenin/yanlışın kuvvetiyle birlikte ortaya çıkar. Bu Nietzscheci perpspektifte artık tanımdan anlatıya ve hikâye olarak çevrilebilen "récit" kavramına geçeriz. Bu geçiş, kristal zamandan koptuğumuz anlamına gelmez. Tanımın nesnesinin kendisi olmasıyla "anlatının zamansal ve sahteci hale gelmesi aynı anda olur". Kristal tanım gerçek ile imgeselin ayırt edilememesini dayatırken, sahte anlatı "şimdiye gerçek (vrai) ile sahte (faux) arasında açıklanamaz farklar, geçmişe de aralarında karar verilemez doğru (vrai)-yanlış (faux) alternatifler dayatır" (Deleuze, 2021: 162). Deleuze, Robbe-Grillet'in yeni roman kuramını takip eder. Ondan devraldığı tanım kavramına karşılık yine onun da kullandığı sahte/yanlış kavramını geliştirir. Robbe-Grillet, yeni romancılar açısından ilgi çekici olanın doğruyu söylemek değil "yanlışı meydana getiren küçük ayrıntılar" olduğunu savunur (1981: 110-111). Dünya tümel bir yargının nesnesi olmadığı gibi doğrunun eşleniği de değildir. Dünya bölündüğü tekilliklerin arasındaki uyumsuz ilişkiler bütünüdür. Bu ilişkiler doğrunun modeline göre sınırlandırılmaz. Her ilişki kendini siler ve yanlışlar. Deleuze, zaman imgenin yeni tarzını da bu bağlamda değerlendirir.

Hakiki anlatı, "mekânda yasal bağlantılar, zamanda kronolojik ilişkiler" düzenler. Bağlantılar ve ilişkiler arasında organik bir ilişki vardır. Bağlantılar (hareket) ilişkilerde içselleşirken, ilişkiler (zaman) bağlantılarda dışsallaşır. Bu organik anlatı daima bir "yargı sistemine" bağlı olarak gelişir. Sahte/yanlış anlatıda ise bu sistem kısa devre yapar. Zamanın hakikati bağlantıların yasallığını ve ilişkilerin kronolojisini bozar. Bu anlatıda, şimdinin uç noktaları arasındaki bir arada olanaklı olmayan bağlantılarla, geçmişin tabakaları arasındaki virtüel ilişkiler sürekli birbirine bağlanır. Anlatı her düğümle birlikte yeniden başlar.

Récit (hikâye) ise tanımın ve anlatının ötesindeki başka bir duruma işaret eder. Anlatının içerisinde kaldığımızda, söz konusu olan duyu-motor şemanın geliştirilmesi veya iptalidir. Hikâyede ise özne ve nesne arasındaki ilişkidir. Doğrucu hikâyede özne ve nesne arasında tamamlayıcı ve uyumlu bir ilişki vardır. Bu ilişkiyi tahsis etmek için öncelikle tarafları net bir şekilde ayırmak gerekir. Karakterlerin ve kameraların bakış açısına göre bu ilişkideki taraflar arasında net bir ayrım vardır. Karakterin gördüğü öznel, kameranın gördüğü ise nesnel olarak kabul edilir. Fakat kamera hem karakterin gördüğünü hem de doğrudan karakteri görebilir. Kameranın bakış açısından karakter gören ve görülendir. Karakterin gördüğü (öznel) ve görüldüğü (nesnel) iki düzlemin kendi aralarındaki çeşitli ilişkiler hikâyenin bütününü oluşturur. Aralarındaki ayrım derinleşse de sonunda tekrar birleşirler. Karakterin gördüğü kameranın gördüğü şey olur veya tersten ifade edersek kamera karakteri görür: bakışın özdeşliği (Deleuze, 2021: 182).

Simulatif hikâye veya "sahte-hikâye" ise bu özdeşliği tahrip eder. Bu hikâyede özdeşliğin tarafları arasındaki ayrım iptal edilir. Kameranın kendisi artık bir karakter kadar özneldir. Karakter de kameranın oluşturduğu simulatif evrendeki her bir unsur kadar nesneldir.[43] Onların bakış açılarını öznel ve nesnel olarak ayırt etmek zorlaşır. Karakter ne nesnel olarak görülen (gerçek) ne de öznel olarak görendir (kurmaca). Onun gerçekliği simulatif evrende bir şeyler icat edebilmesidir, bir şeye dönüşebilmesidir. İcat edebildiği ölçüde gerçektir, doğrunun modeline göre temsil edebildiği ölçüde değil. Yeni bir şey haline gelmek sadece karakterin misyonu değil, onunla birlikte başkalaşan sinemacının/kameranın da misyonudur. Kamera basit anlamda bir kayıt cihazı değil, yeni bir şeyler keşfetme aygıtıdır. Kameranın kendisi

[43] Deleuze, sahte-hikâye kavramını geliştirirken Pasolini'nin serbest dolaylı söylem kuramına başvurur (2021: 189). Bu kuramı farklı bağlamlarda karşımıza çıkarmıştır. Sinema içerisinde kalırsak eğer, bu bağlamlardan en ilginci algılanım imgenin dicisign göstergesidir. Sinemanın kurucu imgesinin ilk göstergesi olan dicisign, tümüyle yine aynı kuram üzerinden geliştirilir. Bergsoncu imgenin ilk göstergesiyle, Nietzscheci zaman imgenin ilk boyutu, bir kuram içerisinde bir araya gelir. Deleuze aradaki farka örtük de olsa işaret eder. Dicisign göstergesi, daha yüksek bir estetik forma ulaşmak adına, öznel ve nesnel diye sınıflandıramayacağımız mutlak harekette oluşan göreli hareketsizlik anlarına işaret eder. Sinematografik imge doğası gereği bu mutlak harekete yakındır, ama bu hareket de bir yörüngeye oturtulmalıdır. Dicisign tam da bu yörüngenin başlatıcı göstergesidir. Pasolini serbest dolaylı hikâyenin aynı zamanda bir simülasyon hikâyesi olduğunu fark edememiştir. Edebiyatın, karakterlerin toplumsal farkına göre dilini çeşitlendirebileceğine inandığı kadar sinemaya inanmamıştır (tıpkı Bergson gibi). Çünkü ona göre sinema görsel imge üzerine kuruludur ve görsel imge bir tektipleştirme rejimine göre çalışır. Ancak sinema işitsel imgeler de üretir. Ve bu imgeler görsel rejimden koptukça, kameranın kendisi farklı diller icat eden tekil bir güç haline gelecektir.

bir karakter haline gelir. Cassavetes'in *Shadows* (Gölgeler-1959) filminde, kameranın konumu sürekli değişir. Bu değişim bazen bir sahnede bazen de sahneler arasında gerçekleşir. Filmin ikinci sahnesinde, kamera, beyazların kendi aralarındaki şakalaşmalarına eşlik eden başka bir karakter gibidir. Onları bir arada gösteren nesnel bakış yerine onların arasına dalan öznel bakışı sunar. Bu şakalaşmanın sonunda dışarıda bırakılan karakterle birlikte nesnel bakışa döner. Bir başka sahnede doğrucu anlatının en çok tercih edilen açı-karşı açı tekniği deforme edilir. İki karakter birbirilerini kendi bakış açılarından değil, bir seri oluşturan hızlı kesmelerle birlikte iki bakış açısına göre görür. İki karakter de hem sağda hem soldadır. Bazen ikisini de yakın çekimle birlikte ortada görürüz. Bu bakış açılarındaki farkı, soyunma odasındaki sahnede kamera değil karakter ortaya çıkarır. Hugh'un bakış açısıyla kameranın bakış açısı çakışır. Hugh sanki gerçekten sahnede gibidir, bakış açısı soyunma odasındakilerden ayrılır ve uzaklara yönelir. Soyunma odasındakiler artık izleyiciler gibi görülen bir arka fona dönüşür. Ön tarafta kameranın gördüğü Hugh'la, Hugh'un gördüğü izleyiciler aynı karede bir aradadır. Öznel ve nesnel bakış arasındaki fark kadar, gerçekle kurmaca arasındaki fark da bulanıklaşır. Lelia'nın yazdığı hikâye gerçeğe yansır. Hikâyesini anlatırken, kendisini, anlattığı mekânın ve zamanın koşullarına uyarlar. Köşe başında olmasa da, yanı başındaki beyaz adamı öper. Sonra siyahi bir adamla birlikte olur. Esasında film, iki ana öznesi arasındaki sınırı hep öteye taşır. Lelia'nın bir abisi beyaz diğer abisi siyahidir. Bazen abiler, bazense abilerin kendi grupları içerisindeki karakterler karşı karşıya gelir. Bu karşılaşma bazen şiddetle sona erer bazense dansla. Kurucu beyaz özne her seferinde yeniden bozulur. Başka öznellik tipleriyle (siyahi ve kadın) karşılaştığı gibi, kendi içindeki unsurlarla da mücadele eder.

Bu keşif sürecinin öznesi, nesnesinden hareketle kendisine dönen özdeşlik biçimi değildir. "Ben=Ben" formülünün bu hikâyede ve kristal anlatıda geçerliliği yoktur. İlkesi başkalaşma olan hikâyenin ve anlatının öznesi başka bir biçimde formüle edilir. Deleuze bu formülü, Rimbaud'dan ödünç alır: "Ben, başkasıdır". Bu formül indirgenemez bir çokluğa işaret eder (Deleuze, 2021: 184-187). Deleuze'e göre, "Kantçı devrimin bir başka yönü" özne anlayışındaki bu değişikliktir (1995: 26-28). Kant'ın öznesi, sonsuz bir modülasyon olan zamanın içinde olması nedeniyle Ego ve Ben olarak bölünür. Ego, öznenin duyumsayan yüzeyidir. Ben ise, geçmişi, geleceği

ve şimdiyi birbirinden ayırmak suretiyle onları sentezleme edimidir. Ego ve Ben arasında tamamlanma yoktur. Zamanın gücü onları birleştirmez, özneyi sürekli ikiye ayırır: "tam tamına zamanın çizgisi olan bir çizgi tarafından bölünmüş bir özne" (2015b: 70).[44] Deleuzecü larvamsı özne zamanın bu gücüne bağlıdır. Onun Bergson'dan ayrıldığı ve Nietzsche'ye yaklaştığı bir başka bağlam da burasıdır.[45] Bergsoncu özne zamandan bağımsız değildir, ama yaşam atılımının kendi bilincine ulaşacağı tek çizgidir. Zaman, bilincine varılarak ulaşılan hakikatle değil, bilinci ikiye bölen kendi hakikatiyle birlikte var olur. Onu düşünen bir özne olmaksızın kendi hakikatine sahiptir. Bu hakikatin uyumlu bir dünyada ve dengeli bir yaşantıda bir ideale ulaşması söz konusu değildir. Kartezyen öznenin tözsel niteliğine karşı, yani düşünen ben yerine makinesel bir tertibat söz konusudur (Rodowick, 1997: 84). Özne kendisini bölen düz çizgiyle birlikte sürekli başkalaşır. Guattari'nin de ifade ettiği gibi, "insan öznelliği, dışarıdan doldurulacak ve canlandırılacak, farklılaşmamış ve boş bir şey olarak ele alınamaz" (2013: 306). Nietzsche açısından insan, "tamamlanmamış bir şeydir". O bir amaç bile olamaz, hayvan ve üstinsan arasındaki bir "köprü", bir "öteye-geçiş" ve "bir batış" olabilir ancak (2016a: 5, 8)

Larvamsı özne, Nietzscheci üstinsan anlayışına yakındır. Deleuze, insanı idealleştiren tanımları larvamsı özne anlayışıyla deforme eder. Nietzsche gibi o da ideal insanı aşmaya çalışır. "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). Bu deniz, zaman içindeki larvamsı öznenin durumunu tasvir eder. Klossowski, üstinsanın ideal bir birey değil, bir durum olduğuna işaret ederken (1999: 231), tam da larvamsı öznenin bu haline-gelme oluşuna vurgu yapar. Deleuze, henüz algılanım imgedeyken, canlı imgenin bu

[44] Deleuze öznede oluşan bu çatlağı "düşüncenin içindeki öteki" olarak da ifade eder. Bu aynı zamanda "yabancılaşmanın ötekisidir" ve Klasik felsefeden kopuşa işaret eder. Kant'tan önce "düşüncenin ötekisi başkalığın ötekisi" olarak ele alınmıştır. Kant'la birlikte ötekilik içeriye alınır. Hegel bu değişimi takip ederek yabancılaşma kuramını geliştirmiştir (2015b: 71).

[45] Foucault'nun, Deleuze'ün Batı tarihindeki ayrıksı yerini açıklarken, onu Bergson'dan ayırması dikkat çekicidir: "hükümran öznenin olduğu yerde, larva halindeki binlerce özneyi, binlerce küçük erimiş beni, binlerce pasifliği ve karınca gibi kaynaşmayı düşünmek. Batı'da yoğunluğu düşünmek her zaman reddedildi. Bergson, niteliksel ve sürekliyle yetindi. Deleuze, şimdi yoğunluğu, en yüksek, en keskin ve en yoğun olacak bir düşüncenin içinde ve bu düşünce aracılığıyla serbestleştiriyor" (2011: 181-182)

durumunu açıklar: “gaz halinde bulunan bir durum” (2001a: 58).[46] Bir tekilliği meydana getiren atomların ve moleküllerin sürekli yeniden oluştuğu hareketli bir deniz. İnsan bu denizin kıyıya vurduğu bir dalgayla birlikte evrimleşen ve gelişmeye devam eden bir çizgidir. Bu gelişimi ideal bir noktada sona erdirmek mümkün değildir. O halde, üstinsan bir vaat değildir, insanın ötesindeki imkânlara işaret eder: “üstinsan kendini yeni bir hissetme tarzıyla tanımlar: insandan başka bir özne, insan tipinden başka bir tip. Yeni bir düşünme tarzı, tanrısaldan daha başka öncülleri düşünme. Yeni bir değerlendirme tarzı” (Deleuze, 2001c: 127). Yeni olana ulaşmak imkân alanını tüketmez. Daimi-kriz olarak zaman başka bir yeniye imkân tanır. Proust’un ifade ettiği gibi, “her insan, kendisini artık görmediğimiz zaman yok olur; sonra bir daha gördüğümüzde, yeni bir *yaratıdır* artık; bir öncekinden, belki de öncekilerin hepsinden farklıdır” (2020: 919, italik kısım bana ait). Bu yaratı, Alice’in, Tırtıl’ın “Sen de kimsin?” sorusuna karşılık verdiği cevaptaki değişimdir: “bu sabah kalktığım sırada kim olduğumu biliyorum bilmesine de, o zamandan bu yana birkaç kez değiştim gibi geliyor” (Carroll, 2019a: 56).

İnsan bir formdur ve her form bir kuvvetler bileşkesidir. Bu forma dâhil olan kuvvetler, zorunlu olarak o formu varsaymaz, bir kapasite içermeleri itibariyle sadece varolanın bir bölgesini oluştururlar. "İnsan-formu” belirli kuvvetlerin (hayal etme, hatırlama, düşünme, eylemde bulunma vd.) diğer kuvvetlerle oluşturduğu ilişkilerle değişen açık bir varoluştur. Üstinsan ise bu formun başkalaşma durumudur (Deleuze, 2013a: 143). Başkalaşırken tüm kuvvetleriyle yaşamı olumlayan etkin güçtür. “Bu sonsuz oluşu ve yaşamı kavramakla, bu sonsuz oluşa ve yaşama ‘evet’ der. O bu evet deyişiyle, yaşamda korkunç ve kuşkulu olan ne varsa, bunlara da ‘evet’ demiş olur” (Türkyılmaz, 2016: 123).

Deleuze, bu olumlayıcı etkin gücü Welles sinemasında bulur (2021: 169). Bergsoncu zaman imgede değerlendirilen Welles, aynı zamanda Nietzscheci zaman imgede değerlendirilir. İkinci değerlendirmede Welles, Nietzsche’nin hakikat eleştirisini

[46] Kracauer, modern zamanın resmini çizerken parçalanmış olan insanı da bu resme yerleştirir. İnsanların bu zamana nüfuz edebilmesi için ihtiyacı duydukları şey, “bir süreliğine bilincin kıskacından kurtulmak, karanlıkta kendi kimliklerini kaybetmek ve duyularıyla özümsemeye hazır bir halde, ekranda birbirini takip eden görüntülere dalmak”tır (2015: 276). Deleuze ise modern zamanın öznesini kavramsallıştırmaz (öyle olsaydı zamanın içeriğinde kalmış olurdu), özneyi doğrudan ilkesi başkalaşma olan zamanın gücüne göre kavrar.

takip eder. Hakikati talep eden insan, yüksek değerler uğruna yaşamı yargılayan tepkisel güçlere hizmet eder. Hakikatin temelindeki ahlaki kökene sıkı sıkıya bağlıdır. Welles, bu varoluş tarzıyla oluşan yargı sistemini bozmaya çalışır. Yaşamın üstünde bir değer yoktur. Yaşam oluşun masumiyetine tabidir. Söz konusu masumiyet, Nietzsche'nin tinin son dönüşümü olarak belirttiği 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). İşte üstinsan, bu masumiyeti "taşıyan özne"den başka bir şey değildir (Yavuz, 2001: 146). Oluşun masumiyetiyle birlikte ideal dünya çöküyorsa, bu dünyanın eşleniği olan görünüşler dünyası da çöker. "Hakiki dünya ile birlikte bu görünüş dünyasını da ortadan kaldırdık!" (Nietzsche, 2005: 32). İki dünyayı aynı zamanda doğrucu hikâyenin iki ana parçası olarak da okuyabiliriz. İdeal dünya varlıksal-nesnel düzeni oluştururken, görünüşler dünyası varoluşsal-öznel düzeni oluşturur. Simulatif hikâyede bunlar iç içe geçer. Hakikatler bu dünyada olup biter. İki dünyanın da ortadan kalkmasıyla birlikte geriye sadece kuvvetlerden müteşekkil olan bedenler kalır. Bir beden kuvvetler arasındaki ilişkiden ibarettir ve bir kuvvet hiçbir merkeze/bedene bağlı değildir. Bir kuvvet diğer kuvvetlerle karşılaşır. Yaşam bu kuvvet ilişkileriyle örülüdür.

Yaşamı bu kuvvet ilişkileri dışında yüksek değerler adına yargıladığımızda onu olumsuzlamış oluruz. Welles'in *The Trial* (Dava-1962) filmi bu yargı sisteminin içerisine sızar. Kafka'nın "Dava" adlı romanından uyarlanan bu film, yargılamanın sonsuz tekrarını ifşa eder. Yargı sistemi işitsel ve görsel olarak çalışır. K.'ya gündelik hayatına dair sonu gelmeyen sorular yöneltilir. Bu sorulara her zaman soru soranların dışındaki kişilerin yargılayıcı bakışları eşlik eder. K.'nın görünüşünden bir suç bulunmaya çalışılır. Filmin başında onu sorgulayan iki polisin sorularıyla, onu gözetlemeye gelen bürodaki üç çalışanın bakışları aynı plan-sekans'ta buluşur. Bakışlar üst açıyla gösterilir. Filmin sonunda ise bu sefer bakışlar onlarca çocukların gözlerine geçer ve artık yatay bir düzlemde gözler bir araya gelir. Sorular ise yerini tanımlamalara bırakır. K. kaçmaya çalıştığı yargı sisteminin küçük bir odasında sıkışır kalır. Buradan çıkmak için bir yol seçmek zorundadır. Üç yol vardır: "gerçek beraat, sözde beraat ve sürüncemede bırakma" (Kafka, 2017: 145). İlk yol bir yere

varmaz; yargılamanın sonu yoktur. Diğer iki yol arasında gidip gelinir: "sözde beraat geçici ve yoğun çaba, sürüncemede bırakma ise daha az ancak sürekli çaba gerektirir" (Kafka, 2017: 149). Her iki seçenekte de "dava sürekli yapay bir şekilde çizilen bir *dairenin* içinde döner" (Kafka, 2017: 153, italik kısım bana ait). Davadan kurtulamayacağını anlayan K., film boyunca devam eden gölge ve ışık arasındaki haraketliliğin en yüksek derecesine ulaştığı koridorda koşmaya başlar ama kendisini yine mahkeme binasında bulur. Bu yapıdan dışarı çıkmak çok zordur. Sadece mahkeme binası değil, diğer tüm yapılar da karmaşık ve grotesk bir tarzda gösterilir. Mahkeme binası aynı zamanda yaşanılan bir yerdir. Burada duruşma olduğunda (yasa onu çağırdığında) ne kadar karmaşık da olsa kaybolmaz, ne zaman davasıyla ilgili bir şeyler öğrenmek için geri gelir işte o zaman kaybolur. Esasında suçlanan sadece o da değildir. Suçlayan ve suçlanan taraflar sürekli yer değiştirir. Bayan Grubach K.'yı suçlar, K. Bayan Burstner'i suçlar, Bayan Burstner Bayan Grubach'ı suçlar, banka müdürü K.'yı suçlar vb. Bazen suçlamalar mekandaki aksiyonlarla birlikte değişir: Amcası onun koltuğuna oturduğunda suçlanan K., kendisi avukatın koltuğuna oturduğunda suçlayan olur. Öznesi değişse de yargılama sistemi sonsuzca tekrar eder.

Esasında yargılamanın öznesi tözsel bir kendilik bildirir. Yaşamı tüketen bir öznelliktir bu. Deleuzecü larvamsı özne burada devreye girer. Yaşamın başkalaştıran gücüne nüfuz eden ve oluştan Varlık çıkaran öznellik. Larvamsı özneyle birlikte yaşam, gerçekleştiği görünüşler düzlemindeki olası merkezlerini kaybeder, aynı ölçüde kendisine merkez olarak belirlediği ideal düzlemin yörüngesinden de çıkar (Deleuze, 2021: 175). O kendi içinde bozulur ve yeniden oluşur. Bu oluşum niceliksel değil nitelikseldir. Kuvvetler arası ilişki niteliksel bir fark ortaya çıkarır. O halde, imge ve göstergeleri kuvvet temelinde kavramak gerekir. Deleuze, Nietzscheci perspektife geçtiğinde, Bergsoncu imgeler evrenine simulakr düzeyinde yaklaşır. İmgeler evreninin üzerini örttüğü bir hakikat yoktur. Hakikat çokluktur ve "dünyada tümüyle ifadesini bulmuştur. Bu anlamda varlık yüzeysel, olumlu ve doludur" (Hardt, 2012: 19). Hakikat "Virtüel-Bir'in üretken kapasitesiyle eş-yayılımlıdır ve geri kalandan yalıtılıp tek başına alındığında, edimsel sonuçlarından hiçbirinde bu haliyle bulunmaz. O halde güçlük artık hiç de doğrunun-biçimlerini *(formes-vraies*) edimselde yalıtmak değil, simülakrların anarşisini içkin bir doğrunun-olumlanmasına

(*affirmation-vraie*) yeniden bağlamaktadır" (Badiou, 2019: 90). Badiou, tam da bu bağlamda, sahtenin/yanlışın kuvvetleri olarak ifade edilen hakikatin "Nietzsche'den ödünç alınmış Deleuzecü" bir tema olduğunu savunur. Nietzscheci hakikat oluştan koparılamaz. Oluşun "özü" kuvvet ilişkileriyse, kuvvetin doğasını anlamak, töze materyalist bir açıdan yaklaşmayı sağlar: pratik ve içkin bir ontoloji (Hardt, 2012: 20). Deleuze açısından varlığın adı kuvvet olarak yaşamdır. Kuvvet nötrdür ve bireysel değildir. Öyleyse varlık, ne edimselleşen bir virtüele ne de virtüelleşen bir edimsele indirgenebilir. "İki hareketin hareketi, iki ayrı zamanı bağlayan hareketli sonsuzluktur". Nietzsche'ye benzer şekilde Deleuze, ötede olanı, bir senteze ve aşkın olana bağlamaz, ortaya yerleştirir (Badiou 2000: 193-194). Varlık, bir şeyin başka bir şey haline gelmesiyse, hakikat ancak başkalaşma olabilir. Hakikat ve yaratım ilişkisinin nedeni de budur: "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" (Nietzsche, 2016c: 8).

Nietzsche'nin hakikat dışı olarak ifade ettiğini Deleuze sahtenin/yanlışın kuvvetleri olarak ifade eder. Simulakr düzeyinde artık ebedi bir hakikatten söz edemeyiz. Çünkü varlığın adını seslendiren her fenomen sadece bir göstergedir. Varlık tüm göstergelerine karşı nötrdür. Onlar arasındaki farkı belirleyen iyi veya kötü/hakikat veya yanlış olması değildir. Her gösterge kendisini kateden kuvvetin bir ifadesidir. Hakikati yaratmak zorunda olan düşünce, bir şeyle karşılaştığında, "şeyin belirtik içeriğini ortaya çıkartmaya çabalamaz; şeye bir işaret muamelesi yapar" (Zourabichvili: 2008: 48). Göstergenin ardında saklı olan ve ulaşılmayı bekleyen bir hakikat yoktur. "Bir fenomen bir görünüş ya da bir ortaya çıkış değil, mevcut bir kuvvette anlamını bulan bir belirti, bir göstergedir" (Deleueze, 2016d: 16). Göstergelerin birbirine bağlanması kuvvetler arasındaki ilişkiden doğar. Kuvvetin nötr olması gibi, gösterge de nötrtdür, göstereni yoktur. Göstergelerin birbirine düğümlendiği yorumlar ve anlamlar vardır. Her bir yorum ve anlam da bir değer biçimlendirir. Değerlerin değerlendirilmesi ontolojiye sıkı sıkıya bağlı etik bir işlemdir. Yorumun ve anlamın içinde işleyen kuvvet ilişkileri onların değerini belirler. Doğru ve yanlış, bu belirlenim ilişkisinde bir ölçüt oluşturmaz. Ölçüt olan şey sıradan ve dikkate değer gibi ilkelerdir: "mantığın yerini bir tipoloji ve bir

topoloji alır" (Deleuze, 2009b: 187). O halde, gösterge bir şeyin görünüşü değildir; şeyin kendisi göstereni olmayan bir göstergedir. Yargılama sistemi bozulduğunda, şeylerin bu içkin düzeni dünyanın bütünü haline gelir. Dünya, ardında bir şey olmayan göstergelerin panayır yeri gibidir (Colebrook, 2013: 16).

Modern düşünce, farkı özdeşliğe indirgemeyen simulakrın peşindedir. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi, "modern dünya simulakranın dünyasıdır" (2017: 15). Fakat simulakrı, sadece modern dünyanın tinine göre ele almak yanlış olur. Modern özne de olduğu gibi, Deleuze, modern dünyayla sınırlı kalmaz. Öznenin başkalaşma ilkesi, onun içinde yer aldığı dünya/yaşam için de geçerlidir. Bu ilkenin temel içerimi ise "Platonculuğu tersyüz etme" amacı taşır: "orijinalin kopya üzerindeki, modelin imge üzerindeki üstünlüğünü reddetmek. Simulakranın ve yansımaların saltanatını yüceltmek" (Deleuze, 2017: 101). Bu amaç aynı zamanda Nietzsche'nin "geleceğin felsefesinin görevi" olarak belirlediği hedeftir. Nietszche, Platonculuğu tersini çevirmeye çalışırken, çifte düzlemin (özler ve görünüşler) reddiyle sınırlı kalmaz. Hegel ve Kant da iki düzlem arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır.[47] Nietzsche onların ötesine geçer ve Platonculuğun temel ilkesini eleştirir: ideanın huzuruna çıkan öykünücüler arasındaki seçmeye dayalı bir eleme işlemi (Deleuze, 2015a: 279). Öykünücüler, gerçek ve sahte ayrımına tabidir. Platon *Sofist* diyaloğunda, bu eleme işlemiyle birlikte simulakrı/sahteyi ayırt etmeye çalışır. Cinsi türlere bölerek sahte öykünücüyü/sofisti belirlemeye uğraşır. Platon sofiste ulaştığını düşündüğü her seferinde, sofist onun elinden kaçıp gider (Deleuze, 2015a: 182). Platon'a göre sofist, "kaypak" ve "değişken"dir (226a). Bu değişkenlik nedeniyle filozofu sofistten ayırmak çok zordur. Sofiste dair geliştirilen her bir tanımla birlikte, kopya ve model ilişkisi de problematik bir hale gelir. Sofist, "yüz başlıdır", "simulakrın varlığıdır" (240c) ve kopyalar gibi "benzerliğin güvencesini taşıyan, iyi temellenmiş talip" değildir. Esasında, Platon'un sofisti zaptetme amacı, kopya ve simulakr arasında, benzerlik üzerinden inşa edilen bir değer farkı ortaya koymaktır (236d). Kopyanın iyisi ve kötüsü vardır. İyi kopya, ideayı kendine model alan kopyadır. Ona ne kadar benzerse o kadar iyidir. Kötü kopya olan simukların ise kendisine model olarak

[47] Foucault'nun ifade ettiği üzere, "görünüme haklarını iade etmek, ona kalıcılık ve anlam yüklemek, kavramsal bir bel kemiği vererek onu özsel formlara yakınlaştırmak işe yaramaz; mahcup olanı ayakta durmaya zorlamayalım" (2011: 204). Görünümün üzerindeki mahcuplaştıran hâle yerine simulakrın anarşist tacı.

belirleyeceği bir idea bile yoktur. Deleuze açısından idea benzerlik ilkesine göre model alınan değil, farklılık ilkesine göre yaratılandır. İdea yaratılan ve sonradan olan bir şeyse, hareketten ve zamandan bağımsız değildir. Simulakr tam da hareketin temelindeki zamanın başkalaşma kuvvetidir. Platon'un temel amacı da bu kuvveti dizginlemek, "kopyaların simülakrlara karşı zaferini sağlamak, simülakrları bastırmak, onları en dibe zincirlenmiş halde tutmak ve yüzeye çıkıp her yere 'bulaşmalarını' engellemek"tir (Deleuze, 2015a: 282).

Badiou, Deleuze'ün simulakrın peşinden giderken Platoncu yoldan çıkmadığını savunur (2019: 49, 71). Dünyayı simulakra göre kavramak, Platoncu pay alma temasına benzer. Bu dünyadaki varolanlar, Bir'in dereceleridir. Badiou'ya göre, Deleuze ve Platon arasındaki fark tam da burada ortaya çıkar. Deleuze için simulakr varlığı perdeleyen bir eksiklik değildir, "varlığın tek-anlamlı gücünün neşeyle tasdik edilmesi"dir.[48] Benzerliğe bağlı olmayan bu göstergeler, "tek anlamlılığın rastlantısal kiplikleridir ve tüm mimetik hiyerarşilerin uzağında, ancak ayırıcı sentez yoluyla birlikte-varoluşlarında düşünülmeleri mümkündür". Deleuze, simulakrı yeğinsel bir kuvvet olarak kavrar. "Simulakrum farklının farklıyla bizzat fark yoluyla ilişkilendiği sistemdir" Simulakrlar arasındaki ilişki ıraksamaya dayanır. Onların oluşturduğu serilerin birbirine yakınsaması ancak "formel olmayan bir kaos" içerisinde gerçekleşir. Modelin özdeşliğinin ve kopyanın benzerliğinin bu kaosta bir yeri yoktur (Deleuze, 2017: 361-362). Yeğinsel bir kuvvet olan simulakr olumsuzluğun gücüne dayanmaz. Deleuze açısından Nietzsche'yi ayrıcalıklı kılan da budur. "Nietzsche, olumsuzlamanın, karşıtlığın ve çelişkinin spekülatif öğesinin yerine, farkın pratik öğesini koyar: olumlamanın ve hazzın öğesi" (Deleuze, 2016d: 22).

3.3.1.1. Zamanın üçüncü kipi olan geleceğe inanç

Varlığın oluşu simulatiftir. Simulakr gerçekliğin yadsınması değil, doğrudan onun tanımıdır. Varlık Hiçlik'le oluşturduğu karşıtlık üzerinden oluşa geçmez. O kendi

[48] Bu neşeyle Cuma arasında bir ilişki kurabiliriz. Cuma'nın, Robinson'un kurduğu "işletilen ve yönetilen" adasına karşı bir tehdit olarak kabul edilen ve bu adanın kuşandığı "yalancı ciddiyeti bozan ve maskesini alaşağı eden" korkunç kahkahası ve "çocukça patlamalarıdır" bu neşe (Tournier, 2014: 125).

kendisiyle doludur ve sürekli taşmaya devam eder, geleceğe bağlanır. Zamanın üçünkü kipi olan gelecek, aynı zamanda varlığın üçüncü modudur. Deleuze gelecekle birlikte zamanı artık temellendiren-temellenen ilişkisinden çıkarmaya çalışır. Geçmiş, şimdinin geçmesini sağlaması itibariyle onu temellendirir. Bu temel/geçmiş, "temellendirdiği temsile göreli olarak kalır. Temsilin ilkelerini, yani çok eski bir model olarak ele aldığı özdeşliği ve şimdiye ait bir imge olarak ele aldığı benzerliği, yani Aynı'yı ve Benzer'i yükseltir" (Deleuze, 2017: 128). Ontolojik geçmişle epistemolojik şimdi arasındaki ilişki organiktir. Geçmiş ancak şimdiyle ispatlanabilir. Temelin ispatlanması gerekir. Bilgiden temele ve temelden bilgiye giden bir döngüselik söz konusudur. Bu döngüsel hareketi takip ettiğimizde, "düşünceye sokulan zamanı" değil, "ruha sokulan hareketi" yakalarız. Hareketle kurulan zamandan, düşünceyi bölen zamana geçtiğimizde, artık zamanın başka bir boyutuna geçmiş oluruz. Zamanı amprik içeriğinden koparan ve temelden sarsan bu boyutta zaman zıvanadan çıkar. "Zamanın içinde bir şeylerin meydana gelmesi yerine, zamanın kendisi meydana gelir" (Deleuze, 2017: 129).

Meydana gelen şey zamanın gücüdür/hakikatidir. Deleuze ve Guattari'ye göre bir şey asla tek başına yersizyurtsuzlaşamaz (1987: 174). En az iki terime ihtiyaç vardır. İki terimden her biri diğerinde yerliyurtlulaşır. Biri diğeri için yer-yurt olur. Fakat yer-yurt olma durumu ilk hale geri dönme veya ideal bir durumun gerçekleşmesi değildir. İki terimin kaçış çizgilerinin ürettiği tamamen yeni bir durumdur. Bu terimleri zamanın kipleri açısından ele alabiliriz. Bir şeyin başkalaşmasını tanımlamak için, öncelikle, geçmiş ve şimdiki zamana ihtiyaç duyarız. Çünkü olacak olan veya yersizyurtsuzlaşan şeye ulaşmak için, onun olduğu şeyden kopması gerekir. Bir şeyin olması aynı zamanda onun geçmesidir. Geçmiş ve şimdi arasındaki dışsallaşma ve içselleşme ilişkisi, aslında, yerliyurtlulaşmanın temel formudur. Geçmiş şimdide yerliyurtlulaşır/dışsallaşır – şimdi geçmişte yerliyurtlulaşır/içselleşir. "Hatıralar her zaman yerliyurtlulaşmanın bir işlevine sahiptir" (Deleuze ve Guattari, 1987: 294). Her bir zaman boyutunun kendi içindeki yersizyurtsuzlaşması ise onların saf boyutunda veya edilgin sentezinde gerçekleşir. Bu sentezlerin birbirine bağlanması zamanın düzenini oluşturur. Bu düzenden kopan ve zıvanasından çıkan zaman gelecek zamandır. Gelecek zaman yersizyurtsuzlaşanın kipidir. Geçmiş ve şimdinin yersizyurtsuzlaşan çizgilerinin yeni bir durum ortaya

çıkarmasıdır: özneyi başka bir şey haline getiren larvamsı durum. Zamanın bu üçüncü sentezinde, geçmiş ve şimdi ancak geleceğin boyutları olabilir.

> "Şimdi, yazgısı silinmek olan bir aktörden, bir failden, bir eyleyiciden daha fazlası değildir; geçmiş de eksiklikle çalışan bir koşuldan 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).

Zamanın üç sentezi tekrarın üç öğesidir. "Şimdi tekrar edendir, geçmiş tekrarın kendisidir, ancak gelecek, tekrar edilendir" (2017: 134). Maddi ve manevi tekrarın ötesindeki geleceğin tekrarında, koşula ve temele göre eyleyen dışarıda bırakılır. Fark artık tekrar edenden çıkarılmadığı gibi, tekrarın kendi içindeki derecelerine de bağlanmaz. Şimdinin uçları arasındaki farkı kapsayan geçmişin tabakalarının tekrarında değilizdir artık. Geleceğin tekrarı veya tekrar edilen sonra gelir. Bu tekrar, "temelsizleştiren bir tekrardır". "Tekrarın, kendi için, kendinde fark olmasını sağlamakla", hakikatin yaratılan ve sonradan gelmesi aynı şeydir. Tekrar edilen şey hakikatin yaratılmasıdır. Hakikat temelsizleştiren hareketle yaratılır ve bu yaratımın kurucu öznesine de indirgenemez. Zamanın öznesi kendisidir, boş formudur ve her seferinde zaman, geçmiş ve şimdinin dışına düşer: "belleğin ötesinde, ölüm içgüdüsü; tınlamanın ötesinde zoraki hareket" (Deleuze, 2017: 379). Robbe-Grillet'in de ifade ettiği gibi, "her an kendine yeten, durmadan silinen geçmişsiz bir evren. Zaman artık akmıyor. Hiçbir şeyi oluşturup gerçekleştirmiyor" (1981: 78, 80). Zamanın elinden yapıp bozabileceği amprik içeriği aldığınızda geriye sadece kendisi kalır.

Deleuze'e göre Proust'un Bergson'dan ayrıldığı yer tam da burasıdır: "Proust değişimi, Bergsoncu bir süre olarak değil de, bir ayrılış, mezara doğru bir yarış olarak tasavvur eder" (2016e: 23). Bergson açısından süre/saf bellek kendi içinde farklılaşır ama tümüyle edimselleşmez. Ondan kopup gelen bazı virtüel imgeler ancak edimselleşebilir. Saf bellek tamamen kendisini bize açamaz. Varlık bir yanıyla örtülüdür. Proust'un temel sorusu ise şudur: "kendi içindeki biçimiyle geçmişi nasıl kurtarabiliriz" (Deleuze, 2016e: 59). Proust, Zerdüşt'ün "kurtuluş" olarak öğrettiği şu öğüte kulak verir: "geçip gitmiş her şeyi yaratarak kurtarmak" (Nietzsche, 2016a: 199). Proust ve Nietzsche açısından bu yaratımın formu sanattır. Sanat yoluyla ancak

saf geçmişin üzerindeki örtüyü kaldırabilir, varlığın tenine temas edebiliriz. Deleuze için asıl mesele, "belleğin edilgin sentezine nüfuz edip edemeyeceğimiz, alışkanlığın edilgin sentezini yaşadığımız şekliyle geçmişin kendinde varlığını bir anlamda yaşayıp yaşamayacağımızdır" (2017: 123).

Esasında saf belleği yaşama imkânı oluşta saklıdır. Zamanın *Aion* biçiminde geçmiş ve gelecek aynı andadır (Deleuze, 2015a: 83). Deleuze'ün zaman imgede Bergson ve Nietzsche'yi bir arada kullanması şaşırtıcı değildir: "kristalin oluşumu, zamanın gücü ve sahtenin kuvveti birbirini kati surette tamamlıyıcı niteliktedir" (2021: 162). Oluşun özü "aynı anda iki yöne birden gitmek"tir (Deleuze, 2015a: 17). İki yöne birden uzayan bu düz çizgiyi, Nietzsche, "an" olarak ifade eder. Bu an, Zerdüşt'ün karşılaştığı geçittir: "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'" (Nietzsche, 2016a: 155).[49] Bu geçit, Alice'in içine atladığı Tavşan yuvasıdır: "*hiç* bitmeyecek düşüş" (Carroll, 2019a: 13). Alice bu yuvaya atladıktan sonra, zamanın *Aion* biçimine dâhil olur. Aynı anda daha büyük ve küçüktür veya ne tam olarak büyük ne de küçüktür. Varoluşu simulatiftir. Bu varoluşta "aynı yerde kalmak için vargücünle koşman gerekir" (Carroll, 2019b: 37). Alice'in zamanın *Aion* biçimindeki varoluşu, Platon'un zamanda varolan herhangi bir şeyin doğasına yönelik yaptığı tanımlamayla aynıdır: "zaman içinde olan ve buna katılan şeylerden her birinin, hem kendi kendisiyle aynı yaşta hem kendi kendinden daha yaşlı hem de daha genç olması zorunludur" (141d).[50] *Aion*'daki her bir an onu doldurmaksızın değiştirir. Olayın şey durumlarındaki cisimleşmiş halini, yani *Khronos* olan zamanı iki kez aşar: "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). Bu kesenin açılması/anın geçmesi iki zaman kipine göre olur. An, hem geçmişte hem gelecektedir. Onun "geçmiş ve gelecek olarak kendisiyle birlikte varolması" oluşa dâhil olmasıdır.

[49]Robinson için bu an, bir doğru parçasıdır: "bu tarihsel olaylar defteri, en sonunda binlerce yıllık beklenmedik, bir olayla 'bağlanarak' ve başlangıç noktasına dönerek son bulacaktı. Ama zamanın bu döngüselliği tanrıların sırrı olarak kalıyordu ve birkaç dönümlük bir bahçenin yerin yuvarlıklığını hiç belli etmemesi gibi, kısa yaşamım benim için iki ucu da saçma bir biçimde sonsuza değin yönelen bir doğru parçasıydı" (Tournier, 2014: 185).

[50]Platon'un aynı bağlam içerisinde, Bir'i, bu zamanın dışında konumlandırdığını da hatırlatmak gerekir. Bir veya idea zamanla bağdaşmaz.

Nietzscheci ebedi dönüş anlayışı tam da burada karşımıza çıkar. Ebedi dönüş, Zerdüşt'ün karşılaştığı geçitin öteki yolunu izler: "ileriye, önümüzdeki bu uzun, tüyler ürpertici yola – ebediyen yeniden gelmek zorunda değil miyiz?" (Nietzsche, 2016a: 156). Geri gelinen bu yerde artık Bergson'dan kopmaya başlarız. Çünkü Deleuze'e göre, geri dönen şey, varlık/geçmiş değildir. "Geri dönüş, kendisini oluşta ve geçmekte olanda olumlayarak varlığı meydana getirir. Geri dönen bir değildir; geri dönüş kendisini çeşitli ve çok olanda olumlayan birdir" (Deleuze, 2016d: 67). Ebedi dönüş geleceğin tekrarıdır ve ancak bu tekrar yoluyla yeni ortaya çıkabilir. Megill'in de ifade ettiği gibi ebedi dönüş "geriye hareket etmediği" için "daimi bir kriz durumudur" (2012: 56). Hakikat, bu krizden yeni bir şeyler çıkarmaktan başka bir şey değildir. O halde, hakikati yaratmak için öncelikle geleceğe inanmalıyız. Deleuze ebedi dönüşü "geleceğin inancı" olarak tanımlar. "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" (2017: 131). Ebedi dönüşte geri gelen şey farktır. Farkın geri gelmesi onun sonradan geldiği anlamına gelmez. Sonradan gelen şey tekrardır. Nietzsche açısından tözün varlığını oluşturan, onun "kipler için söylenmesi"dir (Deleuze, 2017: 69). Tekrar fark için söylenen bir özdeşliktir veya hakikat farkı açığa çıkaran bir tekrardır. Hakikatin yaratılması tekrarlanır, ama her seferinde başka bir şey ortaya çıkar. Ebedi dönüş, "çeşitliliğin yeniden üretilmesinin, farkın tekrarının ilkesidir" (Deleuze, 2016d: 66). Deleuze'ün de belirttiği gibi, "farkın süreğen ıraksamasının ve merkezsizleşmesinin tam karşılığı tekrarın içinde meydana gelen bir yer ve kılık değişimidir" (2017: 16). Bu yer ve kılık değişimi, Platon'un "yüz başlı" dediği simulakrdır.

Deleuze, ebedi dönüşü iki düzlemde ele alır. Birinci düzlem varlığın oluşu olarak fark, ikinci düzlem oluşun varlığı olarak tekrardır. Sanıldığının aksine Nietzsche'de varlık yok sayılmaz, olumlama aracılığıyla ele alınır. Olumlama ve varlık ilişkisi iki düzlemde olur. Birinci düzlem varlığın oluşudur. Varlığın oluşu simulatif olduğundan kendinde olumlamadır. Varlık eksiklik bildirmediğinden, onun kendi etkinliğinin bütünlüklü ifadesi olumlamadır. Varlığın kendisinden başka nesnesi yoktur, o kendisini olumlar. "Olumlama nesnesi olarak olumlama: Varlık budur" (Deleuze, 2016d: 224). Bu düzeyde varlığın oluşunu karşıtlık üzerinden

kavradığımızda, farkı yitirmiş oluruz, olumlama yerini olumsuzlamaya bırakır. Olumlamanın özü farktır; "olumlumlama, kendi farkının hazzı ve oyunudur" (Deleuze, 2016d: 227).

Bu oyun zaman imgenin Nietzscheci biçimidir. "Zamanın düzeni" (the order of time) ve "seriler olarak zaman" (time as series) birbirinden farklıdır (Deleuze, 2001b: 275). Seriler olarak zamanda imge ve göstegeler artık simulakrdır. Deleuze'ün fenomen için yaptığı tanımla simualakr örtüşür. Fenomen, öncelikle, "bir sinyal-işaret sistemine" bağlıdır. Bu sistemdeki en az iki heterojen seri arasında iletişim kurulmasıyla oluşur. İki seri arasında "şimşek gibi çakan" şeydir (Deleuze, 2017: 294). Seriler olarak zamanda, önce ve sonra, ardışık ilerleyişin dışsal belirlenimleri değildir, bir haline-geliş içerisindeki niteliklerdir: "kuvvetin iki yüzü veya kuvvetin daha üst başka bir kuvvete geçişidir" (Deleuze, 2021: 335). Bir seri, imgelerin dizilişinden oluşur. Serideki imgelerin kendi aralarındaki ilişki onu bir sınıra doğru iter. Bu sınır aynı zamanda kendisi de başka bir sınıra dayanacak olan diğer bir serinin gelişmesine yol açar. Bir seriden (önce) diğerine (sonra) geçerken oluş içerisindeki kuvvetin gelişimini takip ederiz. Önce ve sonrayı ayırmak koşuluyla bütün içerisinde birleştirmeyiz. Bütünde içselleşen imgeler yerine, kuvvetin dönüşüm anları olarak imge dizilişlerinin potansiyelini açığa çıkarırız. Her seri bir görme ve söyleme tarzı içeririr. Bu tarzlar arasındaki ilişki ise dışsal değil içseldir. Bir kuvvetin farklı görme ve söyleme tarzlarıdır. Tarzları birbirinden farlılaştıran şey anın kendisinde süren bir aralıktır (Deleuze, 2021: 191, 225). Bu aralık tam da Zerdüşt'ün karşılaştığı geçittir. Bu geçitten geçen imgeler geçmiş (önce) ve gelecek (sonra) olarak ayrışır, ama birbirine dışsal değillerdir. Filmin oluşunda bir aradadırlar.

Seriler arasında iletişim kurduran aralığın teknik karşılığı irrasyonel kesmedir. Hareket imgede, sahneler ve sekanslar rasyonel kesmelerle birbirine bağlanır. Bu bağlantılar bütün açısından ölçülebilir bir uzam oluşturur. Aralığın buradaki işlevi hareketleri ayırmak ve ayrılan hareketleri de genişleyen bütünde birleştirmektir. Filmin başından sonuna kadar olan değişim (zaman) ancak dolaylı olarak sunulabilir. Zaman doğrusal hareketin bir ölçüsü olarak kalır. Önce ve sonra bu ölçeğin birimleri olarak belirlenir. Önemli olan harekettir ve kesmenin hangi hareketle birlikte

kurulacağıdır. Aralık bir önceki sahnenin/sekansın sonuna ait olabildiği gibi, bir sonraki sahnenin/sekansın başına da ait olabilr. Zaman imgede ise aralık hiçbir önceye ve sonraya ait değildir, her önceyi ve sonrayı sürekli bölen düz çizgidir (Deleuze, 2021: 222). İrrasyonel kesme, sahneyi ve sekansı seriye dönüştürür. Kendisine bir son ve başlangıç belirleyen aralık olmadığı için, hareket doğrusal olmaktan çıkıp sapkın hale gelir. İki hareket arasındaki etkileşimi kuran şey ikisine de ait olmayan sınırdır. Aralığın kendine özgü bir değeri vardır. Asıl işlevi harekete bağlanarak bütüne ulaşan soyut gelişimi kurmak değil, seriler arasında devam eden oluşun potansiyelini açığa çıkarmaktır. Zaman imgede, özellikle, hareketleri düzlüğe çıkaran bir final düzenlemesinin olmamasının nedeni budur.[51] Filmin başıyla sonu arasındaki mesafeye/aralığa bütün yerleşmez; bütün hep dışarıya düşer. Filmde her şeyi kuran bir başlangıç olmadığı gibi her şeyi temellendiren bir son da yoktur. Kuvvetin farklılaşma anlarının öncesi ve sonrası vardır. Hareketlerin örttüğü bir hakikat olmadığı gibi, sahnelerin/sekansların arka planında yer alarak onları temellendiren bir bütün de yoktur.

Godard sinemasında bu bütün devre dışı bırakılır. İmgeler sadece seriler oluşturur. *Sauve Qui Peut (la vie)* (Herkes Başının Çaresine Baksın-1980) filminde, bu serilerin incelikli bir şekilde birbirine bağlandığını görürüz. Her seri kendi içinde bir bütünlük sergiler ama onu diğer bir seriye bağlayan, kendisinden kaçan veya başka bir seriden gelen parçalarla oluşmaya devam eder. "Müzik kategorisinde" önce Isabelle ve Denise'i bir arabanın içinde görürüz. Bu serinin sonunda bir kuş sesi duyarız. Denise, o sesin kaynağını bulmaya çalışırken, onun diğer bir seriden geldiğini anlarız. Bir sonraki seride bu seslerle sarmalanan güzel bir manzara görürüz. Bu manzara görüntüsü bir sonraki serinin eylemiyle sarsılır. Bu seride Isabelle'in sandalyesini çekmesinin bir önceki serideki sarsıntıya neden olduğunu görürüz. Isabelle yaşlı bir erkekle kahvaltı yapar. Radyodan bahsedilir, ama bir ses duymayız. Sonraki seride Denise Godard'a radyoyu kapatıyım mı diye sorar, yine bir ses duymayız. Bu sefer sadece radyonun sesini değili onların ne konuştuğunu da duymayız. Bütün sesleri bastıran trenin gürültülü sesini duyabiliriz ancak. Kuş sesinden, sandalyeye, sandalyeden, radyoya ve en son trene geçen kuvvetin serisel

[51] Zaman imgenin bu özelliği ebedi dönüş anlayışını yankılar. Deleuze'e göre bu anlayış "son durumun ya da denge durumunun eleştirisi"dir: "kuvvetler dengesi mümkün değildir" (2016d: 66).

gelişimini takip ederiz. Onları kapsayan ve kendinde içeren bütünden de artık söz edemeyiz. Bütün serilerin arasındadır. Aralık hiçbir seriye ait değildir. *Bande à part* (Çete-1964) filminde ise aralık serileri bölerek çoğaltır. Filmin üç ana karakteri bir barda otururlar. Bunlardan ikisi yanyana diğeri karşıdadır. Bu yanyana ve karşıda olma hali sürekli değişir ve her değişimde bir seri oluşur. Bu dönüşümü başlatan şey ise Arthur'un iki masanın arasından geçmesidir. Arthur, Nietzsche'nin an dediği o geçitten geçerken kendisiyle birlikte diğerlerini de çeker. Geçtikten sonra onun yerine Franz geçer, Arthur geldiğinde Franz'ın yerine geçer. Odile'in yanında artık Franz vardır. Arthur Odile'in diğer tarafına geçtiğinde, onu iterek diğer taraftan Franz'ı dışarı atar. Franz tekrar bulunduğu yere onların karşısına gelir. Odile masadan kalktığında, bu sefer Franz ve Arthur yan yana gelir. Odile onların karşısına geçtiğinde, üç karakter ikili ve birli oturma düzeninin tüm yerlerinden geçmiş olur. Kombinasyonlar arasındaki bu serisel değişimi başlatan, iki masa arasındaki geçiştir. Bu geçitten sonra, tüm kombinasyonlardan geçen seriler olumlanmış olur. Kimin nerede oturduğunun bir önemi yoktur. Hikâye zaten simulatiftir. Filmin başındaki uzun araba sahnesinde, Franz ileriye bakarak "işte orada" der. Orada olan, hikâyesinin başladığı yerdir. Fakat Arthur'a onun bulunduğu tarafı gösterir. Esasında, hikâyenin göstereninin yeri belli değildir, nerede başladığını ve bittiğini bilemeyiz. Gösteren kılık ve yer değiştirir. Hikâyeyi kuran bakış açıları da bu değişime tabidir. Aynı eylem (arabadan inme) birinci açının tersi olanda tekrar eder. Önce olan sonrada tekrar edilir. Aynı eylemi görürüz ama farklı açılardan. Eylemi başkalaştıran bakış açılarıdır. Farklı açılardan tekrar tekrarlanmaya devam eder: arabada Odile'in şapkayı takması ve "bilmiyorum" cevabı. Bakış açıları hikâyeyi başkalaştırır, tersi de mümkündür. Odile ve Arthur'un metrodaki bir adamın bakışına dair farklı hikâyeleri, tam da bu başkalaşmayı ortaya koyar: "hikâyeye göre değişen bakış". Hikâye ve bakış açısı arasında gidip gelen şey varlığını simulatif varoluşudur.

İkinci olumlama düzleminin nesnesi bu varoluştur. Bu düzlem oluşun varlığı olarak tekrarın olumlanmasıdır. Kendini farkta olumlayan olumlamanın olumlamasıdır. Bu düzlemde, olumlama ikiye katlanır, "en üst derecesine yükselmiş farktır". Farkın/hakikatin ıraksayan seriler arasından yeniden üretilmesidir. Ebedi dönüşte geri gelen, bu yaratımın sınırsızca olumlanmasıdır. Olumlamayı sonsuz gücüne yükselten etkin-oluşun varlığıdır. Deleuze'e göre ebedi dönüş, olumsuzlamanın

boyunduruğu altında olan tepkisel-oluşa ait değildir: "Ebedi dönüşte, varlık oluşa aittir, ama oluşun varlığı yalnızca etkin-oluşa aittir" (2016d: 224, 228).

Etkin-oluşun iki seçici boyutu vardır. İlk seçen varlıktır. Varlık kendisini seçer yokluğu değil, onun seçimi oluşudur ve oluşa geçmek için yokluğa ihtiyaç duymaz. Varlık kendinde olumlamadır. Bu olumlamanın kendi üzerine katlanması için oluşun da varlık tarzını seçmesi lazımdır. Oluşun varlığının kendinde olması için etkin olması gerekir. Tepkisel olduğunda, varlığını, kendisi olmayan üzerinden dolayımlayarak kurabilir. O halde, oluş varlığını olumlamadan çıkmadan olumlayabilir, yani etkin-oluşu onun varlığıdır. Harekette, tepkisel-oluşta/psikolojik varoluşumuzda kaldığımız müddetçe zamanı olumlayamayız. Deleuze Nietzsche'de, Bergson'da olduğu gibi monist bir temanın olduğuna dikkat çeker: tekanlamlılık. Bergsoncu doğa farkıyla, Nietzscheci etkin-oluş arasında yakınlık vardır. Aralarındaki fark şu ki, biri geçmişe atfeder diğeri geleceğe varlığın doğasını. Birincisinde tekrarda, ikincisinde tekrar edilendeyiz. Gelecek tekrar edilen farktır ve bu farkın doğası etkin-oluştur. 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, 2016d: 94-95). O halde, hakikat her seferinde yeniden tekrar edilen bir farktır. Badiou'nun da belirttiği 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).

Hakikatin yeniden gelen şey olmasıyla, düşüncenin ikinci olumlama düzlemine bağlı kalması aynı şeydir. Düşüncü varlığın oluşuna tabiken, onu en üstün fark düzeyine yükseltmek için iki oluş biçimi arasında seçim yapmalıdır. Ontolojinin etik bir meseleye bağlandığı yer tam da burasıdır. Eğer varlığın oluşu başkalaşma ve rastlantıysa, bu "rastlantıyı bütünüyle olumlamak, onu bir olumlama nesnesine dönüştürmek ancak düşüncenin yapabileceği bir şeydir" (Badiou, 2019: 79). Fakat düşünce, ebedi dönüşü bir tasarım veya postülat olarak kendisine nesne edinmez. Ebedi dönüş, zaten "*yaşanmış bir olay* ve düşünce olarak *ani* bir düşüncedir" (Klossowski, 1999: 117). Düşünce yaşanmış bir olay olmalıdır. Bu yaşanmışlığın olay olabilmesi için onun etkin-oluşu seçmesi gerekir. Düşünce tekrar edilir ama her

seferinde iyinin ve kötünün ötesindeki istenci yansıtması koşuluyla. Yeniden başlamak ve yaşamak zorundaymışçasına, yaşamın, her seferinde tekrar istenilmesidir (Klossowski, 1999: 97).[52] Zerdüşt'ün ölümün soğuk yüzüne bakarak yaşam adına sormasıdır ebedi olan: "'bu muydu - yaşam?' diye sormak istiyorum ölüme. Pekâlâ! Bir kez daha!" (Nietzsche, 2016a: 324). Nietzsche'de etik ontolojiden önce gelir. Çünkü "varlık verili değildir; varlığın istenmesi gerekir. Etik istenç geri dönen istençtir; etik istenç varlığı isteyen istençtir" (Hardt, 2012: 107).

Ebedi istencin etik boyutu onu çileci ve rasyonel bir ahlaka bağlamaz. Edebi istenç, dönüşün tekrarına, formu sonsuzca isteme olan özerk bir yasa verir (Deleuze, 2016c: 49). Sonsuzca isteme, Zerdüşt'ün "yaşlı istemi"dir: "kendi yolunu yürümek ister benim ayaklarımla, sessizce ve değişmeden yürür yıllar boyunca" (Nietzsche, 2016a: 109). Deleuze'e göre bu istenç, "Kantçı kuralın bir parodisi"dir: "istediğin şey ne olursa olsun, onu, aynı zamanda onun ebedi dönüşünü isteyecek şekilde iste" (2009b: 197). Her parodide olduğu gibi aralarında bir fark vardır. Hughes, bu farkı tespit etmek için tekrarın nerede olduğuna dikkat eder (2014: 99-100). Kantçı isteme eyleme yöneliktir ve onunla tekrar edilebilir. Ebedi istenç ise duruma bağlıdır ve orada tekrar edilebilir. Deleuze açısından "insan dünyada saf optik ve sessel bir durumdaki gibidir. İnsanın kaybettiği tepkisinin yerini ancak inanç alabilir" (2021: 211). Durumun içeriği değişebilir ama ifade ettiği varlık açısından aynıdır. Her farklı durumda, asıl farkı ortaya çıkaran o durumlarda süregelen tekilleşmedir ve her tekillik, dönüşün tekrarını olumlar. Bu olumlama olası deneyimde değil, gerçek deneyimde tekrarlanır. Olası deneyimleri bütünde içeren eylemden önce, gerçek bir deneyim olan olaya "uyumlu" bir hale gelmeliyiz. Aksi takdirde, olayı tarihselliğine indirgeyerek "rasyonel bir yasa ya da bir amaçlar krallığı" kurmuş oluruz.

Olaya uyumlu hale gelmek etkin-oluştur. Bu oluşun zaman imgedeki tecessümü inanç izleğiyle olur. Nietzscheci zaman imgede, hareket imge krizinin ötesine gidilir. Bu krizin sonucu olan, insan ve dünya arasındaki kopan bağın onarılması amaçlanır

[52] Bu istenç Oruç Aruoaba'ya göre, yaşam ve ölüm arasında kurulabilecek en köklü bağlantıdır: "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).

(Marrati, 2008: 85). Duyu-motor bağın kopuşu, aynı zamanda insan ve dünya arasındaki bağın kopuşudur. Düşünce artık ne kendisini ne de dünyayı düşünebilen bir güçtür. Kopan bağın yeniden birleştirilmesi, düşünülmez olanı düşüncenin gücü haline getiren ve absürtle var olabilen inançla mümkündür (Deleuze, 2021: 208-209). Deleuze, Bergson'la birlikte zaman imgede virtüeli keşfeder, ama onun edimselleşmesini daha çok Nietzsche'yle birlikte ele alır. Onun için inanç, bu edimselleşmeye karşılık gelir (Hughes, 2014: 124). Hardt'ın belirtmiş olduğu, Bergson'daki edimsel alanın yaratıcı şekilde örgütlenme eksikliği, Nietzscheci inançla giderilir. Deleuze'ün de ifade ettiği gibi, "bir etiğe ya da bir imana ihtiyacımız var" (2021: 213). Edimsel alandaki krizler potansiyellerin açığa çıkması için birer fırsattır ama bu fırsatları örgütlenme imkânına dönüştürebildiğimiz takdirde bu böyledir. Zaman imgenin yeni biçimi, bu örgütlenme imkânını canlı tutar ve dünyaya inancımızı tazeler.

Nietzsche, "tarih hastalığıyla" acı çeken yaşama iki panzehir sunar: "tarihdışı" ve "tarihüstü". (2015: 87). Tarihdışı olan oluştur, "unutmadır" ve kendini sınırlı bir ufka koyandır. Tarihüstü olan ise "varoluşa ebedilik ve aynılık karakterini veren *sanata* ve *dine* yönelten güçler"dir. Tarihüstü olan, Deleuze'ün zaman imgede tespit ettiği inanç izleği değil midir? İnsan ve dünya arasındaki bağın kopmasıyla, yaşamın tarih hastalığına yakalanması aynı şeydir. Deleuze için bu hastalıktan kurtulmanın sanatsal karşılığı sinemadır. Simülatif bir varoluş olan yaşama inanç, sanatsal olarak ifadesini sinemada bulur. "Film dünyadaki konumumuzun açıklaması"dır, "bir dünya ile etkileşimi 'canlandırarak anlatır'" (Frampton, 2013: 19). Eğer zamanın hakikati daimi-kriz haliyse, örgütlenme ve inanç tekrar edilmelidir. Ne inanç tek bir seferde ortaya konulur ne de örgütlenme tek bir sefer de gerçekleştirilir. Her defasında sonsuzca isteyen şey inançtır. Bu inancın nesnesi olan dünyayı her defasında yeniden yaratan ise örgütlenmedir. Proustçu önermeyi tekrarlarsak, "dünya tek bir hamle de yaratılmadı, her gün yeniden yaratılmak zorunda" (2020: 2883). Bu dünyanın dikkate değer yanı bir anlamının olması veya olmaması değil var olmasıdır. Dünyanın var olması tüm gerçekliğiyle karşımızdadır (Robbe-Grillet, 1981: 37). Bu gerçeklik karşısındaki "en zorlu ödevimiz" ona inanmaktır. Bu inanç, "içkinlik düzlemimiz üzerinde keşfedilmeyi bekleyen bir varoluş kipinin ödevi"dir (Deleuze ve Guattari, 2001: 71).

Sinemada inancın farklı tezahürleri olmuştur. Deleuze'e göre sinema, iki temel inanç izleğine bağlı kalmıştır: hristiyan inancı ve devrim inancı. Her iki inanç sinemasında da, sinema kitlesel bir sanat olarak kabul edilmiştir. Aralarındaki fark dünyaya bakış açılarıdır. Hristiyan inancında, insanın içsel dünyası dışsal dünyasını önceler. İnsan, içselliğini keşfetmesi koşuluyla aşkın dünyaya bağlanabilir. Devrim inancında ise ötedünya bu dünyadadır ve ona ulaşmak için yaşadığımız bu dünyayı dönüştürmemiz gerekir. İnsan kendisini sınırlayan dışsal dünyanın koşullarını değiştirmedikçe, o dünyaya ulaşması mümkün değildir. İki inanç sinemasının sabit kaldığını düşünmek de hata olur. Ford sinemasındaki Hristiyan inancıyla, Bresson sinemasındaki Hristiyan inancı birbirinden farklıdır. Keza aynı fark, devrim inancı açısından Eisenstein sinemasıyla üçüncü dünya sineması için de geçerlidir (Deleuze Güney sinemasını da bu bağlamda değerlendirir) (Deleuze, 2021: 210).

Hristiyan ve devrim inancının dönüşümü bizi zaman imgeye taşır. Her iki inanç da temelde aynı şeye, yani insana bağlıdır. Birinde insandan içsel dünyasını keşfetmesi, diğerinde yaşadığı dünyayı dönüştürmesi beklenir. İnancın öznesi insan, nesnesi ise öte veya dönüşmüş bir dünyadır. İki inanç hümanist bir çizgide kalır.[53] Foucault kendisine sorulan hümanizmayla ilgili bir soruya iki uçlu bir cevap verir (2011: 103). Ona göre, insan ve Tanrı, inancın iki eşleniğidir. İnsanlığın işlemesi için Tanrı fikrini korumak gerekir. İnancı Tanrısal bir uhrevilikten çıkarmak insanı da aşmayı gerektirir. Baker, "dünya artık insana Tanrı'sı tarafından 'vadedilmiş' toprak değildir" der (2015: 206). Esasında vadeden insandır; vadedilen ise öte veya dönüşmüş bir dünya. Dünyayla insan arasındaki kopan bağ inancın asıl nesnesiyse, bu inanç iki unsuru içermek zorundadır. Tanrının ölümüyle peçesi kaldırılan dünya gizemini kaybetmiştir ve bu dünya artık inancın nesnesiyse Bir'in kötü kopyası olması bakımından değil, farkın zuhur ettiği içkinklik düzlemi olmasındandır. İnancı antropomorfik kısıtlamalardan kurtardığımızda, insan bu dünyadaki sadece görsel ve işitsel bir durum, yani larvamsı özne olabilir. Deleuze'ün sinema özelinde mesele ettiği inanç, Pessoa'nın "duyum bilimi" olarak bahsettiği düzleme götürür bizi:

[53] Deleuze, Pascal ve Kierkegaard'ı bu inanç bağlamında değerlendirir. İnancı rasyonel ahlaktan çıkarmışlar ve "aklın içine gömüldüğü çileci bir ideale" bağlamışlardır. Onlarda eksik, Nietzsche'de var olan şey şudur: "olumlama, masumiyet, oyun ve dışsallık". "Sıçramak dans etmek değildir, bahse girmek de oynamak değildir" (2016d: 55-56). Deleuze'ün Nietzsche'yi, Pascal'dan Kierkegaard'a ve oradan Sartre'a kadar uzanan varoluşçu gelenekten ayırmasının nedeni de bu eksikliktir. Bu felsefi çizgi, duygulanım imgede tespit edilen lirik soyutlama geleneğiyle birleşir.

“İnançların ölümüne, dinlerin toza toprağa karışmasına tanıklık eden, bilimlerin alacakaranlığa gömüldüğü bu devirde, duyumlarımız elimizde kalan yegâne gerçekliktir. Aklımızı kurcalayan tek sıkıntı, bizi tatmin edebilen biricik bilim, duyum bilimidir*”* (Pessoa, 2018: 639).

Kracauer, sinemanın fiziksel varoluşa olabilecek en yakın düzeyde yaklaşmasını modern insanın yaşadığı gerçeklik susuzluğuyla ilişkilendirir (2015: 289-290).[54] Kracauer modern insanın özlemini belirtmeden önce onun koşullarını tahlil eder.[55] Modern insan, Tanrı’nın ve Özne’nin ölümünden sonra fiziksel varoluşla/yaşamla baş başa kalmıştır. Öncelikle, Tanrı’nın ölümü, bağlayıcı bir normlar bütünlüğünün kaybı bağlamında, insanın güven verici bir evden mahrum kalmasına neden olmuştur. Sonlu ve bütünlüklü bir dünya sunan inançlar ve kültürel geleneklerin çözülmesi fiziksel varoluşu kapsayan sis bulutunun dağıtmıştır. Yaşama doğrudan temas edilebileceğini vadeden, öznenin hükümranlığındaki bilim ise yeni bir genellik inşa etmenin ötesine gidememiştir. Mistik bulut kendisini sayılardan örülü bir ağa bırakmıştır: “kendimizi ‘antik inançlar’dan kurtarır kurtarmaz şeylerin niteliklerini elemeye sevk ediliriz. Böylelikle şeyler uzaklaşmaya devam eder” (Kracuer, 2015: 517). Sinema tam da bu kurak ortama taze bir hava katar. “Bir senteze, birleştirici bir imgeye yönelik her girişimin yetersiz kaldığı” bu dünyaya temas edebilmemizi sağlar (Kracauer, 2015: 291). Bu bağlamda, ikinci bölümdeki önermeyi tekrarlayalım: sinema Bergson’un bilimde tespit ettiği metafizik yoksunluğun sanat açısından karşılığıdır. Bu karşılığın tarzı inancın biçimini belirler. Kracauer’in “çocuksu kadiri mutlaklık” olarak ifade ettiği, tam da Nietzscheci inanç anlayışını yansıtır. Bu mutlaklığa ulaşan bir film, “psiko-fiziksel karşılıklarıyla maddi dünyayı keşfetmemize etkili bir biçimde yardım eder. Bu dünyayı kamerayla deneyimlemeye çalışarak onu kelimenin tam anlamıyla uyku halinden, fiili namevcudiyet halinden

[54] Bu ilişkinin felsefedeki karşılığını yaşam kavramı üzerinden ele alır. Nietzsche’den Bergson’a uzanan yaşam kavramının tarihi henüz yeni sayılır. Kracauer’in belirlediği bu çizgiye, Deleuze’ü de rahatlıkla ekleyebiliriz. Bu çalışmanın da felsefi iskeletini oluşturan bu çizgi, Deleuze açısından sinemanın hangi perspektiflerden ele alındığını da belirlemiştir. Kracauer bu ilişkiyi bir sinema kitabında kurar. Deleuze ve Kracauer arasındaki ilişkiye dikkat çekmemizin bir nedeni de budur.

[55] Arslan, Yeşilçam melodramlarını bu koşullar uyarınca ele alır. Modern insanın bulunduğu tekinsiz yaşamı huzurlu bir eve dönüştüren inanç, bu koşullardan filizlenir. Melodram “kutsallık-sonrası, feodalite sonrası, inancını yitirmiş bir dünyanın ahlaki belirsizliği ve maddi kırılganlığı içine düşmüş, kendilerini çaresiz, kimsesiz, gariban hisseden insanlarına, şiddetli güvensizlik duygularını ikame edecek bir mana; modern toplumun açık saçık, karmaşık ve heterojen haline düzen kazandıracak bir hikâye verir”. “Bilgi ve inanç arasındaki bu yarılma, melodramatik hazzın ta kendisidir” (2010: 90-91).

kurtarırız. Ve parçalara ayrıldığımız için bu dünyayı deneyimlemekte özgürüzdür" (Kracauer, 2015: 518).

Zaman imgenin yeni biçimiyle inanç, sahtenin/yanlışın kuvvetine tabidir. *Bande à part* filminin üç ana karakteri birbirlerine sürekli yalan söylerler. Filmin hikâyesi zaten yalanlar örgüsüyle ilerleyen simulatif bir gerçekliğe sahiptir. Bu hikâyede yanlış ve sıradışı olan aynıdır. Hiçbir yalan ilk değildir, yalanlar serisini başlatan öncü bir yalan yoktur. Filmin henüz başlarında hikâyenin özeti tekrar edilir. Bu özette adı geçen para, aslında, özetin yapıldığı sahneden öncesine değil sonrasına aittir. Para meselesini sonra öğreniriz. Özetin-tekrarın önceye değil sonraya götürdüğü ama onun da farklılaşarak ilerlediği gelecek zamanın hikâyesini takip ederiz. Odile Arthur'a "geleceğimi nereden biliyorsun?" diye sorar. Arthur bildiğinden dolayı değil, olmakta olana inandığından dolayı Odile'in geleceğinden emindir. "Bilginin modelinin yerine inancı koymak" der Deleuze (2021: 211). Odile''in söylediği şarkıda şöyle bir söz geçer: "itiraf ediyorum hala inandığımı". Bu şarkı sözüne eşilk eden görüntü, dünyanın rüya olduğunu düşünmüş ve o sırada uyuyor olan Franz'ın yataktaki görüntüsüdür. Odile hemen şunu ekler: "hayalden fazlasıdır" dünya. Onlar rüyanın tasvir etmek için yeterli olmadığı bu dünyaya inanırlar.[56]

Bu inançla birlikte, düşünceyi yaşamdan koparmaksızın onu fiili mevcudiyetine bağlayan düşünce imgesi yaratılır. Yaşama, varlık ve hakikat kavramlarıyla yaklaştığımızda onun potansiyellerini bastırmış oluruz. Hakikati zamana bağladığımızda ve varlığı da oluşuna göre kavradığımızda ise yaşam tüm potansiyellerini saçan bir kese gibi olur. Yaşamı olumlamak, "hafifletmektir: yaşama üstün değerlerin ağırlığını yüklemek değil, yaşama ait olacak, onu hafif ve etkin kılacak yeni değerler *yaratmak*" (Deleuze, 2016d: 223). Deleuze, Zerdüşt'ü takip eder. "Uçup giden erdemi yeryüzüne, bedene ve yaşama geri döndürmeye" çalışır (Nietzsche, 2016a: 71). Zaman imgenin yeni biçiminde, erdemi oluşturan şey bu dünyaya inanmaktır. "Dünyaya inanmak, aynı zamanda küçük bile olsalar denetimden kaçıp kurtulan olaylara yol açmak ya da alanı veya hacmi küçük bile

[56] Deleuze, Artaud'un gerçeküstücü sinema için yaptığı eleştiriyi şöyle özetler: "rüya düşünce 'problemi' için fazlasıyla kolay bir çözümdür" (2021: 203).

olsa yeni *mekân-zamanların* doğmasını sağlamaktır" (Deleuze, 2006d: 197). Sinema tam da mekân-zaman blokları yarattığı için dünyayla insan arasındaki kopan bağı onarabilir. Bu bağın farklı renkler almasını sağlayabilir.

3.3.1.2. "Bütün, dışarıdır"

Düşünceyi yaşamla aynı düzlemde buluşturnak, onu hakikat sözcüsü yaptıran aşkın konumundan çıkarmak demektir. Eğer düşünce yaşamın üzerinde değilse, onun başlangıcı ancak yaşamla birlikte olur. Düşünce "bir sinyalden, yani birincil bir yeğinlikten hareketle" başlar. "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 duyumsala rağmen değil, duyumsaldan hareketle oluşur. Bir tarafta duyumsal olan, diğer tarafta düşünülebilir olan yoktur. İkisi de aynı yaşamdan hareketle oluşur ve bozulur.

Deleuze, bu yaşama tüm duyularıyla temas edebilen ve onu tüm potansiyelleriyle düşünebilen bir düşünce imgesi yaratmaya çalışır. Her yaratımda olduğu gibi önce bir şeyleri yıkmak veya Nietzsche gibi söylersek "çekiçle" felsefe yapmak gerekir. Deleuze'ün çekiç darbeleri, "düşüncenin dogmatik imgesi" üzerinde yoğunlaşır. Bu düşünce imgesinin üç ilkesi vardır. İlk ilke, düşünce ve düşünür arasındaki doğrusal ilişkidir. Bu ilişkiden temel bir varsayım türetilir. Düşünce hakikati kendinde içeren doğal bir yetidir. Düşünürün görevi ise düşüncede içerilmiş olan bu hakikati açığa çıkarmaktır. O halde, hakikate ulaşmak için düşünmek yeterlidir. Düşünce hakikate giden yolun ancak aracısı olabilir; düşünürse bu aracı kullanan kişi. En nihayetinde insan düşünen bir varlıktır ve herkes düşünmenin ne demek olduğunu bilir. Kendini doğrulayan ve doğrulattıran hakikat sahnesi kurulur. Bu sahnede düşünürün "iyi niyeti"yle düşüncenin "doğru tabiati" birbirini tamamlar ve mutla sona ulaşılır. İkinci ilke, bu mutlu sona engel olan dışsal karakterin (bedenin) bertaraf edilmesidir. Açığa çıkarılan hakikatin bedeni yoktur, o cisimsizdir. Son ilke ise hakikate ulaşmamızı sağlayan yöntemdir. Düşünmeyi sapabileceği yollardan alıkoyacak ve onu dosdoğru hakikate götürecek bir yönteme ihtiyaç vardır. Yöntem sayesinde zamanın ve hareketin dışındaki hakikate varabiliriz. Fakat bu hakikat ancak "soyut bir

evrensellik" olabilir. Hâlbuki hakikat "her zaman ve her yerde geçerli olan" evrensellik değil, bir yaratımdır. Ne düşünce sabittir ne de hakikat. "Düşünceyi oluşturan gerçek kuvvetler" hakikatin yaratılmasındaki aktörlerdir. Aktörler değişir ama düşünce ve hakikat oluşmaya devam eder (Deleuze, 2017: 181, 2016d: 130).

Hakikati yaratan düşünce bir deneyimdir. Deneyimi düşünceye indirgemek de yanlış olur, o her şeyden önce yaşanılan bir gerçekliktir. Düşüncenin özü varsa eğer, bu, bir gerçekliği yorumlamak değil, bir olay olarak deneyimlemek olabilir. Hakikat düşüncenin deneyimlerken yarattığı şeydir. Düşünce öncesiz ve sonrasız hakikate ulaşmanın aracı değil, önceyi ve sonrayı seriler halinde yeniden zincirleyen hareketli bir oluşumdur. Hep yeniden başlar, "doğmakta olan, yeni olan, olmakta olandır" (Deleuze, 2006d: 120). Düşünce önvarsaydığı kuvvetler ilişkisine sıkı sıkıya bağlıdır. Her bir kuvvet ise bir göstergedir. Gösterge, "tıpkı fazla bal toplamış arılar gibi bilgeliğinden usanan" Zerdüşt'e dışarıdan "uzanacak olan eller"dir (Nietzsche, 2016a: 3). Düşünce bu ellerle yoğrulan bir hamurdur. Hamuru şekillendiren her el hamlesi düşünceyi "doğal sersemliğinden" çıkartır. Düşünce göstergenin şiddetine tabidir, onun zorlayışıyla soyut evrensellikten çıkar ve karşılaşmalara muktedir hale gelir. Düşüncenin göstergelere açık oluşu, onu varsayılan "doğal olasılıktan" kopartır. Düşünür kendisindeki cevheri keşfederek bir gün hakikate ulaşması beklenen kişi değildir. Bir gün her gündür ve her gün bir yaratım imkânına gebedir. "Yaratma, düşüncenin kendisinde düşünme ediminin doğuşudur" (Deleuze, 2016e: 93). Düşünce her seferinde kendi doğumuna tanıklık eder. Seriler oluşturan göstergelerin gebe bıraktığı bir doğumdur bu. Deleuze'ü Proust'a yakınlaştıran bir başka neden de bu düşünce biçimidir. Proust açısından düşünce, göstergenin taarruzuyla ortaya çıkar (Deleuze, 2009b: 219, 2009c: 65). Proust'ta yönteme karşı iki ilke öne sürülür: zorlama ve rastlantı. İnsan, ancak zorlandığı vakit düşünebilir ve "karşılaşmanın rastlantısı, düşünülen şeyin zorunluluğunun güvencesidir" (Deleuze, 2016e, 21). Proust'un da ifade ettiği gibi, "kafamızda ihtimal dâhilindeki bütün fikirleri evirip çevirsek de, gerçeğin kendisi asla bunların arasında yer almaz; gerçek en beklemediğimiz anda, dışarıdan gelerek bize o korkunç iğnesini batırır ve hiç iyileşmeyecek bir yara bırakır" (2020: 2069).

Her yara biraz yabancıdır. Bir yaranın oluşması tanımanın çökmesi demektir. Algılanımdan akla uzanan tanımlayıcı mekanizma burada artık iş göremez. Tanıma göstergeyi bir ve aynı olan nesneyle ilişkilendirir ve bu ilişki için yetilerin ortak uyumu yeterlidir (Deleuze, 2017: 183). Birisi duyumsal veriyi alır, diğeri bunu bilir ve yorumlar, bir başkası buna karşı yapılması gerekene karar verir. Bu koordinasyonun tüm ayrıntılarını Kant'ın felsefesinde görebiliriz. Bir yeti ipleri eline alır ve diğer yetileri kendi sahnesine çeker. İmgelem yetisi diğer yetileri kumanda etmeye başladığında bu sahne kökten değişir. Yetileri birbirine bağlayan ilke artık uyum değil uyumsuzluktur. Öyle ki, uyumsuzluk uyumun temeli olur, yetileri "estetik ortak duyu"da buluşturur (Deleuze, 1995: 91). Bu değişim Kantçı devrimin dördüncü yönüdür. Yüce'nin *deneyimi* bu uyumsuzluk ilkesince gerçekleşir. Bu deneyimde, tüm yetiler kendi duvarlarına çarpar. Onları kendi duvarlarına doğru iten bir "şiddet" söz konusudur. Bu şiddet bir ve aynı olan nesneye indirgenemeyen göstergenin şiddetidir. Gösterge nesneyi başkalaştıran kuvvetin özne üzerindeki etkisidir. Nesneyi doğrudan tanımlayacak bir kavram ve onu sınırlayacak bir kategori yoktur. O halde, nesne/fenomen duyumsal bir varlık olarak "kendinde geçerli"dir ve mantıktan önce pathosa açılır. Nesne tanımanın çöktüğü bu estetik bakış altında, zamana ve harekete/uzama bağlıdır. Deleuze, Kant'ın başladığı yere geri döner ve oradan yeni yollara sapar. Kantçı duyumsamadan başlar ama onu daha çok estetik bakışa bağlayarak formunu ve diğer yetilerle ilişkilenme tarzını değiştir. Bu estetik görüde nesneyi kendinde içeren zaman, "ileriye doğru dalgalanıp kabarışında, ipliğinin ve gidip gelişinin tam da kökeninde" kavranır. Zaman nesneyi başkalaştırırken öznenin tüm yetilerini kateder ve bu yetilerin hiçbirine indirgenemez. Bir yetiden diğerine iletilirken "bir ortak duyu" oluşturmaz, yetileri ve nesneleri başkalaştırır (Deleuze, 2017: 199). Deleuze açısından Kant, bu başkalaşım kuvvetini bastırmıştır. Fırtına dinmiş ve tanıma/temsil daha güçlü dönmüştür. Kant başlattığı devrimi ileriye taşıyamamıştır (1995: 97). "Uyumsuz uyum" veya "özgür harmoni", "tüm yetilerimizin duyuüstü birliğine" tabi kalır. Kant, "dıştan koşullandırmanın bakış açısından" çıkamamış, "bir gelişmenin, genesis'in bakış açısına" girememiştir. Nesneyi beliriş/fenomen olarak ele almak için, "belirişin koşullarının aynı zamanda belirenin genetik unsurları olduklarını göstermek" gerekir (Deleuze, 2007: 158).

Bu noktada tekrar Bergson'a dönmek, zaman imgedeki ayrımı netleştirmek için faydalı olabilir. Zaman imgeye Begsoncu tanıma modelleriyle başlamıştık. Eylem imgenin kriziyle otomatik tanımanın çöküşü arasında yakınlık vardır. Deleuze, Bergson'un düşündüğünden daha çok Kantçı olduğunu söylerken haklıdır. Zamanın öznelliğinden bahsedebilmek için, öncelikle, öznenin yetileri arasındaki hareketi kesintiye uğratan zamansal bir krize ulaşmak gerekir. Dikkatli tanıma Yüce'deki gibi bir deneyimdir. Fakat tanımanın kendisi her birinde farklı bir rol oynar. Kant'ta bilgisel sürece, Bergson'da duyu-motor şemaya bağlıdır. Tersinden ifade edersek, tanımanın çöküşü bir tarafta bilgisel sürecin bozulması diğer tarafta duyu-motor bağın kopması anlamına gelir. Kant ve Bergson-Deleuze arasında, anlama yetisinin kavram ve kategorileriyle duyumsal veri arasındaki senteze kadar belli bir yakınlık vardır. Duyumsal verinin toplanması algılanım imgenin, bu verilerin sentezlenmesi duygulanım imgenin faaliyetidir. Ayrım tam da bundan sonra ortaya çıkar. Bir tarafta kategoriler ve kavramlar duyumsal veriyi tanımlayamazken, diğer tarafta buna karşılık verilecek eylem bulunamaz. Krizin yeri iki tarafta başkadır. Krizi eyleme yüklemek, şemanın diğer tarafındaki duyuyu da deforme eder. Duyu verilerinin genetik oluşumuna dikkat etmek ancak krizle mümkündür. Bu krizden kategoriler ve kavramlar da payını alır. Kant'ta olduğu üzere, onlar özneye verili değildir, onları yaratmak ve türeyişsel bir biçimde ortaya koymak gerekir (Hughes, 2014: 61).

Deleuze açısından, Bergson ve Nietzsche arasındaki önemli bir fark bu bağlamda ortaya çıkar. Bu yaratımın tazeliği zamanın daimi-kriz halidir. Kriz figüratif değil edimseldir. Kapatılacak bir çatlak ve üstesinden gelinecek bir kriz yoktur. Zaman doğası itibariyle kendini ayırmadır. Bu zamana içkin olan düşünce doğal bir yeti olamaz. Her seferinde yaratmaya muktedir olabilmesi dışarıdan uzanan ellerle mümkündür. Düşünce kendi içinde güçsüzdür, onun güçlenmesi için yaralanması gerekir. Deleuze'ün zaman imgenin yeni biçiminde öne sürdüğü "düşüncenin güçsüzlüğü" teması bu bağlamda değerlendirmelidir. Onun oluşturmaya çalıştığı yeni düşünce imgesi bu güçsüzlüğe bağlıdır. Düşüncenin güçsüzlüğü onun "gizli imgesi"dir. "Düşüncenin genişlemelerinden, çatallanmalarından ve mutasyonlarından ilham alan", "dışsal bir belirlenimciliğin işlevi olarak değil, problemler boyunca devam eden oluşun bir işlevi olarak var olan" düşüncenin gizli imgesi (Tomlinson ve Galeta, 2001: xvi). Gizlidir çünkü artık çatlak/aralık iki hareket arasında değil

düşüncenin kendi içindedir. Artık gecikmeli bir tarifiyle sonradan gelen, eylem değil düşüncedir. Düşüncenin kendisini bölen çatlağı sonradan gelip kapatması da mümkün değildir. Onun farklı kılık ve biçimlerde tekrar eden kendi doğuşuna tanıklık etmekten başka bir işlevi yoktur. Çatlaktan gün yüzüne çıkan düşünce yine onun içine düşer. İmgenin, düşüncenin bu işlevini ve işleyişini nesne edinmesi, zaman imgenin yeni tarzıdır (Deleuze, 2021: 203).

Bu zaman imgede ve düşüncenin yeni imgesinde, bütünün tanımı ve yeri değişir. Düşüncenin asıl gerçekliği bütün değil çatlaktır. Çatlak bütünün yerine geçer. Zaman imgedeki bütün açıkta değil dışarıdadır veya bütün zaten dışarıdır. Bergsoncu değişen bütün-zaman, imgeler-hareketler aracılığıyla açık kalır. Bütün kendisini imgelerde dışsallaştırır, imgeler kendilerini bütünde içselleştirir. İmgeler birbirine bağlandıkça bütün değişir. Bu açık bütün, düşüncenin dışsallaştırma ve içselleştirme gücüne bağlıdır. Bu aynı zamanda montajın gücüdür: "açık bütünlük modeli, imajla bütün arasında ortak ölçülü ilişkiler ya da rasyonel kopukluklar olduğunu varsayar" (Deleuze, 2006d: 75). Düşüncenin güçsüzlüğüne bağlanan bütünün dışarıdalılığında ise kopukluklar rasyonelleştirilemez. Her kopuşun veya iki imge arasındaki çatlağın kendinde bir değeri vardır. İmgeyi bütünde içselleştirmeksizin, çatlaktan/boşluktan/dışarıdan üretilmesi söz konusudur. Bütün bu üretimin yeri olabilir ancak koşulu ve temeli değil.

Deleuze'e göre felsefede dışarıyla ilişki her zaman dolaylı olmuştur (2006a: 65). Dışarı içselliğin içinde kaybolup gitmiştir. Wittgenstein'ın da ifade ettiği gibi, "düşüncelerimizde ideal sarsılmaz bir yer tutmuştur. Onun dışına çıkamazsın. Hep *geri* dönmek zorundasın. Dışarısı yoktur: dışarıda nefes alamazsın" (2017: 65, italik kısım bana ait). Nietzsche, dışarıyla doğrudan temas edebilmenin düşünce yolunu açmıştır. Bu yolu takip etmeye çalışan Deleuze, bütün ve parça arasındaki organik ilişkiden çıkmaya çalışır. Bir ilişki varsa eğer bu ancak heterojen olabilir. Parçalar/imgeler bu ayrıksı ilişkiden türetilebilir. İmgeler arasındaki çatlak farkın, çatlağın daimi oluşu tekrarın yeridir. "Artık imajların irrasyonel kopukluklarla zincirlenmesi değil, irrasyonel kopukluklar üzerinde *yeniden zincirlenmeleri* söz

konusudur" (Deleuze, 2006d: 76).[57] Zaman imgenin bu tarzında "Olmak=Vardır" veya "Bir" sineması geride bırakılır; artık önemli olan "bu ve sonra şu"dur. Bütün, bu sinemada, "Bir-Varlık" olmaktan çıkar ve "şeylerin kurucu 've'si, imgelerin kurucu 'ikisi-arasında'sı" haline gelir (Deleuze, 2021: 221). Bütün, iki imge arasındadır ve bu arası onların içselleşttiği yer değil, dışarısıdır. Bu çatlak/ve/boşluk/aralık/dışarı her farklı imgeyle tekrar edilir. Bütün, tekrar edilendir ve artık geçmişe değil geleceğe aittir. Her zaman hiçbir imgeye ait olmayan dışarıya/ileriye düşer. Gelecek tekrar edilen bir farktır. Hakikatin tekrar edilmesi onun yaratılmasıdır/farklılaşmasıdır. Bir imgeyi seçilirken boşluk tekrar edilir ve bir fark açığa çıkar.

Zihnimizde/elimizde veya perdede bir imge olduğunu düşünelim. Bu imgenin bir potansiyeli vardır. Bu potansiyelin yanına gelecek olan ikinci bir potansiyelin seçimi, onların arasından türeyecek olan bir üçüncüyü veya yeni bir potansiyeli üretecektir (Deleuze, 2021: 221). Ancak bu üçüncü, ikisinin sentezi değildir, diğer ikisi gibi çatlaktan türemiştir. Ondan sonra dördüncü, beşinci vd. gelir. Çatlak hiçbir imgeye ait değildir, birisinin sonuna veya diğerinin başına atfedilemez. İmgeleri seriselleştiren bir önce ve sonra mantığı yaratır. Fakat kendisi öncesiz ve sonrasız olanın biçimidir, zamanın kalıcı ve boş formudur.

Bu formu imgelerin gelip dolduracağı boşluk olarak görmek yanlış olur. Bu açık bütün modeline tekrar geri dönmek demektir. Zamanı kendi içinde meydana gelen şeylere göre değil, kendisine göre düşünmekteyiz: hareketten bağımsız kendinde

[57] Deleuze, bütün açısından bu değişimi sinema akımları arasında da bulur. Bergson'dan Nietzsche'ye geçerken, Yeni Gerçekçilik'ten Yeni Dalga'ya da geçeriz. *Zaman-İmge*'nin altıncı bölümüyle birlikte, Yeni Gerçekçi yönetmenleri daha az görmeye başlarız. Yeni Gerçekçilik, zaman imgenin öncüsüdür ama yerini başka bir akıma bırakır. Tekrar belirtmek gerekirse, bu geçiş birinin diğerini yok saydığı anlamına gelmez. Yeni Gerçekçi yönetmenler ve Bergson karşımıza çıkmaya devam ederler. Deleuze yine de akımlar ve düşünürler arasındaki ayrımdan vazgeçmez. Bu ayrımın en net yapıldığı yer, *Hareket-İmge'*nin son başlığıdır (Deleuze, 2014: 273-274). Yeni Gerçekçilik, *sezgisel* ve teknik bir anlayışa bağlıdır. Yeni Dalga ise entelektüel ve *düşünümsel* bir anlayışa sahiptir. Söz gelimi Godard, "sinemaya düşünceyi dâhil etmiştir", "sinemanın düşünmesini" sağlamıştır (Deleuze, 2009b: 221). Yeni Dalga, bir amaç taşımayan gezintileri, Yeni Gerçekçilik'ten kalan zamansal ve mekânsal koordinatlarından çıkartır ve onlara "saf şimdinin ifadesi" olarak değer verir. Karakterlerin eylemlerindeki motivasyon, "doğru yapmak" değil, "yanlış yapmak"tır. Doğrunun biçimi yerine yaşamın kuvvetleri (Deleuze, 2021: 167). Bu dünyaya inanç bu kuvvetleri olumlamakla mümkündür. Bazin'in Yeni Gerçekçilik için ifade ettiği sevgi/inanç izleği, bu olumla gücünden farklıdır: "kendisini hala yılgı ve kine kaptırmış bir dünyada, gerçeğin hiçbir vakit gerçek olduğu için sevilmediği, yalnızca siyasal bir belirti diye reddedildiği ya da savunulduğu bir dünyada İtalyan sineması hiç şüphesiz, doğrudan doğruya kendi çizdiği çağın içinde devrimci bir *hümanizmayı* kurtaran tek sinemadır" (1966: 151, italik kısım bana ait).

doğası. Bu doğanın perspektifinden hareketlere baktığımızda, "asıl amprist dünya" kendisini tüm genişliğiyle açar. Bu dünya, "dışsallığın dünyası, düşüncenin kendisinin de Dışarı'yla temel bir ilişki içinde olduğu dünya, 've' bağlacının 'olmak' fiilinin içselliğini tahtından indirdiği dünya, dışsal ilişkiler yoluyla iletişim kurulan, bütünleştirilemez fragmanların dünyası"dır (Deleuze, 2009b: 257). Felsefe tarihi bu dünyayı kontrol altına almaya çalışanlarla dolup taşar. Bunun için varlık sorusunu temel güzergâh olarak belirlemek yeterlidir. Bu dünyanın sorunu ilke sorunudur ve onu Varolmak fiiline göre düşündüğümüzde, sorunun çözümüne daha kolay ulaşırız. "Dır" yerine "ve"yi koyduğumuzda ise çözümlerle birlikte problemleri çoğaltırız, varlığı değil oluşu düşünürüz. "Ve" farkın tekrarlanmasıdır, çokluktur. Çokluk Bir'in bölünmesiyle kendisini kapsayan varlığın sıfatı değil ifadesidir. Çokluk varlığı anlatır (Deleuze ve Parnet, 2016: 74-75). "Çokluk tam olarak, ne öğelerle ne de bütünlerle aynı doğaya sahip olan 'VE'dedir " (Deleuze, 2006d: 55). Her şeyin sınırıdır "ve", aynı zamanda bütün şeyleri başkalaştıran da odur: bir şey olmayan ama şeylerin başkalaştığı sınır/akış veya kaçış çizgisi. Bu sınırı/oluşu bir çizgi-blok olarak düşünebiliriz: şeylerin veya noktaların arasındaki çizgilerin bloklar oluşturması. Bu çizgi-blok'lar en az şeyler veya noktalar kadar gerçektir ve onlar arasındaki ayırt edilemezlik bölgesini oluşturur. Deleuze ve Guattari, bu bölgeyi bir yakınlık bölgesi (a zone of proximity) olarak ifade eder (1987: 293). Bu bölgeyi olmak fiiline göre düşündüğümüzde, "ağaçvari" düşünce imgesinden çıkamayız. Ağacı tasavvur etmek için parçalara böleriz. Bir parçadan diğerine ilerler ve sonunda ağacın bütününe ulaşırız. Fakat gövdede yaprak olduğu kadar, yaprakta da toprak vardır. "Rizomatik" düşünce imgesi, parçaları bütünde içselleştirmeksizin serileştirir. Olmak fiiini ve'lerin sürekliliğiyle başlangıç ve sonsuz bırakır. Ve'ye göre düşünmek ortada olmaktır (Deleuze ve Guattari, 1987: 25).

Deleuze, iki düşünce imgesinin sinemadaki tezahürünü gösterir: klasik ve modern düşünsel sinema. Klasik düşünsel sinemada hareket "imgenin dolaysız verisi"dir. Hareketin otomatik hale gelmesi, imgenin kendinde ve kendi kendine hareket etmesi demektir. Bu aynı zamanda "imgenin sanatsal özünün gerçekleşmesidir". Hareketin otomatik hale gelmesiyle imgenin düşünce için bir şok/etki üretmesi aynı düzlemde olur. Deleuze bu düzlemi Heidegger'e gönderme yaparak "nooşok" olarak adlandırır: "düşünmeye zorlayan şey ile şok halinde düşünen şeyin ortak gücü" (2021: 192-

193). Hareketin hareket eden cisme veya hareketi yeniden kuran zihne indirgenmemesi, doğrudan imgenin varoluşunu mesele eder. Başka sanatların talep ettiği zihinsel/soyut hareket yerine, doğrudan beyne etki eden imgenin hareketi. Sinemada hareketi nesnesinden soyutlayarak oluşturmayız, takip ederiz. O harekete içkin olan bir düşünce olanağını çekip çıkartırız: otomatik hareketle biçimlenen tinsel otomat.

Deleuze, nooşok'un Yüce'nin deneyimi fikrine dayandığını belirterek, klasik düşünsel sinemadaki en can alıcı örneğini inceler. Eisenstein açısından Yüce diyalektiktir ve nooşok anlara bölünebilen bir gelişim yasasına bağlıdır. Birinci anda şokun yönü algılanımdan/imgeden, düşünceye/kavrama doğrudur. Buradaki düşünce/kavram, montaj aracılığıyla zamanın dolaylı temsilini üreten ve sadece düşünebilir olan bütündür. Fakat bu bütüne, mantıksal akıl yürütmeyle ulaşılmaz. Bütün, imgelerin beyin sistemi üzerindeki dinamik etkisinin senteziyle üretilir. Düşünce bir üründür, daha üst düzeyde ise birliktir. Bu bir "sinematografik DÜŞÜNÜYORUM'dur". İkinci anda ise şokun yönü tersine çevrilir. İmge artık algılanım değil duygulanımdır. Bütün ise kavramsallaştırılabilecek bir açıklık değil muğlaklık içerir. Muğlak bütünden onu ifade eden imgelere gidilir. Bu yön birincisinin eşleniği olan patetiktir. Organik ve patetik birlikte diyalektik çemberi oluşturur: logos ve pathos. Hangi anın önce olduğunun bir önemi yoktur. Bütün imgelerden üretilir, imgeler de bütünden. İki an da şoka bağlıdır. Biri duyusal şokla, diğeri duygusal şokla başlar. İkisi de düşünmeye dairdir ama farklı tarzlarda. İmgelerden bütüne götüren duyusal şoklar, imgelerin bütünde içselleşmesini sağlarken, bütünden imgelere götüren duygusal şoklar, bütünün imgelerde dışsallaşmasını sağlar. Birbirini tamamlayan bu iki yön, "Hegelci tarzda bir Bilgi" modeli oluşturur. En nihayetinde bu iki yön, üçüncü bir anda yani imge ve kavram özdeşliğinde zaten içerilmiştir. "Kavram kendi içinde imgededir; imgede kendi için kavramdadır". Organik ve patetik, "eylem-düşünce"de birleşir: dünya ve insan arasındaki duyu-motor birlik. Klasik düşünsel sinemanın üç ilişkisi: "ancak daha üst düzeyde bir bilinçlenmeyle düşünülebilen bir bütünle olan ilişki, ancak imgelerin bilinçdışı serimlenişiyle şekillenebilen bir düşünceyle olan ilişki ve dünya ile insan, Doğa ile düşünce arasındaki duyu-motor ilişki" (Deleuze, 2021: 194-200).

Klasik düşünsel sinemanın sunduğu bütün açık bile olsa bu ilişkilenme tarzlarına bağlı kalır. Çerçeve dışının iki yönü birbirini tamamlamaya devam eder. İmgeleri aşan ve onları birbirine bağlayan ilişkilenme tarzı ve birbirine bağlanan imgeleri kendinde içeren bütünleşme tarzı aynı anda iş başındadır. Bu aynı zamanda beynin iki işleyiş biçimidir: dikey örgütlenme/farklılaşma-bütünleşme (kavramın yasası) ve yatay örgütlenme/ilişkilenme (imgenin yasası). Beynin işleyişine dair kabul gören bu iki biçim, Bergsoncu beyin tasavvurunda da alttan alta işlemeye devam eder. Bergson, beyni, etki ve tepki arasındaki mesafe/boşluk olarak ele almasıyla yeni bir sayfa açmıştır ama bu sayfayı iki eksene bölmekten kurtulamamıştır. Boşluğa bütün yerleşir ve bu bütünü açık kılan, içselleştiği ölçüde farklılaşan imgelerin ilişkilenmesidir (Deleuze, 2021: 256-257). İnsan ve dünya arasındaki duyu-motor birlik bir süre kesintiye uğrayabilir ve bu kesinti düşünce için bir imkân doğurur. Düşünce figüratif ve soyut olmaktan çıkıp eyleme dönük olabilir. Eylem de duyu-motor niteliğine derin bir görü katıp düşünceyle dolup taşabilir. Eylem ve düşünce, dengeli ve rasyonel bir yaşantıda bir araya getirilebilir.

Modern düşünsel sinemada ise bu yaşantı tümden krize girer. Beyin artık basitçe duyu ve motor arasındaki mesafeye indirgenmez. Bu aynı zamanda "topolojik bir beyinsel mekânın keşfi"dir. Beyin artık santral merkezi değildir, etki ve tepki ilişkilenmelerinin kendi içinde dağıldığı mikro çatlaklara bölünen "belirsiz bir sistem"dir (Deleuze, 2021: 257-258).[58] Beyni belirsiz bir sistem olarak kavramakla, düşünceyi güçsüzlüğü üzerinden kavramak aynı şeydir. Beyni kumanda eden bir bütün olmadığı gibi, düşünülebilen bir bütün de yoktur. Düşünceyi sarsan şok ancak tek bir şeyi düşündürebilir: henüz düşünmüyor olduğumuz gerçeğini. Eğer henüz düşünmüyorsak, bu, hep gelmekte olan ama henüz evini/bütününü bulamamış bir düşünceye işaret eder. Düşünülebilen bütün ve onu düşünen benin içsel monoloğu aynı anda iptal edilir. Düşüncenin hem kurbanı hem faili olan düşünelemez bir şeyin varlığı ve düşünen öznedeki başka bir düşünürün sonsuz varlığı (Deleuze, 2021: 206). Düşüncedeki düşünül(e)meyen hareket imgelerin açık bütüne göre kompoze edildiği düzlemin dışında kalır. Hareket imgeler evreninde sürenin ortaya çıkmasını sağlayan aralık düşünceyi de ikiye ayırır: "düşünceye içsel olan aralık". Aralığın yeri

[58] Deleuze, beyin-düşünce açısından, Bergson'u geride bırakma konusunda yine de temkinli davranır: "klasik imgeden bir kopuştan bahsedilemez, daha ziyade, en kötü ihtimalle bir kopuş 'etkisi' üreten yeni yönelimlerden bahsedilebilir" (2021: 257).

ve tanımı değişir; birinde uzamda ve maddede, diğerinde zamanda ve düşüncededir (Rodowick, 1997: 17). Düşünce kendini ikiye bölen zamana içkindir. Deleuze, virtüel kavramını neden kullandığını açıklarken, aslında, virtüelin düşünce açısından tanımını yapar: "asgari düşünülebilir sürekli zamandan daha küçük bir zamanda meydana gelmesi ve dolayısıyla bu kısalığın onları bir kararsızlık ya da belirlenimsizlik ilkesine bağlı tutması" (2016b: 14). Bu kısa zamanda meydana gelen şey düşüncenin kavrayamayacağı bir gerçekliktir. Düşünceyi ne kadar küçük parçalara bölersek bölelim, her zaman dışarıda kalacak olan bir gerçeklik. Bu gerçeklik düşüncenin rasyonel bir şekilde bütünleştiremeyeceği kendi moleküler hareketidir. Düşünce kendi içinde sürekli mikro-çatlaklara bölünür. Bu bölünmeleri kendinde içeren bir bütün yoktur. Bölünmelerin sürekliliği bütünü açık kılmaktansa çatlağın yerini değiştiri. Bütün ancak bu yer değişimlerinin belirsiz adı olabilir. O halde, düşünülmemiş olan henüz düşünmediğimiz şey olması itibariyle belleğe ait olamaz. Akay'ın da ifade ettiği gibi, "bellek daha önce düşünülmüş olanı düşünür ancak" (2006a: 17). Düşüncenin yüzü, içeriye, geriye ve geçmişe değil, dışarıya, ileriye ve geleceğe dönüktür. Zaman imgedeki ayrım düşünce-beyin açısından bu yön değişimini içerir.

Beynin topolojik mekânında içerisi ve dışarısı ayırt edilemez hale gelir. Deleuze felsefesindeki kıvrım meselesi, bu topolojik düşünceyle ilişkilidir. Düşüncenin varlığı özneye bağlı değildir. Bu varlığı özneye bağladığımızda, kurucu bir içselliğe göre Varlığı düşünürüz. İçsellik varlığı kuran değil, dışarının kıvrımıyla kurulan sonuçtur: "düşünce kendi'nin bir ürünü değil kendi'nin inşası olacaktır, kıvrımlanma *eylemi*" (Badiou, 2019: 119). Dışarı ayırıcı bir karşıtlığa gönderme yapmaz. Çünkü düşüncenin dışarıyla olan ilişkisi onu olumsuzlayarak içselleştirdiği kurucu özneye göre olmaz. Dışarının düşünce üzerindeki etkisi, "Varlığın bir kıvrımı"dır. Dışarıyı dışsallığa atfetmeden kavramak için "kuvvetler diyagramı" olarak ele almak gerekir. Düşünce, bu diyagram parçalarının kendi içindeki ilişkileri ölçüsünde beliriş olarak ortaya çıkar. Düşüncenin inşası belirişin koşullarını onun genetik unsurlarına bağlamaktır: düşünceyi kuşatan "topolojik yoğunlaşma". "Düşünce ilkin bu kuşatmayı (dışarıdan içeriye doğru) takip ederek, sonra da onu (içeriden dışarıya doğru) geliştirerek, Bir'in gücüne ontolojik olarak birlikte-katılır"; "varlık kendisini düşüncede hem bildirdiği/söylediği hem de telaffuz ettiği ölçüde düşünce vardır"

(Badiou, 2019: 128, 40).[59] Varlığın kıvrımı esasında zamanın kıvrımıdır çünkü zaman, "düşünceyi içeriden işleyen sınırdır". Kantçı içsel görünün saf formu olan zaman, "düşüncede düşünülmesi imkânsız" olan şeydir (Deleuze, 2015b: 67).

Düşünce dışarının kuvvetleriyle etkinleşirken, transsendental alana açılır. Deleuze, bu alanı, Nietzsche'yle birlikte keşfeder: "kişisiz ve birey-öncesi tekilliklerin dünyası". Ona göre, "tekillikler hakiki aşkınsal olaylardır". Nietzsche, bu dünyada "serbest ve bağlanmamış bir enerji keşfeder". Bu enerji, "artık sonsuz Varlığın sabit bireyselliğinde (Tanrı'nın meşhur değişmezliğinde) ya da sonlu öznenin yerleşik kalıplarında (bilginin meşhur sınırlarında) hapsolmayan göçebe tekillikler"le dolup taşar. Bu akışkan dünya, "bilinçdışı bir yüzeyde" belirir ve "bilinç sentezlerinin koşulları olan sabit ve yerleşik dağılımlardan radikal şekilde ayrılan *göçebe bir dağılım* sayesinde içkin ve hareketli bir öz-birleşme ilkesi kazanır". Düşüncenin kendi bağrında her seferinde bulduğu bu öz-birleşme ilkesidir. Kişisiz ve birey-öncesi tekillikleri serileştiren bir yeniden zincirleme imkânı (Deleuze, 2015a: 124, 129). Bu imkân, bir problem sahasında gerçekleşir. Deleuzecü transsendental alan, bu problem sahasından bağımsız düşünülemez. Dışarının kuvvetleri düşünceyi problematik bir sahada tutar. Fakat düşünce kendisini bulduğu bu sahada belireni, Kant'ta olduğu gibi olası deneyime değil, gerçek deneyime bağlar. Transsendental alan bu dünyadır; noumenon fenomenlerin ötesinde değildir. Nietzsche'nin "metafiziksel" inanca dair uyarısını hatırlayalım: "*değerlerin zıtlığına duyulan inanç,* en değerli şeylerin başka, *kendilerine özgü* kökenlerinin olması gerektiğine" yönelik inanç (2016b: 6). Söz konusu inanç, kendisine yer açılması için bilginin ortadan

[59] Düşüncenin dışarıya bağlı oluşu veya dışarının içeride ikilenmesi/kıvrılması, Deleuze'ün, Foucault'nun özellikle son dönem çalışmalarında tespit ettiği bir temadır (2013a: 119-120). Deleuze'e göre Foucault, iktidar ve bilgi boyutlarına üçüncü bir boyut ekler: düşüncenin dışarıdan hareketle kurulduğu kendi ve öteki ilişkisi. Foucault, "gnôthi seauton" (kendini tanı) buyruğunu ve epimeleia heautou (kendilik kaygısı) ilkesini aynı düzlemde ele alarak, kendiliğin yansımalı doğasını kendinin ötekiyle ilişkisi üzerinden inceler. Kendiliğin bilgisine ulaşmanın temel figürü hocadır. Bu figürün üç biçimi vardır: platon-sokrates, helen-roma ve hristiyanlık. Üç biçimde de, kurucu bir özne yerine ilişkiler ağında deneyimleyerek özneleşme söz konusudur. Kendini tanıma özgür bir kendiliğe ulaşmanın buyruğu olsa da, kendilik tabiiyet ilişkilerine gömülüdür. İktidar ve bilgi boyutlarından ayrı düşünülecek kendilik yoktur. Deleuze bu zorunluluğu "kıvrımın açılması" olarak ifade eder: "içsel birey kendini 'ahlaki' bir bilgi içerisinde kodlanmış ve yeniden kodlanmış bulur, bilhassa iktidarın mücadelesinin nesnesi haline gelir ve diyagramlaşır" (2013a: 121). Deleuze, iktidar ve bilgi boyutlarıyla uyumlu olmaya direnen kendilik ilişkisinin farklı tarzlar almaya devam edeceğini savunur. Kendilik esasında kuvvetin kuvvetle ilişkisidir. Bir kuvvetin diğer kuvvetleri yönetebilmesi için öncelikle kendisini yönetmesi gerekir: *auto to auto* (Foucault, 2015: 37). Bir kuvvet kendi üzerine katlanırken, diğer kuvvetler de onun içine kıvrılır. Dışarının kıvrılarak içeride ikilenmesi düşüncenin etkinliği ve hareketidir

kaldırıldığı inançtır. Ne ki metafiziksel inancın temsil etmeye çalıştığı dünyayla insan arasındaki bağ kopmuştur. Düşünce karşısına alacağı dünyadan yoksun olduğu gibi, kendisini düşünmekten de yoksundur. Düşünce ve dünya arasındaki kopan bağı onarmak, düşünülemeyeni düşüncenin gücü haline getiren, absürtten geçen inançla mümkündür (Deleuze, 2021: 208-209). İnancı daimi kılacak olan şey düşüncenin deneyimlerinin tekrarıdır. O halde, "olası nesnelere dair genel yasaları sıralamak yerine (kategoriler), tekil nesnelere özgü yasaların teorisini geliştirmek (İdealar)" bizim asıl ödevimiz olmalıdır (Hughes, 2014: 53). Düşüncenin tekillikleri deneyimlediği problem sahası, kategoriler ve kavramlarla sınırlandırılamaz; orada ideların sembollerini bulmak yanlış olur. Bu sahanın mevcudiyeti doğrudan "olayın kipidir". Olayın bir doğası varsa, bu ancak "problematik ve problemleştirici" olabilir. Tekilliklerin merkezsiz dünyasında onları dağıtan olay, bu dağıtımın içsel ilişkilerine göre bir problemi koşullandır: "bir problem onun koşullarını ifade eden tekil noktalarca belirlenir" (Deleuze, 2015a: 73). Bu tekil noktalar düşünceyi şoklayan göstergelerdir. Gösterge bir problemin taşıyıcı kuvvetidir (Deleuze, 2017: 192). Kavram da tıpkı gösterge gibi problemlere gönderme yapar: " kavram olayı söyler, özü ya da şeyi değil. Saf bir Olay'dır o" (Deleuze ve Guattari, 2001: 24, 28).

Düşüncenin etkinliği, bu problematik sahadan göstergeler ve kavramlar üretmesidir. Gösterge ve kavram, düşüncenin olaya göre geliştirdiği kısmı çözümlerdir. Kısmidir çünkü bir problem çözümleriyle tüketilemez, onlar içinde varolmaya devam eder.[60] "Bir problem çözülüşüyle aynı zamanda belirlenir ama problemin belirlenimi çözümle karışmaz". Bir problem tekilliklerin dağılımıyla belirir. Bir çözüm ise bu dağılan tekilliklerin örgütlenmesi/edimselleşmesidir (Deleuze, 2017: 222). Problem ve çözüm arasındaki farkı, virtüel ve edimsel farkına tercüme edebiliriz. Virtüel alanın gerçekliğinde ısrar eden Deleuze için, problem de en az çözüm kadar gerçektir. Düşüncenin kendisini problematik bir sahada bulması, her edimsel olandan virtüel parçalarını çekip çıkarması itibariyledir. Bu parçalar arasındaki ilişkiyle birlikte bir problem belirir. Gerçeklikten ayrı virtüel/problem alanı yoktur; bu alan zaten gerçekliğin içindedir, onunla birlikte değişir ve gelişir. Virtüelin edimsele içkin

[60] Burada çözümlerin önemsiz olduğunu savunuyor değiliz. Sadece başlangıç noktamızı problemlerden hareketle düşünmeye çalışıyoruz.

olması gibi, problem de çözüme içkindir. Virtüel/problem, "olanı varlığına tutturan şeyin kavranışı olması itibarıyla gerçek olarak düzenlenir" (Badiou, 2019: 74).

Deleuze, zaman imgenin Nietzscheci tarzında problem ve teorem arasında ayrım yapar (2021: 214-215). Teorem, düşünceyi ilkeden hareketle sonuçlara götürür. Düşüncenin başlangıcı bir ilkedir, sonucu ise bu ilkenin aksiyomatik gelişimidir. İlkesini kendinde bulan düşünce, sonucunu da kendinde içerir: başlangıç ve sonun aynı olduğu içselliğin formu. Problem ise düşünceyi yaşama bağlar. Yaşayan bir durumdur düşünce. Düşüncenin kuruluşunun genetik unsurları, yaşamdan hareketle oluşan problemlerin kendi koşullarıdır. Problemde duruma dışarıdan bir olay dâhil olur. Düşüncenin başlangıcı ve sonu yoktur, o hep şeylerin ortasındadır ve oradan hareketle etkinleşebilir. Problem düşünceyi içsel kesinliğinden kopartır ve onu kendi güçsüzlüğüyle yüzleştirir. Bu güçsüzlüğü bir güce dönüştüren şey inançtır: "düşünce 'inancın' dışsallığına kapılarak bilginin bütün içselliğinin dışına sürüklenir" (Deleuze, 2021: 215).[61]

Düşüncenin bilgiden el çekip inanca yükselmesi (Kantçı jest), gerçeklikten koptuğu anlamına gelmez, bilginin ve inancın aynı dünyanın mahsulü olduğu anlamına gelir. Bir tarafta bilgi diğer tarafta inanç yoktur. Deleuze burada bilgiyi, saf öznenin aynı zamanda varlığı olan düşüncenin içselliğini ifade etmek için kullanır. Düşünce dışarının kuvvetlerini kendi içindeki dışarı gibi yaşar ve deneyimler. Çünkü beyin sürekli çatlaklara bölünür. O halde, transsendental alan sadece düşünebilir değildir, yaşanılır olması itibariyle gerçektir de. Düşünce bu gerçekliği yaşar, onun dışında kendisine biçilen doğayı değil. Transsendental alan, duyumsal*ın* varlığıdır, bir şeyin oluşudur. Deleuze niteliklerden önce yeğinsel farkı düşünmeye çalışır (2017: 312-313). Alice'in küçülmeksizin büyük olması imkânsızsa ve hem küçük hem büyükse, onun varlığı nedir? Onun varlığı, yeğinliklik farklarıyla değişen oluşudur. Bu oluş bir

[61] Kracauer, *Film Teorisi*'nin önsözünde "bugün yolumuz cismani olandan geçip manevi olana çıkıyor olabilir mi ?" diye sorar ve sonuç bölümünde bu soruya karşılık sinemanın en genel tanımını verir: "sinema materyalist bir zihniyete sahiptir; 'aşağıdan' 'yukarıya' ilerler" (2015: 68, 529). Diğer sanatların çoğunlukla sergilediği idealist tutuma karşın (yukarıdan aşağıya hareket), sinema, fiziksel varoluştan bir probleme veya inanca yükselir. Kracauer'in filmlerden problemlere yükselme vurgusu, aslında, fiziksel varoluşun bünyevi ve sonsuz anlam ilişkilerini kuşatmanın mümkün olamayacağına işaret eder. Sinema için bu imkânsızlık aşılması gerekilen bir engel değildir; sinema onu bir güce dönüştürür. Sinemada fiziksel varoluş ideaya göre tanımlanmaz, durumlara göre problemleşir. Sinema insanın önemli bir özlemini giderir: "gerçekliğe sadece parmak uçlarımızla dokunmak değil, gerçekliği sıkı sıkı kavramak ve onunla el sıkışmak" (2015: 514).

yanıyla duyumsanır diğer yanıyla duyumsanamaz. Duyumsunamazdır çünkü oluşun hiçbir anında onu büyük veya küçük olarak belirlemek mümkün değildir. Yine de duyumsamanın transsendental anlamında duyumsanabilirdir. Belleği harekete geçirecek ve düşünceyi zorlayacak bir duyum parçası verir. Her iki seçenekte de Alice'in varlığı-oluşu gerçektir. Gerçekliği oluşturan yeğinlikler, duyumsunamaz olsa da bir duyum kipine/kılığına girerek düşünceyi zorlayan kuvvetlerdir: "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" (Deleuze, 2017: 89). Deleuzecü amprizmin temeli karşılaşmadır, bir kuvvetin başka bir kuvvetle karşılaşmasıdır. Bu birliktelikten doğan düşünce, kuvvetler arasındaki olasılık ve zorunluluk ilişkisine bağlıdır (Aras, 2013: 97). Belirenin sınırını oluşturan yeğinlik, düşüncenin etkinlik sahasıdır. Beliren bir duyum da olabilir bir düşünce de. Onun düşünce olması düşüncedeki dışarıya, bir duyum olması da duyumun kendi sınırındaki içeriye gönderir. Duyumun sınırındaki düşünce ve düşüncenin sınırındaki duyum, transsendental alanın/oluşun iki veçhesidir. Bu alan düşünen özneye veya düşünülen nesneye ithafen tanımlanmaz. Karşılaşma özneyle nesne arasında değildir (Karadağ, 2016: 52).

Transsendental amprizm zaten kendinde saf bir bilinçtir. Duyum, bu bilinç akışından/mantıksal maddeden bir kesittir. Duyumun düşünsel niteliğinden önce, bu akışı oluşturan yeğinsel farkların kendi içinde ilişkilenmesi söz konusudur. Özne ve nesne bir olgu olarak ancak sonra gelebilir. İki duyum arasındaki mesafe ne kadar yakın olursa olsun, "birinden diğerine oluş olarak, gücün artışı ve azalışı (virtüel nicelik) olarak geçiş"e bağlıdır düşünce (Deleuze, 2009c: 393). Düşüncenin nesnesi aynı zamanda onun öznesi olan bu geçiş olabilir. Onu kriz halinde ve problematik sahada tutan oluşun bu gücüdür. Düşünce sürekli ileriye taşar, çünkü düşüncedeki düşünül(e)meyene her zaman düşünülmemiş bir deneyimle temas edebilir. Geçmişten geleceğe geçmenin düşünce açısından karşılığı, bu olasılık ve zorunluluk ilişkisidir. Gelecek, "bir düşünme ediminin belirme koşullarıyla bağlantılıdır. Düşünmek, geleceği gelecek olarak olumlamanın ve bir biçimde yaşanılamazı yaşamanın olanaklılığına bağlıdır". Transsendental alanın zamansal "biçimi" gelecektir (Zourabichvili: 2008: 94-95). Bu alanın "kendi hesabına açınlanması" ve

"deneyimlenmesi" gerekir. Deleuze'ün tüm çalışmalarında yapmaya çalıştığı şey de, buna uygun bir düşünce imgesi geliştirmektir (2009c: 373). Bu düşünce imgesinin en yalın hali içkinlik düzlemidir. İçkinlik düzlemi, "düşünülebilir bir kavram değildir". Düşüncedeki düşünülemeyenin imgesi kavramsallaştırılamaz. İçkinlik düzlemi düşüncenin tüm kavramlarını kateden kendi hareketinin sonsuzca devinebilmesinin imgesidir (Deleuze ve Guattari, 2001: 40-41). Düşüncenin moleküler hareketi, transsendental alanı oluşturan yeğinliklerin dağılımıyla aynı düzlemde yer alır. Buradaki düşünce, bu alanı kendinde içeren aşkın bir özneye göre tanımlanmaz. İçkinlik düzlemi "bir şeyin içinde değildir". Larvamsı öznenin tüm faaliyetleri bu düzlem üzerinde gerçekleşir (Deleuze, 2009c: 394).

Özne ve nesne ikiliğine göre tanımlanmayan içkinlik düzlemi, yaşamdan 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, 2009c: 395). Yaşam burada genellik bildirmez, bireyselliğe gönderme yapmaz. Söz konusu yaşam, iyinin ve kötünün ötesinde olan tekil bir yaşamdır (Küçükalp, 2009: 138). Bir bedence yaşanan tekil bir yaşam. Düşüncenin kategorilerini tatbik etmek yerine yaşamın kategorilerini keşfetmek bedenle mümkündür. Bu yaşama inanç bedene inanmaktan geçer. Deleuze için inanç şu anlama gelir: "bir işaretin alımlanması ve bu işarete verilen reaksiyon" (2009b: 56). Bu reaksiyon, içkinlik düzleminin yaşamla özdeş olduğu oluşu bedence yaşanan tekil bir yaşamla olumlamaktır. Bir beden onu belirleyen biçim, belirlenmiş bir töz veya özne ve onun sahip olduğu organlar aracılığıyla tanımlanamaz. Beden içkinlik düzlemi üzerinde bulunduğu boylama (longitude) ve enleme (latitude) göre tanımlanır. Boylam ona sunulan ilişkilerin hareket derecelerine göre sahip olduğu maddi elementlerin tümüyken, enlem bu ilişkilere verebileceği tepkinin kapasitesine göre onun potansiyelinin tümüdür. Boylam ve enlem kartografinin iki temel unsurudur, içkinlik düzleminin iki koordinatıdır. Beden bu kartografik düzlem üzerinde tekil bir varoluşa (*haecceity)* sahiptir (Deleuze ve Guattari, 1987: 260-261). Düşünce bu varoluştan koparılamaz. Çünkü "beyinde ne kadar şok ve şiddet varsa bedende de bir o kadar düşünce vardır" (Deleuze, 2021: 250). Deleuze'ün muştuladığı "yeni düşünce biçimi" olan Nietzscheci neşeli haber, bu varoluşta kök salabilir: "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" (2016d: 54).

Nietzsche, "cogito, ergo sum" yerine "viro, ergo cogito"yu (yaşıyorum o halde düşünüyorum) önerir. Felsefe tarihinin ona sunduğu şu ölü yaşamdan çıkış aramıştır: "dolu ve yeşil 'yaşam'ın değil boş 'varlık'ın garantisi verildi bana; başlangıçtaki duygum, canlı bir varlık değil, düşünen bir varlık, animal değil, olsa olsa cogital olduğumu güvenceliyor bana. Bana önce yaşam sunun, sonra ben size ondan bir kültür de yaratırım!" (2015: 86). Boş varlığı dolduran bilgi yaşamı kutsamak şöyle dursun onu zayıflatır ve tepkisel bir hale getirir: "yaşamı yok eden bir bilgi, kendisini de birlikte yok etmiş olacaktır" (Nietzsche, 2015: 87). Deleuze'ün de ifade ettiği üzere, "bilginin yaşama koyduğu sınırlarla, akılcı yaşamın düşünceye koyduğu sınırlar aynıdır". Onun Nietzsche'yle birlikte geliştirmeye çalıştığı düşünce imgesinde, "yaşamın yapabildiğinin sonuna dek giden bir düşünce, yaşamı yapabildiğinin sonuna dek götüren bir düşünce" tasavvuru vardır. Bu düşünce imgesinde, "yaşam düşüncenin etkin kuvveti" olurken, "düşünce de yaşamın olumlayıcı gücü"ne yükselir (2016d: 126-127).

Düşüncenin güçsüzlüğünü güce dönüştüren ve ancak yaşamla birlikte etkinleşebilen, onun bu olumlama potansiyelidir. Düşünce her imkânla birlikte güçsüzlüğüne şahit olur, kendi doğumuna tanıklık eder. Doğduğu anda batan bir güneş gibidir. Yaşama bata çıka ilerler. Bu yolu/yaşamı düşünmek değil yolda/yaşamda düşünmektir. "Yaşam düşünceyi etkinleştirir, düşünce yaşamı olumlar" (Deleuze, 2016c: 24). Yeni yaşam biçimleri yaratma, yaşam ve düşünce arasındaki bu içkin ilişkiye nüfuz ettikçe mümkündür. Deleuze, "yaşamıyoruz, sadece yaşamın bir biçimini sürdürüyoruz" derken bu dolaysız ilişkiye işaret eder (2016c: 24). Düşüncenin dogmatik ilkesine bağlı kalan yaşamlarımız tepkisel olmanın ötesine geçemez. Etkin olabilmek için yaratmak, yaratmak için düşünceyi yaşama açmak gerekir. Bu ilişki tam da bir sanat pratiğinde ortaya çıkar. Deleuze'ün Nietzscheci bir bakışla sanata ayrı bir önem vermesinin nedeni budur (2016d: 128-129). "Düşünceyi etkin bir şey haline getiren yaşam" ve "yaşamı olumlu bir şey haline getiren düşünce" arasındaki yakınlık, "sanatın özü"dür. Yaşamın etkinliği, bizi hakikate değil yanlışın gücüne götürür.

Nitelendirebileceğimiz bir hakikat yerine, yeğinsel farkların yeni baştan serileştiği oluşun kuvvetleri vardır. Yaşamın etkinliği bu kuvvetlerden başka bir şey değildir. Sanat, bu yer ve kılık değiştiren kuvvetleri bir kompozisyon düzleminde bir araya getirerek olumlu bir güce yükseltir.

3.3.2. İmgenin Kristalleşmesi-Bileşenlerine Ayrışması

Yaşamın etkinliğinin sinemadaki tezahürü görsel ve işitseldir. Deleuze, *Zaman İmge*'nin son bölümünde, sinematografik imgeyi bu iki unsuruna göre inceler. Düşünceye şiddet uygulayan imgenin iki yüzü vardır. O halde, sadece düşünce değil imge de zamana bağlı olarak ikiye ayrılır. Çatlak imgeyi de kateder; dışarı imgeye içkindir. Deleuze, zamanı kendini-ayırma olarak tanımladıktan sonra, bu arayı sırasıyla düşünceye ve imgeye taşır. Çatlak her yere sızar çünkü zamanın dışında bir şey yoktur: "küçük aralıklar görsel imgede, sessel imgede ve sessel imge ile görsel imge arasında, her yerde çoğalır" (Deleuze, 2021: 222).

Deleuze, imgedeki çatlağa varmak için sinematografik imgenin serüvenini takip eder. *Zaman İmge*'nin sonunda, *Hareket İmge*'nin başına döner. Sinematografik imgenin geçtiği aşamaları hareket ve zaman ilişkisine göre değil, kendi bileşenlerine göre açıklamaya çalışır. Sessiz sinemadan sesli sinemanın ilk ve son dönemlerine kadar bu bileşenlerdeki dönüşümü tespit eder. Sinemanın ilk yıllarında sinema sessizdir. Onun imgesi iki bileşenlidir: görsel imge ve okunan-yazı imge. Görsel imge, dile ihtiyaç duymayan doğanın ve onun içindeki insanın toplumsal ve tarihsel hayatını çeşitli ilke ve gelişim yasalarıyla gösterir. Doğa görsel imgede masumdur ve yaşam dolaysızca onda akıp gider. Okunan-yazı imgede ise bu akış kesintiye uğrar. Bu imge tarihin ve doğanın dışına yerleşir ve oradan hareketle dolaylı söz edimleri üretir. Yasanın formunu sunar. Bu aynı zamanda gözün ikinci işlevidir. Yasa yazılmasıyla birlikte görünür ve okunur. Yasanın görünenlerde dışsallaşması gerekir, aksi takdirde okunması mümkün değildir. O halde, görsel imge, okunan-yazı imgenin koşullarını ve sonuçlarını gösterir (Deleuze, 2021: 274-275).

Sinema seslenmeye başladığında, sinematografik imge dönüşüm geçirir, artık duyulabilir bir imgedir. Okunan-yazı imgenin yerine işitsel imge geçer. Söz edimi artık okunmaz işitilir. Bir tarafta okunan-yazı imge, diğer tarafta görsel imge yoktur.

Görsel imgenin bileşeni olan işitsel imge vardır. İşitsel imge, sessiz sinemanın görsel imgesindeki *görülmeyeni* ortaya çıkarır. Görülmeyen yasanın formu yazı değil, görüntünün bileşeni olan sestir. Söz edimi artık görsel imgede kendisini dolaysızca gösterir ve duyurur. Görsel imge kendi adına okunur olmaya başlar; ondan ayrı okunulan bir imge yoktur. Görsel imge artık doğallığından çıkar, çünkü onu kendi sonucu ve koşulu kılan okunan-yazı imge yoktur. Gözün ikinci işlevi olan okuma, işitsel imgeyle birlikte birinci işlevi olan görmeyle bütünleşir. Söz ediminin koşulu ve sonucu olan görsel imge yerine, görsel imgenin eşleniği olan işitsel imgeyle bütünlüğü söz konusudur. Bu bütünlük, yasayı temellendiren yapıya ve onu kuran etki-tepki durumlarına sığmayan tüm "insan etkileşimlerini" kapsar. Etkileşimler yapıdan ve durumlardan bağımsız değildir. Fakat bunlar ancak söz ediminin koşulu ve sonucu olabilir. Etkileşimler ise söz ediminin görsel ve işitsel eşleniğidir: "etkileşimler söz edimlerinde *kendilerini gösterir*". Söz edimlerinin kendine ait dolaşımı, yayılımı ve gelişimi vardır. Buradan tüm bir "gündelik hayat mizanseni ya da dramaturjisi" ortaya çıkar. "İletişim sosyolojisi" bu etkileşimlerden ilham alır. Genel olarak topluma değil, bir topluluğa ve onun nasıl toplumsallaştığına odaklanan bir sosyoloji. Bu tıpkı bir öznenin özneleşme süreci gibidir. "Eğer nesnel toplumsal içerikler bulanıklaşarak sosyallik biçimlerini ortaya çıkarıyorsa, özneler varlığını sürdürür". Söz konusu özneler, kendine ait gelişim çizgileri içeren söz edimleriyle birlikte özneleşir: okunabilen görsel ve işitsel bir öznellik (Deleuze, 2021: 276-277, 283).

Bu öznellik biçimlerinin sesli sinemadaki en güzel tezahürleri "karşılıklı konuşma"yla olur. Karşılıklı konuşma her ne kadar yapıdan ve durumdan tümden bağımsız olmasa da, kendine ait ilişkiler ve kuvvetlerle oluşur ve bozulur. Konuşma yapının ve durumun unsurlarını kendi içerisine aldığında, onları sürekli yapan ve bozan bir akışkanlık kazanır. Bu artık bir işçiyle bir patronun konuşması değildir sadece, onlar arasında gidip gelen görsel ve işitsel kuvvetlerin dinamik akışıdır. Deleuze burada "şizofrenik bir şey" olduğunu söyler ve ona göre "sohbet şizofreni için bir modeldir" (2021: 280). Bir sohbete konu edilen başlıkları ve tarafları seçmek ancak yüzeysel bir çaba olabilir. Birinden diğerine ilerleyen doğrusal gelişim yoktur. Sıçramalar, geriye dönmeler, kopmalar ve duraksamalarla ilerler sohbet. Tüm bunlar görsel ve işitsel bir alanda olup biter. Bu alanın en geniş hali dedikoduyken en dar

hali sohbettir. "Öyle ki sohbet büzülmüş bir dedikodu, dedikoduysa genleşmiş bir sohbettir ve her ikisi de iletişimin ve dolaşımın özerkliğini ortaya çıkarır" (Deleuze, 2021: 281).

Sohbet ve dedikoduda görülen ve duyulan şey bir söz edimidir. Söz edimi işitsel imgeyle birlikte görsel imgenin karşısına değil içerisine yerleşir.[62] Sessiz sinemada duyulmayan söz edimi, görsel imgenin bir araya getirdiği mekânı kateder. Sesli sinemada ise bu mekânın içinde yayılan ve onu sıkıştıran veya genleştiren işitsel imgeyle birlikte oluşur. Görsel imgedeki görülmeyeni, yani zamanı görünür kılar: katedilen mekândan zamana geçiş. Söz edimi görsel imgenin temsil ettiği okunan-yazı imgenin koşulu veya sonucu değildir. İşitildiği kadar görünür ve göründüğü kadar okunur. Söz edimi görsel imgede gerçekleşecek bir olanak değildir. Yasanın, insanın doğal ve/veya toplumsal durumunda gerçekleşmesine gerek yoktur. Söz edimi kendi "yasasını" ve içsel ilişkilerini görsel ve işitsel olarak kurar. Özneler arasında kurulan bu etkileşimleri çekip çıkarmak, bir toplum tasavvurundan daha önemlidir (Deleuze, 2021: 284).

Etkileşimleri işitsel imge açısından iki sınıfa ayırabiliriz. Konuşmayı şekillendiren sözler ve gürültüler, ona veya görüntüye eşlik eden müziklerden farklı bir ses boyutuna sahiptir: "tek bir ses süremi" oluşturan iki boyut. Bu süreme katılımları görsel imgeyle ilişkine göre farklı tarzlarda olur. Görsel imgeye ait olan çerçeve dışına göre ses süremindeki yerleri farklılaşır. Çerçeve dışının birinci yönü itibariyle işitsel imge görsel mekânın gelişimini destekler. Bir görsel imgeden diğerine zincirlenen görsel mekânı doldurur. Proust'un da ifade ettiği gibi "seslerin yeri yoktur". Onların yer-yurdu görsel mekândır. Bu mekândaki hareketlere göre cisimleşirler: "biz onları harekete bağlarız ve böylece bize bu hareketleri haber vermek, hareketleri zorunlu ve doğal kılar görünmek gibi bir yararları olur" (Proust, 2020: 1027). İşitsel imge görsel imgeler-hareketler arasında edimselleşebilir bağlantılar kurar. Bir ses bir görsel imgenin habercisi olabilir. Bir diyalog görsel imge hakkında bilgilendirebilir. Bir gürültü görsel imgenin dışındaki görünmeyenleri

[62] Kracauer, görsel imgenin doğallığını bozan bu ayak değişimi konusunda temkinli davranır. Sesli sinemadaki tehlikeye işaret eder. Söz ve diyalogun baskın olduğu sesli sinema, "söylemsel akıl yürütme alanını açar; mecranın sofistike düşüncenin dolambaçlarını, görselleştirmeye bağlı olmayan bütün rasyonel veya şiirsel iletimleri bünyesine dahil etmesinin önünü açar" (2015: 207).

onun içine taşayabilir. Her seçenekte söz konusu olan göreli bağlantılar kuran etkileşimsel söz edimidir. Çerçeve dışının ikinci yönünde işitsel imge, müzikle ifade edilen mutlak değişime götürür. Müzik görsel imgeleri birbirine bağlamaktan ziyade, onların göreli hareketlerinin mutlak değişimini ifade eder. Görsel imgelerle değişen bütünü yansıtır. Etkileşimsel söylem edimi yerine, yansıtıcı söylem edimi üretir. Açık bütünü yansıtan müzik, görsel imgeler arasındaki edimsel bağlantıları değil, onları kendinde içeren bütünle virtüel ilişkiler kurar. Sesli sinemada müzik, bir film süresince bizi etkileyen ve hatta o bittikten sonra etkisi devam eden "özerk bir güçtür" (Bogue, 2003: 187). Bu etkinin nedeni müzikle birlikte filmin bütününü yeniden düşünebilmemizdir. Müzik filmi açık kılar. Filmdeki bir görüntü veya bir ses, müzikten sonra farklı anlamlar alabilir. Başka bir yerde filmi yeniden kurabilmemizi sağlayacak olan güçtür müzik. Müzik, ses ve gürültüden farklıdır, ama hepsi filmin işitsel süreminde birbiriyle iletişim halindedir (Deleuze, 2021: 287-288).

Filmin işitsel süremi ayrı bir boyut olsa da, görsel süreminden bağımsız değildir. Sesli sinemanın ilk döneminde, işitsel imge görsel imgenin bileşeni olmuştur. Sinema halen görsel bir sanattır. Açık bütünü yansıtması açısından müzik, görsel imgeye karşılık gelmese de onlarla birlikte dışsallaşır. Sessiz sinemada görsel imgenin kompozisyonu değişen bütünü ancak dolaylı ifade edebilir. Müzikle birlikte bütün dolaysız ifadeye kavuşur. Dolaylı (okunan-yazı imge) veya dolaysız (işitsel imge) olsun bütünün dışsallaşması gerekir. Açık bütün modelinin ikili hareketi (içselleşme-dışsalaşma), sessiz sinemadan sesli sinemanın ilk dönemine kadar sinemaya yön vermiştir. İki sinema dönemi arasındaki ilişki organiktir. Sessiz sinemada görsel imgeyle birlikte "dolaylı sözceler", sesli sinemanın ilk döneminde ise "dolaysız sözcelemler" üretilmiştir (Deleuze, 2021: 293-294).

Sesli sinemanın ikinci döneminde, modern sinemada söz edimi dolaylı veya dolaysız olmaktan çıkar, serbest dolaylı söylem haline gelir. Burada artık farklı bir zaman tasavvuru vardır. Sinematorafik imge çatlakla birlikte oluşur. Görsel imge rejimine ait olan çerçeve dışı yerine irrasyonel kesmeler geçer. İmgenin iki çerçevesi vardır ve biri diğerini içselleştirmez veya biri diğerinde dışsallaşmaz. İşitsel imge görsel

imgenin bir bileşeni değildir, onu tamamlamaz, *heautonomous* bir imgedir.[63] Klasik sinemadaki görsel ve işitsel imgenin birbirlerini tamamlayarak, "uyumlu bir dünyayı haritalandırmaları" sekteye uğramıştır (Bogue, 1990: 413).

İşitsel imgenin kendine ait bir çerçevesi vardır. Bu aynı zamanda sesli sinemanın da özerkleşmesi demektir. Sözün, sesin ve müziğin oluşturduğu söz edimleri artık kendi üzerine katlanır, görsel imgeden ayrışırlar. Serbest dolaylı söyleme geçen söz edimi artık "masallama" edimine bağlıdır (Deleuze, 2021: 294-296). Simulatif hikâyeler veya sahte-hikâyeler ortaya çıkar. Bu hikayalerde kurmaca ve gerçek ikiliği aşılır. Kamera, kurmaca veya gerçek olan bir şimdi kesitini göstermek ve işitmek için kullanılmaz. Filmin görsel imgesini kameranın göstermesiyle nesnel, karakterlerin görmesi itibariyle öznel diye ayırmak mümkün değildir. Harekete bağlı olmayan zaman imgede, karekterler, her seferinde farklı bir görsel-işitsel önce ve sonra serisine taşınır. Söz edimi zamanın düzeninden türetilmez, zaman serileriyle yaratılır. Karakterlerin kurmaca dünyada mevcut olabilmesi, kurmacayı kuvvet olarak olumlayıp onu masallamanın gücüne yükseltmeleriyle mümkündür Onları bir başkasına dönüştüren ve bu dönüşüm itibariyle onlara gerçeklik katan bu masallama gücüdür. Karakteri kateden bir halk ancak böyle ortaya çıkabilir. Yönetmen de kendi adına bu harekete katılır. Kendi oluşturduğu kurmaca dünyaya karakterlerini bu anlayışla yerleştirdiğinde onlarla birlikte dönüşür. Masallama kurmaca dünyasının yerine geçtiği ölçüde, yönetmen de bir başkası haline gelir, bir halkın doğuşuna tanıklık eder (Deleuze, 2021: 188).

İşitsel imgenin görsel imgeden ayrışması, söz ediminin sinematografik imgede kurucu bir edime dönüşmesidir. Görsel imge de bu ayrışmanın sonuçlarını kendi adına işletir. Görsel mekân kendi içinde katmanlaşan "arkeolojik ya da stratigrafik" bir imgeye dönüşür. Görsel imge, içinde arkeolojik kazılar yapılan okunan bir imge haline gelir. Gözün ikinci işlevi yazıya ve sese ihtiyaç duymadan birincinin içine yerleşir. Gördüklerimizi katmanlaştırdırabildikçe okumaya başlarız. Görülen şey bir algının algılanımıdır. Şeyin kendisi zaten onun kendi algılanımıdır. Bir şeyi

[63] Deleuze Kant monografisinde, heautonomous kavramını, Kant'ın üçüncü eleştirisi bağlamında ele alır: "Kant, yüksek biçimi içerisindeki duygu yetisi için "autonom" sözcüğünü kullanmayı reddeder: nesneler üzerine yasakoyma gücünden yoksun olduğu için, yargıgücü ancak *heautonomous* olabilir, yani o, kendisi üzerine yasakoyar" (1995: 89).

algılarken aynı zamanda onun kendi algılanımını algılamış oluruz. Bu dolayım içerisinde göz artık sadece algılamaz onun algılanımını da okumaya başlar. Algılanım imgenin, hatta sinemanın ilk göstergesi dicisign, ne öznel ne de nesnel olan mutlak harekette göreli bir hareketsizliğin başlangıç noktasıysa, stratigrafik imge onun tekrar mutlak harekete katılmasıdır. Mutlak harekete katılabildiği ölçüde görsel imge okunabilir hale gelir. Algılanım imge eylem imgeye bağlanmadan kendi içinde derinleşir, mutlak harekete açılır. Bu derinliğin katmanları görsel imgenin toprağında köklenir. Bu aynı zamanda sessiz sinemanın da özerkleşmesi demektir. Modern sinemada sessiz sinemanın görsel imgesiyle sesli sinemanın işitsel imgesi yeni bir estetik boyut kazanır. Sinematografik imge artık gerçek anlamda görsel ve işitsel bir sanat olur (Deleuze, 2021: 298-299).

Modern sinemayla birlikte, görsel ve işitsel imgeyi yeni bir şekilde okumamızı ve duymamızı sağlayan imge pedagojisi ihtiyacı doğar. İmgedeki her şey dile entegre olmadan önce görülebilen ve duyulabilen bir veridir. Bu görsel ve işitsel veriler gösterilende bütünleşmeyen gösterge sistemi oluşturur. Verilerin imgedeki yoğunlaşma ve seyrelme hareketleri onu okunabilir bir yüzey haline getirir. İmgeye dair pedagoji geliştirmek, bu yüzeye spektroskopik bir perspektiften bakmakla mümkündür. Perde veya ekran artık bir resim karesi veya pencerere gibi değildir, bir "enformasyon tablosuna" dönüşür. Bu tabloyu ancak verilerin kendi içindeki hareketine göre okuyabiliriz. Deleuze'e göre bu durum, ekrandaki "insani duruşun" ortadan kalkması demektir: "enformasyon Doğa'nın, şehir-beyin ya da üçüncü göz de Doğa'nın gözlerinin yerini alır" (2021: 324).

İmgenin bileşenlerine ayrılması, "bir imge siyasetine hizmet eden estetik bir güç" ortaya çıkarır (Deleuze, 2021: 20). Bu estetik gücü tespit edebilmek için, disiplin toplumlarından denetim toplumlarına geçişe bakmalıyız. Bu iki toplum arasındaki geçiş, hareket imgeden zaman imgeye geçişi yansılar gibidir. Bu örtüşmenin kavramsal takibini, şu ifadeler üzerinden okuyabiliriz: "Denetim kısa vadeli ve hızlı devirlidir, ama aynı zamanda sürekli ve sınırsızdır, oysa disiplin uzun süreli, sonsuz ve süreksizdir" (Deleuze, 2006d: 202). Deleuze, denetim toplumlarının yükselişe geçmesini, tıpkı zaman imgede olduğu gibi İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başlatır (2006d: 200-201). Denetim toplumu, modülasyonun içinde devinen geometrik bir

sistem gibi işler, onun dili sayısaldır. Disiplin toplumlarındaki iktidarın bireyleştiren (imza) ve her bireyi kendi içinde masseden (sicil sayısı) ikili işleyişi yoktur. Althusserci çağrılma metaforu burada işlemez. Denetim toplumu, enformasyon ağına katılımı sağlayan veya engelleyen kodlarla çalışır. Bir şifre olarak kod, uyum sağlamayı veya direnişi örgütleyen paroladan (buyruk tümceleri) farklıdır. Bir kodun diğerine gönderdiği bölünmeler ve birleşmelerle değişen bir modülasyon söz konusudur. Bu modülasyon, Negri ve Guattari'nin ifade ettikleri, toplumsallaşmış üretimdeki her düzeyi veriye çeviren, "bilgisayarlaştırılmış-enformatikleşmiş" bir toplum oluşturur (2006: 32). Bu toplum, bir şebekenin içinde yörüngeler çizen dalgalı seyir halindedir.[64] Farocki'nin *İmajlarla Düşünmek* kitabını derleyen Panternburg'a göre, bu seyir hali görsel ve işitsel imgelere bölünerek kendisini sunar (2020: 21). Bir kapatılma mekânının gözetlenmesinden, denetleyenin ve denetlenenin belli olmadığı yaygın bir teknik işaretler alanına açılırız. Bir model oluşturan hapishane yerini gündelik yaşamdaki denetime bırakır. Görsel ve işitsel imgeleri okumak, bu yüzden, estetik bir deneyim değildir sadece etik-politik bir eylemdir de.

Sinematografik imgenin etik-politik boyutunu kavramak için, Deleuze'ün minör oluş kavramına geçmemiz gerekir. Minör oluşun ilk özelliği, majör bir yapıda "yersizyurtsuzlaşma" çizgileri oluşturmasıdır (Deleuze ve Guattari, 2000: 25). Bu çizgiler, egemen bir yapı karşısındaki muhalafetin uzanımları değildir, onu içeriden dönüştürmeye muktedir olan kuvvetlerdir (David-Martin Jones, 2013: 73). Niceliksel bir ölçüyle değil, niteliksel bir kuvvetle tanımlanırlar. Buradaki kuvvet daha çok Lucretius'un atomları gibidir: "durağanlık hakkı tanınmaz atomlara toplanıp *yerleşik* kalacakları bir *taban* yoktur nasılsa" (2018: 990-992-1. Kitap, italik kısım bana ait). Lucretiuscu clinamen yersizyurtsuzluğun en yalın tanımıdır: "aşağı doğru atomlar yol alırken ağırlıklarıyla, belirsiz yerlerde ve zamanlarda öylesine ufaklardır ki

[64] Shambu, analiz ettiği yeni sinefili biçimini, Deleuze'ün denetim toplumlarıyla ilgili yapmış olduğu bu farka göre açıklar. İnternetin yön verdiği bu sinefili biçiminde, hareketin kaynağı artık birey değildir. Birey kendisini bir yörüngeye kaptırır. İnternette sörf yapar gibi hem filmlere ulaşmakta hem de onlar hakkında daha serbest ve duygulanım içeren yorumlara ulaşabilmektedir. Bloglar, sosyal medya platformları, film izleme sitelerindeki yorum pencereleri gibi alanları arşınlayabilen bir film izleme ve yorumlama pratiği (2020: 24-25). Deleuze'ün gezintinin zaman ve mekân koordinatlarından sıyrılmış hali dediği Yeni Dalga sinemasını, bu sörf hareketine göre yorumlayabiliriz. Algılanım imgenin reume göstergesinin dönüşüme uğraması olarak düşünülebilir bu hareket.

sapmaları, yön değişimi bile güç denir bunlara" (2018: 217-220, 2. Kitap).[65] Minör oluş, majör bir yapıdan sapan niteliksel bir harekettir. Yapıdaki virtüel çizgilerin edimselleşme özgünlüğüdür (Patton, 2005: 51).

Minör oluş, majör bir yapının kodlarını-verilerini yersizyurtsuzlaştırır. Deleuze, Nietzsche ve Kafka'nın bu bağlamda birbirine yaklaştıklarını savunur (2009b: 393). Nietzsche ve Kafka, Almancanın göçebesidirler. Kafka, "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". Godard da, Fransızcanın sinematik göçebesidir: "Fransızcayı 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" (Deleuze ve Guattari, 2000: 34).

Minör oluşun ikinci özelliği, "her şeyin siyasal olmasıdır". Major yapının gösterileni toplumsal yaşamken, göstereni bireysel yaşamdır. İkisi arasında karşıtlık kurulması itibariyle, biri (toplumsal) diğerinin (bireyselin) kapsayanı olur. Minör oluşta bireysel yaşam zaten kendiğinden toplumsaldır. Özel ve kamusal alan diye iki ayrı alan yoktur. İki alanın ayırt edilmezliğidir minör oluş (Deleuze ve Guattari, 2000: 26). Guattari, bu ayırt edilemezliği "kolektif donanım" olarak adlandırır (2013: 38). Ona göre, "biri öncelikle toplumu değiştirmekten, diğeri ise gerçek yaşamda olup bitenle ilgilenmekten ibaret ardışık iki zaman yoktur" (2013: 111). Özel ve kamusal alan eşzamanlıdır. Toplumsal değişim tekil bir yaşamda olup biter. Bu yaşam, "bireyler halinde değil, bağlantılı bir kütlede birlikte yol alan" atomların hareketine tabidir (Lucretius, 2018: 153-154-2. Kitap).

Modern ve klasik politik sinema arasındaki ayrımlardan biri, minör oluşun bu ikinci özelliğiyle ilgilidir. Klasik sinemada politika, özel alanla oluşturduğu karşılıklılı

[65] Deleuze, clinamen'i şu şekilde açıklar: "Ayrıca atomun hareketinin belirlenimi olarak clinamen bağlamında asgari düşünülebilir zamandan daha küçük bir zamandan, imgenin bileşenleri olarak simülakrlar bağlamında ise asgari duyulur zamandan daha küçük bir zamandan söz ediyoruz" (2015a: 304).

devreye göre işler. İki alan arasında sınır çizilir. Politik bilinç bu sınırın iki tarafı arasında korelasyon kuran farkındalıktır. Toplumu bireylerde dışsallaştırır, bireyleri toplumda içselleştirir. Bu farkındalıkla ancak bir politik durumdan diğerine kademelerle geçilebilir (Deleuze, 2021: 265). Klasik politik sinemanın iki büyük yönetmeni Griffith ve Eisenstein, her ne kadar diyalektiğin farklı tasavvurlarına bağlı olsalar da, aynı sınır ölçüsünde politikaya yaklaşırlar. Griffith için yoksulluk bireysel bir sorunken, Eisenstein için sınıfsal bir olgudur. Griffith, yoksulluğu zenginlikle karşıtlaştırıp, kamusal alana geçerken, Eisenstein, bireylerin kolektifleşmesi koşuluyla kamusal alana geçer. Bir yoksulun zengin olması sadece bir form değişimidir, bir burjuvanın tarihsel varlığı ise Doğa ve insan arasındaki organik birliğin momentleri arasındaki geçişlere göredir. Her iki seçenekte de aşılması gereken bir eşik vardır. Bu eşik, filmlerin kerteriz noktasıdır. Ona ulaşmak için karakterlerin, bireysel yaşamlarından çıkıp politik bilince yükselmesi gerekir. Filmin içeriği politiktir ama işleyişi politik değildir. Modern politik sinemada, içeriğin politik olması zorunlu değildir. Yaşamdaki kuvvetlerin kümelendiği hareket-zaman blokları kendiğinden politiktir. Tekil bir yaşamı politik kılan, filmin işleyişinin politik olmasıdır (Baker, 2011: 72, 146-147).

Modern sinemada politikayı belirleyen, eylem ve durum ikiliği değildir. Aşılması gerekilen bir durum ve ona denk gelecek bir eylem yoktur. Dünya ve insan arasındaki bu dolaylı bağ kopmuştur.[66] Durumu belirleyen veya onunca belirlenen bilincin seçeceği nihai bir eylemle politikleşmeyiz. Politik olan zaten durumların-eylemlerin ve farklı toplumsal katmanların bir arada var olmasıdır. Bu bir arada var olan kütleye bakmak onu kapsayan bir bakışa göre değil, onu bileşenlerine ayrıştıran dağıtıcı bir bakışa göre politikleşir: farkındalık yerine krize veya transa sokmak (Deleuze, 2021: 266-267).

Deleuze, Güney sinemasını minör sinema içerisinde değerlendirir. Güney, modern politik sinemanın öncülerinden biridir. *Sürü* (1979) filmindeki durum, aşılacak

[66] Kracauer'in, gerçekçi eğilimin fiziksel varoluşa temas etmesi bağlamında hangi koşulların bu eğilimi sinemanın yetkin formu haline getirdiğine dair tin tahlilini, modern politik sinema açısından yorumlayabiliriz: "dünya siyasi ve diğer bakımlardan o kadar karmaşıklaşmıştır ki artık basitleştirilemez. Her etki pek çok yüzü olan muhtemel nedenlerinden ayrı görünür; bir senteze, birleştirici bir imgeye yönelik her girişim yetersiz kalır. Dolayısıyla, etkiler karşısındaki yaygın acizlik hissi, tanımlanmaktan kaçtığı için kontrol edilemezdir" (2015: 291). Modern politik sinema bu kontrol edilemez olan akışkan gücün serbest bırakılmasıdır.

kamusal bir durum değildir. Filmin iskeletini oluşturan kan davası kamusal bir sorun mudur, yoksa tarafların kendi aralarındaki bireysel bir mesele mi? Eğer toplum güvenliğini tehdit eden bir sorunsa, bu tehditi ortadan kaldırmayı vadeden yasanın-sözleşmenin temsilcisi nerededir? Eğer taraflardan birinin eylemiyle başlayan bir durumsa, bu durumu ortadan kaldıracak olan eylem nasıl olmalıdır? İki taraf da artık öldürmez ve hatta barışı getirmek için taraflardan biri diğerine kız kardeşini verir. Aile olurlar, ama kan bağı oluşmaz. Berivan bir çocuk dünyaya getiremez. Bu sefer kanın kanla ödendiği formül tersten işletilir; durum aşılmamış olarak kalır. Filmin arka planını oluşturan bu durum, ne sadece özele ne de kamuya atfedilebilir. Minör bir halkın/azınlığın sorunu olan bu durum, majör yapının merkezi olan Ankara'ya taşınır. Berivan'ın cesedinin bu merkezin toprağında bile yeri yoktur. Bir inşaatta yerlerde süründürülür. Merkeze getirilen sürü eksildikçe, Berivan'dan da bir şeyler eksilir. Onun sessiz acısı, sürünün bir parçası olmasındandır.

Berivan filmin görsel imgesidir. Şivan ondan tek bir kelime duymak için yalvarır, ama o konuşamaz. Onun suskunluğunu kadının toplumsal konumuna bağlamak eksik kalır. Bu sessizlik, aslında, karşılıklı konuşmayla kurulan etkileşimin içsel yasasının boşluğuna işaret eder. Olmayan bir yasa nasıl dile getirilebilir? Filmin söz edimi çoğunlukla müziklerle kurulması itibariyle yansıtıcıdır. Müziğin de farklı kullanımları vardır. Filmin başındaki şarkı ve film boyunca duymaya devam ettiğimiz, Zülfü Livaneli'nin seslendirdiği şarkılar, görsel imgeyi tamamlayan, açık bütünü yansıtan müziklerdir. Obanın ortasında, çatlakta ilerleyen üç insanın ellerindeki vurmalı çalgılarla yaptığı müzikte ise yansıtıcı nitelik yoktur. Tarafları transa sokan, herkesin elindeki iş neyse bir kenara koyup onları izledikleri bir performanstır. Obayı ikiye bölerek ilerleyen bu performans boyunca tüm hareketler durur ve onun zamanına kendilerini bırakırlar. Bu müzik, transa giren taraflardan biri olan Berivan'ın sessizliğine eklenir. Eğer Berivan görsel imgeyse, bu müziğin görsel imgesi onun içinde yerini bulabilir. Bu ve film boyunca devam eden kimi görsel imgeler (köy-oba yaşamından kesitler sunan kareler, trendeki ve şehirdeki görüntüler) hakkında gerçek (nesnel) veya kurgu (öznel) hükmüne varmak çok zordur. Bu görüntülerdekiler de Berivan gibi genellikle konuşmazlar, hatta doğrudan kameraya bakarlar. Filmin görsel mekânı, onun katmanları olan bu görüntülerle kurulur. Berivan'ın suladığı fidanı ve kafeste beslediği kuşları, bir metafor olarak

görmek bu yüzden eksik kalır. Onları görsel imgedeki yoğunluk ve seyreklik ilişkisine göre okumak daha doğru olur. Siyah bir ekranda beyaz bir nokta neyse, etrafında bir tane ağaç olmayan yerde fidan da odur. Sülo'nun bulduğu tarihi eserler de görsel imgenin katmanlarıdır. Trans müziği yapan kişilerle, eski bir tabakanın üzerindeki figürler arasındaki benzerlik, eskiden yeniye bir dönüşümü değil onların bir arada olabilmesinin absürtlüğünü gösterir. Elinde bir ilaç tutan Mona Lisa resmiyle Berivan'ın hastane odasında bir arada olması gibi. Politik olan da bu bir aradalıktır zaten.

Eski ve Yeni bir aradaysa eğer, "makinenin her tarafa girmesi"nin öncesi ve sonrası yoktur. Hamo'nun gördüğü traktör, Eski'nin bittiğine işaret etmez, makineler arasındaki sürekliliğe işaret eder. Hamo ve ailesi bu süreklilik içerisinde var olabilirler zaten. Kamunun merkezine gitmek için, kapitalizmin lokomotifi olan treni kullanırlar. Trenle traktör arasında eskiden yeniye uzanan bir geride bırakma durumu söz konusu değildir. Obadaki çadır ne kadar kamusal bir mekânsa, tren de o kadar kamusal bir mekândır. Tren, toplumun panoramik bir görüntüsünü sunar. Bu görüntü süreminde her şey bir aradadır: duvar yazıları, sloganlar, faşizmi ilan eden gazete manşetleri, siyasi mahkûmlar ve onları tutan askerler, yurdun her köşesinden gelen insanlar, fuhuş, hırsızlık. Trende masallama edimi de gerçekleşir. Yolculardan biri, sözceleri Türkçe olan bir hikâye anlatırken, bu hikâyeyi kesintiye uğratan Kürtçe bir ağıt seslendirir. Hikâyeyle ağıt arasındaki çatlağı takip edercesine sürekli bir taraftan diğerine geçer. Masallamanın taraflarını karşı karşıya getirir. Onu izleyenler, tıpkı obanın ortasından geçen kişileri izleyenler gibi transa girerler. Gözlerini ve kulaklarını ondan ayıramazlar. Fakat ne hikâyeden ne de ağıttan doğru düzgün bir şey anlayamayız. Tarafların karşı karşıya gelmesiyle oluşan kriz çözüme kavuşturulmaz. Film boyunca kriz derinleşmeye devam eder. Filmin sonunda sessiz Berivan'ın ağzı açılır ama bu sefer de ordan bir ses çık(a)maz. Sanki bir ses-müzik işitip onun kaynağına bakıyorlarmışcasına, inşaatın etrafındaki insanlar ve hatta tüm şehir yüzünü Berivan'a çevirir. Burada artık müzik, tıpkı ağıtta olduğu gibi kolektif sözceleme yükselir. Görsel imge de kendi adına şehrin imgelerine karışır. Hamo ve Şivan merkezin-kamunun içinde kaybolup giderler.

Minör oluşun üçüncü özelliği, "her şeyin kolektif bir değer taşımasıdır". Politik sorunu tek başına sırtlayan bir sınıf veya bir birey olmadığı için, sıradan bir insanın söz edimleri, kendiliğinden "kolektif sözcelem düzenlemeleri" oluşturur. Kolektif sözcelemler üreten, serbest dolaylı söylemdir, masallamadır. Kendisi akış halinde olan bir söz edimidir bu. Hiçbir sözce yok ki siyasal alana bulaşmamış olsun. O halde, özneye ve onun tarihsel gelişimine göre değil, ona akışkan bir gövde veren kolektif sözcelemlere göre siyasal alandayızdır: "sözce, ne nedeni olacak bir sözce öznesine, ne de sonucu olacak bir sözcelem öznesine gönderir" (Deleuze ve Guattari, 2000: 27).

Kolektif sözcelemi Deleuze'ün arzu felsefesine bağlarsak daha iyi anlayabiliriz. Kafka'nın eserleri, bize, "sözcelemin arzuyla bir olduğunu göstermiştir". Bütün mesele de "bir arzu siyaseti" yapabilmektir (Deleuze ve Guattari, 2000: 62). İmge siyaseti arzu siyasetinden ayrı değildir. Bu siyasetin temel koşulu özne ve nesne ikiliğinden vazgeçmektir. Düşünülen şeyin ifade edilmesinin veya bir sözcenin üretilmesinin arkasında saf bir özne yoktur, kolektif durumlar vardır. Öznenin yöneldiği, onun sözcesinin göndergesi olan nesneler de yoktur, makinesel durumlar vardır (Deleuze ve Parnet, 2016: 90).

Bir nesneden hareketle arzulayan özne değil, arzunun kendi nesnelleğindeki/durumsallığındaki akımlar vardır: "arzu imleyensiz göstergeler sistemidir ve onlarla sosyal bir alanda bilinçdışı akımları üretilir" (Deleuze ve Parnet, 2016: 98). Arzu bir eksikliğe göre çalışmaz, o kendinde üretimdir. Arzuyu edinim ilişkisine indirgemek, henüz sahip olmadığımız bir nesneye göre onu konumlandırır. Arzu nesnesi diye bir şey 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" (Deleuze, 2017: 45-47). Nietzsche'nin şu veciz sözü de bu üretici arzuyu açıklar: "kişi nihayetinde kendi arzusunu sever, arzuladığı şeyi değil" (2016b: 95). Arzu, bir kuvvetin başka kuvvetleri kendi içine kıvırarak kendisini üreten bir sevgi makinesidir. Bir nesneye yönelmenin başlangıcında ve ona ulaşmakla tamamlanan sonda değildir. Arzu hep ortadır, başlangıcı ve sonu olmayan oluşun içinde saçaklanır: "arzu doğası gereği merkezsiz, bölük pörçük ve dinamik bir karaktere

sahiptir" (Küçükalp, 2016: 277). Arzunun üzerindeki tahakküm/denetim ne kadar güçlü olursa olsun, ondan sapan çizgiler yeni sentezler oluşturabilir. Olanak sahası, arzunun yaşam yeridir: "arzu özünde devrimcidir" (Deleuze ve Guattari, 2017: 174).

Guattari'ye göre, "sermayenin ilk buyruğu", "arzuyu emekten koparmaktır" (2018: 27). Marx'ı ve Freud'u aynı düzlemde buluşturmaya çalışan Guattari ve Deleuze için, üretim araçlarının özel mülkiyetiyle arzunun toplumsal mülkiyeti aynı anda iş başındadır. Arzu özele, emek kamusala atfedilemez. Arzu kamusal olduğu kadar emek de özeldir. İşçinin emek gücünü gasp etmek için onun arzuya her türden erişimini engellemek yeterlidir. Biçimlendirilen arzu modellerine bağlı kalmak emeğin daha kolay sömürülmesini sağlar. Burada artık altyapı ve üstyapı karşıtlığı yoktur. Altyapıyı kuran emek, üstyapının bileşeni olarak değerlendirilen arzunun sahte dünyasında sömürülmez. Arzu ideolojik bir yanılsama değildir, üretken bir gerçekliktir: "ideoloji yoktur, yalnızca ikitidar örgütlenmeleri vardır" (Deleuze, 2009b: 408). Arzu ve ekonomi arasında çizilen sınır, aslında, sermayeyin sürekli genişleyen sınırından başka bir şey değildir. İşçiye sömürülmemen için arzundan vazgeç diyen partiyle, zengin olmak için daha çok arzula diyen kapitalist arasında sadece bir derece farkı vardır. Arzu ve ekonomi özdeştir; hatta sadece arzunun ekonomi politiğinden bahsedebiliriz. O halde devrim, ulaşılacak bir toplum düzeniyle –arzunun eksikliğini giderecek bir nesneyle- değil, her toplum düzenini altüst edebilecek arzunun üretimiyle gerçekleşir. Arzulama-üretimi, bir ve çok diyalektiğine karşı çokluğu öne sürer. Arzunun etkinlik sahası olan tüm kuvvetleri, bir birlikte-bütünde bir araya getirmek ve onları orada tutabilmek, minör oluşun doğasına terstir. Arzuyu eksiklikten üretime çekmek, yaşamdaki kuvvetleri olumlayabilen minör oluşun temel niteliğidir (Deleuze ve Guattari, 2017: 67).

Arzu, sosyal alanda bilinçdışı akımlar üreten bir fabrikadır. Psikanaliz bu fabrikada devriye gezer ve orayı bir tiyatro sahnesine dönüştürür. "Üretken bilinçdışının yerine artık sadece kendisini ifade edebilen bir bilinçdışı geçirilir (söylence, trajedi, düş...)" (Deleuze ve Guattari, 2017: 44). Oidipous anlatısı, yaşamdaki kuvvetleri bir temsil süzgecinden geçirir, arzuyu "bastırmanın hizmetinde olan bir idea" olarak işletir (Deleuze ve Guattari, 2017: 173). Bilinçdışı, oedipal üçgenin sınırlarına kapatılacak temsil içerikleri sunmaz. "Bilinçdışı, eylem halindedir, geleceğe dönüktür; görünüşte

yalnızca yinelemelere ya da nevrotik açmazlara varsa bile gerçek olan durumlar üzerinde işleyen bir pragmatiğin el erimindedir" (Guattari, 2013: 27). Sinemanın etik-politik boyutu burada devreye girer. Tiyatronun yerine sinema geçer. Eğer çağımız kendisini görsel ve işitsel olarak sunuyorsa, sinema bu çağın hezeyanını anlatabilecek en yetkin sanattır. Sinema bu ayrıcalıklı konumunu, "bir arada varoluşun global sahasını araştırmasına" borçludur. "Temsil tiyatrosunu arzulama-üretiminin düzenine çevirmek", şizoanalizin asıl görevidir (Deleuze ve Guattari, 2017: 393-395). Sinema bu görevin icra edilebileceği görsel ve işitsel bir dünya sunar. Guattari'nin de ifade ettiği gibi, "sinema toplumsal alanda bilinçdışı yatırımların pragmatiğini daha iyi anlamamızı belki sağlayabilir. Bilinçdışı kendini sinemada psikanalistin divanında gösterdiği gibi göstermez: Gösterenin diktatörlüğünden kısmen kurtulur, bir dil olgusuna indirgenemez; psikanalitik aktarımın yapmaya devam ettiği gibi, gösteren iletişime özgü klasik konuşmacı-dinleyici ikiliğine uymaz" (2018: 370)

Psikanalitik aktarımda arzu iki işlemden geçer: yorumlama ve özneleşme. Yorumlamada her ifadenin bir gösterileni vardır. Ne ifade edilirse edilsin, onun ötesindeki başka bir şeye işaret edilir. İfade değil onun ifade edileni önemlidir, ama bu ifade edilenin de bir ifade olması ölçüsünde bu böyledir. Deleuze buna paranoyak rejim der (Deleuze, 2009c: 90). Her işaret ikiye bölünür, önce bir şeyi gösterir, sonra gösterilen şeyin kendisi başka bir şeyi gösteren olur. Gösteren ve gösterilenler, bir anlam haritasında sürekli birbirlerine gönderme yaparlar. Hastanın ifadeleri çoğaldıkça, haritadaki boşluklar kapatılır ve tüm gösterilenler bir anlam havuzunda bir araya gelir. İfadenin karşılığı bulunmuş, hastalığın teşhisi anlamsal ifadesine kavuşmuştur. Özneleşme tam da burada işlemeye başlar. Yorumlama süreci boyunca özne ikiye bölünür. Hastanın ifadesi onun sözce öznesine gönderme yapar. Bu ifadenin anlamsal karşılığını bulan psikanalist, bunu bir sözceleme öznesine bağlar. Hasta söyledikleri itibariyle sözce öznesine, onların bir anlama tercüme edilmesiyle de sözceleme öznesine bağlıdır (Deleuze, 2009b: 425). Hastanın özneleşmesi sözcelerini sözceleme çeviren bir psikanalistin dolayımıyla gerçekleşir. İki işlem birbirini tamamlar. Yorumlamayla birlikte özneleşme, hastanın pathos'unu bastıran logos'un dümende olduğu aktarım sürecine bağlıdır (Deleuze, 2009b: 341). Bu

aktarım süreci, "insanların konuşmasını engelleyen" ve "onların elinden hakiki sözcelem koşullarını alan" bir iktidar örgütlenmesidir (Deleuze, 2009c: 89).

Deleuze, sözcelemeyi sözceye bağlamadan kolektif bir makine olarak ele alır: "her birimizde sözceler 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" (2009b: 426). Bu düzenlemeleri bilinç düzeyinde temsil etmek onları bastırmak anlamına gelir. İfadeyi ifade edenin bireyselliğine indirgemeyen kolektif bir sözcelem akışı, onun bilinçdışını oluşturur. Bu bilinçdışını yorumlamak ve bu yolla ona bilinç kazandırarak özneleştirmek yerine, serbest dolaylı söylemin gücüne yükseltmek gerekir. Serbest dolaylı söylem, onu kateden yaşam kuvvetlerini deneyimleyerek onları yaratıcı bir forma sokan etkin bir güçtür: "özgün bir sentaks formudur: verili bir sözcelem öznesine bağlı bir sözcede, bir başka sözcelem öznesini araya sokmaya yarar" (Deleuze, 2009c: 378).

Sözce öznesi "o"dur. Herhangi bir zamiri ikame edebilen "o", bir özneyi temsil etmeyen diyagramatik bilincin makinesel ifadesidir. Bu ifadenin arkasında "ego-ben" (moi-je) olduğu varsayılır. "Ego-ben" dilin dışında var olduğu düşünülen sözceleme öznesidir, saf öznelliktir. Saf öznellik sözceleri kapsayan, onları egemen ekonomik ve toplumsal normlara tatbik eden refleksif bir akış yaratır. O'nun içinde düşünen bir örtük özne vardır. "Sözcelerin 'o'sunun diyagramatik akışı, her durumu tikelleştirecek, biçimselleştirecek, tözselleştirecek şekilde, ekonomik, cinsel, estetik vs. dallarının her birini katmanlaştıracak şekilde, "ben-özne ben"in öznel akışına dönüştürülmelidir" (Guattari, 2018: 451, 461). Deleuze, saf özneye göre düşünülmeyen sözcelemi, sözcenin "öncesine" koyar. Sözcelem psikanalistin dolayımı olmaksızın kendinde bir *şey* anlatır, bir şeyin bilinci değildir. Bir şeyin anlatısı değil, şeyin kendinde bir anlatı içermesi meselesidir bu. Anlatı içerikten önce gelir, ama bu içeriğin formu doldurduğu idealizme götürmez bizi. Anlatı şeydeki kuvvetleri serbest dolaylı söyleme yükselten yanlışın gücüne bağlıdır: Oidipousçu temsili hakikat anlatısına karşılık, makinesel içerik düzenlemesi (Deleuze ve Guattari, 2000: 123). Deleuze'ün de işaret ettiği üzere, "arzunun makinesel

düzenlemesi ve bilinçdışı üretimindeki sözcelemin kolektif düzenlemesi aynı şeydir" (2009c: 87).

Modern sinemadaki yanlış anlatı, "biçimlenmemiş öğeler arasında sinematik ilişkiler"in düzenlenlenmesidir (Deleuze ve Parnet, 2016: 112). Kolektif sözcelem düzenlemesinin biçimlenmemiş öğeleri, dünyada devinen ve yer değiştiren görsel ve işitsel imgelerdir (Deleuze, 2009c: 207). Bu imgelerin içkinlik düzleminden çekilerek bir araya getirilmesi, saf bir öznenin üretimi değildir: "olaylar öznelleşmemiş etkiler ve güç bileşimlerine göre kendi kendilerini çizer" (Deleuze ve Parnet, 2016: 113). Bu çizgiler "yaratıcı kaçış çizgileri"dir ve kendi anlatılarını resmederler. Minör edebiyat böylesi anlatılar yaratır. Bu edebiyatta, "yaşamak ve yazmak, sanat ve hayat" aynı şeydir (Deleuze ve Guattari, 2000: 61). Modern sinemada bir film yapmak ve izlemek, aynı zamanda yaşama katılmaktır. Modern politik bir film, imgenin zamana meftun halini göstermekle kalmaz, onun zamanın yaralarıyla biçimlenmiş, yaşayan bedenini okunabilir bir yüzey haline getirir. İmgeleri okumak, görmenin etik-politik işlevidir. Duymak da heautonomous olduğu müddetçe aynı işlevi kendince yerine getirir. Deleuze'ün çokça zikredilen, "iktidar, nesnesi olarak yaşamı aldığında, yaşam da iktidara direniş haline gelir" sözü, sinemada buraya oturur (2013a: 110). Yaşamın bize beliren görsel ve işitsel tezahürlerini bastıran majör yapılara karşılık, onları okumak ve kolektif sözcelemlere dönüştürmek bir direniş biçimidir. Deleuze şu can alıcı soruyu sorar: "emirler vermeden, bir şeyi ya da birisini temsil ettiğimizi ileri sürmeden konuşmayı nasıl başarabiliriz, konuşma hakkına sahip olmayanları nasıl konuşturabiliriz ve seslere iktidara karşı savaşma değerini nasıl iade edebiliriz?" (2006d: 51). Bu imkân modern sinemada gerçekleşir. İşitsel imgenin görsel imgeden ayrışması, konuşma hakkına sahip olmayanların seslerini işitilebilir kılar. Kolektif sözcelemde, tüm bu sesler yanyana konur. Sesler ve görüntüler sürekli yeniden zincirlenen akışkan bir düzleme yerleştirilir.

Deleuze, klasik ve modern sinema arasında bu bağlamda bir ayrım yapar (2021: 264-265). Klasik politik sinemada halk oradadır. Sinemayı kitle sanatı yapan da budur. Kitleyi özne haline getiren sinemada, halk, bilinçlenmenin nesnesidir. Bu bilinçlenmenin göstergesinin devrim veya demokratik bir düzen olmasının da bir

önemi yoktur. Önemli olan halkın ideal düzeye taşınmasıdır. Modern politik sinemada ise sınırları çizilmiş bir halk yoktur, üçüncü dünya ve azınlıklar vardır. Bir halkı oluşturan onun ancak azınlık durumunda var olabilmesidir. Azınlıkların bireysel sorunları dolayısızca politik bir mesele haline gelir (Deleuze, 2021: 269). Onların bir eylem-düşünce'yle veya bir formdan diğerine geçmeyle politik alana geçmeleri söz konusu değildir.[67] Majör bir yapıdaki varoluşları kendiliğinden politiktir, o yapıyı problematik kılmak onların doğası gereğidir.

Minör sinemanın temel karakteri "olumlayacı bir güç istenci olarak başkası-haline-gelme"dir. (Rodowick, 1997: 153). Kolektif olmak, bilincin ereksel bir yönelimi değildir. Özne diğer öznelerle beraber politik bir bilinç kazanarak kamusal alana geçmez, kendisindeki çokluklar itibariyle zaten oradadır. Bu alanda başkası haline gelme öznenin ötekisi dolayımıyla kendi bilincine ulaşma döngüsünü yansıtmaz. Zamanda var olabilmesi nedeniyle kendiliğinde ikiye ayrılır ve başkalaşır. Minör oluş düşünülen bir idea veya ulaşılacak bir toplum düzeni değildir, sürekli ve sınırsızca devinen modülasyonda arızalar yaratan kesintilerdir. Bir halkı oluşturan bu kesintiler kümesidir. Bütün her ne kadar bu kümeyi içselleştirmeye, yapıdan kaçan çizgileri içeriye almaya çalışsa da, onda her zaman bir çatlak oluşacaktır.

Deleuze, hakiki bir sanat eseri, "henüz var olmayan bir halka seslenir" der (2003: 41). Bu halk, Nietzsche'nin muştuladığı halktır: "bugünün yalnızları, siz aykırı düşenler, günün birinde bir halk olacaksınız: sizden, kendi kendini seçenlerden seçilmiş bir halk doğacak – ve bu halktan da Üstinsan" (2016a: 72). Eğer üstinsan bir idea değil insanın zaman içindeki durumuysa, kendisi de bir imge olan insanın ikiye bölünmesi zorunludur. İmgeler evreninden insana ve oradan tekrar imgeler evrenine, yaşama, bu dünyaya giden yol bir çatlağı takip eder. Bu çatlağın sinematografik hali görsel ve işitsel olabilir. Bir filmi yapan ve izleyen bakış, imgeler evrenine dair okuma faaliyeti gerçekleştirir. Bu faaliyete karşılık gelmeyen, onu tamamlamayan ayrıksı bir güç daha vardır. İmgeler evreninden yükselen sesleri kolektif bir sözcelemde bir araya getiren işitsel imge, ona politik bir çehre kazandırır. Bir filmi

[67] Marksist eleştiri tam da bu bağlama yöneliktir. Zaman imge filmlerinin karakterleri pasif ve olumsuzdur. Burjuvaziye hizmet eden nevrotik marjinallerdir. Kafa karıştırıcı bir görüyle donanmış, eylemi öteleyen karakterlerdir. Deleuze, bu eleştiriyi yüzeysel bulur (2001b: 19). Edimselleşmesine indirgenemeyecek olaydan, tüketilemez ve katlanılamaz olanı çekip çıkartacak olan yeni politik bir karakter yükselir.

izlemek ve duymak artık salt bir estetik deneyim değil, etik-politik bir deneyimdir. Sinema bu deneyimi sanatsal bir ifadeye kavuşturur.

4. 90 SONRASI "YENİ" TÜRK SİNEMASINA DELEUZEYEN BİR BAKIŞ

Çalışmamızın bu bölümünde, 90 sonrası "Yeni" Türk sinemasına, Deleuze felsefesini sinemadaki izdüşümüyle birlikte ele aldığımız imge ve gösterge tasnifi aracılığıyla yerleşmeye çalışacağız. Söz konusu dönem, imge ve gösterge açısından haritalandırılacaktır, bir tür kartografik panoraması çıkarılacaktır. Bu kartografik bakış açısına geçmeden önce, bu çalışmanın filmlere nasıl bakacağını anlaşılır kılmak adına, sinemayı temsiliyet ilişkisinden çıkarmaya çalışacağız. 90 sonrası Türk sinemasındaki "Yeni" olanı doğrudan filmler üzerinden düşünmek için teorik bir zemin hazırlayacağız.

4.1. Sinema ve Temsil

Deleuze için sinema, düşünceyi ve bedeni uyaran bir imge ve gösterge sanatıdır. Bu uyarıcı etki çoklu çizgilerce oluşur. Görsel, işitsel ve okunurdur. Aynı zamanda Spinozacı anlamda söylersek, hareketin ve zamanın moduslarıdır. Onların tespiti ve analizi bir düşünce-beden uyarımının sonucudur. Bir film izlerken aynı zamanda bir şeyleri okuruz ama bir metin gibi değil, görerek ve işiterek okuruz. Bu okumanın dikkate değer ve ilgi çekici olması gerekir. Bazin "Sinema Eleştirmesi Üzerine Düşünceler" yazısında sinema araştırmacılarını ilgilendiren bir tavsiyede bulunur: "eleştirmede doğruluk, bilmem hangi nesnel ve ölçüye gelir birimlerle değil, fakat her şeyden önce okuyucuda meydana getirilen düşünce uyarmalarının niteliği ve genişliğiyle belirlenir" (1966: 198). Bu tavsiyeyi sinema araştırmalarını zenginleştirmenin koşulu olarak kabul edebiliriz. Sinemayı temsilin aracına indirgeyerek onu nesnel bir yansıtıcı yüzey haline getirmek, sinema araştırmalarının sürekli tekrar eden bir eğilimidir. Deleuze'ün felsefe tarihindeki dikkate değer kaçış çizgilerini takip ederek kendi felsefesini şekillendirdiği monografik eserleri gibi, Türk sinemasına da aynı pencereden bakabiliriz. Bu sinemadaki imge ve göstergelerin tasnifini yapmak ve yönetmenlerin monografilerini çıkarmak için filmleri doğrudan deneyimlememiz gerekir. Kavramlar bu deneyimden sonra gelir, önce imge ve göstergelere karışılır, onlarla hemhal olunur.

Kavram ile onun nesnesi veya deneyim ile onun izahı arasında uçurum olmamalıdır. Aksi takdirde, kavram soyut ve yapay kalır. Deneyimin ötesine gidildiğinde, yani

ona dair açıklama getirildiğinde -bir filme dair yaptığımız tespitlerde- bu açıklama, Kant'ta olduğu gibi her mümkün deneyimin değil, gerçek bir deneyimin koşuluna götürmelidir. Deleuze'ün sinemayı açıklamak için ondan ürettiği kavramlar, sinemayla aramızdaki gerçek deneyimin unsurlarına bağlı kalmıştır (Marrati, 2008: 7). Bu deneyimin izahı imge ve göstergeleri tespit ederek mümkündür. O halde, sinema deneyiminin koşulu imge ve göstergelerdir. Onları kavramsallaştırmak-sınıflandırmak soyut ve yapay değildir, sinemaya içkindir ve her film izleme ve yaratma deneyimi bu içkin gücü açığa çıkarır. Her olası film izleme deneyimine dair evrensel bir koşul sinemayı temsilleştirir. Aşkın bakış açısıyla içerisi düzenlenir. Bir filmin içerisinde konumlanmak ise onu bizim deneyimimizin gerçek parçası kılar. İmgelerle dolup taşan bir filme dair deneyimin izahı imgesel düzeyi aşmaz. Bu aynı zamanda imgelerin gücüne açık olmak anlamına gelir. Frampton'ın da vurguladığı üzere "bugüne kadar imajların gücü ve tesiri hakkında çok az şey yazıldı – filme dair olup da geniş kitleye ulaşan yazılar neredeyse yalnızca olay örgüsü, roller ve kültürel göndermelerle alakalı oldu" (2013: 23).

Suner, sinemanın sadece "toplumsal ve tarihsel bağlamı" yansıtmadığını aynı zamanda eleştirel bir niteliğe sahip olduğunun altını çizer (2006: 16). İlk kısma kısmen katılmakla beraber (toplumsal olan aynı zamanda bireysel olandır), ikinci kısmın genişletilmesini savunmaktayız. Toplumsal ve tarihsel süreçleri yansıtma beceresine angaje edilmiş sinema, bu süreçlerin bir enstrümanına dönüşür. Asıl eleştiri, sinemayı bu bağlama yerleştirmeye yönelik olmalıdır. Eleştiriyi bu bağlamın içeriklerine yönelik "kültürel müdahale" olarak kavramak, sinemanın kendi içindeki mücadelesini ıskalamak anlamına gelir. Bu mücadelenin silahları imge ve göstergelerdir. Söz konusu toplumsal bir mesele olsa dahi, mücadelenin enstrümanları değişmez. Sinemada eleştiri imge ve göstergelerle yapılır, kendi dışındaki koşulları yansıtma düzeylerine göre değil. Sinema toplumun içinde olduğu kadar dışındadır da. Sinemada kamusal alan ve özel alan eşzamanlıdır.

Her filmin kendine ait bir bütünlüğü vardır. Bir filmin üretilme ve alımlanma sürecini, film evreninin dışındaki koşullara göre açıklamak, filmin kendine ait olan etkinlik sahasını çitlerle çevrelemekten başka bir şey değildir. Sinema hiçbir şeyin mülkiyetinde değildir. Şüphesiz var olan sosyo-ekonomik düzenden bağımsız

değildir, ama sinemayı bundan ibaret görmek, söz gelimi onun bir futbol müsabakasından farkını ortaya koyamayacağımız ontolojik bir belirsizliğe götürür. Sinemanın doğasına nüfuz etmek, öncelikle, her filmin tekil bir işleyiş bütünlüğüne sahip olduğunu kavramaktan geçer. Frampton, bu bütünlüğü "film-zihin" olarak kavramsallaştırır (2013: 20-21, 122). Bu kavramın temel içerimi şudur: bir filme onun içerisinde kalan bakış aracılığıyla yerleşmek. Filmin işleyiş biçimi onun zihin yapısıdır. Deleuze, bu işleyiş biçiminin-yapının imgesel olarak nasıl düzenlendiğiyle ilgilenir.[68]

Yönetmenler bir film serüvenine genellikle tasavvur ettikleri veya duyumsadıkları bir imgeyle başlarlar. Bu imge filmin adeta çekirdeğini oluştururcasına dallanıp budaklanarak bir film süremine ulaşır. Bu çekirdek imge diğer imgeleri kendisinin temsili olarak belirlemez, sadece başlatıcı bir figür olarak vardır. Onun hangi imge türüne dâhil edilebileceği, diğer imgelerle oluşturduğu ilişkisel ağa bağlıdır. Söz gelimi Emin Alper, *Tepenin Ardı* (2012) filmi için bir kavramdan başlamadığını veya bir amaca göre filmini şekillendirmediğini, bir grup erkeğin kırsalda piknik yaptığı basit ve sıradan bir imgeden başladığını dile getirir (2016a: 150). Bu imgeden hareketle film evreni genişleyerek, dışarı ve içeri meselesi oluşmaya başlar. Bir imge filmin yaratılma sürecinde olduğu kadar alımlanmasında da belirleyicidir. Onu alımlayan bir yönetmen olsa bile -her ne kadar daha derin bir bakışa sahip olsa da- bu belirleyicilik aynı kalır. Pelin Esmer, okuduğu bir öyküdeki anlatının veya bir filmin öyküsünün ne olduğunu tam olarak hatırlamadığını ama bir karakterin herhangi bir eylemini ve durumunu unutamadığını ifade eder (2017: 167). Esmer'in unutamadığı şey aslında imgedir. İmgenin anlatıdan önce gelmesi sadece izleyicinin deneyimi için değil, yaratıcının faaliyeti için de geçerlidir. Nuri Bilge Ceylan da bu faaliyet sürecindeki imgesel duruma işaret eder: "üzerime yağan, bize çarpan her şey bir etki bırakıyor insanda; bunların toplamı, birleşimi karşılıklı etkileşimi yeni bir şey yaratıyor. Kendiliğinden bir takım görüntüler, fikirler oluşuyor. Onlar birbiriyle ilgisiz öbekler halinde duruyor" (2003: 42). Onların altında "edilgen bir şekilde" beklemek yaratmanın temel koşuludur (Deleuze'ün zaman kiplerindeki edilgin

[68] Frampton sıkı bir Deleuze takipçisidir, ama aralarında önemli bir fark vardır. Frampton, bir filmi önemli ölçüde yönetmeninden bağımsızlaştırarak onun kendine ait düşünce ürettiğini savunur. Deleuze de filmlerin içkin doğasına yönelir, ama bu yönelim, yönetmenleri dışarıda bırakmaz. Filmin bir düşünce üretmesi, özgün bir perspektife sahip olan yönetmenle gerçekleşir.

sentezlerini hatırlayalım). Bu bekleyişin sonunda, içlerinden bir tanesi diğerlerini kendine gevşek bir şekilde bağlayarak öne çıkar.

Ömer Kavur, Türk sinemasında senaristler ve yönetmenler arasında var olan bir gerginliğe dikkat çeker. Ona göre senaristler, yönetmenin imgesel dünyasını anlatıya yaslayarak sinemayı bir edebiyat formuna yaklaştırma tehlikesi doğurabilirler. Onun için önemli olan anlatıdan ziyade imgedir, imgelerin seçilmesi, işlenmesi ve düzenlemesidir. Anlatıyı ikincil kılarak imgelere yoğunlaşması, filmlerinde ele alınan olayları-durumları da sıradan kılmaktadır. Biçim meselesine dikkat çekmesinin nedeni de budur. Ülke olarak zaten dinamik bir toplum olduğumuzu ve hiçbir zaman konu sıkıntısı çekmediğimizi dile getirir. İyi bir konudansa herhangi-bir-konu'nun nasıl anlatılabileceğine odaklanmak onun açısından daha kıymetlidir. Kendisinin ifadesiyle, "herhangi bir konuda film yapabilmek mümkündür" (akt. Onaran, 1995: 125). İmgenin serüveni zaten kendi içinde bir konudur ve bu konu iyi sıfatıyla anılmak zorunda değildir, herhangi-bir-konu da olabilir.

Örnekleri çoğaltmak mümkündür, ama şu kesindir ki, yönetmeni kışkırtan, ardından sürükleyen ve saplantılı bir şekilde etrafında dönüp dolaştığı bir imge, gelişim ve ilişkilenme sürecine bağlı olarak filmin hangi imge ve gösterge türlerine göre düzenleneceğinin ilk planını oluşturur.

Duygulanım ve algılanımlar yaratan sanatçı, "onları yalnızca kendi yapıtında yaratmaz, onları bize verir ve bizim onlarla birlikte haline-gelmemizi sağlar, bileşiğin içine alır bizi" (Deleuze ve Guattari, 2001: 157). Bir filmle temaşamız bu yaratıcılık düzeyenin bir unsuru olarak yer alır. Onu her izlediğimizde yeniden yaratırız. Filmler kendileriyle sürekli temas halinde olacağımız düzleme dâhil eder bizi. Yönetmenle bizim aramızda çekilen bu düzlem boyunca bir filmi deneyimlemek, hem ondaki hem onun dışındaki imgelerin bizi kuşatmasından ibarettir. Filmlerdeki imgeler yaşamaya devam eder, oradan yaşama doğru taşarlar. Bir filme dair tespitlerimiz, bu genişleyen kuşatıcı gücün uzantısı olarak biçimlenir: yönetmenlerle bizler arasındaki labirentimsi düz bir çizgi. Bu çizgi her seferinde farklı kılıklar alabilir. Bazen labirentin bir köşesinde sıkışıp kalınır, bazen başka bir

köşesinde. Bazen labirentler arasında geçitler keşfedilir, bazen onlar arasındaki köprüler yıkılır. Filmlere ve bizlere zamanın eli dokunur.

Deleuze açısından sanat, "uzamsal ve yeğinsel haritalar oluşturur" ve her bir sanat yapıtı, bu haritalar üzerinde yer alan bir "yörüngeye" sahiptir (2013b: 84). Her filmin kendine özgü bir yörüngesi vardır. Bu yörüngenin hangi imge ve gösterge haritasına göre çizildiği, o yörüngenin tekil varoluşunu belirler. Bir film, oluşun bir belirlenimidir ve bu belirlenimi parçalarına ayırmak yörüngenin güzergâhlarını ortaya çıkarır. Filmlere biçilen dışsal, soyut ve yapay kavramlar yerine, film boyunca örülen deseni renk ve figürlerine göre ayrıştırmak daha yerinde olacaktır. Deleuze bizlere şu uyarıda bulunur: "yoğunluğu temsiliyetlere karşı değiştirmeyiniz, yoğunluk ne şeylerin temsiliyeti gibi olacak olan imlenene ne de, sözcüklerin temsiliyeti gibi olacak olan imlenene yansır" (2006a: 66). Sinemanın çekirdeğini oluşturan imge, kuvvet-gösterge ilişkilerinden oluşan bir tekilliktir. Bu tekillik doğayı taklit ve/veya temsil eden bir özü yansılamaz. Deleuzecü sanat, doğadaki-yaşamdaki kuvvetleri gün yüzüne çıkaran bir kapma aygıtıdır. Sinema kuvvet ilişkilerinden oluşan tekil imgeleri kapar ve onları bir kompozisyon düzleminde bir araya getirir. Bir şeyi temsil etmez ve/veya bir şeyin taklidi değildir (Sauvagnargues, 2016: 89).

Deleuze'ün tüm çabası, öncelikle, sinemayı doğru bir problem sahasına yerleştirmektir. Bergsoncu sezgi yönteminin ilk kuralı uyarınca sinemanın problematik alanını değiştirir: "problemlere de doğruluk ve yanlışlık atfetmek, yanlış problemlerin geçersizliğini göstermek, doğruluk ve yaratmayı problemler düzeyinde uzlaştırmak" (Deleuze, 2010: 55). Sinemayı temsil üzerinden belirlemek onu yanlış bir problem sahasına mahkûm eder. Asıl problem, bir filmin yerel veya evrensel sosyo-ekonomik bir değişimi daha doğru veya yanlış yansıtması değildir. Böyle olsaydı filmler arasında sadece bir derece farkı olurdu. Doğa farklarını bulabilmek için, sinemayı imgeler açısından problematize etmeliyiz. Onu imge ve gösterge düzlemine yerleştirdiğimizde, oradan üretilecek kavramlar bu düzlemin problematik doğasına göre şekillenir. Probleme yönelik çözümler-kavramlar onu tüketemez, onun bileşimleri, yani imge ve gösterge türleri ona yönelik kendi bakış açılarını oluştururlar. Bakış açılarının çokluğu sinemanın üretici doğasının dışavurumudur.

Sinema bir eksikliğe, kendi dışındaki bir koşula göre çalışmaz. Deleuze için bu dünya-yaşam yeri zaten imgeler evrenidir. Bu evrenden hareketle, Bergson'u takip ederek bir imge ontolojisi kurar. Daha sonra gelen imge ve gösterge türleri bu ontolojiden türetilir. "Kavramlar iyi algılanmamış ya da ortaya iyi konmamış oldukları düşünülen sorunlara bağlı olarak yaratılırlar" (Deleuze ve Guattari, 2001: 24). Buradaki kavramları imge ve gösterge türleri olarak düşündüğümüzde, Deleuze'ün sinemayla ilişkisini daha iyi anlarız.[69]

Deleuze, *Zaman-İmge*'nin sonuç bölümünde, "sinema nedir?" yerine "felsefe nedir?" diye sorar (2021: 340). Bu sorunun bir sinema kitabının son satırlarında yer alması dikkat çekicidir. Deleuze, sinema ve felsefeyi beraber düşünmeye dair bir çağrı yapıyor gibidir. Onun açısından, her iki düşünme etkinliği de pratik bir boyut içerir: kavramlar ve imgeler pratiği. Deleuze açısından ontoloji pratik ve içkin olduğundan, tüm düşünme etkinlikleri soyut olmamalıdır. Oluştan-ortadan başlayan bir düşünür için, öz olarak belirlenen, kuvvet-gösterge ilişkilerinden başka bir şey olamaz. Bu ilişkilerin en genel adı yaşam veya içkinlik düzlemidir. İçkinlik düzleminde tüm pratikler iç içe geçer. Felsefe bu düzlem üzerinde "yapılan" bir şeydir, "hazır bir gökyüzünde hâlihazırda yapılmış olarak bulunan bir şey" değildir. Bir sinema felsefesi, sinemanın neden olduğu kavramlarla ilgilidir. Bu kavramları oradan çekip alan-yaratan felsefe, onun hakkında teori geliştirmekten ziyade, onunla beraber pratikleşir. İki pratik alan aynı düzlemde buluşur. İçkinlik düzleminde filozof ve yönetmen aynı kaderi paylaşır, "bir tür el yordamıyla ilerleyen" pratik bir "deneyleme" sergilerler. Bu düzlemde ufka doğru koşan filozof "gözleri kızarmış" olarak döner, bu gözler "zihnin gözleri" olsa bile durum değişmez. Sanatçı da aynı durumu paylaşır, "yaşamı yaşayanın ya da yaşayanı yaşanmışı içinde görmüş olmak uğruna, gözleri kızarmış, nefesi kesilmiş bir halde dönüp gelir" (Deleuze ve Guattari, 2001: 44, 154).

Sıkı bir Proust okuru olan Deleuze için düşünce, verili bir yeti değildir, izlenimlerden hareketle yaratılan bir şeydir: "zihnin tam aydınlıkta, doğrudan kavradığı gerçekler,

[69] Kracauer, filmlerin görünen maddi gerçeklikle bu gerçekliğe dair kavramlarımızı karşı karşıya getirdiğini belirtirken benzer bir bağlama işaret eder (2015: 525). Ona göre bu karşılaşma, söz konusu kavramları doğrulamak veya yanlışlamakla sonuçlanır. Kracauer ikinci imkânla daha yakından ilgilenir. Karşılaşılan imge ve göstergelerle kavramları yanlışlamak, standartlaşan yaşamlarımızın sarsılmasına neden olur. Kavramların maddi gerçeklik açısından uygunlukları problematize edilir.

hayatın biz istemeden, bir izlenim aracılığıyla ilettiği, duyularımız aracılığıyla içimize nüfuz ettiği için somut olan, ama zihinsel anlamını da çıkarabileceğimiz gerçekler kadar derin ve zorunlu değildir" (Proust, 2020: 2963). Söz konusu gerçekler "yüzeysel" ve tesadüfidir, bize oldukları gibi sunulurlar veya belirirler, biz onları seçmeyiz. Ancak varoluşçu terminolojiyle ifade edersek, seçmeyi seçebilen varlıklarız da. Bu seçim, bize belirenleri seçme kudretine sahip olmasak da değişmez. Düşünce bu gerçeklere-seçime bağlı olduğundan, onu sadece theoria'ya ait görmek yanlış olur. Düşünce praxis düzlemde yer alan bir oluşum-gücüdür. Theoria'nın seyir anlamını doğrudan somut haliyle ele almalıyız. Proust'un "birçok başka bir izlenimden oluşan kocaman bir tablo" ve "içimizdeki bilinmeyen işaretler kitabı"[70] olarak ifade ettiği düşünce sahası, bu seyir anlamına gönderme yapar (2020: 2964). İzlenimlerin somut varlığı veya Deleuzecü terminolojiyle ifade edersek duyumsalın varlığı, düşüncenin kurulduğu alandır. Yüzeysel olarak ifade etmemizin nedeni de budur. Her şey duyumsalın yüzeyinde olup biter. Seyreden düşünce oradan hareketle uyarılır ve yaratabilme olanağını gerçekleştirebilir. Bu yüzey sinema açısından bir ekran veya perdedir. Her şey (düşünceler, hatıralar, tasarılar, hayaller, algılanımlar, duygulanımlar, itkiler, ilişkiler vd.) ekran veya perde boyunca, onun yüzeyinde akıp giden imgelerle oluşur ve bozulur. "Derin" düşünme, bu yüzey üzerindeki göstergeleri gösterenlerine bağlamaksızın birbirleriyle ilişkisel olarak ele alır. Bir filmi değerlendirmek, bu ilişkisel ağın -Proustçu izlenimler tablosunun- serimlenmesinden başka bir şey değildir. Proust'un bu tabloyu sinematik unsurlarla anlatması, Deleuze'ün bu izlenimleri göstergeler olarak ele almasını sağlamış olabilir: "bu tablodaki ışık-gölge, vurgu-dışlama, hatırlama-unutuş oranının şaşmazlığı, hafızanın ve bilinçli gözlemin asla ulaşamayacağı bir şeydi" (Proust, 2020: 2964).[71]

Sinema bu göstergelerin doğrudan ifade edilebildiği pratik bir alan açar. Felsefenin sinemanın açtığı bu pratik alana yerleşmesi, iki düşünme faaliyetini bir öncelik-sonralık ilişkisine sokmadan bir araya getirir. Felsefe sinemayı doğru bir problem

[70] Proust açısından bu kitap, "çözülmesi en zor olandır" ve "*gerçekliğin bize yazdırdığı,* içimizdeki basımı bizzat gerçeklik tarafından yapılmış tek kitaptır" (2020: 2964)

[71] Bu yorumu, Proust'un sinemaya karşı olumsuz tavrını belirterek yapmak daha doğru olur. Proust tıpkı çağdaşı Bergson gibi, sinemaya aynı eleştiriyi yöneltir: "sinema perdesindeki görüntü, gerçekte algıladıklarımıza en benzemeyen şeydir". Deleuze, Bergson'a rağmen sinemayı onunla özdeşleştirirken, bu özdeşlik sahasının bir yerine Proust'u da yerleştiriyor gibidir.

sahasına taşırken, sinema bu sahadan türeyen problemlerle onu kuşatır. Bu aynı zamanda felsefenin "dışarısıyla katışıksız bir ilişkiyi nesnelleştirmesidir" (Zourabichvili: 2008: 46). Deleuze'ün de vurguladığı üzere, sinema, "problemlere cevap vermektense, onların bizi kavramasını sağlayan düzlemler yaratır" (1998: 52).

Filmler felsefeye dışarıdan uzanan ellerdir. Sinema felsefeyi kendi dışına açar. Sinemayla birlikte felsefe yapmak, imge ve göstergelerle icra edilen bir danstır. Sinemanın imgeleri ve göstergeleri felsefenin bedeninde gezinir. Sinema da kendi bedenince felsefenin kavramlarına bulaşır. İmge-göstergeler ve kavramlar yaşanan gerçek bir deneyimde buluşur. Bu deneyimin sinemasal felsefesinde iki imge vardır. Hareket imge sineması, deneyimin ilk boyutudur. Bu sinemada, imgeler evreni, kendi akışından çekip çıkartılan algılanımlar çerçevesinde düzenlenir. Algılanımdan eyleme uzanan duyu-motor şemanın parçaları sürenin anlık kesintileri veya kesitleridir ve bir hareket imge, bu kesintilerin-göstergelerin-belirişlerin kompozisyonundan oluşur. Bir hareket imgedeki göstergelerle ve onun diğer hareket imgelerle kendisi arasında organik bir yapı kurulur. Bu organik yapı, onun mekanizması olan duyu-motor şema bozulduğunda, yani zaman imgenin ilk biçiminde de homojenliğine devam eder. Hareket imgeyle kurulan zaman imge onu temellendirir. Zamanın-varlığın iki kipi birbirini sarmalayan bir çember oluşturur. Bu çemberin hangi noktasında olursak olalım orası hem başlangıç hem sondur. Evet, sinema hareket imgeyle başlar ama zaman imgede sona ermez. İdeal bir nokta yoktur.

> İki nokta arasında olan çizgi değildir, nokta, birçok çizginim kesişiminde yer alır. Çizgi asla düzenli değildir, nokta yalnızca çizginin sapmasıdır. Aynı zamanda önemli olan, başlangıçlar ve sonlar değil, ortasıdır. Şeyler ve düşüncüler ortamla gelişir ya da büyür ve yerleşilmesi gereken yer orasıdır, her zaman orası kıvrılır. Bu nedenle, çok çizgili bir bütün, felsefeyi, felsefe tarihini, sadece tarihi, bilimi, sanatı temasa geçiren çöreklenmeler, kesişmeler, sapmalar içerebilir. Bu, herhangi bir noktada ortaya çıkıverme ihtimaliyle birlikte, mekânı bir girdap şeklinde işgal eden bir hareketin büklümleri gibi olacaktır (Deleuze, 2006d: 180).

Deleuze, Nietzsche'yle birlikte, hareket imgeyle zaman imgenin ortasına yerleşir. Zaman imgenin öteki yüzünde, "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 belirttiği 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 burada şu düzeltmeyi de yapalım. Düşünce bir oluşum-gücüyse eğer, bu gücün hamuru "evrensel değişimden elde edilen" izlenimlerle şekillenir. Düşüncenin içsel sınırını oluşturan düşünülemez olanla yüzleşme, her zaman seçilemeyen ve başa gelen bir izlenimle gerçekleşir. Sinema, evrensel akışın seyrine temas edebilen imge ve göstergelerin kompoze edildiği problematik bir düzlemdir. Onu düşünceyle dinamik bir ilişkide tutan bu düzlemden türeyen problemlerdir. Baker, sinemanın gücünü iki niteliğiyle birlikte ele alırken, bu düzleme işaret eder: "sinemanın; imajların insanların saf, doğal algısının ötesine geçebilmesini olduğu gibi, düşüncenin bilincin ötesinde olabileceğini pratikte göstermiş olduğunu kabul etmek gerekir" (2015: 328). İlki, farklı bir duyumsama mantığına; diğeri, düşünceyi ondaki düşünülemeyene göre kavrayan bir düşünce imgesine gönderme yapar.

Deleuze'ün müzik ve felsefe arasında kurduğu ilişkiyi, sinema ve felsefe ilişkisine tercüme edebiliriz: "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 Vertovcu bağlamda, evrensel harekete dalabilen kamera-göz vardır. Felsefe, bu gözün sunduğu "düşünce malzemeleriyle" yaşamdaki kuvvetler arasındaki ilişkiyi daha iyi okuyabilme imkânına sahiptir. Deleuze'ün imge pedagojisi çağrısı, bu imkânın gerçekleşmesiyle ilgilidir.[72]

Bu çağrıyı, sinemayı temsil tekrarından çıkarmaya yönelik bir çağrı olarak da kabul edebiliriz. Düşünceyi oluşum-gücünde tutan, onun doğa farklarını bulabilmesidir.

[72]Baker'in "duygular sosyolojisi" tezinde sinema, "kanaatlerden imajlara" güzergâhının ortasında yer alır. Baker, Deleuzecü çağrıya uyar, tezinin amaçlarından biri şudur: "görsel, sesli, metni göstergeler olarak içeren 'arşiv' tarzında bir sosyolojik sunuşu önerecek ve sinematografiye içkin olduğuna, temsil edişin metinsel biçiminde ise bulunmadığına inandığımız 'montoj-düşünce'yi sosyoloji ile – 'işbirliği' veya 'illüstrasyon desteği'nden ibaret olmayan- belgesel filmin birleşik alanı içinde geliştirmeyi hedefleyeceğiz" (2015: 28).

Derece farklarında kaldığında düşünce kendisini tekrar eder. Foucault'nun Deleuze bahsinde ifade ettiği gibi, düşünceyi, "temsilin bir araya getirmeye çalıştığı şeyi farklılaştırma" olarak kavramak gerekir (2011: 181). Buradaki "şeyi" sinema olarak düşünürsek, Deleuze'ün bizlere açtığı yol, sinemayı temsile indirgenemeyen doğasıyla kavrama imkânıdır. Bu yola girildiği takdirde, imge ve göstergeleri bir şeyin temsili kılmadan, kendi aralarındaki ilişkilere göre değerlendirebileceğimiz pratik bir alan açılır: sinemanın içkin ve pratik ontolojisi.

Deleuze, dünya sinema tarihi boyunca değerlendirdiği her filmde, onu diğer filmlerden ayıran doğa farkını bulmaya çalışır. İmge ve göstergeleri sınıflandırması, bir filmin hangi imge ve göstergelerden geçerek bu doğa farkına ulaştığını analiz etmesini sağlamıştır. Bir filme dair imge ve gösterge analizi, onu diğer filmlere açan bağlantıların kurulmasını da sağlar. Bir imge veya gösterge türü filmlere göre farklı biçimler alabilir. Bu biçimler arasındaki ilişkileri keşfederken, sinemayı içeriden bir bakışla izlemiş oluruz. Bu izleme deneyimi kendi içinde bir duyumsama mantığı içerir. Deleuze, sinemayı farklılaşan doğasıyla ele alırken, onun iki temel farkını, yani hareket imge ve zaman imge arasındaki ayrımı "tarihsel" değil "mantıksal" olarak yapar (Baker, 2015: 304). Sinemanın kendine özgü bir duyumsama mantığı vardır. Bu mantık onun içsel koşuludur ve bu koşula göre sinema iki majör imgeye ayrılır. Fakat şunu da biliyoruz ki, bu ayrımın bir de dışsal koşulu var. Tarihsel bir olay olan İkinci Dünya Savaşı, o zamanki sinemayı öncesinden ayırır. Bu dışsal koşulun çeşitli ölçekteki karşılıklarını Türk sineması açısından da tespit edebiliriz. Darbeler, sansür yasaları, ekonomi politikaları, yapım sürecindeki değişimler gibi sosyo-ekonomik parametreler, Türk sinemasının dışsal koşullarıdır. Bu sinemaya içeriden bakmak istiyorsak, sinemaya özgü bir duyumsama mantığına bağlı kalmalıyız.

Guattari'ye göre "sanatsal mutasyonları" incelemenin iki tarzı vardır (2013: 311). Birinci tarz, bu mutasyonları, "dünyanın değişimlerinin ve psişe-içi mercilerin bir sonucu" olarak kabul eden "globalist bir analitik yorum"a göre inceler. İkinci tarz ise farklılıkları kendi dönüşümleriyle birlikte ele alan "köksapsal ve inşacı bir vizyon"a göre kavrar. Birincisinde "içi doldurulmayı bekleyen yapılar" inşa ederiz. Yapıların harcı dışsal bir koşula bağlıdır, ama ortaya aynı şekil çıkar. Birinde darbe olan koşul

diğerinde ekonomi politikasıdır, ama her iki bakış açısı içinde sinema bir temsil aracı olarak kalır. İkincisinde ise aşkın bir yapıya başvurmadan, bu mutasyonları katmanlaştıran ve bütünleştiren mantığa dâhil olmuş oluruz. Deleuze tam da bu ikinci taraftadır. Sinemayı kendi içinde üretken bir olay-oluş olarak görür. Olayı tarihselliğinden ayırmak, onu oluşturan kuvvet ilişkilerine göre düşünmek ve duyumsamaktır. Burada zaman durmaz, her filmle birlikte yeniden başlar.

Başlanılan yerde, bir filmde hareket ve zaman imge arasında pek çok biçimde oluşabilecek karışımlar vardır (Deleuze, 2021: 330). Bu karışımlar homojen veya heterojen olabilir, ama hepsi maddelerin-imgelerin bir karışımıdır. Bu karışımlardan biri diğerinden üstün değildir, hepsi içkinlik düzlemine-imgeler evrenine aittir. Bir film bu evrenden çekilen bir çizgi boyunca oluşur. Deleuze, bu çizgiyi "melodi çizgisi" olarak ifade eder: bu ikisi -hareket ve zaman imge- "ilkinin diğeri için yalnızca melodi çizgisi görevi gördüğü iki düzey halinde aynı filmde birlikte bulunurlar" (2021: 12). Tersi de aynı oranda mümkündür. Kracauer de aynı duruma dikkat çeker, belirlediği iki düzlemin (kaydetme ve ifşa) aynı filmde yer alabileceğini savunur (2015: 118).

Pisters'ın nöro imgesini bu bağlama yerleştirebiliriz.[73] Pisters, bu imgeyi kavramsallaştırırken, hareket ve zaman imge arasında hiyerarşik bir yapı kurmaz. Her ne kadar bu şekilde ifade etmese de, nöro-imge sanki zaman imge ve hareket imgenin bir araya geleceği boş bir uzam gibidir. Kitabın başında sunulan şizoanalizin üçlü yapısının farklı biçimlerde tekrar etmesini bunun göstergesi olarak kabul edebiliriz: "hezeyan - şizofrenik zihinler, yanlışın gücü – algı ve oluş – duygulanım". Dikkatli baktığımızda, özellikle son iki unsurda hareket imge türleri dönüşmüş olarak yer almaya devam eder. Algılanım ve duygulanım nöro-imgede ortadan kalkmamıştır, farklı bir biçim almışlardır. Bu argüman, tam olarak Deleuze'ün zaman imge için öne sürdüğü argümandır. Hareket imge zaman imgeyle beraber aştığımız tarihsel bir moment değildir. İmgeler arasındaki mantıksal ayrım, onların

[73]Pisters, nöro-imgeyi, Deleuze'ün *Zaman-İmge*'nin sonuç bölümünde öne sürdüğü elektronik imgeye referansla kavramsallaştırır (2012: 128). Deleuze, bu bölümde, elektronik imgenin sinemayı dönüştürdüğünü mü yoksa sinemanın ölümünü mü ilan ettiği konusuna dair bir tartışma sahası açar (2001b: 265-266). Elektronik imge yeni bir imge türü mü sunmaktadır yoksa zaman imgenin "bilinmeyen bir yönünü" mü? Pisters tam olarak kendisini bu belirsizliğe konumlandırır ve gideceği yolu yeni bir imge türü olarak belirlediği nöro-imge olarak tayin eder. Baker'in video-imge kavramsallaştırmasını da biçimsel bağlamda buraya dâhil edebiliriz.

aynı film içerisinde farklı biçimler alarak yer almayacağını garanti etmez. Pisters'in nöro-imge için, Deleuze'e referansla öne sürdüğü nomadik düşüncenin bir imge türüne değil de genel olarak bazı filmlere özgü olduğunu ifade etmemiz gerekir. Pisters'a göre nomadik düşünce, kodları (kültürel, devlet ve aile kodları vd.) karıştırarak onları yersizyurtsuzlaştırır ve bu sayede yeni düşünce biçimleri yaratmanın önünü açar. Nöro-imge de buna benzer şekilde hareket imge ve zaman imgeyi yersizyurtsuzlaştırır. Onların karışım halinde bir arada olabileceği uzam açar (2012: 257). Fakat bu uzam nöro-imgeye özel bir duruma değil, her filmin potansiyel yaratımına aittir.

Ümit Ünal da bu potansiyele işaret eder, ama bu sefer ayrım sanat ve ticari sinema arasındadır. Ertem Eğilmez'in şu sözünü bizlere aktarır "Sanat filmi nedir ki? Bir film iyiyse sanattır zaten" (2016: 185). Bir filmin sanatsal niteliğini belirleyen onun iyi veya kötü olmasıdır. Peki, ama koşul olarak belirlenen bu iyinin ve kötünün içini nasıl doldurmalıyız? Deleuze'ün sinemayı içeriden bakarak imgeler üzerinden ele alması, sanat ve ticari ayrımını problematize etme açısından da kullanışlıdır. Sinema imgeler sanatıdır ve bir filmi iyi veya kötü yapan hangi imge türlerini ne yetkinlikte ortaya koyabildiğidir. Zaman imgeye sanat sineması tacını takarken hareket imgeye endüstri maskesini takmak yanlış olur. Eğer sinemaya içeriden bakışla bütüncül yaklaşacaksak, hareket imgeyi de en az zaman imge kadar sanat olarak kabul etmeliyiz. İki imge ve imgelerin türleri arasındaki farkı belirleyen koşul, sinema sanatına hangi perspektifle baktıkları ve nasıl bir doğa farkını ortaya koyduklarıdır. Dahası, bir film pek çok perspektif içerdiğinden türler arasındaki farkları da içerdiğini ifade etmemiz gerekir. Bir film çeşitli imge türleriyle biçimlenmiş planlar zincirinden/serisinden oluşur. Bu çalışmada, 90 sonrası Türk filmlerine bu imge ve gösterge penceresinden bakılacaktır.

"90 sonrası Türk sineması" tanımı aynı zamanda dönemsel-yeni olmaksızın düşünülemez. Türk sinemasına dair çalışmalara, bu dönemlendirmedeki "yeni" olan kendiliğinden gelip yerleşir. Fakat bu yeni nedir? Bir başkalığa işaret eden yeninin ontolojisi nasıl olabilir? Deleuze açısından yeni tarihsel değil zamansal düşünülmelidir. Yeni, farklılaşan, kendini dışarı atan ve açılan zamandır. Sinemayı yeni açısından düşündüğümüzde, bu yeniliği sinema-oluş'a, yani onun zamansal ve

üretken doğasına göre kavramak onun içerisinde kalan bir bakışla mümkündür. Deleuze, özü başkalaşma olan, hareketle özdeş olduğunu düşündüğü imgenin ontolojisiyle başlar. Bu öyle bir ontoloji ki ancak yeni olana-farka göre kavranabilir. O halde, bir film, Deleuze'ün belirttiği gibi bir hareket-zaman bloğuysa, her film bir ölçüde yenidir-farklıdır. Fakat asıl soru şu olmalıdır: bu yeniliği-farkı hangi imge ve göstergelerle nasıl bir yetkinlikle kompoze etmiştir? İmgeler evrenini nasıl duyumsamış ve düşünmüştür? Her film, imgeler evrenine dair oradaki bir duyumsama ve düşünme biçimine denk gelir. Bunun sanat açısından karşılığı şudur: her film aynı zamanda sinemanın kompozisyon düzlemindeki bir imge ve gösterge bölgesine denk gelir. Biçimler-bölgeler durağan değildir, bir modülasyonun içinde farklı şekiller alabilir. Bir bölgedeki-biçimdeki ve onun dönüşümlerindeki belirenler arasındaki ilişkileri bulmak, sinemayı daha içeriden seyreden bir bakış olacaktır.

Bu bakışı, Suner'de olduğu gibi, kavramsal bir gözlükle de donatabiliriz. Suner, 90 sonrası Türk filmlerine bir arada bakmamızı sağlayan bir kavram tertibatı oluşturur: "aidiyet, "kimlik ve toplumsal bellek" (2006: 43-44). Aidiyet, Türk sinemasının bu dönemindeki filmlerine musallat olan bir hayalet gibi tasvir edilir (2006: 15-16). Aidiyet kavramı diğer kavramların gelip bağlandığı ana şalter gibidir. Geçmişin şimdi üzerindeki kalıcı etkisine işaret eder. Aidiyeti Deleuze ve Bergson hattı üzerinden düşünürsek, bu etkiyi geçmişin şimdi üzerindeki ontolojik önceliği olarak okuyabiliriz. Bunu Türk sineması açısından yorumladığımızda, 90 öncesinin, buna Yeşilçam dediğimizi farzedelim, 90 sonrası yeni Türk sineması üzerindeki etkisi olarak da kabul edebiliriz. Fakat karışıklık tam da burada başlar. Sözgelimi "sinemacılar" veya "Muhsin Ertuğrul" döneminden gelen hayaletlerin Yeşilçam'a musallat olmaması mümkün müdür? Hangisi hayalet, hangisi yenidir? Geriye doğru bakışı ne kadar ileri götürürsek götürelim varacağımız yer en nihayetinde bir imge ontolojisidir. Bu ontolojiye yerleştiğimiz takdirde, söz konusu etkiyi imgeler üzerinden okumuş oluruz, zamanın ampirik içeriğindeki koşullara göre değil. Bu koşullara dair özlem veya onları aşmak adına yapılan mücadele aynı aksiyoma aittir. O halde, Suner'in hayalet metaforu üzerinden geliştirdiği ikinci bağlamı -hayal et- Türk sinemasının tüm dönemleri için düşünebiliriz. Fakat hayal etmeyi geçmişe duyulan nostaljik bir duygu olarak değil, yeninin her daim olacağı geleceğe yönelen bir inanç olarak kavramak gerekir.

Kavramları çoğaltmak mümkündür, ama 90 sonrası yeni Türk sinemasına yönelik bakış aşağı yukarı aynı kalır. Bu bakışın iki temel parametresi şöyledir: bir ulus tasavvuru yaratan Türklük ve yeni kavramanın imlediği tarihsel boyut (Suner, 2006: 28). Suner, bu iki ayaklı sacın üzerine yerleştirdiği 90 sonrası Türk sinemasını, evrensel bir ölçüt olan popüler ve sanat ayrımına göre inceler. Bu ayrım uyarınca, bu dönemi başlatan iki öncü film öne sürer: popüler-*Eşkıya* (1996) ve sanat-*Tabutta Rövaşata* (1996) (2006: 33-37). Sanat sineması için yukarıda söylenenleri dikkate alırsak, bu ayrımın işlevselliği şüpheli hale gelir. Ayrıca başlatma vurgusundaki yeni olanı, diğer bölümde göreceğimiz üzere, bu (1996) tarihten önceki filmlere atfetmek de mümkün görünmektedir. Başlangıç noktasını sinema dışından belirlediğimizde, belirlenen yıllara dair tartışmanın sonu gelmez. Her halükarda, Suner'in de belirttiği gibi yapılan şudur: bu parametrelere bağlı olan bir çözümleme, "önce ulusal sinemanın tarihsel gelişimine, bu sürecin belli kritik tarihsel dönemlerle birlikte nasıl evrildiğine, ulus-devletin ekonomik, politik, toplumsal tarihindeki gelişmelerin sinemaya yönelik uygulamalara nasıl yansıdığına (sansür, devlet teşvikleri, yeni kültür politikaları, vb.) bakacaktır" (2006: 29).

Suner, bu çözümlemenin "yetersiz ve kusurlu" olduğunun hakkını da teslim eder (2006: 38). Bu çözümlemenin dokusunu oluşturan kavramları (aidiyet, toplumsal bellek vd.), Bergson'un süredeki tekillikleri -bu çalışma açısından düşünürsek imge ve göstergeleri- kapsamaya çalışan, onlara bol gelen kıyafetlere benzetmesi gibi soyut bulur: "kavramlar olguların içinden çıkmaz, onların üzerine dışarıdan giydirilir. Böyle olunca, kullanılan söylemsel çerçeve hiçbir zaman olguların üzerine tam oturmaz, bazı kısımları fazla bol, bazı kısımları fazla dar gelir". Olgulara-filmlere bol gelen bu kavramlarla örülen bir döneme dair çizilen sınır her zaman "keyfi ve rastlantısal"dır (Suner, 2006: 42). Keyfi olmasının nedeni, bir dönemi öncesinden ayıran kopuş anının bir filme veya bazı yönetmenlere ithafen belirlenmesidir. Bu an öyle abartılır ki, onun veya onların etrafında olanlar yokmuş gibi varsayılır. Rastlantısal olmasının nedeni ise, uyguladığı metodoloji gereği, sosyo-ekonomik değişimlere gebe olmasıdır. Önce toplumsal bir durum meydana gelecek ki, sinema gelip onu temsil edebilsin. Bu durumun ne olacağı her zaman rastlantısaldır, ama onun sinemadaki yansıması zorunludur. Bu zorunluluğu kabul etmekle birlikte, onu önceleyen rastlantıyı toplumsalın tarafına mal etmenin sinema

çalışmalarında en çok başvurulan yöntem olduğunu düşünüyoruz. Rastlantısallığın imlediği virtüel alanı, geriye doğru bir bakışla şimdinin-durumun sosyo-ekonomik sağlamasını yapabileceğimiz bir alan olarak görmek "yetersiz ve kusurlu" olur. Virtüellik, sinemadaki yeni olanı daimi kılan kendi üretken doğasına aittir.

Suner'in öne sürdüğü iki parametre birbirlerini tamamlar niteliktedir. Türklük meselesine dair yapılan tartışmalar, bugünkü kimlik meseleleriyle sınırlı değildir. Bu tartışmaların kökeni, farklı kimlikler üzerinden olsa bile tarihsel bir zemine bağlıdır. Bir millete veya ülkeye atfedilen sinema tarihinin başlangıcına dair hemfikir olmak neredeyse imkânsızdır. Türk sinema tarihi açısından Fuat Uzkınay meselesi, Hollywood ve Mısır filmlerine dair olumsuz eleştiriler ve elbette güncel "Türkiye" sineması tartışmaları, bu imkânsızlığın çeşitli veçheleridir. İlk filmi Manaki kardeşler mi yaptı, yoksa Fuat Uzkınay mı? Bir batı icadı olan sinemanın gösterimini mi yoksa üretim olarak icrasını mı başlangıç almalıyız? Türk sinemasını bir millete atfetmeksizin düşünmek için Türkiye sineması tanımı yeterli olur mu? Eğer yeterliyse, sinema gibi kitlesel bir sanatın kitlesini nasıl ayıracağız? Bütün bu soruların ortasında Türk sineması, Türkiye'nin kendisine dair yapılan sosyo-ekonomik tartışmaların bir yapboz tahtası gibidir. Bu tahta olmaksızın sinemayı düşünmek mümkün değilmiş gibi, batı ve doğu tartışmaları arasında sıkışır kalırız. Modernleşme, yerlilik, millilik ve kimlik gibi kavramlar o sıkıştığımız yerden çıkmamızı sağlar, ama sinema orada, ardımızda kalır. Sinemayı önümüzü almak perde boyunca devam eden bir filmi izlemek demektir. Deleuze, sinema özelinde ifade etmemiş olsa da, gösterge/fenomen için "perde arkasında görülecek bir şey yoktur" der, "çünkü görülebilir her şey ya da daha doğrusu bütün olanaklı bilgi *perde boyunca* uzanmaktadır" (2015a: 26).

90 sonrası Türk sinemasını Yeşilçam'a göre (Post-Yeşilçam) değerlendiren Arslan, bu perde boyunca uzanan şeye işaret etmek için "izleyerek öğrenme" kavramını önerir (2011: 10). Deleuze'ün imge pedagojisini çağrıştıran bu kavramla Arslan, Türk sinemasının ilk yıllarına dair genel kabullerimizi sarsmaya çalışır. Türk sinemasının ortaçağı gibi karanlık bir dönem olarak addedilen tiyatrocular ve ondan önceki dönemlerde gösterilen Amerikan filmleri insanların izleme pratiğini geliştirmiştir, Mısır filmleri bu coğrafyadaki sanatçılara "popüler" film yapabilme

cesareti vermiştir. Bir Türk'e ait değil diye bu filmleri yok saymak yanlış olur. İzleyicide ve yaratıcıda, onlardan duyumsanan ve onlarla düşünülen bir şey kalmış olmalıdır. Bu kalan her neyse onu bir milletle ve tarihsel dönemle açıklamak yetersiz olur. Arslan, bu önerisine rağmen, onun için Türk sinema tarihini dönemlendirmenin nirengi noktasını oluşturan Yeşilçam'ı şu kavramlarla ilişkilendirir: "türkleştirme, hayal, melodramatik tarz, özenti" (2011: 18).

Bu kavramlarla işe başlandığında, millet ve yeni parametrelerinin içi her zaman dönemsel durumların koşullarıyla doldurulur. Söz gelimi Atam, 90 sonrası Türk sinemasındaki yeni olanı, onun maddi koşullarına göre açıklamaya çalışır (2010: 2). Bu maddi koşulların tümü Türkiye ve Dünya ölçeğindeki sosyo-ekonomik gelişmelerin sonucudur. Yeniyi ortaya koymak için, Türkiye'nin iktisadi tarihini dönemlendirmek, Türk sinemasını kendi içinde dönemlendirmek kadar önemlidir. Öyle ki, Türk sineması ancak iktisadi kırılmaların yansıdığı izdüşümler alanı olabilir. Atam, Metin Erksan'ı, Türk sinemasını "siyasi tarihin dönemlendirmesine" indirgemesinden dolayı eleştirir (2010: 4). Fakat biçimsel olarak bunun iktisadi tarihe indirgemekten farkı nedir? İktisadi veya siyasi tarihten bakıldığında, sinemanın farklılaşmasını, Atam'ın kendi deyimiyle "nesnel gerekçelerine" göre açıklayabiliriz. Ancak sadece bu perspektiften bakıldığında sinemanın tekilliği yitip gider. Atam, yeni sıfatının nesnel gerekçelerini açıkladıktan hemen sonra, doğrudan sinemada yaşanan bazı yeniliklerden bahseder: "toplumda sanatçılarımızın algılanma tarzı, sanatçıların topluma ulaşma ve onu değiştirme kapasitesi, basınının medyayla ilişkisi" (2009: 206). Bu yeniliklerin tersten ifadesini eski için söylersek, sinema açısından ne değişmiş olur? Sinemada olan yeniliklerden bile bahsederken, bu yenilikleri onun dışındaki nesnel gerekçelere göre açıklamak, bu gerekçelerden başlandığı takdirde zorunludur. Bu zorunluluk yeni karmaşasına neden olur.

Atam'ın Özön eleştirisinde böylesi bir karmaşaya şahit oluruz (2010: 11). Özön'ün 70 sonrası Türk sineması için kullandığı genç/yeni sıfatı, Atam'ın bulunduğu dönemden bakıldığında ikna edici değildir, çünkü o dönemin yönetmenleri artık genç değildir. Peki, ama 90 sonrası yönetmenlere genç/yeni demek, bugünden bakıldığında ikna edici olabilir mi? Onaran'da bu karmaşanın en sofistike halini buluruz. Onaran, iki kitaptan oluşan *Türk Sineması* cildinde, süregelen

dönemlendirmeye -yıllar açısından ufak değişikler olsa bile- sadık kalır: Öncelikle, artık klasikleşen kullanımıyla Tiyarocular Dönemi (1923-1939), sonra Geçiş Dönemi (1939-1952), ardından Sinemacılar Dönemi (1952-1963) ve nihayet Yeni Türk Sineması dönemi (1963-1980) gelir. Onaran, ikinci eserinde sonda bıraktığı dönemi 1994'e kadar genişleterek "Türk Sineması" başlığı altında, yine yönetmen bazında incelemeye devam eder. Bu 1980-1994 arası dönemde, siyasi ve ekonomik durumlara daha fazla yaslanır. 1980 darbesinden 1983 seçimlerine kadar ilk dönem, 1983-1991 arasındaki Anavatan Partisi'nin iktidarda bulunduğu ikinci dönem ve son olarak 1991-1994 arası Doğruyol-Sosyal Demokrat Halkçı Parti koalisyonu dönemi (Onaran, 1995: 9). Bu ayrımları diğer dönemler için de yapabiliriz. Her seferinde yeni, eski dönemlerin içine sızar. Onaran gibi kuşaklar üzerinden incelemek bu tekrardan çıkmaya çare olmaz. Örneğin, sinemacılar dönemindeki bir yönetmen, sözgelimi Lütfi Akad yeninin içinde eski kuşak yönetmen olarak yer alır. Onaran açısından burada işler karışmaya başlar. Yeni, eski, genç hepsi iç içe geçer: "eski kuşaktan geriye kalanların yanında, yeni kuşaktan orta kuşağa katılanlar ve geç kuşaktan da yeni kuşağa katılanlar olduğu gibi: *yepyeni* bir genç kuşak da ortaya çıkmıştır denilebilir" (1995: 13, italik kısım bana ait)

Dönemlere dair yapılan tasvirler de bir dizi karışıklık içerir. Örneğin, Atam'ın kendi yaptığı dönemlendirmede, 1923-39 arası için kullanılan "yüzünü batıya dönmüş öykünmeci filmler" etiketi, 90 sonrası yönetmenler için de kullanılmıyor mu? Sinematek tartışmalarının ana konusu da bu değil mi? Başka bir örnek doğrudan 90 sonrası için verilebilir. Atam, Yeni Türk sinemasının temel niteliklerinden birini "gerçekçiliğin gelişmesi" olarak belirler (2010: 16). Gerçekçilik meselesi 70'deki yeni sinema için de temel mesele değil miydi?[74] Söz gelimi Lütfi Akad'ı ve Yılmaz Güney'i, bu gelişmeden bağımsız ele almak mümkün müdür? Bu gelişmenin imge ve gösterge analizini yapmak, ondaki farklılaşma çizgilerini tespit etmek adına daha uygun bir yaklaşım olacaktır. Aksi takdirde, birbirinden ayrılan dönemleri sonradan ilişkilendirirken, birbirine dikerken yamalı bir bohça yapmış oluruz.

[74] Bütev, *Yeni Türk Sinemasında Zihinselliğin Objektivasyonu* adlı tezinde, bu ayrımı "birinci yeni" ve "ikinci yeni" olarak belirler.

90 sonrası için çizilen dönemin önemli kusurlarından bir diğeri ise genellikle bu dönemin henüz ilk filmini çeken yönetmenlerle özdeşleştirilmesidir. Zeki Demirkubuz, Yeşim Ustaoğlu, Nuri Bilge Ceylan ve Derviş Zaim gibi yönetmenler, ilk filmlerini yapmaları itibariyle, bu dönemin başlatıcı figürleri olarak sunulur. Suner'in de dikkat çektiği gibi "eski" dönem yönetmenlerin (Atıf Yılmaz, Halit Refiğ, Zeki Ökten, Ömer Kavur, Ali Özgentürk vd.) bu dönemde çekilen filmleri özellikle kapsam dışında bırakılır. Suner, kendi çalışmasının da bu kusuruna dikkat çekerek, 90 sonrası Türk sinemasının öncü filmi olarak kabul ettiği *Eşkıya*'nın yönetmeni Yavuz Turgul'un bu dönem öncesindeki diğer filmlerini dışarıda bıraktığını belirtir. (2006: 43) Bu kusuru genişletirsek eğer, sadece eski kuşak yönetmenlerin değil, bu dönem içerisindeki bazı ilk filmini yapan yönetmenlerin ve filmlerin de kapsam dışında bırakıldığını görürüz. Bizce bunun en önemli nedeni, Türk sinemasındaki 90 sonrası döneme bir "sanatsal devrim" olarak bakılmasıdır. Bundan önceki dönemde sanki hiç "sanat" yokmuş gibi, bu dönemdeki farkı belirleyen asıl ölçüt olarak "sanat" üste konulur. Bu dönem için kabul edilen öncü film ve yönetmenlere dair tartışmalara bakıldığında, içi boş olan "sanat sineması" kavramının içten içe işlediğini fark edeceksiniz. Hâlbuki görülmesi gerekilen şey sanat-sanat olmayan ayrımı değil, imge ve gösterge farklılıklarıdır.

Bu farklılıktaki yeni olan, yeni sinema zamansal akıştan türetilmesi itibariyle kendiliğinden sorunsaldır. Bir farklar kesiti olanı dönemi tanımlamadan ziyade, onu tanımlamanın güçlüğüne işaret eder. Yeni kavramı bu güçlüğün üstünü örter, her alışılagelmiş olmayana karşı teskin edici bir doğası vardır. Bir öncekinden kopuşu bildirir, ama bir sonraki için anlamsızdır. "Yeni sözcüğü bir dönemi niteleyen bir kavram değildir, daha çok tanımlama gücüne malik olmayan düşünceye işaret eder" (Şentürk, 2020: 278). Türk sinema tarihinde yeni enflasyonu vardır. Hangi dönem daha yenidir, 70'ler mi yoksa 90 sonrası mı veya 2000 sonrası? Bizce yeni olan bir filmdir, bir yönetmen bakışıdır ve onun dış koşullarından önce içerisine bakmak sinemanın ontolojisine bağlı kalmak demektir.

Zıraman'ın yaptığı üzere, 90 sonrası Türk sinemasına biçim ve içerik ikiliği açısından da bakmak mümkündür. Anlatım tekniklerini ve temel konuları tespit etmek, bu dönemi anlamak adına şüphesiz önemlidir ama yeterli değildir. Deleuze de

teknikten başlar ama onun metafiziğini ortaya koymak için imge ve göstergeleri sınıflandırır. Deleuze için biçim ve içerik diye birbirine dışsal olan iki ayrı unsur yoktur, imgenin göstergelerle ve diğer imgelerle ilişkilenme tarzı filmin kendisini oluşturur.

Filmler arasındaki estetik farkı dışsal koşullara göre açıkladığımızda, Türk sineması çalışmalarında tekrar eden bir girdaba kapılmış oluruz. Bu çalışmalardaki Türk sineması tarihine dair dönemlendirmeler birbirinin kopyası gibidir. Başlangıç veya bitiş yılı ve içeriklendirme açısından farklı olsa da aynı mantık iş başındadır. "Dönemlendirmelerin başlangıç ve bitişleri kimi zaman kişilere (yönetmenlerin tiyatro kökenli olup olmaması gibi özelliklere); kimi zaman toplumsal dönüşümlere (cumhuriyetin ilan edilmesine) kimi zaman da siyasal olaylara (27 Mayıs ihtilali) göre belirlenmiştir" (Okumuş, 2010: 119). 90 sonrası için de aynı mantık işlemeye devam eder: 12 Eylül 1980 darbesi, neoliberal atılım, kurucu yönetmenler.

Bu dönemlendirme meselesinde, Le Goff'un *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart Mı?* adlı eserine bakmak faydalı olabilir. Le Goff, özellikle Rönesans ve Ortaçağ arasındaki ayrımı istikrarsızlaştırarak (yeniden doğuşu simgeleyen Rönasans ayrı bir dönem değil, "uzun bir Ortaçağ'ın son rönesansı"dır) tarihi dönemlere ayırmanın sakıncalarına işaret eder.[75] Ona göre dönemlendirme insanın zaman üzerinde hâkimiyet kurmasını sağlar, zamanın kullanışlı bir forma sokulmasıdır (2020: 3, 101). Takvimler bu çabanın mikro ölçekteki karşılığıdır. Dönemler ise bu engin denizin karadan kopamayan adaları gibidir. Okumuş'un da belirttiği üzere, "her tarihyazımının, 'olayların bilinebilir olduğu' önkabulüne gereksinimi vardır" (2010: 141). Bu bilgiyi mümkün kılan temsil ilişkisidir. Bütün olaylara dair bilgimizin kaynağı saf öznedir/bilinçtir. Olası tüm olayların nedenini bilen saf özne/bilinç açısından fenomenler bilgisel sürecin bir parçasıdır. Deleuze açısından saf özne/bilinç yoktur, larvamsı özneler vardır. Bu öznellik tarzıyla fenomen ilişkisi bilgisel sürece dahil olmadan önce, deneyimleme pratiği içerisinde değerlendirilir. Bilinç hareket imgeler evreninde yer alan oluşum halindeki bir imgedir. Bu

[75] Şunu da belirtmemiz gerekir ki, Le Goff dönemlendirmeye doğrudan karşı çıkmaz. Kendisinin de ifade ettiği üzere, "ölçüsüz süre ve ölçülmüş zaman bir arada varolurlar". Fakat "ölçülmüş zaman", yani tarih hareket halindedir. Tarih zaman içerisinde geriye ve ileriye doğru ilerlemeye devam eder (2020: 102-103).

evrendeki imgeleri temsil etmeden önce deneyimler. Bu deneyimden bir algılanım, duygulanım, eylem ve düşünce türer veya bunlara dair bir fikir belirir. Bunların bir kısmını unutsa da, farkında olarak veya olmayarak bastırsa da bu gerçeklik değişmez. Bütün bunları temsile göre düşündüğümüzde, deneyimdeki oluş hali aşılarak bir sonuca varılır. Bir filmin toplumsal olayları ne kadar yansıttığına göre, onun bilgi açısından derecesi belirlenir. Söz gelimi, bir darbe olduğunun bilgisi olmaksızın bir film düşünülemez. Hâlbuki sinemanın kendisi deneyimlenen bir olaydır. Deneyimi kuran beliren-imge-gösterge, zamansal ve mekânsal olarak duyumsanan bir gerçekliktir, özün/temsil edilenin akledilmesini sağlayan bir araç değil.

Türk sinemasına dair yapılan dönemlendirmelerde, "sinemanın kendisi bir sanat olarak tartışmanın odak noktasında" değildir. Sinemanın ontolojik mahiyetinden önce, onu dönemlere ayırmak, söz konusu dönemlerin içeriğini de muğlaklaştırır (Şentürk, 2020: 277-278). Hangisi bu dönemleri ayıran esas neden olarak kabul edilebilir, darbeler mi, sansür yasaları mı, ekonomik kırılmalar mı? Bu esas nedene veya nedenlere dair yapılan tartışma dipsiz bir kuyu gibidir, bir dizi tuhaflıklar içerir. Örneğin, Atam 1923 öncesini "tarih öncesi" olarak ifade eder, onu eleştiren Şentürk, "seyir kültürü" yerine "seyir pratiği" koşulunu geçirir. Sinemayı araçsallaştıran dönemlendirmeleri eleştiren Şentürk, alternatif bir dönemlendirme yaparken aynı kuyuya düşmekten kurtulamaz. 1923-1927 arasında tarihlendirdiği "ikinci dönem"e bakalım: "halifeliğin kaldırılması (1924), şapka ve kıyafet devrimi (1925), tekke/zaviye ve türbelerin kapatılması (1925), Mecelle'nin kaldırılması (1926), İsviçre Medeni Kanunu'nun Türk Medeni Kanunu olarak kabulü (1926), İtalyan Ceza Hukukunu esas alan Türk Ceza Kanunu'nun kabulü (1926)" (2020: 281).

Bütün bunların arasında sinema nerededir? Buna verilecek muhtemel cevap şu olacaktır: o dönemin filmlerindeki kılık kıyafette, terkedilmiş bir türbe görüntüsünde, halifeliği eleştiren bir diyalog veya monologda, modernleşen bir Türkiye panoramasında. Bunları filmlerde tespit etmek şüphesiz mümkündür ve hatta bir ölçüde gerekli de olabilir ama yeterli değildir. Türk sineması da dâhil diğer bütün sinemalar homojen bir bütünlük sunmaz. Sinemayı dönemlere ayırmak -bütünü parçalarına bölmek- için, onun dışına çıkmak, onu önceleyen toplumsal koşullara

yönelmek zorunludur. Bu aksiyomda sinema bir eksikliğe göre çalışır, onun mevcudiyeti duyumsanan imge ve göstergelerin dışındadır. Ortada bir eksiklik varsa, bu ancak sinemanın kendisini tamamla(ya)maması olabilir. Sinema her filmle birlikte yeniden başlar. Bir yönetmenin kendi filmografisindeki veya diğer yönetmenlerle kendisi arasındaki imge-gösterge ilişkiselliği, "her dönem söz konusu edilebilecek gelişmelere işaret eder" (Şentürk, 2020: 279-280). Bu gelişmeler filmler arasındaki etkileşimsel yoğunluklardır. Eğer her film kendi içinde bir farksa, onun diğer farklarla ilişkisi sosyo-ekonomik bir dönemle sınırlandırılamaz. Bu çalışmada, 90 öncesi kimi filmleri çalışmaya dâhil etmememizin nedeni bu sınırları muğlaklaştırma arzumuzdur. Her film bu sınırların ötesinde, yeni baştan kurulacak olan bir yoğunluğa işaret eder. Bu farkı "toplumun siyasi, ekonomik, teknolojik, kültürel ve hukuki şartlarına nispetle tespit etmek" tabii ki mümkündür. Fakat bu mümkün olanın ardından şu sorular gelir: Sinemanın bunu mümkün kılan diğer sanat dallarından farkı nedir? Hepsini aynı temsil ilişkisine soktuğumuzda aralarındaki doğa farkını yok saymış olmuyor muyuz? Sinema açısından bu doğa farkına bağlı kalmak, onu ondan hareketle üretilen tanıma göre açıklayıp tasnif etmekten geçer. Türk sinemasını dönemlere göre değil de imge ve göstergelere göre ayırmak ve bölmek, bu tasnif imkânının gerçekleşmesidir. 90 sonrası Türk sinemasındaki filmlere ve yönetmenlere dair bakışımız, bu imkân dâhilinde değerlendirilmelidir.

4.2. 90 Sonrası Türk Sinemasının İmge ve Gösterge Analizi

Bu bölümde, 90 sonrası Türk sinemasından seçilen yaklaşık yüz filmi imge ve göstergeleri açısından tasnif etmeye çalışacağız. Bu çabaya yönetmenleri de ortak etmek, onlarla diyalog kurmak umudu taşıyoruz. Söz konusu film ve yönetmenlere dair yorumlardan ziyade, onları kendi sesleriyle analizin bir parçası kılmayı amaç ediniyoruz. Bu amaç etrafında, analizin yörüngesi, Deleuzeyen sinema taslağının başlangıç noktasından (hareket imge) sonuna (zaman imge) doğru ilerleyecektir. İkinci ve üçüncü bölümdeki teorik çerçeveyi tekrar etmemek adına, imge ve göstergelerin doğrudan filmlerdeki tezahürünü aktarmaya çalışacağız.

4.2.1. 90 Sonrası Türk Sinemasının Hareket İmge Tipleri ve Göstergelerine Bölünmesi

4.2.1.1. Algılanım imge: dicisign, reume ve engramme

Deleuze, sinematografik imgeyi dicisign göstergesiyle başlatır. Kameranın ilk edimi algılamaktır. Bu algılanımın özne ve nesnel oluşu arasındaki geçişkenlik, planların montajda içerilme tarzını belirler. 90 sonrası Türk sinemasında bunun pek çok tarzını görürüz. Ustaoğlu'nun *Bulutları Beklerken* (2003) filmindeki iki küçük arkadaşın teknede oynadığı sahnede, görüntü birden fazla çerçeveye bölünür. Kamera teknenin dışındadır. Teknenin camları sayesinde, onun yanları ve arkasını da görebileceğimiz bir görüntü düzlemi oluşur. Çocuklar, önce teknenin dışında gezinen Tamasis'e bakarlar, sonra başka bir teknenin denize doğru açıldığını görürler. Kamera bu sırada aynı konumda kalır. Çocukların izlediği tekne, Tamasis'in bu plandan önce orada aradığı teknedir. Çocuklar, o teknenin sahibi Muharrem ve Tamasis sonraki planda bir araya gelir. Tekne denizden dönmüştür, çocuklar Muharrem'in yanında oynamaktadır ve Tamasis onların yanına gelir. Bu arayış ve bekleyiş, görüntünün çoklu çerçevelere bölündüğü görüntü düzleminde içerilmiştir. Öncesi ve sonrasıyla birlikte geçen sürem, o plandaki algılanımın geometrik çerçevelerine bölünerek oluşmuştur.

Aynı süreme bakış açıları arasındaki geçişlerle de ulaşılabilir. Demirkubuz'un *Kıskanmak* (2009) filminde, ardışık bakış açıları, planlar geçen zamana işaret eder. Ateş-köz onlar arasındaki bağlayıcı unsurdur. Evin hizmetçi kadını yaptığı işten başını kaldırarak çerçeve dışına bakar, aynı bakışı Seniye evde tekrarlar ve en son Mükerrem arkasına dönüp bakışını çerçevenin dışına yöneltir. Sekansın başını sonuna bağlayan ve bir önceki sekansın sonuyla ilişkilendiren, bu ateş-köz ve bakış açıları arasındaki düğümlenme tarzıdır. Bir bakıştan diğerine geçen, hepsini aynı süremde içeren kameranın bilincidir, nesnel bakışıdır. Onun bilincinde ardışık algılanımlar bir araya gelerek belli bir süre ortaya çıkarır.

Demirkubuz'un *C Blok* (1994) filminde ise bir ve aynı sürem mekânlar arasında ilişki kurularak eşzamanlı oluşturulur. Tülay yatak odasından kocası Selim'e seslenir. Başka bir ses geldiğinden dolayı endişelenir ve odanın kapısından koridora

bakar. Bu esnada klozet sesi duyulur. Burada önce kamera Tülin'i, sonra Tülin'in bakışını gösterir. Kesmeyle birlikte Haled'in evine geçeriz, ama çerçevenin uzamı aynı kalır, kamera buradaki koridorda Tülin'in bakışında kalmaya devam eder. Halid'in babası tuvaletten çıkar. O sesin kaynağını böylelikle görmüş oluruz. Kamera önce sesin Tülin'in evinden geldiğini düşündürür, ama sonra Halid'in evine aynı bakış açısıyla yerleştiğinde, yukarısı ve aşağısı onun bilincinde ilişkilenmiş olur. İşitsel imge bu ilişkilenmenin bağlayıcı unsurudur. Asıl bağlayıcı unsur ise aynı kamera açısının sürekliliğidir.

Resim 4.1. Tülin'in bakış açısı

Resim 4.2. Kameranın bakış açısı

Bu sahne aynı zamanda, büyük bir kısmı sitede geçen film için de bir prototip oluşturur, sitenin yapısal özelliğini yansıtır. Birbirlerine benzeyen daireler arasında geçiş yapılabilecek göreli bir algılanım uzamı yaratır. Arkadaşının ofisindeki ve evindeki görüntüler de bu algılanmın uzanımıdır. Birbirinden ayrılmış paravanların camlarından bakıldığında iç içe geçen çerçeveler vardır. Evindeki bir camekânla ayrılan iki taraf arasındaki yansıma ve geçişler de bu çerçeve uzamına bağlıdır. Geometrik bir görüntü uzamı oluşur. Tülin bu uzamdan-karadan ilk uzaklaştığında hayli tedirgin görünür. Deniz kenarına gittiğinde bir gözü onu tekrar karaya bağlayacak olan arabasındadır. Bu tedirginliğin nedeni, bir algılanım tarzından diğerine geçmeye çalışmasıdır. Deniz onu çağırır gibidir. Klozet sesi de bu çağrıya dâhildir. Film boyunca gördüğümüz deniz ve martı görüntüleri, bu çağrının görsel kısmıdır.

Ustaoğlu'nun *Araf*'ındaki (2012) aile yemeği sekansı başka bir dicisign örneğidir. Haydar eve geldikten sonra Meryem'in de olduğu yemek masasına oturur. Olgun başka bir odada televizyon seyretmektedir. Haydar'ın masaya oturmasıyla kameranın algılanımına-çerçevesine üçü yerleşmiş olur. Önce kameraya, sonra ilk konuşana

(Haydar) göre, plan akmaya devam etse de onların çerçevedeki konumları değişir. İlkinde, çerçeve içinde çerçeve oluşturan ayna sayesinde üçü görüntüde diyagonal sıralanmış olur. Haydar'ı aynadan görürüz, kameranın arkasındadır; Meryem kameranın hemen önündedir; Olgun onun arkasındaki odadır. Çerçevenin ilk netlik planında, Meryem görüntünün flu kısmında kalır, netlik Haydar ve Olgun ikilisindedir. Bu netlik ayarı kameranın nesnel algılaımına göredir, yemekten önceki, Haydar'la Olgun arasında oluşan görüntü aksiyomunu geliştirir. Haydar, Olgun'un neden yemeğe gelmediğini sorduğunda –kamera öznel algılanıma geçtiğinde, kendisiyle-aynadaki görüntüsüyle Olgun flulaşırken, çerçevenin net tarafı Meryem'e geçer. Meryem onunla uğraşmamasını belirttikten sonra, kamera üçü arasındaki diyagonal hattı korumaya devam ederek bu sefer Olgun'un yanına geçer. Bir önceki plandaki geçişler burada da tekrarlanır. İlk başta çerçevedeki netlik Olgun'dadır, Haydar ve Meryem bu netliğin dışında kalır. Haydar masadan kalktığında netlik durumu tersine döner. Kameranın iki çerçevesinde nesnel ve öznel algılanımlar bir sahnede üst üste biner.

Benzer bir sahne mizansenini Ceylan'ın *Uzak*'ında (2002) da görürüz. Mahmut sahilde denizi izlemektedir. Kamera nesnel bakış açısıyla onu ve denizi birlikte çerçeveler. Mahmut kafasını sağa çevirdiğinde, kamera onun öznel bakışına geçer. Bir kadın köpeğiyle birlikte yürümektedir. Kamera sağa doğru doksan derece açıyla çevrindiğinde, henüz Mahmut'u görmesek de nesnel bakışa geri döner. Bir ve aynı çevrinme hareketinde öznel ve nesnel bakış açısı birleşmiş olur. Çevrinme hareketi tamamlandığında, Mahmut az önceki konumundan arabasına doğru hareket eder. Kameranın öznel açısıyla nesnel açısı arasındaki geçişin belli belirsiz olduğu başka bir örneği, Ünal'ın *Aşk, Büyü vs.* (2019) filminde görürüz. Eren'in çocukluğundaki eve geldiği sahnede, onun eve girmesiyle kamera evin içindeki konumunu onun konumuyla birleştirir. Eren kendisine bakan içerideki kameranın konumuna geçtiğinde, kamera artık onun gözüyle bize evi gösterir. Müziğin ritmiyle Eren'in-kameranın yürüme ritmi birbirini tamamlar. Müzikteki bir tuş, Eren'in bir adımına denk gelir. Eren-kamera bahçeye çıktığında, Reyhan'ın eskiden kaldığı küçük kulübeyi görmesiyle birlikte olduğu yerde durur. Bu sabit nokta Eren'in kameradan ayrılıp o kulübeye yöneldiği, kameranın ise onu ve kulübeyi beraber çevrelediği, nesnel bakış açısının başlangıcıdır. Nesnel bakışla başlayan sahne aynı bakışla biter.

Kamera karadan suya geçtiğinde artık başka bir algılanım tarzındadır. Bu tarz, maddenin sıvı haline göre imgeler evrenini algılamaktır. Deleuze bu algılanım tarzında estetik bir bilinç bulur. Ustaoğlu, imgeler evrenini estetize etmeden önce suyla birlikte politikleştirir.[76] İşitsel imge genellikle bu işleve dâhil edilir. Onun için reume göstergesi politik bilinci yansıtır. Bir Karadeniz köyündeki okulda "yerli malı yurdun malı" haftası düzenlenir (*Bulutları Beklerken*). Bu etkinlik için çocuklardan okula bir şey getirmesi beklenir. Onların bulup getirebileceği tek şey denizden topladıkları balıklardır. Dalgalı bir denizin kıyısında, güneşli bir havada büyük bir coşkuyla hepsi birlikte balık toplar. Topladıkları balıkların yer-yurdu neresidir? Onlar yerli malı yurdun malı mıdır?[77] Toplanmanın yeri olan deniz sınırları muğlaklaştırdığı gibi umutları da yeşertir. Denizin ortasında balık tutulurken bir dilek için taşlar atılır. Dilek için denize atılan taşla, okula gitmediği için karada çocuğa fırlatılan taş aynı değildir. *Güneşe Yolculuk*'ta (1999) suyla ilişkili olarak sayılan nesne değişir. Burada artık dilek tutmak için denize atılan taş yerine, Berzan'ın tabutunun da üzerinde uçacak olan martılar sayılır. İlkinin bir limiti vardır ve bu limitin son parçası-son taş oradan ayrılırken denize atılır. İkincisinin sınırı yoktur, hep yeni baştan martılar sayılır. Üstelik gelinen yerde, susuz köyünde olsa bile durum değişmez. Suyun sınırları yoktur kıyıları vardır. Bu kıyı yerli ve milli malı sayılan balıkların toplandığı bir yerde olabilir, tabutun suya bırakıldığı bir yer de.

Sıvı olan sadece denizle değil, karadaki yağmur damlalarının oluşturduğu su birikintilerinde, ölüm ritüelinde, olması arzu edilen dileğin balıkçı teknesindeki ifadelerinde, denizin ortasındaki teknede Tanasis ve Muharrem'in söylediği rumca şarkılarda, bu şarkıları esrikleştiren şişedeki içkilerde ve en önemlisi çocuğun "Türk Yılmaz" şarkısında tutamadığı sidiğinde de akmaya devam eder, yer-yurt zaman bilmez. Tamasis, Rusya'dan artık evine dönebilme imkânına kavuştuğunda şu soruyu yöneltir: "Hangi eve?". Ne orası onun yurdudur ne de burası. Dilek için denize taş atan çocuk da aynı yurtsuzluğa sürüklenir. Kendisini Niko zannedip darbeden insanlardan birini bıçaklar. Onlardan kaçıp polise yakalandığında gördüğümüz son

[76] Ustaoğlu için bir insanın "kim olduğunu ne kadar iyi anlarsanız o kadar politik bir şey" yapmış olursunuz (2012: 29).

[77] Bu sorularla birlikte şunu da aktarmış olalım: Ustaoğlu açısından en önemli meselelerden biri "aidiyet duygusu"dur. Onu sürekli yoklayan bu duygu, sinemasının diğer önemli ayaklarından birisi olan bellekle yakından ilişkilidir (2009: 37).

plan, su birikintisine yansıyan eli bıçaklı imgesidir. Hapisten kaçmasına yardım eden de o milli şarkı da sidiğini tutamayan arkadaşıdır. Bu sefer sidik karanın oyuklarından bilinçli akar. Arkadaşı işeme numarasıyla onun hapishaneden kaçmasını sağlar. Dilek için son taşı, 41. taşı denize atar ve bir takayla ufka doğru açılır. Karada kalan arkadaşıyla Ayşe otobüs beklediklerinde, o ufuktan-denizden karaya doğru uzanan güneş ışınları bir yörünge çizer. Bu yörüngenin bir ucunda güneş, diğer ucunda Ayşe ve arkadaşı, iki ucun arasında da deniz vardır. Denizin ortaya yerleşmesiyle filmde bir daha denizi görmeyiz.

Güneşe Yolculuk sudaki yansıma görüntüleriyle başlar. Bir tabut –Berzan'ın tabutu, bir araca- Mehmet'in çaldığı araca yüklenir. Yansımadaki nesnelerin, kişilerin ve doğanın imgeleri köşeli değildir, dalgalıdır. Çerçevenin-suyun dışındaki bir hareketle su-çerçeve bulanıklaşır. Sonra karadaki görüntüye-çerçeveye geçilir. Kürtçe şarkılar eşliğinde şehirden-karadan görüntüler sıralanır. Mehmet'in yerin altındaki sesleri işitmesini sağlayan ve bu sayede su kaçaklarını veya polis memurunun dediği gibi "kanun kaçaklarını" tespit eden aleti bu şarkıları duyar. Bu şarkılara karıştığında o artık bir kanun kaçağıdır, Berzan'la aynı yeraltına düşer. Mehmet'in sorgulandığı sahnede yerde bileğe kadar yükselen su birikintisi vardır. Sorgulama sırasında onun yüzüne sudan yansıyan ışık kırılmalarıyla, Berzan'ın tabutunun sudaki yansımaları birbirini tamamlar. Bu sahnede ilk defa Mehmet'i o aleti olmaksızın görürüz, ama sesleri en ince ayrıntısına kadar duymaya devam eder. Batılı görünmek için sarıya boyattığı saçlarını yıkadığında, kamera suyun içinde konumlandırılır. Sarıdan (batıdan) siyaha (doğuya) su renk ve seslerle dalgalanır. Bu dalgalanan suya Berzan'ın tabutunu bırakır, martılar yeni baştan sayılır.

Tereddüt (2016) filminde ise reume göstergesi politik bilinci yansıtmaz, daha çok bellek ve rüya imgelerin oluşumuna katılır. Su, geçmişe ve edimsel şimdideki hayal-rüya anlarına karışır. O anlardaki akışkan hali gösterir. Örneğin, Şehnaz'ın rüya imgesinde ve onun filmdeki edimsel durumlarında çekimine kapıldığı, her zaman kendisini nedenini bilmediği bir şekilde kıyısında bulduğu algılanım halidir su. Bu filmde reume göstergesi bilincin psikolojik tahliline gömülür. Film zaten denizin altında başlar, sonra kamera onun yüzeyine çıkar. Bu batış ve çıkış hali, kendisini, çevresini ve hastalarını sorgulama süreciyle bütünleşiktir.

Erdem sinematografisinde reume göstergesi natüralist tarzda biçimlendirilir. Su, canlı imgenin estetik bilincindeki yansımasını gösterir, ama bu bilinç doğaya aşkın değil içkindir ve estetik olduğu kadar politiktir de. Bu politik tavrın, yönetmenin ifadesiyle, doğrudan "hikâyeyle" ilgili olmadığını da belirtmemiz gerekir (Erdem, 2016: 509). Onun için bir filmi politik kılan yapısıdır. "Beklenmeyen bir özgürlük veren yapı". Canlı imgenin bilincinde doğa estetik olmadan önce yaşayan bir varlıktır.[78] *Koca Dünya*'da (2016) Zuhal doğurmaya yakın kendinden geçmiş halde doğada dolanırken bastığı ve dokunduğu her yeri "canlı" olarak tanımlar. Doğa ve doğurmanın aynı kökü paylaşması, Erdem sinematografisini anlamamız açısından önemlidir. Erdem kadının toplumdaki yerini temsil etmez, onun doğaya yakınsayan minör-oluş'unu resmeder.[79] Onun filmlerinde kadının yeri ayrıcalıklıysa, kadına bu yeri veren kendi doğasıdır. Erdem için doğa kadındır. Kadın-oluş ve yaşam yeri olan doğa birbirine gönderme yapar. *Hayat Var*'ın (2008) kadın başrol oyuncusunun adı Hayat'tır. Aynı hayat Kürtçede de akmaya devam eder. Jîn Kürtçe'de kadın veya hayat anlamına gelir. Kadın-oluş'un yersizyurtsuzluğuyla doğanın-yaşamın sınırsızlığı aynıdır. *Koca Dünya*'da Ali için kaçtıkları yerin, doğanın bir sınırı vardır, ama Zuhal için canlı olan doğanın bir sınırı yoktur. Orada buldukları tekneye bindiklerinde, suyun üzerinde yer-yön bilgileri artık işlemez. Zuhal Ali'ye İstanbul ve deniz nerede diye sorar. Ali için ikisi farklı yönlere düşer. Zuhal ise aynı yöne işaret eder. Bu yönün doğru olması zorunlu değildir, bir ve aynı sınırsızlığa işaret etmesi yeterlidir. *Hayat Var*'ın sonunda, Hayat ve film boyunca onun ötesinde berisinde gördüğümüz çocuk, o işaret edilen yere giderler. Bu sefer su şehrin içine sızmıştır. Tekne ise bir yaşam yeridir artık.

[78] Erdem'in insanı içine yerleştirdiği "akışkan doğa (flux)" bu dirimsellikle ilgilidir (2016: 510).
[79] Erdem, sinemasıyla ilgili "(kadın) bakış açısının temsili" önermesini, doğruluğuna geçmeden önce hemen düzeltmek ister (2016: 510). Temsilden ziyade "taraf tuttuğunu" belirtir. Bir şeyi temsil etmeye çalışmaz, kadın ve doğanın çoklu perspektiflerine yerleşmeye çalışır. Zira onun için doğa, bir "hayal sığınağıdır".

Resim 4.3. Hayat Var

Suyun suya, derenin denize karıştığı yerde bir yaşantı oluşur. Bu yaşantının öznesi Hayat'tır. Zuhal'in doğada yaşadığı derme çatma yerle, Hayat'ın büyüdüğü baraka birbirine benzer. Her iki yer de coğrafi açıdan dışarıda kalır. Jîn'in coğrafya kitabından okuduğu "nerede yaşıyorsun?" sorusu, Erdem sinematografisindeki kadınlar için yanıtsızdır. Onlar her yerde yaşar ve varoluşları gereği majör oluşumların içini oyarlar. Su her çatlaktan içeri sızar. *Beş Vakit*'in (2006) öğretmeni coğrafya dersinde suya ayrı bir yer ayırır. "Kullanıldıktan sonra kendi kendini var eden tek madde" sudur. İnsan ve dünya sudan oluşmuştur. Bu oluşum ancak kadınsal olabilir. Onu durdurmak yaşam atılımını durdurmak demektir. Regl sonrası gelen kana istinaden Hayat'a vurulan tokatla yaşama ket vurulmuştur. Ali'nin doğaya karşı tahripkâr davranışı da aynı eylemsellik için de değerlendirilmelidir. Zuhal oradan, doğadan hiç çıkmamayı düşünürken, şehirle bağlantısı hiç kopmayan Ali ilk fırsatta orayı terk etmeye hazırdır. Şehrin, medeniyetin başlangıcı olan ateşten yoksun kaldığında kendisine yuva olan doğayı tahrip eder, bir maymun gibi öfkeyle dallarda dolaşır. Oraya geldiğinden beri ilk defa orada olduğunu algılamıştır. Bu geriye, doğaya dönüş onun için tahammül edilemezdir. Medeniyet bilinciyle hayvanlaşır, doğaya karışır.

Bu sinematografide reume göstergesi itkisel tarzda sunulur. Tür ve cinsiyetler arasındaki ayrım kameranın natüralist bilincindeki suyun yansımasına göre bulanıklaşır. *Koca Dünya* şu soruyu her zaman canlı tutar: Zuhal ve Ali gerçekten

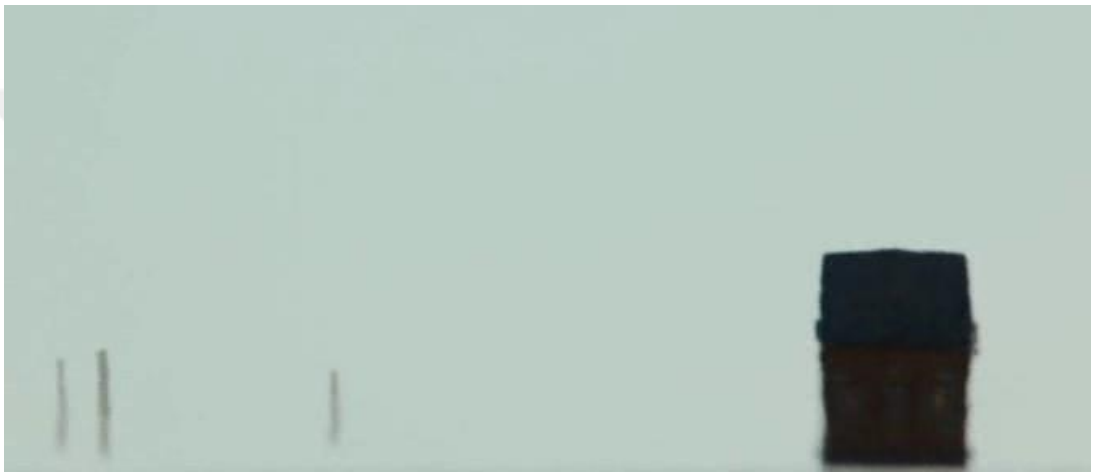
kardeş midir? Elleri ve yüzleri birbirine hiç benzemeyen, resmi olarak kardeş oldukları tescillenmeyen Zuhal ve Ali arasındaki ilişki nedir? Zuhal Ali'yi neden kıskanır veya Ali Zuhal'in yarı çıplak hallerinden neden utanır? Doğanın bakış açısından veya suyun algılanımına göre ikisi arasında nasıl bir ilişki vardır? İkisi arasındaki cinsel gerilim söz konusu bulanıklığa dairdir. Bu bulanıklığa diğer filmlerdeki bazı unsurları da ekleyebiliriz: Hayat'ın babası ve onun Kamile'yle olan tuhaf ilişkisi, dedesinin bir hayvan gibi beslenmesi ve annesini taciz etmesi, aynı tacizin bakkal tarafından kendisine yapılması, biçimsel olarak aynı eylemin hayvanlar arasında tekrarlanması (*Beş Vakit* ve *Kosmos*); hemen hemen çoğu filminde gördüğümüz, ister insanlar ister hayvanlar arasında olsun cinsel birleşimin veya nesnenin dikizlenmesi (et ve şehvet-*Beş Vakit*); *Kaç Para Kaç*'ta (1999) Selim'in yere düşen parayı yemesi vd. Bütün bu film parçalarını maddenin su haline natüralist tarzda bakmanın parçaları olarak kabul edebiliriz.

Tür ve cinsler arasındaki bulanıklık bazı yerlerde öyle yoğunlaşır ki artık asıl mesele itkiler değil dil haline gelir. Doğaya dönüşün olmazsa olmazıdır dil problemi. Medeniyeti başlatan eylem ateşse, onu kuran da dildir. Deleuze sinema için "dil-öncesi imgeler" diyordu (2001a: viiii). Erdem'in pek çok filminde gördüğümüz kelime oyunlarını bu bağlamda değerlendirebiliriz: *Korkuyorum Anne*'deki (2004) ikilemeler ve "baban" sözcüğünün harflere ve hecelere bölünerek zincirlenişi, Hayat'ın bir ninni gibi sürekli mırıldandığı melodi, Zuhal'in kendisine ve Ali'ye taktığı isimler (kum-kum ve mi-mi), Kosmos'un Neptün'le tuhaf iletişimi ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki (2013) üç kadın karakterin sözcüklerin içini oyarak ve dizilimini bozarak dili oyunlaştırması (kap-kaplan, tak-tak-yatak ve "rüzgar çıkar kötülerin gözleri tozla dolar"la "rüzgar dolar kötülerin gözleri çıkar" arasındaki ayrıksı benzeşim). Kadın-oluş'ta dil kekelemeye başlar, dilin içi dışarıya boşalır. İçi boşaltılmış dilden geriye doğayı taklit edilen ses benzeşimleri kalır. Ali'nin kum-kum'u beğenmeyip "kartal"da ısrar etmesi dildeki eril iktidara tutunduğunu gösterir. Zuhal'in beyaz bir keçiye baba diye seslenmesi onu çıldırtır. Doğa onun için gösterilene ulaşma aracından başka bir şey değildir. Filmin sonunda keçiyi takip ederek ormana yöneldiğinde ancak doğanın içine girebilir. Zuhal'in yerine geçişi bu sapmayla mümkündür. Ormanda eşzamanlı olarak ikisi de kendileri dışında başka insanlar görür. Zuhal babasını arayan yaşlı bir kadınla, Ali annesini arayan bir

çocukla konuşur. Ali'nin başladığı sözü Zuhal bitirir. Ali Zuhal'in bahsettiği kadından haberdardır, ama tersi mümkün olmaz. Bunun mümkün oluşu Ali'nin o keçiyi takip etmesiyle olur. Ali artık babasını bulmuştur, şimdi o konuştuğu kişi gibi annesini aramaya başlayacaktır. Annesi (yaşlı kadın/Zuhal) ise beyaz tülbentin, yaprakların altında onu beklemektedir. Zuhal o kadının elini tuttuğu gibi Ali'nin elini çoktan tutmuştur zaten. Ali'nin o eli gerçekten tutabilmesi için doğaya, suya karışması gerekir. Bu yerin açık bir adresi yoktur, geometrik değildir. *Hayat Var*'da aynanın karada oluşuyla denizde oluşu birbirinden farklıdır. Açık adres için karadaki aynaya bakmak yeterlidir. Perspektif geometrik ve katıdır. Hayat aynaya bakarken, aynaya bakan Hayat'ın imgesi berber dükkânındaki başka bir aynaya düşer. Dört farklı açıya bölünür Hayat'ın imgesi. O imgeye bakan berber dükkânındaki müdürü ve Hayat'ı aynı çerçevede görebiliriz. Sudaki aynada ise çerçeve aynı kalmaz. Oradaki hareket doğrudan çerçeveyi etkiler. Suyun dalgasına göre alçalır ve yükselir. Her harekette aynaya faklı bir imge düşer. Filmin sonunda ayna ortadan kalktığında, doğrudan suyun hareketleri çerçevelendiğinde, bu hareketler arasındaki farklar silikleşmeye başlar. Su başka bir şeyi değil kendisini yansıttığında çerçeveye düşen imgeler birbirine yakınsamaya başlar. Suyun bir imgesi diğerinin üzerine düşer, bir damlası diğer damlalara karışır. Hayat yüzünde kırmızı rujla boyanmış halde, yanında yüzü mavi ve sarı renklerle boyanmış çocukla birlikte, denizin gökyüzüne karıştığı o ufka doğru ilerler.

90 sonrası Türk sinemasında örneğine en az rastlanan göstergelerden biri engramme göstergesidir. Deleuze de bu göstergeyi neredeyse tamamen Vertov üzerinden incelemiştir. Sinema tarihinde az rastlanılır oluşunu bir fazlalıkla doldurabiliriz. Söz gelimi, Ustaoğlu'nun *Araf* (2012) filminde, engramme göstergesinin şiirsel portesi çizilir. Titreşen bulanık beyaza önce karşı taraftan gelen bir kamyon girer. Onun çerçeveden çıktığı yerden, kameranın bulunduğu konumdan Mahir'in kamyonu görüntüye girer. Mahir, film evrenindeki itkisel işlevini tamamlar. Bu şiirsel portrede onun bu evrenden çıkışını maddenin gözünden görürüz. Mahir'in kamyonu çerçeveye girdiğinde plakası bile nettir. Titreşen bulanık beyazda yazılar ve hatta kamyonun şekli, kamyon kameradan uzaklaştıkça titreşimler halinde yavaşça silinip gider. Kamyon beyazın ortasına-ufkuna yaklaştıkça, oradaki yansımasıyla birleşerek tek bir siyah blok haline gelir. Rothko'nun figürleri gibi olur kamyon ve yansıması,

siyah blok ufka gömüldükçe küçülmeye başlar. Sanki siyah blok iki ucundan, yukarısından (kamyondan) ve aşağısından (yansımasından) bastırılıyor gibidir. Bu siyah bloktan geriye önce benekler kalır, sonra onlar da beyazın içinde hızlıca yitip gider. Bu sahne imgeler evreninin kendi algılanımını, maddenin gözünü ortaya koyar. O kamyonun imge dizimindeki yeri ve anlamı, diğer imgelerle oluşturduğu film bağlamında ortaya çıkar. Bu şiirsel portenin o bağlamın dışında kalan bir algılanım düzeyi de vardır. Bu portrede kameranın algılanımı soyutlaşır, ışıktan, gölgeden ve hareketten ibarettir. Duyumsanan öncelikle bu kendindeliktir.



Resim 4.4. Araf

Ünal ise engramme göstergesini biraz daha sistematik ele alır, bazı filmlerinde algılanım imgeyi gazsal haliyle düşünür. Maddenin gözünden dünyayı görmeye çalışır. *Ara*'daki (2008) Gül ve Seda'nın birlikte bulunduğu sahne bu çabanın bir sonucudur. Gül ve Seda karşılıklı konuşurken, ne olduğunu tam olarak göremediğimiz sadece bakabildiğimiz, ondaki hareketleri algılayabildiğimiz bir hareket yumağı, onların bedeninde ve bulundukları mekânın duvarlarında gezinir. Bir hareket-zaman bloğu kendi içinde genleşir, sıkışır, uzar ve kısalır. İmgenin yüzeyinde hareketli bir katman oluşur. Bu katmanın belli bir formu yoktur, kendi içinde oluşur ve oluştukça kendisini algılar. Ondaki devinimler kendi algılanımıdır. Bu algılanımı neresinde durdursak ortaya şekilsiz bir hareket çıkar. Aynı hareket, ön planında Gül ve Seda'nın olduğu fotoğraf karesinde sabitlendiğinde bile durum değişmez. "Sessiz Çığlık" sekansındaki arka planda yer alan hareketli ışık gibidir. Bu ışığın önünde yer alan Gül ve Seda aynı fotoğraf karesinde yer aldığında, arkadaki ışığın hareketli görüntüsü sabitlenmiştir, ama bu sabitlikte onlar haricinde belli bir

form yoktur. “Tutsak” filmi sekansında, Veli’yle Seda yan yana gelir. Seda’nın arkasındaki duvarda, o sahnede Gül’ün çekmiş olduğu ikincil fotoğraflar yer alır, çünkü Gül’den önce madde kendi kendinin fotoğrafını çekmiştir zaten. Bergson’un “şeylerin içinde ve uzayın her noktasında daha önceden çekildiğini” söylediği fotoğraftır bu (2015: 30). Bu fotoğrafta görünen, maddenin kendi algılanımıdır. Onu kendisine fon edinen fotoğraf ancak ikincil olabilir. *9*’da (2002) bu fotoğraf hareketlenir. Bu sefer hareketli yüzeydeki imgeler formları belli olsa da kendi içinde çoğaltılır. Maddenin gözünden karakterler/sorgulananlar farklı perspektiflere bölünür. Aynı bölünme *Gölgesizler*’de (2009) de vardır. Muhtar’ın kopyalarının köyün her yerinde bulunması, maddenin hiçbir yerde tam olarak bulunmamasından dolayıdır. Bir formda sabitlenmeyen madde, formu belirli olan canlı ve cansız imgeleri farklı bakış açılarına böler. Bölünen kopyalar aynı çerçevede yer alır. Berber dükkânında aynı anda üç muhtar kopyası görünür. Maddenin zamanında her şey eşzamanlıdır. Formları akışkan kılan ve kopyaları çoğaltan bu zamanın gücüdür. *Nar*’daki (2011) Falcı Asuman’ın fincanda baktığı şekilsiz formlardır bunlar. “Görmek” bu bakılanlardaki anlamı bulmaktır, ama anlamın olması için bakmak zorunludur. Bu bakış ise ancak ikincil olabilir. Yaşamın her yerinde her şey bakılmıştır zaten.

Laleli’de Bir Azize’nin (1999) final sahnesindeki planlar yaşamın bu kendinde-bakış’ına aitdir. Bu planlarda kamera hangi tarafın bakış açısına yerleşmiştir, karadakilerin mi denizdekilerin mi? Karadakiler gemiye geldiğinde, gemidekiler karadadır. İki taraf da kendi uzamına bakar. Karşı taraftan bakıp da göremedikleri kendileridir. Cansız bir manzara gibi görünür kara ve deniz. Onları gören ve yaşamla dolduran kameranın gözüdür. Saf bir algılanımdır bu, ama onun saf olabilmesi için iki tarafı birbirine bağlayarak onlarla birlikte oluşması gerekir. Onları birbirine görünmez kılan, ayıran ve bir o kadar da görünür kılan, yollarını kesiştiren, Laleli’den o gemiye uzanan bir hareket-zaman bloğundaki yaşam kesitidir. Kameranın gözü bu yaşam kesitini tarar. Bir gözlemci gibidir, bir o kadar da müdahale eder. Müdahale ettikçe bakışı onlardan soyutlanarak kendi içine döner. Bir karakter gibi dolanır bu yaşam kesitinde.

90 sonrası Türk sinemasında böylesi hiçbir film yoktur ki, başka bir film olmadan incelemek mümkün olsun. Yönetmenleri farklı olan bu iki film birbirinin eşleniği gibidir. *Gemide*'nin (1998) yönetmeni olan Akar, *Laleli'de Bir Azize*'nin senaristlerinden biridir. Sabancı, Gemide'nin künyesinde görünmez ama bir yıl sonra çekilen filmiyle, *Laleli'de Bir Azize*'yle şimdiden orada kendisini hissettirir. Sabancı'dan biliyoruz ki, "tek bir film olarak" işe başlanılmıştır (2020). Bu tek film, algılanım imgenin iki gösterge rejimine göre oluşur: dicisign-*Laleli'de Bir Azize* ve reume-*Gemide*.[80] Engramme göstergesi ise iki filmi de dolaşan, deniz ve kara arasındaki uzamı tarayan ve atmosferi güçlendiren uçucu bir gaz gibidir. Maddenin gözü sonda yerini bulur. *Laleli'de Bir Azize*'nin son planı iki tarafı bertaraf eden kameranın kendinde-bakış'ıdır. Onun bu bakışa yerleşmesi için karadan ve denizden geçmesi gerekir. *Gemide* çoğunlukla denizde geçer. Memlekete benzetilen gemi sadece aç kaldığında, kriz olduğunda karaya, başka memlekete gidilir. Karayla olan organik bağ hiç kopmaz. Gemide yapılan iş denizden kum toplamaktır. Karayı oluşturan, binalar diken kum denizden toplanır. Deniz ve kara arasında tekrar eden bir döngü vardır. Kaptan İdris'in ifade ettiği gibi, "bütün binaları deniz geri isteyecek, deniz kumu önünde sonunda geri alacaktır", "bu dünya bir binadan bir de zinadan batacaktır". Gemideki krize karadan gelen bu bina-zina neden olur. Esas ırzına geçilen, kadında cisimleşen o yabancılaştığımız doğadır. Seks işçisi özellikle bir yabancı olmalıdır. *Laleli'de Bir Azize*'de onda aranan iki özellik vardır: Türk olmaması ve bakire olması. Bakir bir doğa olmadığı gibi, yabancı olmayan bir Türk de yoktur. Laleli semti ne kadar Türk'tür? Tabelalarını yabancı kelimelerin kapladığı, canlı (kadınların) ve cansız imgelerin (tekstil ürünlerinin) alışveriş edildiği bir kapital parçasıdır Laleli. Orada bakir bir doğa-kadın bulmak kadar, yabancı olmayanı bulmak da mümkün değildir. Ancak doğa verdiğini geri almayı da bilir, aldığını geri vermeyi de. Deniz suyunu çektiğinde, sınırı örecek ve binayı dikecek o kum yine bulunacaktır.

Kaptan İdris'in "kafası çok bulanıktır", su gibi dalgalıdır. Beyni bir sıvı kütlesinden ibarettir, her gece başka bir kıyıya vurur. Bütün gündüzlerde bir önceki gece ne olduğunu hatırlamaz. Denizin üzerinde bir masal-hayal gibi akar yaşam. Onun için

[80] Sabancı da bu ayrıma göre tek filmi ikiye böler: "Aynı hikâyenin iki farklı açısını anlatan iki film çıktı ortaya. Birisi gemiciler tarafından biri karadakiler tarafından" (2020).

her şey "nerde kalmıştık?" sorusuna gönderir. Tekrar eden masalında-hayalinde araya her zaman bir şeyler girer. O masaldaki-hayaldeki kadın gerçek olduğunda, fiziksel bir form edindiğinde denizdeki işler karışmaya başlar. Gemide içsel bir tehlike her zaman vardır. Onun görünür olması için karadan bir kadının gelmesi gerekir. Kara için de aynı durum geçerlidir. Fakat bu sefer kadın olması yetmez, kadının yabancı olması da şarttır. Kara kendi içinde dışsallaşır (katı algılanım), deniz ise kıyısına göre (geçişken algılanım).

İki taraf da birbirinin içine sızar. Kaptan İdris'in karada geçen geceyi hatırlaması, denizden kum toplayan makineyi izlemesiyle olur. Bu tekrarlanan imgeler onun zihninden ve bizim gözlerimizin önünden defalarca geçer. Çerçeveler geometriktir; bir önceki geceden kimi imgeler görüntüye girip çıkar. Bu hipnotik görüntü Boksör'ün bulanık ve dalgalanan imgesiyle zincirlenir. Esasında, bu zincirlenme Kaptan İdris'in zihninde gerçekleşir. Her kum toplama imgesi, dünkü geceye dair olanları hatırlamada bir ayraç görevi görür. Onun uyanışı-hatırlayışıyla, ayraçların sona erişi ve Boksör'ün netleşen imgesi birbirini tamamlar. Bundan sonraki kum toplama imgeleri, artık hatırlatıcı ayraçlar olarak değil, sonrasında olacaklara dair birleştirici belirteçler olarak işlev edinir. Kadının denize atılması, kumun tekrar denize bırakılması Ali için tehlikelidir. Bu tekrarlayan imgelerde, Kaptan İdris anılarını toplarken, birleştirirken, Ali korkularını canlandırır –balık avlama fikrine karşı çıkar. Hayaller bile bu kumların üzerinde canlandırılır. Ali'nin korkusu Kaptan İdris'in hayaliyle karışır. Hayale ve kuma kan düştüğünde karaya dönmek zaruridir. Kadını kanlar içinde karada bıraktıklarında kendileri de orada kalır. Oradan gemiye, denize bakarlar.

Aynı bakış *Laleli'de Bir Azize*'nin sonunda tekrarlandığında, çoğaltıldığında artık onların bakışı olmaktan çıkar. Kameranın gözü onları orada, karadakileri de denizde bıraktığında farklı bir algılanım rejimine geçer. Onları iki tarafa doğru ittiği kadar birleştirir de. *Laleli'de Bir Azize*'deki uzun ve kesintisiz planlar geçişken çerçeveler sunar. Bu çerçevelerde adeta o semtin dükkânları birbirinin içine geçer. Onları birbirinden ayıran sınırlar-kesmeler yerine iç içe geçiren dalgalanma söz konusudur. Laleli kendi içinde dalgalanan bir deniz gibidir. İki taraf da birbirine denk gelen parçalarla bütünleşir: gemi-bina ve karakter denklikleri –Kaptan İdris-Aziz ve Ali ve

Boksör-Makor ve Doktor. Makor kadını üst katta, Boksör alt katta saklar. *Laleli'de Bir Azize*'de iki tarafa da sığmayan kamera kullanımı ve montajı vardır. Kameranın gözüne takılan kimi imgeler sanki baştan ortaya serpiştirilmiş de sonradan birleştiriliyor gibidir (peruk, para, silah, videokaset, hastane vd.). Hatta Gemide'ki bazı imgeler de bu harca dâhil edilir. Filmdeki her imgenin henüz biz bulamasak da bir yeri vardır. Bir imgenin kendi yerine gelip yerleşmesi için kameranın bir karakter gibi o yaşam kesitinde dolaşması gerekir. Kamera dolaşırken müdahale de eder. Bizi bu yaşam kesitinden uzaklaştırıp tekrar onun içine fırlatır. Hacı Veli'nin kayar gibi süzülmesi, Ali'nin aydınlıktan karanlığa ani geçişi, canlı ve cansız imgelerin mikro çekimleri, kaydırma çekimler ve titreyen görüntüler bizi adeta şoklar. Kamera burada ne öznel ne de nesneldir. Filmin yönü grostesk bir zaman imgeye, düşünme göstergelerine doğru çevrilir. Kaptan İdris'in düşüncelerinden veya Ali'nin korkularından ziyade, kameranın o tuhaf ve ürkütücü düşüncelerini, duygulanımlarını ve algılanımlarını görürüz. Kamera sanki buhar olup uçmuşta nerede duracağını bilmiyor gibidir. Her şey çok hızlı akar. Kameranın bu kullanımında çerçeveler ne geçişken ne de katıdır, problematiktir. Film kendi gözünden sorular sorar bizlere. İki yakasını bir ilikler bir çözer. İki film artık tek bir filmin iki yarısı olur. Bir yaşam kesitinde, uzamında denizdekiler karaya çıkar, karadakiler denize açılır.

4.2.1.2. Duygulanım imge: ikon, qualisign ve dividual

Duygulanım imgenin en yaygın göstergesi ikondur. İkon göstergesinde yüz ve duygulanım arasında dolaysız bir ilişki kurulur, çünkü yüz, bir duygulanımı kendiliğinden ifade eder. Duygulanımı ne kadar saklarsak saklayalım onun bir parçası yüzde belirir. Bizi dışarıya açan penceredir yüz. Yüzün iki farklı kullanımına göre ikon göstergesi biçimlenir. 90 sonrası Türk sinemasında bu iki biçimin pek çok örneğini bulmak mümkündür. Bir örmek oluşturmak adına Ustaoğlu'nun filmlerine bakabiliriz.

Pandoranın Kutusu (2008) filminde, ikon göstergesinin iki biçimini de görürüz. Filmin başında Nusret'in duyu-motor bağlantısındaki gevşemeyi resmeden yüzü ifadenin mikro hareketlerini sunar. Mutlulukla korku arasında geçen süreyi görürüz

(affectus). *Tereddüt* (2016) filminde de ikon göstergesinin bu biçimine rastlarız. Elmas'ın, kocasının ve kayınvalidesinin öldüğünü öğrendiğinde yüzünde oluşan ifadeler arasındaki geçiş yüzün motor eğimini gösterir. Önce şaşkınlık, sonra korku (onların nasıl öldüğünü hatırlamaz) ve en son keder. İkon göstergesinin ikinci biçiminde ise yüz yansıtıcı bir yüzeydir, etki eden şeyi soğurur ve yansıtır. *Pandoranın Kutusu*'nda Nesrin'in, annesinin kaybolduğunu öğrendiğinde yaşadığı şaşkınlık bu biçime dâhildir. Murat'ın hırsızla yüz yüze geldiğinde yaşadığı korku ifadesi de yüzün duyarlı geçişkenliğini gösterir. Bu duygulanım hali, onun da belirttiği gibi, "tüm bedeninde, damarlarına kadar hissettiği" şeydir. İki biçimi aynı ve tek planda da görebiliriz. Güzin'in Nusret'le konuştuğu sahnede duygulanım geçişlerini ifade eden yüzdeki yeğinsel dizileri takip ederiz. Endişeli bir yüz ifadesinden, neşeye, hüzne ve öfkeye geçen ifadelerin seremonisini izleriz. Bu seremoninin sonunda Güzin'in öfkeli yüzüyle Nusret'in anlamsız yüzü hareketsiz bir alıcı yüzeye dönüşür. İkisi arasında gidip gelen yeğinsel diziler yerine, ikisinin birbirini yansıttığı duyarlı yüzey.

Resim 4.5. Pandoranın Kutusu

Bu duyarlı yüzeyi *Araf* filminde de görürüz. Filmin başındaki makine sahnesi ikon göstergesinin yansıtıcı niteliğini örneklendirir. Bu makinenin ağzından taşan lavları izleyen Olgun ve Rıfat'ın yüzlerindeki korku ve şaşkınlık ifadeleri, yüzün yansıtıcı birliğine örneklendirir. Lavlar onların yüzünde adeta korku ve şaşkınlık olarak yansır. Tüm bu yüzlerde görünen, Ustaoğlu'nun karakterleri derinleştirmekteki şu tavrıyla ilgilidir: "hikâyeye hizmet eden, bir olaya hizmet etmek durumunda kalan, bize bir şey öğreten enformatif karakterler olmaz genellikle; bir tane sahnesi bile olsa yaşayan karakterler olurlar" (2009: 34).

Duygulanımı ifade etmek için yüzü kullanmak en dolaysız yoldur ama zorunlu değildir. Başka biçimlerde ve şeylerle de duygulanım kendisini ifade edebilir. Duygulanım imgenin komplike bir hal alması da bu başkalıkla gerçekleşir. Deleuze, sadece canlı imgenin duygulanımını değil, imgeler evreninin kendinde duygulanımını da sinemada göstermeye çalışır. Bir mekân veya an kendi içindeki imgelerle duygulanabilir. Duygulanım imgenin qualisign göstergesi bu olabilirliği kavramsallaştırır, imgeler evrenindeki niteliğe gönderme yapar.

Demirkubuz'un *İtiraf* (2001) filminde qualisign göstergesinin güzel bir örneğini görürüz. Harun'un Nilgün'ü birisiyle telefonda konuşurken merakla ve tedirginlikle izlediği planlarda duygulanımlar sadece yüz ve onun mikro hareketleriyle ifade edilmez. Onun yüzüne, yatağına ve evin duvarlarına saçılan gölgelerin hareketli oluşumlarıyla da ikisi arasındaki duygulanımlar ifade edilmiş olur. Bu sahnenin öncesindeki birbirlerine karşı tutumlarıyla, bu sahnedeki duygulanım ifadelerini bağlantılandıran, yüzü de içine alan ışık ve karanlık arasındaki mücadelenin sürekliliğidir. Uzamlar duygulanımlar uyarınca yeniden bağlantılandırılır. İstanbul'dan Ankara'ya ve Harun'dan Nilgün'e uzanan uzam arasındaki duygulanımlar resmedilir. Bu uzamlarda; öfke, nefret, sevgi, korku, endişe hepsi bir aradadır. *Kor* (2016) filminde de yatak odasındaki nesnelere, duvarlara, fotoğraflara ve Emine'nin yüzüne vuran gölgeler benzer bir işleve sahiptir. Buradaki gölgeler siyah ve beyaz dağılımına göre değil, loş bir sarının kendi içinde dağılan tonlarına göre oluşur. Mekânın kendine ait bir duygulanımı vardır.

Bizim Büyük Çaresizliğimiz'de (2011) bu mekân bir şehir boyutuna ulaşır. Ankara, geçmişin şimdiye nüfuz ettiği duygulanım imgelerle dolup taşan bir yaşantı yeridir. Ender'le Çetin'in birlikte yaşadığı ev, bu yerin herhangi bir mekânıdır. O evde bulunmaktan çok Ankara'da yaşamak onlar için değerlidir. İkisinin birlikte yaşamak istediği, hayalini kurdukları evin huzurunu bozan Nihal değildir, neşelendikleri kadar kederlendikleri Ankara'dır. Bu şehir onların tüm duygulanımlarını soğuran ve bu duygulanımların saçıldığı uzamları (Kuğulu Park, Anıtkabir, Tren Garı, Gençlik Parkı, Atatürk Orman Çiftliği, Kızılay vd.) her seferinde yeniden bağlantılandıran asıl evdir, geçmiştir ama bir o kadar onların şimdisidir. Onlar şehri dolaştıkça, oradaki duygulanımlar tekrarlanır. Bu şehirdeki hiçbir uzam aynı kalmaz. Söz

gelimi, çocukluğunda gittikleri Gençlik Parkı'yla, Nihal'le dolaştıkları Gençlik Parkı aynı değildir. Bu aradaki farka neden olan şey oranın değişmesi değil, duygulanımların değişmesidir. Orada, geçmişte kalan iki erkek çocuğun hayatına, çocukluktan çıkmaya çalışan bir kadın girdiğinde şimdide ne olup biter? Üstelik kadın için şimdi, onlardan birinin, Çetin'in geçmişiyse, hangi keder silinip gider ki? Keder neşesiyle birlikte gelir. Nihal onlar için bu gelendir. Geleni dışarıya açmaksızın duygulanımlar ifadesini bulamayacaktır. Dışarıya açılmak, hayal ve yas evinden çıkıp, oranın bu şehirdeki, soyut mekândaki diğer uzamlarla, hatıra ve umutlarla şase yapmasıdır. Ne Nihal'in onlara gelmesi, ne de onların onunla birlikte geçmişe gitmesi planlıdır. Bir kriz vardır ortada, duyu-motor bağlantı gevşemiştir. Düşünceler ve duygular sere serpe ortaya çıkar. Durumlar sanki hiç olmamış, ilk defa karşılaşılıyor gibi çocukça yaşanır. Ender'le Çetin, Nihal'den önce Sevgi'yi sevmişlerdir. Onun için tartıştıkları gibi Nihal için de tartışırlar. Esasında, tartıştıkları kendilerinden, kendi bizlerinden başka bir şey değildir. Soyut mekânı dolduran, onların birbirlerine duyduğu sevgidir. "Beraberliklerinde kurdukları dil, hareketleri, birlikte davranma biçimleri", onları bağlılaşık bir bütün olarak anlatmanın "nostaljik duygusunu" ortaya çıkartır (Teoman, 2011: 23). Bu sevgi-duygu olmaksızın Ankara bir şey ifade etmez ve Ankara olmaksızın onlar iki yabancıdır. Nihal büyürken - ağabey'i bırakırken, kadın-erkek ilişkilerine dair büyük cümleler kurarken, kendisine şiir yazılmasını isterken, eylemlere katılırken, hamile kalırken ve en son Ankara'dan ayrılırken- onlar orada, geçmişte kalır. Nihal'in "o gün büyüdüm sanki ben" dediği hatıra, onlar için hiç geçmemiştir. Onun yatağının yerine tekrar langırt masasını koyarlar. "Mevsimlerin tekrar edemediği şeyi", her mevsimde tekrar yaşarlar. Aynı kadını sevme hayalini kurmuş olan iki erkek, bu hayal gerçek olduğunda, kendi aşklarını oynarlar.

Duygulanım imgenin en rafine örneklerini Ceylan sinemasında buluruz. *Kasaba*'nın (1997) başlangıç sahnesindeki Deli Ahmet'in yüzündeki ifadeler ve bu ifadelerin imgeler evrenindeki duygulanımlar açısından karşılığı qualisign göstergesinin farklı biçimleriyle gösterilir. Hem herhangi bir mekân ve bu mekândaki duygulanım halleri (çocukların coğrafi ve tarihi koordinatlardan sıyrılmış bir mekânda karlar üzerindeki neşeli oyunları) hem de bu hallerin bir yüze yayıldığı yeğinsel dizeler (Deli Ahmet'in onlara katılması ve Saffet'in ona bakışı). Deli Ahmet çocukların neşesine katılırken,

ona öfkeyle bakan Saffet'in kederine çarpar. Yüzünde neşeden kedere doğru bir süre geçer. Bu süre herhangi bir mekân'da ortaya çıkar. Yüzündeki bu yeğinsel geçiş, virtüel birleşmelerden (çocuklarla onun arasındaki neşeli hallerin zincirlenmesi) toplumsal ve bireysel edimselliklere doğru evrilir. Esasında, bu ikili hat filmin iki duygulanım tarzını oluşturur: çocuklar ve yetişkinler veya minör-oluş ve majör-oluş. Bu iki duygulanım tarzının karşı karşıya geldiği sınıf güzel bir plan-sekans oluşturur. O günkü dersin konusu, "toplum hayatını düzenleyen kurallar"dır. Çocuk-oluş, bu düzeni sağlayan yapısal kurumları, majör oluşumları karşı karşıya getirerek onlara kısa devre yaptırır. Aile, okul ve dilin militarist yapılanması (andımız) onları toplum hayatına entegre etmenin yapısal kurumlarıdır. Bu kurumlar kendilerini içerden tehdit eden minör oluşumlarla hiçbir zaman tam olarak istikrara kavuşamaz. Öğretmen'in sınıfta kötü bir koku alarak onun nerden geldiğine dair tutkulu arayışı iktidarın mekânındaki anomaliye işaret eder.[81] Bu arayış kurumları karşı karşıya getirir. Asiye'nin bozulan yemeğine ailesinin dikkat etmemesi öğretmeni için tahammül edilemez bir şeydir. Toplumsal hayatın koordinasyonu için kurumlar arasındaki işbirliği yapısal bir gerekliliktir. Bu koordinasyonu sekteye uğratan, o kurumların içinden geçen minör-oluş'lardır. Öğrencilerden birisi, İsmail derse geç kalır. Bir önceki sahneyi hatırlatırcasına, yüzündeki neşeli ifade, öğretmenin yüzündeki öfkeli ifadeye çarpar. Bu karşılaşma, toplumsal hayatı düzenleyenlerle, onu deforme edenlerin duygulanımlarının karşılaşmasıdır. Bu mekânda zaman adeta donmuş gibidir. Öğretmen saatini kulağına götürür; kurumların kronolojik zamanı sekteye uğramıştır. Bir önceki sahnede olduğu gibi, mekân soyutlaşarak kendi uzamındaki tüm duygulanımları soğuran bir duygulanım sistemine dönüşür. Bu kristal-mekân'daki her imge doğrudan o mekânın duygulanım sistemindeki diğer imgelerle ilişkilenir: çocukların ve öğretmenin yüz ifadeleri, havada uçuşan tüy ve onunla oynayan çocukların neşeli hallerine karşılık öğretmenin şaşkın hali, İsmail'in ıslanmış çorapları ve onların asıldığı sobaya düşen su damlaları ve bu damlaların çıkardığı sesler -öğretmenin saatinden duymaya çalıştığı seslerin yerine geçen sesler, İsmail'in çıplak ayakları, pencerenin önündeki küçük saksı, öğrencilerin birlikte kullandığı sürahi ve bardak ve kitaptan okunan "toplum yaşamı"na dair

[81] Anomaliye yönelik aynı arayışı *Uzak*'ta (2002) da görürüz. Bu sefer koku kurumlarda, toplulukta değil bireysel yaşamda yayılır. Yusuf şehre, Mahmut'un evine yeni geldiğinde, Mahmut bu durumdan rahatsızlığını ilk olarak aldığı koku üzerinden gösterir. Kokunun kaynağı dışarıdan gelen Yusuf'un ayakkabılarıdır.

zorunluluklar. Bütün bunlarla mekân soyutlaşarak genel olarak çocukluğun ve yetişkinliğin duygulanım hallerini buluşturan bir mekân-poetika'sına dönüşür. Canlı ve cansız imgelerle karlar altındaki bir sınıfın lirik soyutlaması. Bu sınıf onun da içinde yer aldığı daha geniş bir soyutlamanın bir bölgesi olarak yer alır. Kasaba soyut mekânın en genel formudur. Bu mekânın en dar formu ise yüz ve bedendir. Ormandaki sekansın sonunda, tıpkı sınıfta olduğu gibi artık sözün bittiği yerde, yüz ve beden mikro çekimlerle parçalara bölünür. Karşılıklı iki duygulanım hali soyut mekândan soyut bedene geçer. Yüzün ve bedenin uzamsallaşarak haritalanması. Yüzün bir parçasından diğerine geçen duygulanımların mikro ifadeleri. Burada artık iki duygulanım halini birbirinden ayıran sınırlar bile muğlaklaşır. İki oluş tarzı yerine, oluştan alınan tekil mevcudiyetler birbirine zincirlenir.

Bu noktada Erdem'in *Beş Vakit* filmine ayrı parantez açmamız gerekir. Bu filmle *Kasaba* arasında yakınlık kurulabilir. Burada herhangi bir mekân köy olur ve yine iki oluş tarzı mukayese edilir. Hikâyesi mekâna/uzama yazılmış filmlerden biridir bu film (Erdem, 2007: 36). Çocuklarla yetişkinler karşı karşıya gelir ve onların duygulanımları bedenlerinden taşarak köye yayılır. Yönetmenin "büyüme çağına" yönelik ilgisini bu çerçevede değerlendirebiliriz: "insan akışkan doğasını (flux) büyüme çağlarında kaybediyor daha çok, 'büyüme sancısı' denilen şey de bu 'kayıp' olsa gerek" (2016: 511). Köyün canlı ve cansız imgeleriyle birlikte, bu kaybı anlatan sinematografik bir şiir yazılır. Buradaki şiir mekânı hareketlere bölerek değil, zamanı vakitlere bölerek yazılır. Bu film için herhangi bir zaman kavramını kullanmak daha yerinde olacaktır. Erdem'in temel meselelerinden biridir, "zamana takılma, gezegeni hissettirme" (2007: 47). Filmde zaman ezanın okunma vakitlerine göre kendi içinde ayrıştırılır. Zamanın kronolojik bölümlenişi söz konusudur. Buradaki sınıfta dersin konusu coğrafyadır.[82] Dünyanın dönüşü-hareketi anlatılır. Dünyadaki her şey bu harekete göre oluşur ve oradaki zaman hareketin ölçüsü olarak yer alır. *Korkuyorum Anne*'deki organların mikro hareketi burada dünyaya doğru genişler. İki filmde de bilimin açıkladığı zaman hareketin ardından gelir. Bergsoncu bağlamda söylersek bu zaman anlayışında metafizik eksiktir. *Beş Vakit* filmi bilime eksikliğini duyduğu metafiziği katar. Evrenin sürmesi, dünyanın dönmesi bölünemeyecek bir zamana

[82] Coğrafya dersi *Jîn*'de (2013) sınıfta değil dağda yapılır. Jin'in yersizyurtsuz karakteri dağdan ovaya ilk indiğinde girdiği evden coğrafya kitabı alır. Dağa tekrar çıktığında bu kitaptan şu cümleleri okur: "Hangi yarım kürede yaşıyorsunuz? Türkiye'nin neresinde yaşıyorsunuz?"

işaret eder. Bu zaman bölündüğünde, vakitlere-organlara ayrıldığında aynı zamandan söz etmek mümkün değildir. Zaman bölündükçe doğasını değiştirir. Bütün açıktır, kendisini değiştirerek ilerler. Filmdeki her vakit-ezan başka kişilerce okunur. Sadece baştaki ve sondaki vakti-ezanı okuyan karakter değişmez (Zekeriya). İmam yine hastalanır; ezanı okuma görevi yine o düşer. Bu çemberde-bütünde baş ve son aynıdır. Fakat zaman aynı değildir, artık yeni doğmuş bir çocuk vardır. Yakup'un annesi bu sefer bir çocuk dünyaya getirir; babasını öldürme tutkusuyla yaşayan Ömer o çocuğa bakar. Filmde fark ve tekrar meselesi zaman ve hareket ilişkisine göre düşünülür. Zekeriya ve Yusuf'un babası, tıpkı kendi babası gibidir. Onun babasının babası da öyledir. Zekeriya o aile için neyse, Ömer de kendi ailesi için odur. Kızlar babalarını sever, erkekler annelerini. Ömer ve Yakup babalarına duyduğu öfke yüzünden çakı alır. Yıldız'ın yüzünü sürdüğü ağaçla, Yakup'un yüzünü sürdüğü ağaç aynıdır. Bütün çocuklar doğayla bütünleşir. Kimisi çalı çırpıyla, kimisi otlarla, kimisi enkaz altındaki tozlarla, kimisi taşlarla, kimisi çiçeklerle bütünleşir, ama hepsi doğaya, ondaki hareketin altında yer alan açık bütün olan zamana kaçar. Orada günler ve mevsimler geçer, hareketler tekrarlanır. Her tekrarda duygulanımlar kümesi oluşur. Film bu kümeleri karakterler arasında pay eder. Bir duygulanım tüm karakterleri kateder. Karakterlerin ve mekânların bulunduğu hareketsizliğe hareket katan bu duygulanım geçişleridir. Bu geçişlere yaşam tüm canlı ve cansız imgeleriyle eşlik eder. Karakterler yaşamsal bir harekete katılır. Vakti gelen ölür ve doğar, ama o vakit herhangi bir vakittir.

Ceylan sinemasına geri döndüğümüzde, *İklimler*'le (2006) *Kasaba* arasında da biçimsel benzerlik kurulabilir. *İklimler* filminde de qualisgn göstergesinin benzer biçimlerini ve değişimini görürüz. Bahar'ın filmin başlangıcındaki gülme ve ağlama ikiliği, artzamanlılığı Deli Ahmet'in yeğinsel dizileriyle benzer bir duygulanım geçişine işaret eder. Bu duygulanım hali burada sınıftan otel odasına doğru yayılır. İklimler'deki otel odası herhangi bir mekân'dır. Otel odası her planla birlikte kendi içinde yeniden bağlantılanan bir uzama dönüşür. Bu uzamdaki canlı ve cansız imgelerin lirik soyutlaması söz konusudur. Bir rüya havasında ilerleyen bu plan-sekans'ta, İsa'nın ve Bahar'ın beden parçalarıyla odadaki eşyaların ve nesnelerin parçaları birbirine karışır. Kameranın açısı sürekli değişiklik gösterir, onun odadaki böldüğü imgeler herhangi bir mekân'da birleşir. Bahar'ın odaya girip yatağa

uzanması ve İsa'nın onun dizlerine başını koymasıyla başlayan plan-sekans, ikisini aynı yatakta yan yana görmemizle sona erer. Bu iki plan arasındaki planlarda kimin nerede olduğunu, hangi parçanın kime veya neye ait olduğunu belirlemek zorlaşır. Onların film boyunca ne hissettiklerini-istediklerini anlayabilmenin belirsizliği bu mekâna yayılır.[83] Bu sinematografideki belirsizlik ilkesi insan ve yaşamdan ileri gelir: "benim meselem daha çok insan denilen muammayı ve onun bağlı olduğu daha da büyük muammayı birazcık olsun kendime göre anlamaya ya da anlamlandırmaya çalışmak" (Ceylan, 2012: 131).

Herhangi bir mekân göstergesinin en güzel çeşitlemelerini ise *Bir Zamanlar Anadolu'da* (2011) filminde görürüz. Burada görülen ve işitilen şey, insanlık durumunun ve bu durumun Türkiye panoramasındaki suretinin duygulanımıdır. Tümelden tikele ilerlerken arada kalan tekil varoluşlar sadece arada değil eksik de kalırlar. Bu eksiklik-arada kalmışlık sabit değildir, devingendir, yaşamla birlikte değişir. Ne iki ucun arası, olduğumuz yer ve zaman sabittir (çeşmeler ve günbatımından gün doğumuna aranan ceset), ne de iki uçlu düz çizgi (karakterlerin geçmişleri ve gelecekleri). *Bir Zaman Anadolu'da* için bir Türkiye alegorisi tanımı kolaylıkla yapılabilir. Fakat bu tanım, onu anlamak için yeterli olmaz. Bir ayağı Türkiye'de, diğer ayağı insanlık durumunda olan karakterlerin koşmak istediğinde düşmeleri içimizdeki sisifoslukla ilgilidir. Sisifos için dağın nerede olduğu ve o dağın zirvesine çıkarmaya çalıştığı kayanın nasıl bir kaya olduğu önemli değildir; dağ herhangi bir dağ, kaya herhangi bir kayadır. Söz gelimi, bu kaya-taş, *Ahlat Ağacı*'nda (2018), önce İdris'in sonra oğlu Sinan'ın kuyudan su gelmesi için çektiği kayadır-taştır. Bu dizeye İdris'in babası da eklendiğinde, kuşaklar boyu devam eden insan dramını görürüz. Üçünün birlikte kuyudan çektikleri taş, tam yukarıya çıktığı anda tekrar oraya düştüğünde, aynı eylemin tekrarlanacağını biliriz. Sinan, başlangıçta anlamsız bulduğu bu uğraşı sonda büyük bir tutkuyla kendisi yaptığında, kuyuda kendisini asılı olarak gördüğü imgesiyle bütünleşir. İnsanın varoluşsal yazgısıdır bu. Sisifos'un herhangi bir dağı ve kayası vardır, ne çıkılacak dağlar ne de çıkartılacak kayalar biter. Sisifos için dağ ve kaya neyse, *Bir Zamanlar Anadolu'daki* karakterler için de çeşme, bir top ağaç ve tarla odur. Tarlanın "kazılı" mı "sürülü"

[83] Ceylan sinemasında belirsizlik neredeyse bir ilke gibi çalışır: "Sanatta, muğlak olanı muğlak olarak bırakma cesaretini bulmak benim için önemli. En azından hayattaki kadar" (Ceylan, 2012: 120).

mü, çeşmenin yamacın aşağısında mı yukarısında mı ve ağacın bir top şeklinde mi olduğunun önemi yoktur. Cesedin bulunması için önemli olan bu bilgiler, insanlığın durumu-cesedi için önemli değildir. Bu üç unsur birlikte herhangi bir mekân'ı oluşturur. Bu mekânda bulunacak ve daha sonra otopsisi yapılacak ceset, Yaşar'a ait değil insanlığın kendisine aittir. Bu arayışın gerçek süremi gün batımıyla gündoğumu, yani karanlıkla aydınlık arasında kalan süredir.

Doktor Cemal'in üçüncü çeşmede-herhangi bir mekân'da, kayada (Sisifos'un kayası?) gördüğü eski bir kabartma, yüz ifadesi, bu mekânda daha önce de var olan ve hep var olacak olan arayışları yansıtır. Karanlığın aniden şimşekle aydınlandığı bir anda, bu kabartmayı gören Doktor Cemal'in şaşkın-korkak-kaygılı yüzü, kabartmadaki yüzle neredeyse aynıdır. İki yüz aynı ifadeyle birbirine bakar. Bu mekânların herhangi bir mekân olmasının nedeni de bu karşılıklı duygulanım halidir. Sadece bu mekândaki canlı imgeler değil, mekânın kendisi tüm canlı ve cansız imgeleriyle birlikte duygulanır. Bu duygulanım sisteminde her şey lirik soyutlamanın bir parçasına dönüşür.

Resim 4.6. Bir Zamanlar Anadolu'da

Görüntü ve seslerle sinematografik bir şiir yazılır. Bu şiirin durakları, çeşmeleri, ağaçları ve tarlaları vardır. Beş çeşmeye gidilir; her seferinde çeşmede ceset olmasa da bir şeyler bulunur. Camus'un "insan dramının temel devinimi" dediği devingenlik, burada bir çeşmeden diğerine geçen arayıştır (2015: 35). Aynı arayış yine su (kuyu) ve ağaç (ahlat ağacı) üzerinden Ahlat Ağacı'nda da devam eder. Oradaki çeşmenin yakınlarındaki cesetle (edimsel), buradaki kuyuda asıl duran ceset

(virtüel) eşzamanlıdır. Ceylan, bu arayışın dümeninde kamerasıyla yer alarak bizleri kasabanın-bozkırın-herhangi bir mekân'ın patikalarına, derinliklerine sokar. Çeşmenin etrafındaki durumlardan-olaylardan kimi zaman ayrılıp mekânın içinde dolaşır. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'la Hatice'nin bulunduğu mekân böylesi bir herhangi mekân'a dönüşür. Onları tüm yüzsel ifadeleriyle (Hatice'nin önce ağlaması, sonra gülmesi ve Sinan'ın bu yeğinsel ifadeler karşısındaki şaşkınlığı) ve onların arkasına saklandıkları ağacı yaprak ve dallarıyla içine alan herhangi bir mekân. Onlarla ağaç arasındaki ve ağaçla etraftaki diğer ağaçlar arasındaki farkın belirsizleşmeye başladığı, oradaki her imgenin lirik soyutlamayla şiirleştiği bir hareket-zaman bloğu.

Bir Zamanlar Anadolu'da bu mekân anlayışının pek çok örneğiyle dolup taşar. Dördüncü çeşmede, Savcı Nusret, Kenan'ı döven Komiser Naci'yi sakinleştirirken, Arap Ali'nin salladığı ağaçtan bir elma su birikintisine kapılır, daha önce de orada yuvarlanan ve bir yerde çürüyüp kalan diğer elmaların yanına gelir. O elmalardan, karakterlerden ve onların telaşlarından geriye hiçbir şey kalmayacaktır. Üçüncü çeşmede, Doktor Cemal'in Arap Ali'ye sorduğu gibi, "bundan yüz yıl sonra kim kalacak?". İnsan hep kalacakmış gibi yaşamaktan geri dur(a)maz. Asıl dram da budur zaten. Bu drama neşe katan da absürtlüktür. Absürt, zamanın hareketle çarpıştığı yerde ortaya çıkar. Karakterlerin tinsel varoluşuyla psikolojik varoluşu arasındaki geçiş öyle hızlıdır ki, bu geçişin neresinde dursak absürt kalır. Ceylan filmlerinde pek çok absürt hal vardır: manda yoğurdu ve manda yuva yapmış söğüt dalına şarkısı, Komiser Naci'nin telefon sesi, Gırmaçakır/Diyarbakır ikilemi (ikilemleri çoğaltabiliriz: Sarı çullu/Kırmızı Çullu, kazılı/sürülü tarla vd.), polisle asker arasında paylaşılamayan yetki alanı, Komutan'ın Savcı Nusret'e ikram ettiği kaymaklı bisküvi, Arap Ali'nin topladığı elma ve kavun, Ramazan'ın kola tutkusu, gasilhaneli bir morg-otopsi için araç-gereç ihtiyacı, Clark Gable görünümlü savcı, ceset torbası yerine battaniye, domuz bağına öfkelenen insanların domuz bağını düşünmesi, Gülnaz'ın sallanan bacakları, Şakir'in sihirbazlık gösterisi, Abidin'in maktulün kıyafetlerini yakınlarına verme tutkusu (*Bir Zamanlar Anadolu'da*); Hidayet'in arabanın kırılan camı yerine olmayan orijinal cam teklifi, motordan gelen sesi taklit etmesi (ji ji), Hamdi'ye getirilen kadın terliği, tren istasyonunda Hidayet'le Aydın arasında oturmakta ısrar eden yolcu, Aydın'ın bir ayağı yalın bir şekilde tavşan avlaması (*Kış Uykusu*); İdris'in gülüşü ve şakaları, Turizmci İlhami'nin çok

kitap okudum deyip ansiklopedileri göstermesi, "Janet Jackson'ın tesettüre girmesi", Kâbe'de şeytan taşlama ritüelinde taş yerine iphone atılması (*Ahlat Ağacı*). Bütün bunlarda tinsel varoluş psikolojik varoluşla birlikte kristalleşir. Bazen kristalleşme absürt haller arasında gerçekleşir. Manda yoğurdundaki mandanın muhtarın gasilhaneli morg isteme nedenine bağlanması. Mandalar mezara girdiği için morg "gereklidir".

İnsanlığın durumunu, insan olmanın ne demek olduğunu düşünürken ve hissederken, söz gelimi Türkiye'deki bir muhtarın yemeğine misafir oluruz. Kamu çalışanlarının habitusu insan olmanın dramı ve neşesiyle kuşatılır. *Kasaba* kurumları karşı karşıya getiriyorsa, *Bir Zamanlar Anadolu'da* bunu en uç sınırına götürür. Bitmeyen mücadeleye, rekabete, psikolojik varoluşa tinsel bir görü katıldığında bu varoluşun durumları ve ortamları herhangi bir mekân'da vuku bulur. Herhangi bir mekân'ın en saf hali, tinin ışığının oradaki herkesi aydınlattığı *Bir Zamanlar Anadolu'da* gördüğümüz muhtarın evidir. Absürtle başlayan plan-sekans tinin ışığıyla aydınlanır. Elektrikler gittiğinde, karanlık çöktüğünde, tepsisinde gaz lambası olan "melek" gibi bir kadın ışığını orada bulunan insanların yüzüne tutar. Bu öyle bir ışıktır ki, orada olmayanları bile gösterir. Kenan öldürdüğü Yaşar'ı karşısında görür. Yaşar önce bir köpek sesi (bu köpek filmin Yaşar'ı ilk gördüğümüz sahnesinde ve onun cesedinin başında da vardır) duyar, sonra boğuluyormuş gibi davranır.[84] Yaşar sadece orada değil, başka yerlerde ve kişilere de görünür (Doktor Cemal'in kasabadaki lokanta sahnesi). Kenan, bu sahneden sonra, cinayeti öncesi ve sonrasıyla ilk defa bu kadar detaylı anlatır. Ceset bulunur ama arayış devam eder. Cesedin-insanlık durumunun otopsisi yapılır. Savcı Nusret'in üçüncü çeşmede belirginleşmeye başlayan yüzündeki yaralar artık ayan beyan ortadır. Bu otopsiden, filmin en varoluşsal karakteri Doktor Cemal bile kurtulamaz, Yaşar'ın diri diri gömüldüğü gerçeğini örtbas eder. Cesetten sıçrayan kan-leke yüzüne bulaşır, bu lekeyle-kanlı yüzüyle pencereye yanaşır. Bir eliyle içinde Yaşar'ın kıyafetlerinin olduğu siyah poşeti, diğer eliyle oğlunun elini tutan Gülnaz hastaneden uzaklaşmaktadır. Yanlarından geçtikleri okulun avlusundan seken top çocuğun yanına düşer. Çocuk topu tekrar onlara

[84] Aynı ilişkiyi *Ahlat Ağacı*'nda da görürüz. Sinan, babasının "dünyada kendisini suçlamayan tek canlı" olarak gördüğü köpeğini sattıktan sonra, onu şehir merkezinde suya atlarken görür. Sonra aynı köpek, o görmemiş olsa da, köy meydanında dolaşır. Bu köpek yerine başka köpek geçtiğinde aksiyom devam eder. İdris'in yeni köpeği Sinan'ı ilk defa gördüğünde ona saldırmaya çalışır.

gönderir. Oyun oynanmaya, yaşam yaşanmaya devam eder. Karanlık bir pencereyle başlayan film aydınlık bir pencereyle biter. Benzer bir döngüyü *Ahlat Ağacı*'nda da görürüz. Kuyuyla başlayıp kuyuyla biter. Özneleri değişse de aynı yazgı tekrarlanır.

Ceylan sinemasındaki herhangi bir mekân göstergesi, görsel ve işitsel lirizmi geride bırakan söze ve diyaloğa geçişle başka bir tarza bürünür. Ceylan son iki filminde, *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı*'nda, sinematografik bir şiir yerine felsefi bir düz yazı yazar. İki film arasında organik bir ilişki vardır. Birisindeki yoksunluğu diğeri giderir veya ikisi de aynı sinematik evrene aittir. *Kış Uykusu*'nda Aydın'ın "Anadolu Kasabalarında Estetik Yoksunluk" adlı yazısına, bir Anadolu kasabasında yaşayan Sinan'ın yazmış olduğu "Ahlat Ağacı" kitabıyla karşılık verilir. Aydın yerel gazetede yazar; Sinan taşra edebiyatına gönül verir.

Ceylan bu iki filminde, Deleuze'ün sesli sinemadaki dolaysız söz edimi dediği ve bu edimin karakterler arasındaki etkileşimlerde, sohbetlerde ortaya çıktığı sinema anlayışına meyleder. Bu sohbetlerin, diyalogların mekânı eylem imgede olduğu gibi kapsayıcı değil soyuttur. Duygulanımlar görsel ve işitsel imgelerle değil, sözler ve diyaloglarla aktarılır, karakterler arasındaki sözel etkileşimlerde ifade bulur. Deleuze'ün iletişim sosyolojisi olarak ifade ettiği sinema anlayışına "iletişim" psikolojisi sosu eklenir. Buradaki psikoloji retoriğin bir uzanımı olarak değil, karşılıklı etkileşimin, duygulanım hallerinin paylaşılması olarak yer almaktadır. Bir duygulanım halinden diğerine geçiş arasındaki belirsizlik, sözlerdeki ve davranışlardaki tutarsızlıkla oluşturulur. Bu iki filmdeki hemen hemen bütün karakterler bir çelişki yumağıdır. Aydın'ın belirttiği üzere, "cin bir kere çıktığında" artık her şey ortaya dökülür. *Ahlat Ağacı*'nda Süleyman'ın Sinan için dediği gibi, her biri diğeri üzerine "varlığını dayatır". Söz konusu etkileşim de bu dayatmadan çıkar. *Kış Uykusu*'nda Necla ve Nihal'in Aydın'ı tanımlamak için başvurduğu sıfatları iki filmdeki çoğu karakter için kullanabiliriz: "uyuşuk, korkak, tutucu, çekilmez, bencil, kinci ve alaycı". İdris'in ahlat ağacı için kullandığı sıfatları iki filmdeki karakterlere uyarlayabiliriz: "uyumsuz ve şekilsiz". Her bir karakter "söylediği şeyin arkasında başka bir şey varmış" gibi konuşur ve davranır. Necla'nın Aydın için söylediği bu ifade mekânsal bir soyutluğa işaret eder. Aydın'ın çalışma odasındaki üçüncü sahnede Necla'nın varlığı artık orayla bütünleşmiştir. Duvardaki maskeler ve tablolar

gibi o mekânın bir nesnesi/öznesi haline gelmiştir. Aydın'ın arkasındaki koltukta öyle belli belirsiz "kıvrılmış"tır ki onu neredeyse görmeyiz. Nihal'in Aydın için söylediği "kemirmek", bir böcek gibi orada ve onun beyninde dolaşan Necla için olduğu kadar diğer bütün karakterler için de geçerlidir. Nihal'in Aydın'a yönelik "sahnede değilsin" ikazını iki filmdeki her bir karakter bir başkasına rahatlıkla yapabilir.

Ceylan bu iki filminde sinemayı tiyatroyla arasındaki sınırın muğlaklaştığı bir yere doğru iter. Bu yer herhangi bir mekân'dır ve bu mekânda olmayan bir karakterin yerini diyaloglar doldurur. Aydın'ın Necla'yla konuşması için orada olmasına gerek yoktur; Necla zaten o mekândaki bir özne/nesne kadar Aydın'ın kafasındadır. Her bir karakter karşısındakiyle konuştuğu kadar kendisiyle de konuşur, her biri kendi içinde kalabalıktır. Ceylan için "hiçbir ruh hali, sadece tek bir sesten oluşmaz" (2012: 130). Bu iki filmde sohbet-diyalog şizofreni için bir model oluşturur. Bir karakter konuştuğunda pek çok kişi konuşur. Karşılıklı diyalog için iki karaktere ihtiyaç olması bir görüntüden ibarettir. Bir karakterin diğer karakterlerle konuşması aslında onun kendisiyle konuşmasını aynalar. Onları tutarsız ve çelişkili hale getiren de bu içsel konuşmadır. Aydın'ın Nihal'e iç sesle ifade ettiği şu sözler zaten filmin tüm mekân ve ilişkilerinde kendisini duyurmuştur: "her yerde olduğu gibi orada da her şey yabancı bana". Yabancılık bir başkasına göre değil kendisine göredir. İki filmdeki karakterler birbirine yakınsıyorsa eğer, bu yakınsamanın koşulu bu yabancılaşma-başkalaşma ilkesidir. Bu filmlerdeki karakterler-özneler doğrudan herhangi bir mekân haline gelir: larvaması öznenin diyaloglar boyunca uzamsallaşması ve zaman içinde yoğunlaşması. Ceylan'ın, Aydın ve Necla arasındaki uzun diyaloğa dair tasviri -"helezonik yapı"- bu iki filmin pek çok anında karşımıza çıkar (2014). *Ahlat Ağacı*'ndaki İdris'in sözleri, o dahil olmak üzere Ceylan sinemasındaki çoğu karakter için söylenebilir: "insan biraz zaman içinde süzülmeli, iyi ve kötü anları birbirine karışıp silinip gitmeli".

Kaplanoğlu, "Yusuf Üçlemesinde", insanın zaman içindeki süzülüşünü, teist varoluşçu bir tarzda ele alır. Onun kamerası, imanın gören ve işiten şövalyesidir. Üçlemenin son filmi olan *Bal*'da (2010), takvim yapraklarındaki hadis-i şerifi -"müjdeleyin nefret ettirmeyin; kolaylaştırın zorlaştırmayın"- okuyan Yusuf, okulda

okuma kurdelesini en son alır. Babasının ölümünden dolayı aldığı o kurdeleyi, ona İslam'ın ilk emrini veren, filmin ilk sözünü eden -"Oku!"- Yakup'a koşar da babasız kalır Yusuf. *Yumurta*'daki (2007) Yusuf kuyularda kalırken -onun ilk şiirinin ismi "Kuyu"dur- *Süt*'ün (2008) Yusuf'u "düşler" dergisinde ilk şiirine düşmüştür. Bir şairdir Yusuf, İpek'in okuduğu şiiri -"hiç bitmeyen bir düş"- gizlice ve neşelenerek meşk eder (*Bal*). Ondan düşen beyaz kurdeleyi gözlerine bağlar. Onu çözdüğünde ilk gördüğü şey, Yakup'un ona yaptığı gemidir. Yusuf, kendisine yapıldığını ama haset ettiği arkadaşına verildiğini düşündüğü gemiyi Yakup'a sorar: "nerde o?". O arkadaşının ödevini çalan, onu yataklara düşüren ve en son gemiyi kendi elleriyle ona götüren Yusuf sorar. Yakup'un ona yanıtı, "o gemi denize açıldı" olur. Bir düştür insan, bir düştür Yusuf. Çocuk Yusuf (*Bal*), suya düşen ayın imgesini ne kadar dağıtırsa dağıtsın yine bütün olduğunu görür.[85] Her Yusuf'un soy ismi farklıdır[86], ama hepsi aynı Yusuf olmaklığı anlatır. Yönetmenin de belirtiği üzere, "karakterler ne kadar ayrı da olsa özleri itibariyle çok da farklı" değillerdir (2010: 36). Nasıl ki üç film tek bir film gibiyse, üç Yusuf da tek bir Yusuf gibidir.

Kaplanoğlu'nun gören, duyan ve okuyan üç güzel yüzüdür Yusuf. Kierkegaard için İbrahim neyse Kaplanoğlu için Yusuf odur. Fakat arada önemli bir fark vardır: Yusuf, etik ve estetik aşamaların aşılması koşuluyla dini aşamaya geçen bir iman şövalyesi değildir. Yusuf'un yüzü güzeldir ve dünyayı da kendisi gibi görmeye çalışır. Henüz çocukken vicdanı içinde hisseder. Arkadaşına verdiği gemiyle kefaretini öder. Kantçı bir Kierkegaard yorumudur Yusuf. Kendi yaşamında ve insanın evrenselliğinde iyiyi güzelde bulur. Okuduğu, gördüğü ve duyduğu güzelliktir bu, tinsel ışıktır. Yönetmenin *Bal* için söylediğini üçlemenin diğer filmlerine de uyarlayabiliriz: "film izleyiciye bir güzellik duygusu versin ve bu da kâinatın yaratıcısına karşı bir derinlik ve şükran duygusu versin istedim" (2010: 31). Kaplanoğlu, bu üçlemeyle teo-sinematografik bir şiir yazar. Ceylan'ın sinematografik şiiri daha çok Sartrecı bağlamda bir varoluşçuluktur. Her iki yönetmen de varoluşçu bir zeminde imge ve göstergelerini düzenler. Orta yaşlı Yusuf (*Yumurta*) inanmadığı halde neden bir "hurafeyi", annesinin adağını yerine

[85] Kaplanoğlu, bu sahneyle ilgili şunları söyler: "ayın sudaki yansımasının bozulup yeniden oluşması, dünyanın görüntüsü, algımız hakkında. Aynı zamandan ayın ayrılması ve tekrar birleşmesi de anlaşılabilir buradaki imajdan" (2010: 33).
[86] Üçlemenin sıralamasına göre; "Köksal (*Yumurta*), Güner (*Süt*) ve Özbek (*Bal*)".

getirir? İbrahim'in kurban ettiği koçun kanı, Yusuf'un alnına çoktan sürülmüştür zaten. Şüphe, korku ve kaygı olmadan inanç mümkün değildir. Hakikat rasyonelleştirilemeyen bir tutkudur.[87] Kaplanoğlu için, Ceylan'dan farklı olarak, absürtlük yaşama inanmanın koşulu değildir. Absürt olmaksızın şen ve neşeli bir iman mümkündür. *Süt*'teki Yusuf'un ilk şiirinin yayımlandığı dergiyi getiren postacı yere düşer. Şiiri getiren ve alan (Zehra), Yusuf'a neşeli haberi müjdeler. Aynı Yusuf (*Bal*), gelmeyen Yakup'u Karadeniz'deki bir yayla şenliğinde arar. Aradığını bulamaz, ama şenlik tüm coşkusuyla devam eder. Tüm kederi ve neşesiyle devam eden yaşamın kendisidir.

Yaşamak, duygulanımlarla örülen, hakikati bu örgü sayesinde duyumsadığımız sonu gelmeyen bir şiirdir. Yönetmenin şiirden devralarak sinemaya uyarladığı eksiltili ve bütünsel anlatım bu yaşama bağlılığa yakınsar (Kaplanoğlu, 2010: 35). Onun için herhangi bir mekân, herhangi bir Yusuf'tur. Her üç filmde de kamera, Yusuf'un yanı başına yerleşir. Yusuf olmadığında kamera onun adına gören ve duyan canlı imge gibidir. Karakterler ona doğru yürür, ondan uzaklaşır ve onun etrafında dolaşır. Montaj, imgenin içinde, alan derinliği sayesinde belli bir süre açığa çıkararak oluşur. Montajın bütünü sürelerdeki duygulanım hallerinin zincirlenmesinden ibarettir. Tek bir kamera hareketiyle sahnedeki yoğunluk açığa çıkabilir. Söz gelimi, *Yumurta*'nın ilk sahnesinde, Zehra puslu bir kırsal manzaranın içinden kameraya doğru yürür. Kameranın önünde sağa ve sola bakar. Sola yöneldiğinde manzara onsuz boş kalır. Bir süre sonra kamera sağa döndüğünde, Zehra görüntünün ortasından sınırına doğru kameradan uzaklaşırken görünür. Tamamen uzaklaştığında, kavak ağaçlarının arasındaki bir leke olarak kaybolup gider. Zehra ölmüştür. Kameranın karakterle duygulanımsal iletişimi, boş uzamlar ve bakış açılarıyla gerçekleşir. Yusuf kimsenin olmadığı yola bakarken, kamera ona bakmaktadır. Baktığı yere kamera döndüğünde, Yusuf o boşluğu tümüyle doldurur. Uzun planlar, az kesmeler ve yumuşak kamera hareketleri, Yusuf'un yaşantısına sakince yerleşmemizi sağlar. Bu yaşantıda her şey planlıdır ama bir o kadar da rastlantısaldır. Üçleme bu olumsallıkla başlar. Yusuf'a memleketinden acil bir telefon gelmiştir. Şarabının son yudumunu içip telefona koyulduğunda, dükkânını kapatmış olmasına rağmen, elinde şarabı ve tüm

[87] Bu vesileyle, Ceylan'ın şu inancını sinematografisiyle birlikte düşünme adına belirtmiş olalım: "Hayatın aklın diş geçiremeyeceği bir boyutunun var olduğuna her zaman inandım" (2012: 132).

çekiciliğiyle davetsiz bir kadın gelir. Kadın almak istediği kitaba karşılık şarap vermeyi teklif eder. Ölüm ve şarap aynı olumsal durumda buluşur. Başka bir sahnede Yusuf, berbere gitme planı yokken, öylesine yoldan geçerken bir anda berbere girer. Berber sandalyesinde uyuya kalır. Uyumak gibi kendiliğinden gelişir etrafındaki olaylar. Ölmekle şarap içmek veya uyumakla tıraş olmak arasında büyük bir mesafe yoktur. İstanbul'a dönmemesinin nedenlerinden biri, arabasına bineceği anda gördüğü çocukluk arkadaşı değil midir?[88] Ayla ve annesinin adağı kadar yaşamını kuran bir ayraçtır bu an. Ayla'yla evli olma yalanını/yanlışını bir gerçek gibi prova etmekten geri durmaz. Yusuf'un yaşantısı şiirleştirilecek an(ı)larla doludur. Çocuk Yusuf, bu an(ı)ların ekildiği bakir bir tarla gibidir. Öğretmeni arkadaşının yuvarlanan kalemtıraşını önüne koyduğunda, sanki o hep ordaymış gibi kullanır. Ahırda karanlıkta tek başına otururken ata getirdiği su çantasına dökülür. Şair Yusuf, sobanın önünde defterini kurutur. Üçleme boyunca sanki sadece an(ı)lar ve durumlar vardır. Onların bir yaşam gibi kendiliğinden akıp gitmesi şiir olması için fazlasıyla yeterli görünür.

Kaplanoğlu için "filmlerde bir duygu alanı" vardır ve "o duygunun geçmesi" yönetmenin var oluş nedenidir (2007: 62). Yusuf'un heybesinde duygulanımlar yelpazesi açar. Bir filmden diğerine duygulanımlar aktarılır. Hatta aktarılan bir hastalık bile olabilir.[89] *Süt*'teki Yusuf'un annesine duyduğu öfke, çocuk Yusuf'un annesinin açık bileklerine ve masaya koyduğu yüzüğüne baktığında duyumsadığı öfkenin devamıdır. Babasından miras kalan hastalıkta, düz anlamıyla anasından emdiği süt ağzından gelir. Bazen duygulanımlar arasındaki süreklilikler kesintiye uğrayıp tersine de dönebilir. Annesinin rüyasında gördüğü arı kovanlarının yanındaki çiçek babasının ölümüdür. Rüyada eve getirilen bu çiçek, gerçekte *Yumurta*'daki Yusuf'un yanı başındadır. İlkine öfkelenen Yusuf, ikincisine baktığında neşelenir. Annesinin mezar topraklarına ektiği çiçeklerden biridir o. Yakup evin içinde "çiçek açmıştır". Duygulanımların yoğunlaştığı bazı nesneler de filmler arasında dolaşır:

[88] Benzer bir anı, *Süt*'teki Yusuf da yaşar. Eve gidecekken arkadaşlarına rastlar. Onlarla birlikte antik kalıntılara gider. Orada bir kadınla yan yana gelir. *Yumurta*'daki Yusuf da o andan sonra, ilk şiiri olan "Kuyu"yu uğruna yazdığı, çocukluk aşkı Gül'le evde bir araya gelir. *Bal*'daki Yusuf'un ilk yayımlanan şiirine esin olan kadın belki de bu Gül'dür. O Gül yanından ayrılıp uzaklaştığında, Yusuf bir antik yapının içine girer. Gül'ü çatının çoklu perspektifinden görür. Onun silüeti bu şeffaf perspektifler içinde hareket eder.

[89] Kaplanoğlu, epilepsi hastalığını, Yusuf karakterinin "dünyayı, hayatı, gördüğü şeyleri algılamasındaki kırılmanın bir tezahürü" olarak kullanmıştır (2009: 24).

bıçak, diş fırçası, dumanlar, saatler, kitaplar vd. Oyuncular bile gezgindir bu sinematik evrende. Karakterler sabit kalırken, aynı oyuncular onlar arasında dolaşır. Karakter ve oyuncu sabitliği sadece bir kez olur. *Süt* ve *Bal*'ın, kuyuları kazan, dualar yazan ve okuyan Hoca'sı aynı kişidir. Üç filmde de ilahi ve manevi unsurlar kol gezer. Bunlar hurafe olduğu için değil, Gayb'a dair atmosferi güçlendirmek için vardır. Asıl gezgin unsurlar filmlerin isimlerinden gelir. Yumurta, süt ve bal, filmlerin esin kaynağı olduğu kadar, karakterlerin de besin kaynağıdır. Yaşamak eğer kendiliğinden şiirselse, onun temel zorunluluğu da bu şiirsellikten pay alır. Bir okul kitabında okunan ilk cümle şudur: "tüm canlılar yaşamak için beslenmek zorundadır". Üçlemedeki doğa ve onun içindeki hayvan ve bitkiler seremonisi, bu zorunlulukla iç içe olmayı gösterir.

Zorunlulukta seçilen, bizi insan kılan ise dünyayı etik-estetik gözle görmektir. Yukardan, kuşbakışı bir görmedir bu. Buradan bakıldığında, "kimi görmek istersen herkes var"dır. Tüm tabiat ve tabilik gözlerinin önünde cereyan eder. Kaplanoğlu kamerasını, tinsel ışığını yeryüzüne, hatta yeraltına da indirir. *Süt*'teki Yusuf, filmin sonunda maden işçisi olur. Kendisiyle şiir alışverişi yaptığı, ona bakınca iğrenme duygusu yükselen, üstü başı kir pas içindeki işçi arkadaşı gibi olur. O arkadaşının talebine kapılır. Yusuf'tan, yazdığı şiirleri "Oluşum" dergisine göndermesini ister. Onun istediği, Yusuf'un yaşamı olur; oluşa katılır Yusuf. Onun kafasındaki ışık gittikçe kameraya yaklaşır. Görüntü, çeperlerine doğru azalan şiddetli beyaz bir ışıkla kaplanır.

Resim 4.7. Süt

Yumurtada'ki Yusuf'un filmin sonunda, Yusuf'un hikâyesinin sonunda, onu yere deviren köpeğin gözünde gördüğü karanlıktaki ışıktır bu. Yusuf sadece o ışığı gördükten sonra ağlar. İnanmayı seçmesi de o andan sonra olur. Onu Demirkubuz'un *Yazgı*'sındaki (2001) Musa'dan ayıran da bu ağlayıştır. Filmin asıl duygulanım alanı yüzlerden ziyade, Yusuf'u da içine alan tüm görsel ve işitsel uzamdır. Bu uzamın neresinden tutsan, orası yazılmaya-oluşmaya devam eden ilahi şiirin herhangi bir anı ve mekânı olur.

Yüz ve yüzselleştirilen mekânlar haricinde duygulanımları ifade etmenin başka bir biçimi daha vardır. Deleuze bu biçimi renk imge olarak ifade eder. Renk duygulanımları soğuran veya onları boşluğa iten başlı başına bir duygulanım yeridir. *Güneşe Yolculuk*'ta Mehmet'in gittiği her yere kırmızı çarpıyı taşıması, bir şekilde o kırmızın evinin duvarında olması, rengin soğurucu etkisine örnektir. Buradaki kırmızı hem tecriti hem isyanı kendinde bir araya getirir. Öfkenin kaynağı ve sonucu aynı renkte buluşur.

Ünal sinemasında renkler imgeyi biçimlendirmenin dolaysız bir yoludur. Bu sinemada renklerin kullanımı başlı başına bir imge tarzıdır. Renk imgelerini filmlerinin neredeyse tamamında görmek mümkündür. *9*'daki sorgulama mekânının arka fonundaki mavi tüm mekânı-imgenin yüzeyini kapladığında, oradaki sorgulananların tüm duygulanımlarını kendi içine çeker. Mavi yayıldığında

sorgulamanın ana konusu olan Kirpi'yi silüet halinde ilk defa görürüz. Arka fondaki mavinin yerine, mavinin arka fonundaki Kirpi geçer. Bu geçişten sonra karakterlerin yüzleri ve bedenleri bölümlenmeye başlar.[90] Her parçaya mavi bir perspektif düşer. Parçalar mavinin tonlarını veya duygulanımlarını ifade eder. Bu parçaların dökümünün yapıldığı ifade tutanağı da mavidir. Maviden maviye bir suç aydınlatılmaya çalışılır. *Ara*'da renkler bir dünyadan diğerine geçer. Filmin tek mekânındaki duygulanımlarla, orada yapılmış olan film ve reklam çekimlerinden arda kalan duygulanımlar birbirine karışır. Evin sahibi ve aynı zamanda ressam olan Gül'ün dediği gibi, "her gelen ayrı boyar" orasını. Filmin ilk kurgusal parçası bir boya reklamıdır. Bir duvarın iki ucundan hareket ederek ortasında buluşan iki karakter yeşili birbirine taşır veya yeşil onlardan taşarak Gül'le Veli'yi buluşturur. Başka bir reklamın konusu olan beyazı, Gül ve Selda üzerine giyer. Bir film çekiminden kalan duvardaki kırmızı, orada intihar etmiş olan Veli'nin kanıyla karışır. Sahte kan gerçek kırmızı olur. *Nar*'da kırmızı, filmin türediği nesne kadar, Falcı Asuman'ın duygulanımlarını da ifade eder. Tanrı'yla ilgili sitemkâr sözlerine, arka fondaki, duvarda asılı olan kırmızı çember eşlik eder. *Gölgesizler*'de kırmızı, muhtarlığın rengidir. Oranın önünde sallanan sokak lambası kırmızıyı kendi içinde dalgalandırır. İçerisinde intihar etmiş olan muhtarın bulunduğu kırmızı, bir aydınlık bir karanlık olur. Cesetten gelen kokular kırmızıdan taşan duygulanımlara karışır. *Sofra Sırları*'nda (2017) kırmızı, önce bir kurdele-uçurtma kuyruğu olarak çerçevenin dışında harici bir nesne gibi görünür. Neslihan ve Meral yemek masasında duygulanımlarını ortaya dökerken, kırmızı harici bir nesne olmaktan çıkıp sahnenin ortasına yerleşir. Neslihan'ın çocuk imgesi, elinde kırmızı bir uçurtmayla onlara bakar. Sonra kırmızıdan diğer renklere geçilir. Neslihan'ın çocukluğundaki yeşil ve mavi manzara alt üst olduğunda renkler de birbirine karışır. O zamandan bu zamana geçen süre bir renk cümbüşü oluverir. *Ses*'in (2010) başlangıç sekansında dans eden iki insan iki renkle (yeşil ve kırmızı) birbirinden ayrılır. Aynı iki renk arasındaki ayrılış, bu sefer bir geçiş olarak, Derya'nın "Algı Fm"de dinleyip ulaştığı

[90] Bu filmin başlangıç hikâyesine dair yönetmenin ağzından duyduğumuz anekdotlar, onun duygulanım imgeyle kurduğu bağı anlamak adına önemlidir. Ünal'a göre, "yüzlerin hipnotik bir etkisi" vardır (2016: 189). *9*'dan önce, bir tiyatro festivali reklamında yönetmen asistanı olarak çalışmıştır. Bu reklamda sadece farklı renklerle bezenmiş masklar kullanılmıştır: "kızgın adam, üzgün kadın, bağıran kadı, ağlayan adam" gibi masklar. Bu deneyimden sonra, her bir oyuncuyla sadece bir gün çalışarak üretibileceği bir filmin imgesel tasarımı oluşur. Cinayet ve sorgu filme sonradan dâhil olur. Filmin çıkış noktası, farklı duygulanımları ifade eden renkli yüzlerdir.

uzmanla konuşurken arka duvarda görünür. İki karakter, iki renk arasındaki ton ve renk farklılıkları boyunca ilerler, iki renk tayfındaki geçişleri ve tonları katederler. Yolun sonunda, renklerin ortasında diyaloğun ana konusu birden Van Gogh olur.

Resim 4.8. Ses

Kaptan Feza'da (2010) ise renk imge artık bir kuvvet meselesine dönüşür. Galaksi savaşının iki tarafı vardır: mor ve mavi kuvvetler. Sanat, kuvvetleri ele geçiren bir kapma aygıtıysa, burada kuvvet renksel olarak belirlenir. Yaşamın kuvvetlerden müteşekkil oluşu, onlar arasındaki bitmeyen mücadele renklerle ifade edilir. Filmin başında belirtilen renkler arasındaki mücadele, asıl filme-yaşama dönüldüğünde bir renk karnavalına dönüşür. Ömer'i, mavilerin lideri olan Kaptan Feza'yı ilk gördüğümüz yer bir lunaparktır. Bir dünyadan diğerine geçtiğimizde, renksel sürekliliği takip ederiz. Kaptan Feza'nın silahıyla, Ömer'in yanından ayırmadığı çantası pembe renktir. İki dünya arasında gidip gelen gerçeklik renk imgelerle kurulur. Bu sinematografide renkler, en az yüzler kadar duygulanımları ifade eder. Bir duygulanımın bir renkle özdeşleştirilmesi söz konusu değildir. Söz gelimi, kırmızının pek çok tonunu veya duygulanımını görürüz. Yaşam birkaç duygulanımı temsil eden renkler kadar renksiz değildir. Yaşamın pek çok rengi ve duygulanımı vardır ve bu ikisi arasındaki kesişmeler anlık ve süreğendir.

Deleuze duygulanım imgede "sinematografik imgenin duygulanımı" olarak ifade ettiği bir gösterge tipinden bahseder ama bu göstergeyi bir filmle veya yönetmenle

örneklendirmez. Dividual, bölündükçe doğasını değiştiren sinematografik imgede ifade edilen duygulanımdır. Bu göstergede sinematografik imge dolaylı veya dolaysız mesele edinilir. *Bulutlu Beklerken* filmi dolaylı bir örnektir. Filmin başında, jenerikte kullanılan eski imgeler ve müzik filmin kendi duygulanımına aittir. Film süreminin duygulanım hali ifade edilir. Bu duygulanım süremine başlangıçtaki haber-eski görüntüler de dâhil edilebilir. Filmin son sahnesinde, başlangıçtaki bu görüntülere geri dönülür. Bu görüntülerin son karesi olan bir kız ve erkek çocuğu, esasında Niko ve Ayşe/Eleni'ye gönderme yapar. Fotoğraflarda yoktur Eleni ama hareketli görüntülerde, sinematografik imgede vardır.

Dolaysız dividual göstergesini ise Ceylan sinemasında buluruz. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki (1999) Muzaffer-Nuri'yle Ali arasındaki ilişki ve filmin doğrudan sinematografik imgeyi sorun edişi dividual gösterge ortaya çıkarır. *Kasabada*'ki kaplumbağı bu sefer buradaki Ali değil Muzaffer-Nuri yakalar ve kaplumbağ artık ters döndürülmez, video kameraya kaydedilir. Ölüm yerine yaşamın sinematik provası yapılır. Kaplumbağ hareketsiz bırakılmaz, ondaki yaşamsal hareketler görüntülenir. Bu görüntüleri video kameranın bakış açısından görmesek de, yaşam tüm olağan haliyle akmaya devam eder. *Kasaba*'daki hareketsizlik ve unutma ilişkisi, burada sinemanın özdüşünümsel alanı içerisinde değerlendirilir. Kaplumbağ çerçevenin dışındaysa ve çerçevedekilerin anlık durumuna dâhil değilse unutma iki taraflıdır. Muzaffer-Nuri ve Ali kaplumbağı, kaplumbağ da onları unutur, onların etrafında dolaşır ve uzaklaşır. Muzaffer-Nuri ve Ali'nin unutuşunda başka hareketler geçerlidir. Muzaffer-Nuri video kamerasını kaplumbağdan Ali'ye çevirir. Ali'nin farklı duygulanımlara göre değişen yüz ifadeleri kaydedilir. Esas değişim, geçen süre bir duygulanım halinden diğerine değil, yönetmenin otobiyografisindeki bir kesitten diğerine aktarılan süredir. Bu orman sahnesi bu kesitlerden birinin oluşturduğu bir hareket-zaman bloğudur. Bu blokların zincirlenmesi doğrudan sinematografik imgeye dair bir bakış açısı edinmemizi sağlar. Sinematografik imge ifade edilen bir süredir, duygudur. Bir yönetmenin yaşamındaki geçen süre (Muzaffer Ali'ye bakarken aslında kendisini görür, ona göre Ali kendisine çok benzemektedir) bir film yapma telaşı içinde hareket-zaman bloklarına ayrılıyorsa ve bu blokların zincirlenişi zaten yaşamın veya filmin kendisiyse, bundan arda kalan şey bir duygudur, yaşama duygusudur. Fatma, Muzaffer'in, kendisini ve eşi Emin'i çektiği eski görüntüleri

televizyondan izlerken şu kederli sözü söyler: “zaman ne çabuk geçiyor, yaşlanmışız”. Yaşlanma, yaşama sadece onlar için değil Muzaffer için de geçerlidir. Ali’ye bakarken kendisini görmesi bu yaşama ve ondaki geçen süreye dairdir.

4.2.1.3. İtki İmge: semptom ve fetiş

Deleuze, itki imgenin filmlerdeki tespitinin zorluğuna dikkat çeker. İtki imge, eylem ve duygulanım imge arasında sıkıştığı için onu tespit etmek zordur. Bir duygulanıma veya davranışa işaret eder, ama bunu farklı tarzda yapar. Duygulanımlar dejenere, davranışlar embriyoniktir. Bu duygulanımları ve davranışları filmlerde tespit etmek için itki imgeyi göstergelerine (semptom ve fetiş) ayırmadan bir bütün olarak incelemek daha uygun bir yaklaşım olacaktır.

Ustaoğlu’nun *Araf* filminde iki gösterge tipini de görebiliriz. Filmde itki imgenin fetiş göstergeleri geçen bir süreye işaret eder. Bu süre, Zehra’nın küpesiyle onun düşük yaptığı bebeğinin yanındaki tokası arasında geçen süredir. Film Zehra’nın ve diğerlerinin ontogenezini gösterir. Zehra ve Mahur arasındaki dile dökülmesine gerek duyulmayan itkisel çekim Zehra’nın küpesinde cisimleşir. Mahur için o küpe artık, onu saplantılı bir şekilde düşüneceği fetiş nesnesidir. Bu nesneye temas ettiğinde kendisine engel olamayacak şekilde Zehra’ya doğru çekilir. Zehra da aynı ölçüde onun çekimine kapılır. Yönetmenin, “bütün vücudu, beyni onu o yöne sürüklüyor” dediği akıntıdır bu (Ustaoğlu, 2013). Mahur’un film evrenindeki yeri, bu akıntıdaki rolü kadardır. Nerden geldiğini, nereye gittiğini ve Zehra’yı sevip sevmediğini bilemeyiz. Bunu bilmemize de gerek yoktur, embriyonik eylemi sergiler ve kaybolur. Bu eylemin sonucunda Zehra hamile kalır. Karnındaki bebeğini bir hastane tuvaletinde dışkı gibi dışarı atar. Bebeğin yanındaki toka küpenin eşleniğidir. Bu iki nesne arasında geçen süre Zehra’nın ontogenezidir. Ustaoğlu bu filmde, “bir hikâye yazmaktan çok”, Zehra’nın ve diğerlerinin “psikolojik dinamikleriyle, iç dinamikleriyle” ilgilenmiştir. Onun bu filmdeki tecrübesine dair şu ifadeleri anlamlı görünmektedir: “Çok büyük bir iştahla, kamerayla hep yaklaşarak, her anda biraz daha yaklaşarak, daha içeri girmeye ve anı yaşanmışlığıyla kaydetmeye iteklemişim kendimi” (2013).

Filmin başındaki lavlar püskürten makine ise patetik anı yansıtır, ama bu yansımada film boyunca gördüğümüz şey itkilerin dünyasıdır. Buradaki lavlar, kökensel dünyanın içinde kaynamaya devam eden enerjiye işaret eder. Bu enerjinin kökensel dünyadan türemiş ortamdaki karşılıkları filmde sıklıkla karşımıza çıkar. Filmdeki karakterler, filmin adının da imlediği arafta kalmış olmaklığı, kökensel dünyayla gerçek dünya arasında kalmış olarak deneyimlerler. Olgun'un dediği gibi bu ortamdaki davranışlar ve duygular tuhaftır, çılgındır ve nedensizdir. Bu ortamda, şiddetle öfkenin, zevkle acının birbirine karıştığı dejenere duygulanımlarla, nedeni anlaşılmayan embriyonik eylemler izleriz. Tedirgin ve gergin bir atmosferi vardır filmin. Garip bir şiddet dalgası yayılır film boyunca. Olgun'un babası Haydar'la arasındaki gergin ilişkinin asıl nedenini bilmeyiz. Onun arkadaşı Ilgaz'la şiddete meyilli halini izleriz. Tren kaçırma sahnesinde gerekçelendirilemeyen bir öfke ve şiddet hali vardır. Bu öfke bir anda korku ve gerilime dönüşür. Kendilerini yok etmek, ölüme doğru koşmak için ellerinden geleni yaparlar. Bir keyif eylemi olan treni kaçırma, onlar için anında bir kazaya dönüşebilir. Bir sahnede cisimleşen bu semptomları film boyunca sıklıkla duyduğumuz şu ve benzeri sözlerde de duyumsarız: "dost vurulduğu zaman değil, unutulduğu zaman ölürmüş, dumanlı puslu kentin çocukları vd.". Bu sözler dizginlenemeyen bir şiddet halinin ve dejenere duygulanımların dışavurumudur. Bu duygulanımların arabesk halini Demirkubuz'un pek çok filminde de görürüz. Söz gelimi, *Üçüncü Sayfa*'da (1999) İsa'nın evindeki film afişleri, intihar mektubu ve filmin ses bandında hep akmaya devam eden arabesk şarkılar: "küskünüm, dört yanım cehennem ve bize başrol vermedi bu hayat".

Bu arabesk-şiddet hali, Ustaoğlu'nun *Tereddüt* filmindeki bir kuzuyu nedensiz yere öldürdükten sonra, kucağında onunla sakin bir şekilde kalabilen çocuğun sergilediği şiddettir. Söz konusu şiddet realistik şiddetten farklıdır. Bu natüralist şiddetin işaret edilebileceği bir nedeni yoktur, o sadece bir şekilde dışarı taşmaya çalışır, makineden taşan lavlar gibi. *Araf*'ta Olgun'un Zehra'nın hamile olduğunu öğrendikten sonraki şiddet içeren eylemlerinin nedeni bellidir. Fakat onun Ilgaz'la paylaştığı şiddet halini açıklamak için başvurabileceğimiz bir gerekçe yoktur.

Ceylan'ın bazı filmlerinde de itki imgeleri bulmak mümkündür. Bu sinematografideki iki film, özellikle sonuncusu, *İklimler* itki imgeyle duygulanım imge arasındaki sınıra yerleşir. *Uzak*'ta başlayan itki imge belirtileri burada belirginleşmeye başlar. *Uzak*'taki yatağın üzerinde kalan döl, karanlık atmosferler, film yerine izlenilen pornolar, kürtaj nedeniyle yaşamasına izin verilmeyen bebek ve en önemlisi, *Yazgı*'daki Musa'nın bakışlarını hatırlatan, Yusuf'un otobüste yanında oturan kadının bacaklarına şehvetle ilgisizlik arasında gidip gelen bakışı, itki imgenin semptomlarını ve fetiş nesnelerini düşünmemize neden olur. Bu düşünceler, *İklimler*'deki ünlü sevişme sahnesiyle olgunlaşmaya başlar. Bu sevişmede acı ve haz birbirine karışır. Sahneyi öncesinden başlayarak betimlemek tespit edilen itki imgeyi açıklamak açısından faydalı olacaktır. Bu betimlemedeki parçaları-planları, itkilerin kökensel dünyasında kopup gelen fragmanlar olarak kabul edebiliriz. Bu sahneyi fragmanlaştırırsak eğer şu sıralı parçalarla karşılaşırız: Serap'ın (aynı karakter yine aldatan kadın rolünde *Uzak*'ta da yer alır - Serap Mahmut ilişkisinden Serap İsa ilişkisine) evinin önünde onu bekleyen İsa'nın talepkar ve şehvetli bakışı, Serap'ın bu bakışa karşılık binanın kapısını zorlayarak açması, eve girdiğinde aynadaki imgesinde görünen şeytani gülüşü, bu gülüşün evin kapısına gelen İsa'da ikilenmesi, Serap'ın şeytani gülüşünün iğreti ve rahatsız edici gülüşe dönüşmesi, İsa'nın ağzına attığı fındıkların parçalanma sesine karşılık, Serap'ın içtiği sigaranın yanma sesi, İsa'nın fındıklarla akrobatik oyunu ve Serap'ı bu oyuna dâhil etmeye çalışması, bu oyundan bir fındığın sekerek Serap'ın ayaklarının yanına yuvarlanması, İsa'nın bu fındığı oradan alıp ona yedirmeye çalışmasına karşılık Serap'ın onun eline vurarak fındığı uzağa fırlatması ve en son bu uzaktaki fındığa kadar uzayan acının hazla karıştığı sevişmede Serap'ın fındığı yemesi. Kamera en son yerde, onların bir hayvan gibi sürünerek kendisine doğru gelmesini beklemektedir. Kameraya öyle yaklaşırlar ki, tüm ışık söner, fade out olur. Bu sahnenin dışında, İsa'nın sürekli ağrıyan boynunu ve Bahar'ın İsa'yla motosiklet üzerinde seyir halindeyken onun gözlerini kapatmasını bir hastalık-ölüm semptomu olarak kabul edebiliriz.[91]

[91] Demirkubuz sinemasındaki, genellikle ölümle son bulan veya ölümün dâhil olduğu hastalıklı ilişkiler, bu iki filmdeki ilişkilerle yakınlık gösterir. Özellikle, İsa'nın çelişkili ve kararsız duygularını-itkilerini, sürekli yalanlar söylemesini, sinematografik imgenin doğasını da hesaba katarak, aynı karanlık dünya içerisinde değerlendirebiliriz.

Burada, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak*'a (2004) ayrı bir parantez açmak gerekir. Bu filmde Nihal'in yediği cevizle, *İklimler*'de Serap'ın yediği fındık aynı imgede buluşur. Cevizin film evrenindeki yeri itki imge olarak belirmeden önce kurulmaya başlanmıştır. Recep'in iki kız kardeşe, Nihal ve Güler'e getirdikleri cevizler birbirinden farklıdır. Sevdiği kıza, Nihal'e cebinde, onu seven kıza, Güler'e bir heybede getirir. Güler heybeyi kaptığı gibi içeriye, annesine koşar. Nihal ise dışarıda kalır, onun cebinden çıkardığı "pis" cevizleri kabul etmez. Recep onları tekrar cebine koyarken zorlanır. Yere düşen cevizler bir kere oradan dışarı çıkmıştır artık. Bütün cevizler tek eline sığmazken, neden Recep onları toplamak için diğer elini de kullanmaz? Ne kadar toplarsa toplasın, orada bir ceviz kalacaktır. Bu cevizi Nihal'in görmesine de gerek yoktur. Nasıl olsa o ceviz onun ayaklarının ucuna gelecektir. Güler içeride ceviz kırarken son ceviz Nihal'in ayaklarına yuvarlanır. Recep gönderdiği mektuptan sonra Nihal'in aklına düşmüştür, şimdi sıra onun bedenine düşmektir. Ceviz artık erotik bir nesnedir. Nihal sakladığı bu cevizi, Recep'in onun evinin önüne geldiği bir gece gizlice kırar. Onu yemek için yatağına geçer. Kışkırtıcı bir müzik eşliğinde bedeninin yakın planlarına geçilir. Nihal o odadan soyutlanmış gibidir, karanlık bir fonun önünde bedeni parçalara bölünür. Yorganın altında, elinde tuttuğu ceviz bedenini çapalayarak aşağıdan yukarıya doğru yavaşça hareket eder. Hareketin son bulduğu yer onun ağzıdır. Ceviz ağzına ulaştığında, tüm sesler susar, sadece onun parçalanma sesi yükselir. *İklimler*'de cevizin sesi, fındık sesiyle birlikte yükselmeye devam eder. İki ses birbirlerinde yankılanır.

İklimler'deki hastalıklı ilişkiler yumağını *Üç Maymun*'da (2008) da görürüz. Denge daha en başta ölümle bozulur. Karanlıkta gelen ölüm-trafik kazası karakterlerin yaşamını karartır. Böylesi bir yaşamda gelişen ilişkiler de aynı ölçüde, filmin özellikle son imgelerindeki karanlık atmosfer gibi kararmaya ve solmaya başlar. Her karakterin birbiriyle ilişkisi ölümle bezenmiş kirli paraya ve itkilere çıkar. Servet'in Hacer'le ilişkisi Eyüp'ün para karşılığı cinayeti üstlenmesiyle başlar. Bu ilişkinin tohumları Servet'in ofisinde ekilir. Hacer, Servet'ten para istemek için geldiğinde, Servet'in ayaklı vantilatör önündeki tuhaf halleri (benzer tuhaf halleri Hacer eve geldiğinde kendince tekrarlar), ölümle-parayla açılan itkilerin karanlık dünyasına hazla girmemizin ilk durağıdır. Film artık başlatıcı eylemden, trafik kazasıyla ortaya

çıkan türemiş ortamdaki kirli ilişkilerin ontogenetik tahliline dönüşür. Servet'in odasından Hacer'in evine kadar olan sürede, bu tahlilin bir kesitini görürüz. Bu süre fragmanlara bölünür. Bu fragmanlarda görsel ve işitsel imge kendi süremlerine göre yayılır ve yer değiştirir. Bazen ses süremi görüntünün üzerinde kesintiye uğramadan genişler, bazense görüntü süremi sesin üzerinde aynı ölçüde yer değiştirir. Aynı yer değişimi ve kayma düğün salonu sahnesinde de olur. Kimi zaman ayrıksı sesler işitir ve ürkütücü görüntüler görürüz: Servet'in Hacer'e "bir sorununuz olursa çekinmeden arayın, sizin için her şeyi yaparım" dediği sırada çığlık gibi yükselen karga sesleri, İsmail'in annesi Hacer'le Servet'in sevişme seslerini duyarak onları kapı deliğinden dikizlemesi ve o sırada gelen kanalizasyon-su şıpırtısı sesleri ve bu seslerin kaynağı olan, İsmail'in ölmüş kardeşinin tepeden tırnağa ıslanmış, solgun ve morarmış bedeniyle onun önünde dikilmesi. İsmail'in kusmasını ve eve kanlar içinde gelmesini de bu bağlamda değerlendirebiliriz. Bütün bunların dışında gibi duran Eyüp de aynı karanlık bataklığa saplanır. Bu ilişkiler yumağında, ölüm (Hacer intihar etmeye çalışırken yüzünde beliren o ürkütücü tebessümle yayılan ölüm nefesi), para ve haz film evreninde yayılan itkilerin semptomlarını ve fetiş nesnelerini oluşturur.

Oğuz'un *Kara Kentin Çocukları*'nda (2000) ise bir şehir, İstanbul doğrudan kökensel dünyadan türemiş ortam olarak tasvir edilir. İstanbul, "sokaklarına idam edilen politikacıların adı verilen; artistleri silikonlu, yolları orospu çukurlarıyla dolu; her geleni emziren, memeleri sarkık" bir şehirdir. Bu şehrin daha çok karanlık yerlerini görürüz. Ender gördüğümüz dışarıdaki gündüz mekânları bile yıkıma işaret eder. Mine'nin babasıyla buluştuğu sahnenin arka planında, görüntüyü neredeyse tamamen kaplayan, yana devrilmiş ve artık işlevsiz kalmış olan bir gemi enkazı vardır. Gemi kıyıya varmıştır ama tekrar denize açılamaz. Esasında vardığı yer, türemiş ortamdaki canlı imgelerin varmak için koştuğu ölüm veya yıkımdır. Entropi, türemiş ortamın canlı ve cansız imgelerini kendi içine çeker. Kara bir deliktir bu veya "tuvalet deliği". Bu deliğe düşmek tercih olmaktan ziyade yazgıdır. Şeref'in de ifade ettiği gibi, "yozlaşma evrimin ta kendisidir". Filmin en sapkın karakteri olan Özgür babasından küçük bir sapmayla ayrılır. Babası küçük ekranların başında parmaklarını yalayarak video oyunları oynarken, Özgür gizli kamerayla kaydettiği görüntülerle televizyon programı hazırlar. Özgür'ün dejenere duygulanımları ve embriyonik eylemleri kalıtsaldır. Annesi seks işçisi olan Özgür, onunla olan eski görüntüleri

mikrofonla seslendirir. Babasını bu görüntülerde hiç görmeyiz. Özgür'ün bu görüntülere eklenen sesi babasını ikame eder. Babasının cihaz yardımı olmadan çık(a)mayan sesi türemiş ortamdaki semptomdur.

Özgür hastalıklı bir çocuktur. Görsel imgenin (annesinin) işitsel imgeyle (babasıyla) birlikteliğinden türemiştir. Özgür'ün bedeni etrafındaki canlı ve cansız imgelerin gizlice kaydını tutar. Filmin başlangıcında elini uzattığı imgeleri kaydederken, ona doğaüstü bir güç olarak bakarız. Onu ilk gördüğümüz sahnede kabloları bedenine sarmalamıştır. Sanki kaydettiği görüntüleri ekrana aktarmak için bir kabloyu bileğinden sokmaya çalışır gibidir. Doğanın üstünde değil tam da onun içinde olduğunu sonradan kavrarız. Bileğine yerleştirdiği gizli kamerayla doğadaki canlı ve cansız imgeleri kaydeder. Onun bedeni doğanın itkisel ekranıdır. Babasını yemek yedirirken bizde o kaşık gibi babasının ağzına gireriz. Bu sahneyi Özgür'ün kamerası haricinde birincil-esas kameradan görmek aynı etkiyi yaratmaz. Özgür yaşamdan itkisel fragmanlar çekip çıkartır. Mine'nin dilenci kızı çöplere iteklemesiyle, Özgür'ün aynı kızın yüzünü tutup ağzını öpmeye çalışması, sadece eylem açısından değil imgesel açıdan da farklıdır. Yolda sürünen başka bir dilenci onun kamerasına takıldığında bir böceğe benzer. Özgür gündelik yaşamın her yerine sokar kamerasını. Canlı imgeleri taciz eden bir bakıştır bu. Bu bakışta sinematografik imge problematize edilir. Sinematografik imge bir ifşanın ortaya çıkışıysa, Özgür bu ifşayı itkisel düzeye yerleştirir. Söz gelimi, saplantı nesnesi olan Mine'nin bedeninin saklı noktalarına ve o bedenin yaşadığı en mahrem yerlere kamerasını sokar. Mine'yi arkadaşlarından uzaklaştıran onun küçük oyunlarıdır. Bu oyunlar, onların ortamını bozan kurgusal müdahalelerdir. Özgür'ün anlatıları sinematografik imgenin doğasıyla ilgilidir. Canlı ve cansız imgelerle, izleyicisi "manyaklar, geyler ve orospular" olan "yeraltı-özgür tv" kurar.

Resim 4.9. Kara Kentin Çocukları

Yayına kaçak girdiği gibi beyne de kaçak giren bu kanalın mottosu "yiyin ve üreyin"dir. Türemiş ortamın "kanalizasyonunu" ekranlarda akıtır. Bu kanalizasyondan türlü vahşet ve zevk görüntüleri akar. Bir penisin satırla kesildiği tek reklamı vardır: "joker prezervatifleri". Mine ve arkadaşları onun anteninden kendi televizyonlarına kaçak yayın çektiklerinde, onların yaşamı da bu kanala eklenmiş olur; marjinal yaşamlarını Özgür'ün itkisel dünyası yutar. Özgür'ün kamerası, aslında, bu yaşamlara çanak tutar. Söz gelimi, Mine'nin babası ona yardım etmek için vereceği parayı bacaklarının arasına koyar, Mine oradan alır parayı. Bir başka sahnede, Mine "yeralt-özgür tv"de izlediği kan birikintisine bakarak mastürbasyon yapar. Filmin başlangıcındaki düğün sahnesi, Mine ve Kürşat'ın evliliği tüm marjinalleri bir araya getirir. Mine'nin giydiği gelinlik bile çalıntıdır. Alp çaldığı gelinliği motosikletiyle İstanbul sokaklarında gezdirir. Mine ve arkadaşları ya toplumsal kurumlardan kaçarlar (Kürşat'ın askere gitmemesi) ya da onların içini boşaltırlar (Mine ve Kürşat'ın evlenmesi). Onların ortamının olmazsa olmazıdır uyuşturucu ve alkol. Bu ortamda herkes birbirini tanır. Mekânlar arasındaki geçişler bazen belli belirsizdir. Mine, Gözlük'ün evindeki odadan çıktığında, o evde beraber bulunduğu arkadaşlarla birlikte kendi evinin salonunda olur. Oğuz mekânlar arasındaki bu yakınsamayı, Yılmaz'ın *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*'ına (1994) bir selam göndererek yapar. Oradaki partinin yapıldığı Divan Otel'i, burada soygun planı içerisinde yer alır. Özgür bu marjinal yaşantıları kurgusal

müdahalelerle bozarak, onların dışındaki imgelerle yeniden zincirler. Meta-marjinal bir kurgudur bu. Kanalının son çekimine Mine spiker olarak katılır. "Şehrin bütün bokunun aktığı yer" bu çekimin stüdyosudur. Özgür ve Mine üzerlerine bu akıntıyı bulaştırırlar. Kürşat'ın terinden haz alan Mine, bu yerdeki kokudan iğrenir ve oradan kaçarak uzaklaşır. Eve geldiğinde kanaldaki son programın kendi yaşamından fragmanlarla biçimlendiğini görür. Özgür'ün kamerası gizliden ayyuka çıktığında ise itkisel yazgı için geri sayım başlar. Özgür kamerayla Mine'yi bayıltır ve onun hareketsiz bedenine tecavüz eder. İkisi birlikte aşağıya düştüklerinde bu sado-mazoşist oyun son bulur. Filmin başlangıcındaki kehanet gerçekleşir, zalim *Khronos* tekrar eder. O evde daha önce oturmuş olan kadın gibi Mine de "intihar etmiştir" veya "çok içip aşağıya düşmüştür". İtkisel yazgı gerçekleşmiştir. Filmin son karesi Özgür'ün kamerasındaki görüntüdür. Mine'yle ve Özgür'ün cesedi yerde uzanmaktadır. Kamera itkisel dünyayı kaydetmeye devam eder.

Deleuze, zamanın *Aion* ve *Khronos* ayrımında, itki imgeyi *Khronos* tarafına yerleştirir. Buradaki Khronos zalimdir, ölüme doğru koşar. Bu koşusun en rahatsız edici tasvirlerini Demirkubuz sinemasında görürüz. *Masumiyet* (1997) ve *Kader* (2006) filmlerindeki karakterler, *Khronos*'un zalimliğinden ve ölüm istencinden pay alırlar. Hepsi birbirinin eşleniği gibidir, birisi diğerinin yerine geçer, ama bu zalimlik ve ölüm istenci değişmeden kalır. Onlar bu istencin figüranları gibidir. Bekir'in yerine Yusuf, Cevat'ın veya Zagor'un yerine Bekir geçmek ister. Uğur'u *Masumiyet*'te takip eden Yusuf'la, *Kader*'de takip eden Bekir arasında ne fark vardır? Hele bir de Yusuf'un giydiği montu, *Kader*'de Bekir'in giydiğini dikkat alırsak, aralarında belirgin bir fark olmadığını düşünmemek için bir neden kalmaz. *Kader*'de Bekir Uğur'a dönmesi için yalvarır, çünkü bu yaptıklarının bir nedeni yoktur, düpedüz kötülüktür bu. Fakat Bekir'in her iki filmde de yaptıklarının bundan ne farkı vardır? Eylem imgede olduğu gibi davranışlarını gerekçelendiren rasyonel bir neden veya duygulanım imgede olduğu gibi aralarındaki farka işaret eden bir nitelik bulmak, film evreni açısından çok güçtür. Demirkubuz için insan "akıldışı yanları daha belirleyici olan bir varlıktır". İnsanın, "hiçbir şeye angaje olmadan, hiçbir şeyin varlığını hissetmeden, en basit, en çıplak, belki de en çirkin haliyle" ilgilenir (2004: 30). "Nedenler kadar nedensizliğin de insanın varoluşunda önemli bir şey olduğunu düşünür" (2019). Onun bütün karakterleri bir saplantının peşinde

ölüme doğru koşar adım ilerler. Bu yoldan dönüş olmadığını hepsi bilir, yitip gideceklerini bilseler bile bu tekrardan-döngüden çık(a)mazlar. *Khronos*'un kendi içini oyan nicel akışın gücüne kapılırlar. *Kader*'deki havada uçuşan poşetler gibi oradan oraya savrulurlar. Yusuf oteli terk ettiğinde Uğur onun döneceğinden emindir. Uğur otel sahibini, Yusuf otele geri döndüğünde, yanına uğramasını söylemesi için tembihler. Yusuf Bekir'in tiradının-hikâyesinin son kısmındaki kabullenişe karşı tuhaf bir zevk duyar: "o gün bugündür usul usul yürüyorum işte". Bu yolda yürümekten geri kalmaz, Bekir onu uyarsa bile oradan geri dönmez. Bekir Yusuf'a kendi ölümünün-intiharının olacağı otelde takılıp kalmamasını aksi takdirde alışacağını söyler, ama Yusuf çoktan o ve başka otellerde sıkışıp kalmıştır zaten.

İçerisiyle, Yusuf'un mahkûmiyetini yaşadığı yerle dışarı arasında bir fark yoktur. Filmin sonundaki demir parmaklıklar ve örgüler bu farksızlığa işaret eder. Yusuf hiç içerden çıkmamıştır, istediği şeye, içeride kalma halinin devam etmesine kavuşmuştur. Çilem'le vardığı son yer bir cezaevi kapısına benzer, oradan geçtiğinde tekrar başa dönmüş olur. İki filmdeki açık kapılar bu döngüye işaret eder. Dışarıya açılmayan, içerinin bir yerinden başka yerine açılan kapılardır bunlar. Bekir'in otel koridorunda, Uğur'un hangi odada olduğunu bilmeden dışarı çıkması için bağırdığı ve sonunda bileğini kestiği sahnede, bir kapının diğerinden farkı yoktur. Bekir de bu çıkışsız tünele isyan eder. *Kader*'deki son kapı, açılmadan önce Uğur'un belirttiği yarınlara açılmaz. Burada gelecek yoktur, her şey *Khronos*'un karanlık kuyusuna düşer. Bekir'in açılan kapının ötesinde gördüğü Uğur ve Çilem onun bugünüdür. Bu bugüne-şimdiye son verecek olan da ölümdür. Ölüm gelene kadar o saplantılı yörüngeden çıkmak mümkün değildir. Elinde sigara söndürmesi (*Bulantı*'da da Ahmet mum ışığıyla elini yakar), kendisini öldürmesi bu saplantı halinin şiddet olarak dışavurumudur. Kökensel dünyadan kopup gelen semptomlardır bunlar. Hepsi de birbirinin fetiş nesnesidir. Zamanın harekete bağlı olmadığı, ama kendisini tüketen yaşayan-şimdi'de her şeyin son sürat altüst olduğu entropi söz konusudur. Bu entropi, ebedi dönüşün olumsuz istencini yansıtır. *Kader*'de elinde poşetleriyle dizine kadar gördüğümüz Bekir'in kendi etrafındaki dönüşüdür bu, "ahiret kapısıdır" veya "sırat köprüsüdür". Aynı dönüşü-döngüyü *Kıskanmak* filminde de görürüz. Karanlığın en derininde, bir maden ocağında, elinde gaz lambasıyla Halit kendi etrafında döner.

İtkilerin kökensel dünyası *İtiraf* (2001) filminde de hüküm sürer. *Kader* ve *Masumiyet*'te olduğu gibi karakterler birbirlerine fetiş nesnesi gibi davranır. Saplantılı bir itkinin çekimine kapılarak aynı yerde dönüp dururlar. Burada bu itkilerin itiraf edilmesi istenir. Bu itiraf zor dile gelir, çünkü ifade edilmesi istenilen itkilerin tanımlara sıkıştırılması doğaları gereği zordur. Ne yaşandıysa ve yaşanıyorsa Harun kabul etmek ister, ama Nilgün'ün bunu dile getirmesi şartıyla bu böyledir. Meşhur tartışma sahnesindeki şiddetin kol gezdiği ortamda görürüz ki, ifade etmek de bir şeyi değiştirmez. Onların arasındaki ilişkiye baktığımızda, bu tartışmanın defalarca yapıldığını tahmin etmek zor değildir. Burada da tıpkı *Kader* ve *Masumiyet*'te olduğu gibi acıyla karışık tuhaf bir zevk dalgası yayılır. Acı çektirmekten ve duymaktan duyulan zevk. Uğur'un, kendini onun için harap eden Bekir'in tavırlarına karşı duyduğu zevktir bu. "Korkulan" ve "lanetler edilen" bir durumda takılıp kalmanın motivasyonu hem acı hem zevktir.

İşkenceler, korkular, karanlıklar, fedakârlıklar ve ölümler kol gezer bu türemiş ortamlarda. İkisi de (Harun ve Nilgün) ne istediğini bilmez şekilde, itkilerin uyarımlarına bırakırlar kendilerini. Musa (*Yazgı*) gibi değillerdir, Bekir ve Uğur çiftine benzerler. İçerisi boş değil doludur, ama öyle doludur ki içerisi neyin ne olduğuna karar veremezler. Her şey onlar için fark eder, ama bu fark her zaman aynı kişiye götürmek koşuluyla geçerlidir. Bu koşul olmaksızın her şey anlamsızdır. Musa için ise koşulsuz bir anlamsızlık hüküm sürer. *İtiraf* bu koşula göre çalışır. Musa'nın kendisini savunmaması, her şeyi reddetmesi, onun için itirafı da geçersiz kılar. İtiraf sadece Nilgün için de geçerli değildir; Harun da itiraf etmek zorundadır. İtiraf esasında, Musa ve *Bekleme Odası*'ndaki (2003) Ahmet-Zeki karakterlerini dışarıda tutarsak, Demirkubuz sinematografisindeki çoğu karakter için bir ihtimal veya zorunluluktur. Nilgün Harun'a, Harun Nilgün'e, Harun ve Nilgün Taylan'a bir şey ifade emenin sancısıyla yaşarlar. Bu itirafın gelmesi ise yaşamı düzlüğe çıkarmaz. Nilgün'ün Harun'u terk ettikten sonra birlikte olduğu kişiyle Harun arasında bir fark yoktur. Birinin kızı ölür, diğerinin en yakın arkadaşı (Taylan). İkisi için de Nilgün suçludur, ama görürüz ki onların da Nilgün'den bir farkı yoktur. İtkilerin dünyasında cinsiyet bir yer değişiminden ibarettir. *Kader* ve *Masumiyet*'te olduğu gibi karakterler birbirlerinin kopyasıdır. Hepsi ikame edilebilir, aralarında dikkate değer bir fark yoktur. Harun'un "her şey gelip geçiyor" demesine karşın, Nilgün'ün verdiği

şu cevap buradaki zaman anlayışını özetler: "hiçbir şey geçmiyor, geçen sadece zaman". Onları birbiriyle ikame ettiren bu geçen zaman, *Khronos*'un hiçbir sınır-fark tanımayan nicel akışıdır. Bu akış açısından her şey aynı kalır. Hiçbiri birbirinden kopamaz, her şey olduğu gibi geri döner.

Kor filminde de benzer bir örüntü vardır. Karakterler olmayan ilişkilere tutunurlar, dile getirilmesi istenilen itirafların peşinde koşarlar. Ziya'nın Emine'ye ve Cemal'e, Cemal'in Ziya'ya ve Emine'ye ve Emine'nin Ziya'ya ve Cemal'e itiraf etmesi gereken, onları huzursuz eden, dışarıya çıkmadığı takdirde onları kor gibi yakan duygulanımlar vardır. Bu duygulanımların kusulma beklentisi filmin temel motivasyonunu oluşturur. *İtiraf*'ta olduğu gibi, bunlar kısmen ortaya çıksa bile, tekrar başlanılan yere dönülür. Romanya'dan dönen Cemal'e Ziya'nın iş teklif etmesi embriyonik bir davranıştır. Ziya açısından bu gerilimin öncelikli nedeni, Emine'nin Cemal'le olan edimsel ilişkisi değil virtüel ilişkisidir. Cemal onun Emine'yi sevdiğini düşünmüştür. Bu düşüncenin gerçekleşmiş hali, yani Emine'yle Ziya arasındaki ilişki asıl neden olamaz. Bu ancak tali bir yol olabilir. Önemli olan onun olabilme ihtimalidir. Bunun olmuş olmasına karşı üçü de hem duyarlı hem duyarsızdır. Cemal de bir o kadar bundan haberdardır, sanki hiçbir şey yokmuş ve olmamış gibi eski günler yeniden tekrarlanır. Aynı dile getirilemeyen sıkıntı üçü arasında değişmeden oluşmaya devam eder. Kıskançlık, şüphe, korku ve zevk etrafında dönen bir girdabın, döngünün içinde mahsur kalmışlardır. Buradan tek bir çıkış yolu vardır: ölüm. Ziya trafik kazasında ölmüştür, Emine intihar etmiştir. Ölüm de bu dizginsiz akışa engel olamaz.

Üçüncü Sayfa'da İsa'nın intiharına engel olan yaşam değil ölümdür. İsa, intihar ederken kapısına dayanan ev sahibini öldürür. İntiharını engelleyen ölüme filmin sonunda düşecektir. Ölümle başlayan film ölümle biter. Bu aradaki zamanda, özellikle filmin ilk kısmında, İsa'nın ölüm yazgısı hastalık semptomlarıyla gösterilir. İsa yüzünde kanlarla oradan oraya sürünür, ayakta duracak hali yoktur, sürekli yüzüstü yere yığılır: ev sahibini öldürdükten sonra cesedin başında, sonra evinde, karakolda, karakoldan dönerken kapısının önünde, hep aynı pozisyonda, hareketsiz bir şekilde yerde uzanmaktadır. Onun eviyle Meryem'in evi arasında, apartmanın zemin katında, hiç bitmeyen bir kanalizasyon sesi gelir. Ne zaman iki kapıdan biri

açılsa, işitsel imgeye bu ses baskın bir şekilde dâhil olur. Görsel imge de bu sesi kendine göre destekler. Apartmanın sadece o katı karanlıktır. Işıklar aniden kesilir ve açılır. Bu karanlık ve ses uyumu, *Khronos*'un derinliklerini yansıtır. Bu derinlikten çıkmak, aydınlığa kavuşmak için planlanan öldürme eylemi bile gerekçesine göre açıklanamaz. Meryem'le İsa'nın birlikte olması için "zorunlu" olan ölüm, plandaki yerinden sonra, onu meydana getiren şiddeti ortadan kaldırmaz. Mesele sadece Meryem'in eşini öldürmek değil, bu ölümden zevk alırcasına cesedine zulmetmektir. Meryem'in bu planı anlatırken soğukkanlı tavrına karşılık İsa'nın bu kadarını da yapamam diye itiraz etmesidir söz konusu şiddet. Bu karanlık kuyudan çıkmak için, ölmek, öldürmek ve intihar etmek de çare olmaz. Onların öldürmesine bile gerek kalmaz, kahvede tartıştığı biri onu zaten öldürmüştür. Onlar yine de kavuşamazlar. İsa'nın intihar etmesi "zorunluluktur".

Demirkubuz filmlerinde yaşam aynı hastalıklı haliyle akmaya devam eder. Bu hastalığın izahını *Bulantı*'daki (2015) doktordan işitiriz. Ahmet hastadır, ama yapılan bütün tetkiklere rağmen onun bedeninde bir hastalık semptomuna rastlanmaz. Hastalık nöbetleri uyku sırasında gelir. Hastalandığı hükmüne varmak etrafındaki insanlar açısından kolay olmaz. Ahmet uyuduğundan mı yoksa hastalandığından mı kalk(a)mamaktadır sorusu-belirsizliği onları tedirgin eder. Bu belirsizlik *Yazgı*'daki Musa'nın annesinin ölümü için de geçerlidir. Musa'yı bu durumdan dolayı tedirgin görmeyiz. Tedirginlik Ahmet ve Musa'nın etrafındaki karakterler için geçerlidir. Doktor, Ahmet'in olmayan hastalığını "anormal" bir durum olarak ifade eder. Bu anormallikten korkmak için bir neden yoktur, hatta bu olumlu bir nitelik bile olabilir. "Gözleri açık rüya gördüren" bir hastalıktır bu. O hastalığın zararı veya faydasıyla ilgili bir şey öne sürmek hatalı olabilir, çünkü onun filizlendiği yer çok "karanlık"tır. Bu karanlık, uykuyla uyanıklık arasında var olan araf bir bölgedir. Demirkubuz filmlerindeki karakterler bu bölgede yaşarlar. Onun için "suç ve günah", insanın "muhakeme gücünü" besleyen temel kaynaklardır (2004: 33). *Kıskanmak*'taki Seniye, bu hastalıklı halin en cisimleşmiş halidir. Solgun ve hastalıklı yüzü ve kambur bedeniyle etrafına kin ve nefret kusar. Kendisinin ve Mükerrim'in de belirttiği gibi, "zayıf", "bedbaht", "kurumuş" ve "çirkin biri"dir. Demirkubuz için bu karakter, "yaptığı kötülüğün farkından olup, bunu inkâra gitmeyen biri"dir (2009: 21).

Kor'da Emine hamiledir, kimden hamile olduğunun da bir önemi yoktur. Cemal intihar etmiş karısını, diğer odada bulunan çocuğuyla bırakıp kaçar. Sonra pişman olur, koşarak eve geri döner. Bu girdapta her şey belirsizdir. Vazgeçişler, geri dönüşler hep aynı düzlemde olup biter. Ziya, Emine için karısından boşanacağını söyler, sonra vazgeçer. Emine aynı kararı Cemal'e söyler, ama son sahnede aynı yatağa girerler. Hiçbiri bu döngüden çıkamaz. Cemal'le Emine'nin ilk evine dönüş yolunda tekrarlanan çekim bunun bir modelidir. Deleuze'ün kökensel dünyayla türemiş ortam arasındaki "dik yokuş" olarak ifade ettiği uzam, Demirkubuz'un bu dâhil olmak üzere diğer tüm filmlerinde tekrarlanan bir uzam motifidir. Asansörler de bu motifin bir parçasıdır. Zeminden-kökensel dünyadan yukarı katlara-türemiş ortamlara çıkan asansörler. Yanal hareket yerine dikey veya çapraz hareketler. *Kor*'da Emine ve Cemal bir yokuşun tepesini aşarak evlerine ulaşırlar. Tepenin arkasında, görüntünün arka fonunda belirsiz ve karanlık bir şehir silueti ve bu karanlıkta anlık ışıklar oluşturan, siluetin damarları gibi sürekli akmaya devam eden araba trafiği vardır. Her ikisi de dönüp bir kere bu karanlık manzaraya bakar ve ikisinin de yüzünde ve görüntünün tamamında ışık kırılmaları ve huzmeleri oluşur. Bu bakılan yer kökensel dünyadır. Arkalarında akmaya devam eden, yüzlerini ona döndüklerinde kendilerini büyüleyen, içine çeken karanlık kuyudur.

*Yazgı'*da itki imge saf hale bürünür. Bu filmde ölümün bile bir anlamı yoktur. Zaman burada olumsuz etkileriyle değil, kendi içindeki amprik olaylara kayıtsızlığıyla yer alır. Musa için yaşamla ölümü ayıran şey, her zaman anda kalmasını sağlayan saf itkilerdir. Bu andaki nicel akış onu ölüme sürüklemesi itibariyle değil, boşluğa itmesi ve hep kendini o boşlukta bulması itibariyle onun için tek gerçekliktir. Bu itkiler haricinde her şey onun için fark etmezdir. Sanki hiç yok gibidir: ötesi olmayan saydam bir yüzey. Filmin başındaki sahnede bir odadan diğerine girilen, ışıkların sırasıyla söndürüldüğü ve en son görüntünün karanlığı gömüldüğü derinlikte yaşar Musa. Demirkubuz'un bu ve diğer filmlerindeki karanlıklar özellikle Musa'nın yaşam yeridir. *İtiraf*'ın başlangıç bölümündeki karanlık veya loş ışıklı tünel görüntüleri de bu mekân anlayışının bir parçasıdır. Uzun ve labirentimsi tüneller, *Khronos*'un derinliklerindeki kıvrımları yansıtır.

Yazgı'nın "Karanlık Üzerine Öyküler" üçlemesinin ilk filmi olmasını da bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Musa'da duygulanım belirtisi görmek veya davranışları için rasyonel gerekçeler bulmak imkânsızdır. Sinem onu ziyarete geldiğinde, yaptığı şeylerden dolayı mahcubiyetini dile getirirken, o sadece "çok güzelsin" der ve göğüslerini biraz daha açmasını ister. Sinem'in yüzünde duygulanım seremonisi akar: üzülür, şaşırır, sevinir, ağlar ve güler. Hepsi aynı anda olup biter. Sinem ona nasıl tepki vermesi gerektiğini bilemez, karşısında her şeye kayıtsız bir insan vardır. Musa karakteri insan olmanın derinlerine inen bir tünel açar. Onu hayvandan ayıran nitelik nedir? Musa karakterinde insanlığın filogenetik portresi çizilir. Burada, *Kader* ve *Masumiyet*'te olduğu gibi tek tek karakterlerin itkisel gelişimini değil, genel olarak insanlığın sürelere bölünmesini görürüz. İnsandaki nicel akış değil, nicel akıştaki bir bölge olarak insan. *Yeraltı*'ndaki (2012) Muharrem de aynı problemin, insanı hayvandan ayıran problemin etrafında döner. *Khronos*'un derinliklerinde, yeraltında yaşayan bir böcek gibidir. Türemiş ortamlarda bulunması istenilmeyen, bir şekilde oradaki çatlaklardan, insanı hayvandan ayıran sınırdan içeriye sızan ve orayı altüst eden mide bulandırıcı bir böcek. Kendisini koklayan, yalayan, uluyan, hırlayan, "ani bir iç bulantısıyla gelen histeri nöbetlerine" kapılan, "birbirinden karanlık yerlerde dolaşan", "çirkin ve utanç verici her şeye karşı söndürülemez bir istek duyan", "iyi" olmak istediği halde "olamayan" ve bu halinden acı duymasına rağmen zevk alan bir insan-hayvan'dır Muharrem. Filmdeki pek çok karakterin dediği gibi delidir o.

Resim 4.10. Yeraltı

Khronos'un deli-oluş'una kapılmış, dizginlenemeyen ve dinmeyen bir öfkeyle yaşamı tüketen ölüme koşan bir varlıktır. Muharrem evindeki bütün eşyaları karanlığın içinde kırıp döker. *Bulantı*'da da benzer bir embriyonik davranış görürüz. Ahmet, elektrikler gittiğinde, karanlığın içinde bir ışık bulmaya çalışırken evin altını üstüne getirir. Bu arayışın ötedeki nesnesi esasında anlamdır. Demirkubuz filmlerindeki ölüm-intihar motifi, yaşamı anlamlı kılan son olmaklığıyla değil, bilakis yaşamdaki ayrımsız nicel akışın entropiye yakınsadığı anlamsızlıkla ilişkilidir. Bu yok oluştan, deli-oluş'tan, anlamsızlık denizinden onu çıkararak nefes almasını sağlayacak bir anlam simidi yoktur. Onun öfkesinin, duyduğu acının ve zevkin kaynağı da bu yörüngesi olmayan yolculuktur. *Yazgı*'nın Musa'sında ise bu yolculuk kayıtsızlığa dönüşür. Annesinin ölümünden sevinç duyan, idam edilecek olmasına rağmen kendisini savunmayan, Necati için insanlara kurşun sıkan, karısının kendisini aldatmasını umursamayan ve Naim'in eşini ve çocuklarını nedensiz yere öldürmek isteyen Musa'nın, yasanın ve toplumun gözünde nasıl bir yeri vardır? Musa, uygarlığı kadavra masasına yatıran, "adalete cinayet işlettiren" saf bir itkisel güçtür. Onun için anlamdan önce yaşamdaki kuvvetler vardır. Bu kuvvetler uyarınca, bağlı olduğu kökensel dünyayı temsil eden fetiş nesnesiyle, sütlü kahvesiyle bir durumdan diğerine kayıtsızca geçer. Filmin son sahnesi bu geçiş halinden çekilmiş bir fotoğraf karesi gibidir. Musa ve Sinem yan yana oturmuş karşılarındaki televizyonu izlerler. Kamera onları cepheden, televizyonun bulunduğu konumdan gösterir. Musa elinde sütlü kahvesiyle, Sinem'in otururken açılan bacağına şehvetle bakar. Bu bakışa televizyondaki filmden yükselen, Yeşilçam'ın o tedirgin edici ünlü kahkahası eşlik eder.

Üçlemenin son filmi olan *Bekleme Odası*'nda, Demirkubuz artık kameranın önüne geçer. Oynadığı veya yaşadığı Ahmet karakteri Musa'dan başkası değildir. Demirkubuz Musa'yı oynar veya Ahmet'le birlikte Musa'yı yaşar. Musa gibi içi boştur, ne istediğini bilmez veya istediğinden çabucak vazgeçer. Asistanı Elif'ten çay ister, sonra vazgeçer ve en son vazgeçtiğinden de vazgeçer. Zeki'nin de orada yer aldığı sinemaya gitmekten vazgeçen ama sonra giden Musa gibidir. Onun gibi içinde yumurta parçaları kalan tavanın içine söndürür sigarasını. Bu imge Demirkubuz sinemasında sıklıkla karşımıza çıkan bir imgedir. *Yeraltı*'nda Muharrem de aynı eylemi tekrarlar. Muharem'i Ahmet-Zeki-Musa hattına yerleştirmek de hatalı olur.

Onun yüzünde dejenere de olsa tüm duygulanımları görürüz. *Bekleme Odası*'nda Elif'in de belirttiği üzere, Ahmet-Zeki "yüzünde en ufak bile merak olmayan", "sevgi değil kötülük isteyen" "zalim" bir insandır. Musa'nın savcıyla olan kötülük ve vicdan tartışmasında kendisini asıl ilgilendirenin kötülük olduğunu belirtmesi gibi, Elif de Ahmet-Zeki için aynısını belirtir. Musa gibi kayıtsızdır Ahmet-Zeki. Elinde Serap'ın fotoğrafı varken telefon çalar. Telefondaki kişi Serap'tır. Elinde fotoğrafı olan kişiyle konuşan Ahmet-Zeki onu tanımaz bile. Şaşırdığını belirtir ama yüzünde hiçbir ifade yoktur. Onun etrafındaki karakterler kararsızlığa saplanırlar. Diğer filmlerindeki saplantılı karakterler gibi ondan vazgeçemezler. Dönüp dolaşıp ona gelirler. Burada da intiharlar, suçlar ve ölümler vardır. Fakat Ahmet-Zeki-Musa için bunlardan geçen karakterlerin hepsi, biri diğerini aratmadan birbirlerinin yerine ikame ettirilebilir. Serap'ın yerine Elif, Elif'in yerine Sinem geçer. Ahmet-Zeki hepsini kendine çeken, onları çağıran karanlık bir kuyu gibidir.

4.2.1.4. Eylem imge: büyük ve küçük biçim

Hareket imgenin en yaygın tipi eylem imgedir. Eylem imge hareket imgeye yapısal bir bütünlük verir. Hareket imgenin işlemesini sağlayan mekanizma, duyu-motor şema eylem imge olmaksızın işleyemez. Eylem imge diğer hareket imgelerin birlikte işlemesini sağlayan formüller sunar. Deleuze bu formülleri eylem imgenin iki biçimi altında toplar. Durumdan eyleme veya eylemden duruma giden formüllerin pek çok tarzıyla karşılaşabiliriz. Bu formüllerde değişmeden kalan şey eylem-durum ikiliğidir.

90 sonrası Türk sinemasında eylem imgenin pek çok örneğini görebiliriz. Bazen öyle örneklerle karşılaşabiliriz ki, hangi biçime dâhil edileceği konusunda kararsız kalabiliriz. Bu kararsızlığı gidermek için eylem imge altında incelenen filmleri göstergelere bölmeden incelemek daha faydalı olacaktır. Böylesi bir filme örnek oluşturması adına, 90 sonrası Türk sinemasının kurucu filmlerinden biri olarak kabul edilen, Turgul'un *Eşkıya* filmiyle başlayalım.

Eşkıya bir eylemle, Baran'ın doğudan batıya gitmesiyle başlar. Filmi başlatan eylemdir, ama bu eylem kapsayıcı durumun içine gömülüdür. Eylem bir durumu ortaya çıkarmaz, zaten ortada olan durumun gelişimini hızlandırır. Filmin başında

Ceren Ana bu gelişimin, sona doğru koşuşun kaçınılmazlığına vurgu yapar. Baran ne olursa olsun gidecektir. Durumun zorunlu eylemidir gitmek. Mustafa'nın kendi ölümü için masaya koyduğu silahın değişen yönünden bellidir gitmek. Baran silahın namlusunu evden çerçevenin dışına doğru çevirir. Bu yön değişimi sadece Mustafa'nın ölmeyeceğine değil, o silahın başka bir yerde ve başka kişilere patlayacağını da gösterir. Baran yazgısının gelişim yönünü takip eder. Henüz İstanbul'a varmamışken, trendeyken oradaki durumlar oluşmaya başlamıştır. Esasında, kapsayıcı ortama dâhil oluşu hapishaneden çıktıktan sonra başlar. Film ilerledikçe bu ortamın çapı genişler. Ortam genişledikçe durumlar çoğalır. Bu durumların bir yerde kesişmesi kaçınılmaz olur. İlk düğüm trendeyken atılır. Cumali'yle tanışır, onunla çantasını değiştirir. Bu değişim iki eylem çizgisini birbirine bağlar. Baran ve Cumali, kapsayıcı ortamda birbirlerine baba ve oğul olur. Baran Cumali'nin kaldığı "Cumhuriyet Oteli"ne yerleştiğinde, kapsayıcı ortama tarihi bir derinlik katılır. Coğrafi uzanım (doğudan batıya) tarihsel derinlikle kuşatılır.[92] Filmdeki eylem çizgileri arasındaki karşıtlık tümel bir ikilikten başlar. Doğu-batı ikiliğinden aşağıya indikçe eylem çizgileri çoğalır. Bu çizgilerin gelişimi karşılıklı olur, biri diğerini iter veya kendisine doğru çeker. Filmde pek çok karşıt eylem çizgileri vardır: Berfo-Baran, Cumali-Demircan, Cumali-Emel ve Sedat, Sevim-Jilet Cemal vd. Bir eylem çizgisi kendi içinde de çoğalabilir. Söz gelimi, Cumali ve arkadaşları kendi içinde karşı karşıya gelir. Filmdeki aldatmaca ve tuzak sahnelerinin bolca olmasının nedeni de, bu karşı karşıya gelişlerin tekrarlanmasıdır: Mustafa'nın Baran'a, Emel ve Sedat ikilisinin Cumali'ye, Cumali'nin Demircan'a, Deli Selim'in Cumali'ye yaptığı tuzak. Esas tuzak ve aldatmaca, Baran'la Berfo arasında olur. Filmin ikili dünyasını en güzel ifade eden bu tuzak ve aldatmacadır. Berfo Baran'ı iki kez aldatır. Aldatmak kadar aldanmak da aynı yazgıya dairdir. Dün neyse bugün de odur Berfo ve Baran. Değişen sadece zamandır. "Eşkıya artık şehirdedir". Baran dışında herkes için anakronik olan nesneler onun his nesneleridir. Dürbünsüz göremez, muska olmadan kurşunlardan korunamaz. Duyu-motor bağlantıyı, durum ve eylem arasındaki içsel ilişkiyi kuran dürbün ve muskadır. Eylem imgeyi epik tarzda biçimlendirmek için ikilikler kadar önemlidir his nesneleri.

[92] Turgul'un bu filmle ilgili söylediği, "bu coğrafyaya özel olma" niteliği ve buradaki karakterlerin "hem yerli hem de bu yerliliğe karşılık derin bazı şeylere sahip oluşu", söz konusu bu kapsayıcı ortamı açıklar (2007: 40).

Baran muskasını düşürdükten sonra öleceğini hisseder. O sırada hayatında ilk defa gördüğü havai fişekler onu ölüme çağırır. "Eşkıyalar ölünce kayan yıldız olur".

Pandoranın Kutusu'nda Nusret'in elinden bırakamadığı, hatta onu elinden almaya çalışan Nesrin'e direndiği mendil başka bir his nesnesi örneği olarak kabul edilebilir. Edilebilir dememizin amacı his nesnesine dair bir tartışma parantezi açmaktır. Biliyoruz ki his nesnesi durum ve eylem arasındaki içsel ilişkiyi kuran nesnedir. Bu ilişkinin veya duyu-motor bağlantının bozulmaya başladığı Nusret için bu kuruculuk ne kadar mümkün olabilir? Bizce Nusret, bu bağlantının tümden kaybolmaması, durum-eylem ikiliğinden kopmamak için o mendile sıkıca tutunur. Mendil, durum ve eylem arasındaki bağlayıcı hissin kaybolmasına engel olan nesnedir. O nesne bitimsiz bir unutkanlığa kapılmasına şifa olmaz, ama onun hafızasından arda kalan kimi anı ve güncel durumlara tutunmasını sağlar.

Akar'ın *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar*'ında (2000) eski formalar benzer bir işlevle film evreninde yer alır. Esnaf Spor'un geçen sezondan kalan, yırtılan yerlerinin defalarca dikildiği eski formaları yenilerinden daha değerlidir. Değerlidir çünkü futbolcular özellikle bu formaları giydiğinde takımlarına ait hissederler kendilerini. Bir bez parçasından fazlası olan, onların duyu-motor bağlantısını daha işler kılan his nesnesidir eski formalar. Umutlarına tutunmalarını sağlayan ve mahalleyi bir arada tutan bu eski formalardır. Esnaf Spor'un tek şampiyonluğu yeni formaların çıkartılıp eskilerinin giyilmesiyle gelir. Bu formalar arasındaki geçişler (eskiden yeniye ve yeniden eskiye) şampiyonluğu getirdiği kadar kayıplar da doğurur. Esnaf Spor'un teknik direktörü olan Hacı'nın ifade ettiği gibi, "hayat futbola fena halde benzer". Akar'ın bu filminde benzetilenle benzeyen değişir: gemi-futbol ve memleket-hayat. Sadece bu da değişmez, imgelerin yapısal bütünlüğü de değişir. *Dar Alanda Kısa Paslaşmalar* baştan aşağıya eylem imgenin büyük biçimiyle şekillendirilir. Söz konusu şampiyonlukla sezonun başlangıcı arasında büyük bir boşluk vardır. Mahalle tam bir teneffüs-uzam'dır, karakterle birlikte yaşayan, karakterlerin de onunla birlikte nefes aldığı yaşam yeridir. Şampiyon olduklarından, kulüp ellerinden alındıktan sonra mahalle onların sahası olur. Eski takımın yıldızı, yeni takımın yedeği olan Serkan mahalleye geldiğinde, oranın sokakları ve parkları oyun alanına dönüşür. Artık kendilerinin oynaması bile zorunlu değildir, çocuklar abilerinin yerini

almaya hazırdır. Yeni takım çim sahada oynarken, eski takımın yeni üyeleri toprak sahada oynamaya devam eder. Onların başındaki hoca eski kaleci Suat'tır. Hacı artık yoktur, ölmüştür ama sözü-özü toprak sahada yankılanır-filizlenir.

Filmde pek çok binomial göstergesi vardır, her biri bir mücadele doğurur. Yeni başlayan sezon kapsayıcı durumdur ve bu durum içerisindeki bazı mücadeleler sonunda değişmiş duruma ulaşılır. Esnaf Spor'un en azılı rakibi Ülkü Spor'dur. Bu mücadele sahayla sınırlı değildir, çünkü "futbol sadece futbol değildir". Asıl mücadele sahanın dışında gerçekleşir: Başkanlar arasındaki çekişme (Hamdi ve Cem), modern ve klasik futbol karşıtlığı (Hacı Abi ve Çetin Hoca), amatör ruh profesyonel beden ikiliği ve yeşil sahaya karşın toprak saha. Bazen bu mücadelelerde iki taraf yekpare biçimde karşı karşıya gelmez. Taraflardan biri kendi içinde çatışır. Söz gelimi, Hamdi'yle Toraman arasındaki örtük başkanlık yarışı bu çatışmaya dairdir. Rakip takımın başkanı Cem, Toraman'ı kendi yanına çeker. Takım da kendi içinde çatışabilir. Suat'la Serkan arasındaki aşk kavgası bu çatışmayı örneklendirir. Bu çatışmalar aldatmacalar ve sürprizlerle renklendirilir. Suat'ın Nurten'e yazdığı mektuplar zemindeki tahtaların altında kalır. Bu mektuplar açıldığında iki taraf için de çok geçtir. Rakip bir takımın teknik direktörüyle takımı arasındaki iletişimi kesmek için, tribüne hiç olmadığı kadar mahalleden taraftar getirilir. Top Suat'a geldiğinde ıslıklarla rakip takım felce uğrar. Her şey o mahallede ve mahalleyle olup biter. Kederler ve sevinçler bu teneffüs-uzam'da yaşanır. Esnaf Spor'un renkleri yeşil ve sarıdır: "hep yeşil kalan çamlar ve hep sararan çınarlar". Yeşermek ve sararmak hayata dairdir. Hamdi'nin fırını yıkıldığında, seyyar bir simit tezgâhı onun yeni ekmek teknesi olur, ne de olsa o Esnaf Spor'un başkanıdır. Bu teknede dışarıda bırakılanlar da vardır. Mahallenin abisi Hacı bir Ermeni'dir. Onun Ermeni oluşu Aynur'la bir değildir. Aynur dış kapının mandalıdır ama Hacı'nın da "ay ışığı"dır. O ışık söndüğünde, bir çınar daha sararmış olur. Bu mahallede, hayatta ya mağlubiyet ya da galibiyet vardır, beraberlik yoktur.

Beraberliğin olmadığı bir başka film, Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarımın Altında*'sıdır (1996). Hezârfen Ahmet Çelebi ya hayallerinin peşinden uçacak ya da yeryüzünde itaatkâr bir kul olacaktır. İlkini seçtiğinde hem mağlup hem de galip olur. Uçmayı başarmıştır ama sürgün edilmiştir. Sürgün edilmek onun için bir

mağlubiyet değildir, asıl mağlubiyet hayallerinden vazgeçmektir. Osmanlı İmparatorluğu'nun İkarus'udur. Gözleri hep yükseklerdedir. Filmin henüz başında, hamamda tavandaki deliklerden sadece o gökyüzüne bakar. Gökyüzüne dalarken, diğer eylem çizgisinde IV. Murad yeryüzündeki hâkimiyetini korumaya çalışır. Film başlangıçta iki eylem çizgisini paralel ilerletir. Filmin iki temel sorusu, büyük boşluğu (synsign) vardır: IV. Murad tahtta kalacak mı ve Hezârfen Ahmet Çelebi uçabilecek mi? Bu iki kapsayıcı durum bazı eylemlerle birlikte iç içe geçmeye başlar. İçki yasağı iki tarafı bir araya getirir. Bu eylemden dolayı asılan bir kişinin cesedi, Hezârfen Ahmed Çelebi ve kardeşi Lâgarî Hasan Çelebi için araştırmalarında kullanacakları kadavraya dönüşür. IV. Murad'la ilgili olan büyük boşluk kısmen kapanır ve diğerinin boşluğunu derinleştirir. Tersi de aynı oranda geçerlidir. IV. Murad için asıl zafer, hâkimiyet semadan gelecektir. İki eylem çizgisi birleştiğinde, uçmak bireysel bir tutku olmaktan çıkıp imparatorluğun ufkuna dair bir ülkü haline gelir. Teknolojiyle militarizmin bu daimi buluşmasında ferdi olan her şey imparatorluk için vardır. Söz konusu zaferin önünde engeller çıkmaya devam eder. Filmin iki eylem çizgisi birleştiğinde saray ikiye bölünür. Din ulemasıyla bilime inanan veya inanmak isteyen IV. Murad ve Hezârfen Ahmet Çelebi'nin ekibi karşı karşıya gelir. Din uleması için bu ekip, yani bilim şeytanla/gâvurla iş birliği yapan bir vebadır. Hastalığı baştan kurutmak için onların kellesini uçurmak gerekir. Mücadele birleşen iki çizginin içinde de devam eder. İstikrarsız bir birleşimdir bu. IV. Murad için uçmak zaferden önce mağlubiyet doğurabilir, kendi iktidarını, tebaasının ona bağlılığını sarsabilir. 17. yüzyılda uçan bir insanın karşısında Sultan'ın ne alametifarikası kalacaktır ki? Ayrıca en nihayetinde bu Allah'ın takdirine karşı gelmektir. İki kardeş için asıl karşı geliş aklı kullanmamaktır. İnsan kendisinde olmayan canı, kabiliyeti icat edebilecek tek varlıktır. Önemli olan onun nasıl icat edileceğidir. Uçmanın iki yoluna dair mücadeledir bu. Lâgarî Hasan Çelebi roketle uçmayı, Hezârfen Ahmed Çelebi kanatlarla uçmayı savunur. Her bir uçma tarzı, maddesi onların his nesnesidir. Her ikisi de uçmayı başarır, kendi büyük boşluklarını doldurur. Diğer büyük boşluksa tüm entrikalarıyla büyümeye devam eder.

Vargı'nın *Her Şey Çok Güzel Olacak* (1998) filminde boşluk katedilmesine rağmen tümüyle kapatılmamış olarak kalır. Kapsayıcı durumla sondaki durum arasında

büyük bir değişim gerçekleşmez. Daha doğrusu, birbirleriyle çatışan iki erkek kardeşten biri (Nuri) açısından değişen durum söz konusudur. Filmin ilk sekansında, lokantadan ilaç deposuna kadar geçen sürede, iki kardeş arasındaki yıllardır değişmeyen çatışmalı durum serimlenir. Filmin iskeleti açısından kurucu bir sekanstır bu. İki eylem çizgisi istisnai bir şekilde değil biteviye karşılaşır. Binomial göstergesi kapsayıcı durumun çekirdeğini oluşturur. Çatışan iki kardeşi birleştiren ve ayıran eylemin kavga olması durumla uyumludur: "dayakla ayrılmıştık, dayakla buluştuk". Ayıran dayakta, Altan'ın kafasında patlayan şişe, birleştiren dayakta yine aynı yerde patlar. Durum kadar onun içindeki eylemler de aynı şekilde tekrarlanır.

Resim 4.11. Her Şey Çok Güzel Olacak

Bu tekrar-durum'da tesadüfi olan bile zorunluluk doğurur. Karakterlerin değişmez doğasına yönelik bir zorunluluktur bu. Altan'ın Nuri'yi gördüğünde gözünü kaçırdığı bu zorunluluktur. Ne olacağını iki taraf da çok iyi bilir. Yazgısal bir durum söz konusudur. Durumun içinde filizlenen eylemler ve sürekli tekrar eden eylemler zincirinin oluşturduğu durum karşılıklı işler. Durum eylemi sadece kapsamaz aynı zamanda eylemlerle tekrarlanır. Hayaller açısından da durum aynıdır. Altan'ın "bar açma" hayalindeki bar his nesnesi gibi çalışır. Bu nesneye ulaşmak için elinde sadece bistro sandalyeleri vardır. Onları elde etmek nesneye ulaşmak açından bir şey ifade etmez. Ancak ona ulaştıktan sonra gelmesi makul olan eylem, diğer başarısız iş girişimleri gibi neticesizdir. Bar, araya giren başka nesneler (sandalyeler) ve

eylemlerle ertelenmiş ve hep ötede kalacak olan bir hülyadır. Filmdeki bellek ve hayal imgeler büyük biçimin kapsayıcı durumuna dair açıklayıcı parantezler olarak çalışır.

Nuri'nin hayali de his nesnesi gibi iş görür. Onun edimselleşmesi, his nesnesine kavuşması Altan olmadan gerçekleşemez. Tekrar eden durum aynı zamanda bağlılaşıktır. Altan depoya ilk geldiği andan itibaren planlanmış soyut eylemi işe koyar. Satın aldığı haptan aile yemeğine ve oradan depoya kadar her şey, o ilacın depoda olup olmadığını öğrenmek için planlanmıştır. Nuri'yi bara götürmesi bile bu plana dâhildir. Satın aldığı haptan depodan çaldığı aynı hapa kadar uzanan tüm eylemler birbirlerine bağlanarak gerçekleşen bir plan-edim ortaya çıkartır. Çalınan araba bu edimselliğin bir parçasıdır. Nuri'nin hayali de ancak buna dâhil olduğunda gerçekleşir. Araba onun için özsel, Altan içinse işlevseldir. İki tarafın da buluştuğu, çatışmanın bir anlığına durduğu mekân olarak araba, olası eylemin ve his nesnesinin cisimleşme mekânıdır. Nuri için hayalin, Altan için planın gerçekleşmesi aynı anda ve yerde olur. Altan'ın deponun önünde arabayla verdiği poz, Nuri'nin her gün kesip biçtiği reklam görsellerinin edimselleşmesidir. Nuri giydiği kıyafetlerle edimsel olanı ritüele dönüştürür. Arabanın nereden bulunduğuna dair hiçbir şey öğrenmek istemez, sadece onun çekimine kapılır. Asıl kapıldığı ise yazgısal durumudur. Çalıntı arabadan Bodrum'a uzanan plan gerçekleşmeye devam etmektedir.

Bodrum'da plan dâhilinde olmayan bir şey gerçekleşir. Nuri Çinli bir kadınla tanışır. Onun için Bodrum'da bulunmanın tüm saçmalığı kaybolup gider. Altan içinse iş tamamlanmış, dönüş vakti gelmiştir. Sattığı ilaçlardan aldığı parayla artık barı açabilir, ama bar ondan uzaklaşmaya devam eder. İstanbul'a döndüklerinde işler tümden karışır. Gitmeden önceki pek çok unsur ya değişmiş ya ortadan kalkmıştır. Babaları ve depo sahibi ölmüştür. Altan bir mafya liderinin deposunun soymuştur. Nuri'nin yıllardır çalıştığı yerin sonu daha en baştan bellidir. Her şey zamanı geldiğinde gerçekleşir. Altan ve Nuri'yi aşan bir zorunluluktur bu. İlaç etrafında başlayan mafya içerisindeki çatışma, baştaki abi kardeş arasındaki durumun şekil değiştirmiş halidir. Bu değişmiş halde taraflar birbirlerini ortadan kaldırmasına rağmen çatışma asıl aktörleriyle devam eder. Baştaki olası eylemin gerçekleşmesi, eylemden önceki durumu geri getirir. Paranın yanması bile yazgısaldır. Bir önceki

sahnede üzerlerine dökülen benzinin alev alması için ateşe gerek yoktur. Paranın geldiği gibi gitmesi gerekir. Altan'ın bar açma hayali gerçekleşmez, ama yeni bir hayal peydahlanır: Nuri'nin Çin lokantası açması. Bu yeni hayalde kardeşler arasındaki çatışma kısmen ortadan kalkmış, baştaki durum Nuri açısından değişime uğramıştır.

Eylem imgenin büyük biçiminin olduğu her filmde his nesnesi olması zorunlu değildir. Asıl zorunluluk durum-eylem ikiliğidir. Zaim'in *Filler ve Çimen* (2000) filminde, bu ikilikten türeyen pek çok eylem çizgisi karşı karşıya gelir. Bu çizgilerin oluşturduğu küme filmin kapsayıcı ortamıdır. Bu ortamdaki olaylar-durumlar eylem çizgilerinin düğümüne ve çözümüne göre gelişir. Filmdeki iki eylem çizgisinin başladığı ve sona erdiği yer devlettir. Devlet bakanıyla istihbarat başkanı arasındaki karşılıklı eylemselliğe-mücadeleye ulusal ve uluslararası faktörler eklenir. Bu mücadele "devleti yıkmak isteyenlerle korumak isteyenler" arasında gerçekleşir. Pek çok aldatmaca ve tuzak bu mücadeleye eklemlenir. Film evreni binomial ve synsign göstergeleriyle birlikte kurulur. Dolaysız karşılıklı eylemle (devlet ve suç örgütleri), dolaylı karşılıksız eylem (Havva ve kardeşi) birlikte gelişir. Bu gelişimde iki eylemin birbirine düğümlenmesi kaçınılmazdır. Hem geçmişte (Camoka'yla Havva'nın kardeşinin askerlik arkadaşı olması) hem de gelecekte (Havva'nın otel sahibinin öldürülmesine tanık olması) eylem çizgileri düğümlenir. Bu düğümlenmenin öncesinde, onları kesiştiren olayların kimi gelişim aşamalarında aynı karede görürüz. Bu planlarda Havva, mücadelenin içinden habersizce geçip gider. Olaylar onun algılanımına girene kadar onun ve kardeşinin dışında gelişir. Bu dışarıda olma hali göreceli kalır. Pek çok eylem çizgisinin düğümlenmesi çok katmanlı bir yapı ortaya çıkarır. Bu yapıda bir gazi (Havva'nın kardeşi) suçsuz dahi olsa terörist olarak tutuklanabilir. Bunun için rastlantısal da olsa olaya dâhil olması yeterlidir. Olayların-durumların geliştiği ortamda, ister doğrudan içinde ister dışında olsun her unsur bu kirli ortamın içine doğru çekilir. Kapsayıcı ortam içindeki unsurlar değişir, ama ortamın kapsayıcılığı değişmeden kalır. Bu ortamda filler tepinirken çimenler ezilir.

Bir filmin baştan sona eylem imgenin göstergeleriyle biçimlenmesi de zorunlu değildir. Eylem imgenin kimi göstergeleri bir filmin oluşumundaki sadece bazı kısımlar için de kullanılabilir. Bu kullanımı örneklendirmek adına Demirkubuz'un

Yazgı filmine bakalım. Bu aykırı örnekte eylemsellik, Necati'nin eski sevgilisinin kardeşleriyle, o ve Musa ikilisi arasındaki karşılıklı ilişkiyle kurulur. Bu eylemsellik bilardo salonundan sokağa kadar yayılan tüm ortam ve durumlarda sürmeye devam eder. İki tarafın doğrudan karşı karşıya geldiği sahnede, kardeşlerden biri Necati'yi tuzağa düşürür, elindeki fark ettirmediği jiletle onun yüzünü çizer. Binomial göstergesinin aldatıcı işlevi ise bu tuzak sahnesinin öncesinde, eylemsellik halinin dışında kurulur. Esasında, bu tuzak sahnesinin başlangıcı bir aldatmacadır. Musa eve geldiğinde, Sinem'i yatakta çıplak görür ve banyoda birisinin olduğunu fark eder. Dışarıya çıktığında, arkasından Necati koşarak onun yanına gelir. Necati "duş alıp evden çıktığını" söyler. O banyodaki kişinin Necati olduğunu düşünürken, film bizi bir sonraki sahnesiyle aldatır. Tuzak sahnesinden sonra, Musa'nın iş yerine geçeriz. Musa evde gördüğü ve tanımadığı ayakkabıların patronu Naim'e ait olduğunu anlar. O banyodaki kişi Necati değil Naim'dir. Musa için kim olduğunun önemi yoktur, ama bunun filmdeki aldatmaca açısından işlevi vardır.

Deleuze binomial göstergesini iki eylemin karşılıklı ilişkisi üzerinden açıklar. Eylem sadece duruma yönelik değil, başka bir eyleme karşı da yapılabilir. Aldatmaca ve tuzaklar buna dâhildir. Ustaoğlu'nun *Tereddüt* filminde bunun Deleuze'ün belirtmediği tarzda oluştuğunu görürüz. Binomial göstergesi eylem imgenin küçük biçimindeki usavurma imgesiyle birlikte oluşur. Eylem-eylem değil, durum-durum ikiliği söz konusudur. Film iki hat üzerinden ilerler: Psikiyatr olan Şehnaz ve Elmas'ın bulunduğu, birbirinden ayrı iki kapsayıcı ortam. Bu iki ortam ve onların içinde yeşeren durumlar karşıt değil paraleldir. İki durumun da kendi içindeki karakterler açısından diğer durumlara yönelik eylediği karşıklık yoktur. Bu haliyle binomial göstergesine dâhil etmek zor gibidir. Karışıklık da bundan sonra çıkar. İki durumun arasına yokluğun belirtisi veya usavurma imge yerleşir. Paralel montajla iki durum kendi içinde gelişmeye devam eder. Esasında, onlar arasındaki farklılıkları serimlemek, iki ayrı dünya çizmek için bu ilerleyiş tercih edilmiştir. Onların filmin bir noktasında kesişeceklerini de tahmin ederiz. Bu tahminimizi güçlendirecek belirtiler sunulur: Şehnaz'ın psikiyatr olması, Elmas'ın hocaya götürülmesi gerektiğini düşünen annesine karşı çıkan Elmas'ın kocası ve Elmas'ın kocasıyla cinsel ilişkiye girememesi. Bu belirtilerle bu iki hattın bir yerde düğümleneceğini tahmin ederiz. Usavurma imgesinin belirmesi beklediğimiz tarzda olmaz. Binomial

göstergesinin ortaya çıktığı yer de burasıdır. Buraya geleceğimize dair bir öngörümüz vardı, ama oraya gelinmesine neden olan olayı doğru tahmin edemedik. Elmas'ın ruhsal ve bedensel veya hem ruhsal hem bedensel hastalığından ötürü değil, kocası ve kayınvalidesinin ölümü sonrası buraya-hastaneye geldik. Bu ölümlerin nasıl olduğunu, Elmas da dâhil olmak üzere kimse bilmez. O gece her şey rutin bir şekilde ilerlerken, sonrasında ortaya çıkan durum, geleceğimiz yeri tahmin etsek de, nedenini tahmin etmek açısından bizi boşa çıkarır. Bir tür aldatmacayla film, bu noktadan sonra başka bir düzleme doğru açılır. Aslında, film varmak istediği yeri önceden kurmaya başlamıştır. Geçmiş, rüya ve hayal filmi kuran unsurlardır. Bunların saçılacağı, suyun yüzüne çıkmalarını sağlayacak olan karşılaşma olmamıştır. Bu iki durumun karşılaşması, onların dışarı çıkacağı kanalı sağlar.

Eylem imgenin küçük biçiminde yön değişir, eylemden duruma gidilir. Eylemleri kapsayan durum yerine, durumlar ortaya çıkaran eylem filmin gidişatını belirler. Bazı filmlerde bu gidişatın yönünü belirlemek zorlaşır. Bu zorluğu örneklendirmek adına Ceylan'ın *Üç Maymun* filmine bakabiliriz. *Üç Maymun,* eylem imgenin küçük biçimiyle büyük biçimini bir araya getiren karanlık bir ilişkiler ağıyla örülüdür. Filmin başındaki trafik kazası ve bu kazayı Eyüp'ün üstlenmesi başlatıcı bir eylem olarak ortaya çıkacak olan durumun belirtileridir. Bu durum-ortam, sonunda farklı bir eylemin, değişmiş eylemin ortaya çıkmasını sağlamaz. Ne durum-ortam değişir ne de eylem. Durum kapsayıcı (synsign) olduğu kadar, eylemde kapsayıcıdır. Bu kapsayıcı eylem-durum bütünlüğü, itkilerin türemiş ortamdaki tecessümü tüm karakterleri kendine çeker. Bu bütünlükte olaylar-durumlar ve kişiler değişse de, üç maymunu oynama ilkesi değişmeden kalır. Üç maymunluk-kapsayıcı durum, bir başlatıcı eylemden diğerine (trafik kazasından, aldatmaya ve en son cinayete) tekrarlanır. Başlangıçta, trafik kazası olduktan sonra, üç maymunu oynamaya dört karakter de katılır. Sonra, aldatmayla birlikte, Eyüp bu oyunun dışında kalır. Ancak nasıl ki İsmail birinci durumda yeni bir eylemden (aldatmadan) şüphe ediyorsa, Eyüp de ikinci durumda aynı eylemden şüphe eder. İki durum veya iki eylem arasında bir fark yoktur. Ve en son üçüncü eylem olduğunda, İsmail Servet'i öldürdüğünde, durum-üç maymun oyunu yine değişmeden kalır. Trafik kazasında ölen kişinin yerine onu öldüren Servet geçer. İki eylem arasında, üç maymunu oynama farklı biçimler alarak kapsayıcı niteliğini korur. Kişilerin değişmesi de fark yaratmaz.

Servet'in yerine Eyüp, Eyüp'ün yerine Bayram geçer. Aynı kirli para elden ele dolaşır.

Eylem imgenin küçük biçimi belirtilerle çalışır. Bu belirtiler henüz olmayan bir duruma, yokluğa (usavurma imge) veya ikircikli durumlara işaret eder. Örneğin, Ustaoğlu'nun *İz* (1994) filmi yokluğun belirtisiyle başlar. Filmin jeneriğinde bu göstergeyi görür ve işitiriz. Filmin bütününü oluşturacak durum bir silah sesi ve bir ev ışığı belirtileriyle ortaya çıkar. Işık sesten sonra gelir. Film boyunca o sesin nedenini anlamaya çalışan Komiser Kemal, kendisiyle beraber tüm gölgeleri-ışıkları ve sesleri ardında sürükleyecektir. Anlamaya çalıştıkça onların içine gömülecektir.

Demirkubuz'un bazı filmlerinde de yokluğun belirtisini görebiliriz. İlk filmi olan *C Blok*'ta, onun sinemasındaki tekrar eden motiflerden biri olan açık kapı başka bir işlev edinir. Bu sinematografideki ilk kapı kendiliğinden açılmaz bilerek açık bırakılır. İtkileri içeri buyur eden bilinçli bir tercihtir bu, sonrası kendiliğinden gelişir. Filmdeki açık kalan kapı, başlangıçtaki açık bırakılan kapıyla paraleldir. İkinci, başlangıçtaki kapıdan sonra olanlar, birincideki olacak olanlara dair bir belirtidir. Halid'le Tülin ve Aslı ikilisi arasındaki tuhaf cinsel gerilime işaret eder. Halid'in evin içindeki kapının camını kırmasını da bu belirtiye göre değerlendirebiliriz. Eğer kapı kapalıysa, o gerilimi göstermek için onun camı kırması gerekir. *Yazgı*'da Musa'nın annesinin ölmüş olma ihtimali birçok belirti aracılığıyla gösterilir: Musa'nın, annesi için "uyuya kalmış" derken derinlere dalması; bir gün önce annesinin baş ağrısıyla yatması; Sinem'in, Musa'nın evden kahvaltı yapmadan çıkmasına şaşırması. Bütün bunlar aynı duruma-annesinin ölmüş olması durumuna işaret eder. Verili olmayan duruma değil, zaten olmuş olan, ama Musa'nın ayırdına varamadığı duruma işaret eden usavurma imgedir bu. *Kıskanmak* filmindeki durumu ortaya çıkaran, ona işaret eden belirti sinema davetidir. Filmdeki olaylar bu davetten sonra başlar. Davetin bu başlatıcı niteliği beklenmedik olmasındandır. Mükerrim bu davet için şu yorumu yapar: "nerden icap etti acaba, çok şaşırdım doğrusu". Onun şaşkınlığı, davetin sıradan olmayışına dair ipucu sunar bize. *İtiraf*'ta da benzer belirti vardır. Harun eve geldiğinde eşi Nilgün'ü evde bulmaz. İlerleyen saatlerde Nilgün eve gelir. Bu sırada Harun yatakta, uyuyor numarası yaparak onu takip eder. Nilgün telefonda birisine eve geldiğini söyler. Bu sahne, Nilgün'ün Harun'u aldattığına ve

bu aldatma halinin saplantılı bir kopamama haliyle bağlantılı olduğu film evrenine dair belirtidir. Hem filmin bütünündeki değişmeyen duruma, hem de o sahneden sonra olacaklara dair gelişmelere işaret eder. Aynı gösterge *Kor* filminde de vardır. Filmin başında Emine'yi gören Ziya'nın telaşlı hali Selahattin'in dikkatinden kaçmaz. Bizim gözümüzden kaçmaz demek daha doğru olur. Film evreni ondaki değişmeyen duruma girebilmemizi sağlayan usavurma imgesiyle açılır.

Bir başka belirti türü olan ikircikliği, aynı eylemin farklı durumlara işaret etmesinin bir örneğini ise *Aşk, Büyü vs.* filminde görürüz. Eren'in adaya geldiğinde ilk odağına aldığı karakter Sinan'dır. Bir ağacın arkasında onu gözetlemektedir. Sinan'ın yanına Reyhan geldiğinde kameranın odağı ikircikli hale gelir. Eren'in Reyhan'ı takip etmeye başlamasıyla ancak bu ikircikli halden çıkarız. Filmin başlangıcındaki şiirle iki kadının hikâyesini izleyeceğimizi biliriz, Sinan'ın bu hikâyenin neresinde yer aldığını ise bilemeyiz. Kameranın bakış açısındaki ikircikli hal, bu bilinmezlikten hareketle oluşur. Bu aynı zamanda yaşanılacak olayların-durumun da belirtisidir. Eren ve Reyhan büyüyü bozmak için bir eve gittiklerinde, bu evin dışardan terkedilmiş görüntüsü, içerisindeki dağınıklık ve oradaki televizyonda oynayan zombi filmi, başlangıçta ortaya çıkan durumun gelişim aşamalarına işaret eden belirtiler olarak yer alır. Bu sekansın başlangıcındaki gizem, aşk-büyü ilişkisi, sonrasında gidilen eve ulaşma konusundaki garip çabalarla genişlemeye devam eder. Buradaki gizem filmde sonradan ortaya çıkan durumun, aşk-büyü ilişkisinin atmosferini güçlendirir.

İkircikliğin belirtisinin sistematik tarzda kullanılışını Erdem sinemasında görürüz. Erdem, bir söyleşide, sinema tarihindeki derin ayrımın bir tarafında olduğunu dile getirir (2016: 508-509). Gerçekçi sinema olarak tanımlanan, Lumiére kardeşlerin öncüsü olduğu sinema anlayışına karşı, Méliés'in, kendisinin ifadesiyle "gerçek olmayan gerçeğin" (irrealite) üretiminin söz konusu olduğu sinema anlayışını savunur. Gerçeği yansıtan bir sinema anlayışından ziyade onu bozan, kuran ve daha akışkan-büyülü biçimde sunma imkânı yaratan sinemayı daha kıymetli bulur. Kendi ifadesiyle, planlar arasındaki "boşlukla oynamak" savunduğu sinema anlayışıyla ilgilidir (2009: 23). İkircikliğin belirtilerini sık kullanmasının nedeni bu oyuna dairdir. *Beş Vakit*'te bu belirtinin güzel bir örneğine rastlarız. Ömer'in en büyük

tutkusu babasının ölmesidir. Film boyunca bunun gerçekleşmesi için planlar yapar. Babası uçurumun kenarında durduğunda, bir plana gerek duymadan bunu gerçekleştirme imkânı doğar. Ömer babasının biraz uzağında, arkasında oturmaktadır. Kamera onu nesnel açıdan gösterir. Ömer hareket ettiğinde kamera onun bakış açısına geçer. Ömer babasına yaklaştıkça onu itme ihtimali güçlenir. Bu ihtimalin gerçekleşmiş olduğuna dair film bize art arda imgeler sunar: Ömer'in itme hamlesini gösteren kamera kullanımı, babasının katlanmış cübbesi, bu imgeden itibaren başlayan dua sesi ve taşın üzerinden akan kan. Ses kaynağını bulduğunda, bu ihtimalin gerçekleşmemiş olduğunu görürüz. Bir sonraki planda babası kurban keserken dua okur. Kan kurbana, ses ona aittir.

Korkuyorum Anne'de ise ikirciklik planlar arasında değil aynı planda oluşur. Ali, Ümit'le birlikte bir ağacın yanındadır. İlk çekimde kamera alt açıyla ikisini ağacın dalları ve yapraklarıyla birlikte gösterir. Kamera onlardan uzaklaşıp yukarıya çıktığında, onların şehirden uzak bir yerde olduklarına dair fikrimiz boşa çıkmış olur. Kameranın bu hareketine şehrin gürültüsü eşlik eder. Aynı planda şehir ve kırsal bir arada içerilmiştir. Ali'nin babası Rasih'le olan fiziksel mücadelesini gören Çetin aynı ikircikli durum içinde kalır. "Yapma Baba" repliği Çetin'in bakış açısından kavga içeriği gibi görünür. Hâlbuki bu replik hastalıktan kurtuluşu, hatırlayışı ima eder. *Hayat Var*'da ikirciklik belirtisi, Hayat'ı kucağında üvey kardeşiyle gördüğümüzde başlar. Onların bulunduğu verandanın altından su akar. Suyla onlar arasında derinlik vardır. Daha bu planda bile onu suya düşürebilme ihtimalini hesaba katarız. Bu ihtimal filmin bu sahne öncesindeki durumuyla da uyumludur. Hayat'ın ihmal edilişini, üvey kardeşini kıskanmasını ve öfkeli tavırlarını, bu ikircikliğin belirtileri olarak değerlendirebiliriz. Söz gelimi, üvey kardeşini kucağında ilk gördüğümüz sahnenin devamında, üvey kardeşi kucağından alındıktan sonra, önünde bir silahın bulunduğu masada oturuyorken onlara, o mutlu aile tablosuna öfkeyle baktığını görürüz. Verandadaki bu gerilimli imgenin sonrasında evin içine geçeriz. Annesi dedesiyle konuşurken dışarıdan bir cismin suya düşme sesini işitiriz. Annesi telaşla dışarıya yöneldiğinde birden farklı bir plana geçeriz. Hayat'ın kucağında yine bir bebek vardır, ama bu bebek üvey kardeşi değil oyuncak bir bebektir. Bu iki planın zincirlenişi hem huzursuzluk verir hem de tuhaf bir rahatlık. Olabilecek en kötü durumdan hileyle çıkarız. *Koca Dünya*'da da benzer bir kurgu parçasıyla karşılaşırız.

Zuhal'in Ali'nin kendini astığını düşünerek bayılması aynı etkiyi yaratır. Bu sahneden önce gördüğümüz ip neyse, *Hayat Var*'da gördüğümüz silah odur. Nesneler arasında olduğu kadar, beden pozları arasında da ilişki vardır. Ali'nin havada hareketsiz asılı kalmış bacaklarıyla, Hayat'ın o tedirgin edici sesi duyduktan sonraki beden pozu aynı imgeye işaret eder. Bu ilişkiye Hayat'ın otlar içinde yüzüstü hareketsiz duruşunu da ekleyebiliriz. Bacağında görünen kan ve kaynağını göremediğimiz ambulans sesleri bu beden pozunun etkisini güçlendirir.

Erdem'in eylem imgenin küçük biçime yakınlığı kurduğu vektör uzamlarla daha da derinleşir. Küçük biçimde teneffüs-uzam'lar yerine vektör veya iskelet-uzam'lar oluşturulur. Erdem *Korkuyorum Anne*'de böylesi bir uzam biçimlendirir. Bu uzama yerleştirdiği insanın, insan olmanın vektörel taslağını çizer. Her zaman kendisini bir durum içinde bulan insan, bu durumun başını sonuna bağlarken başka durumların içinden geçer. Durumlar arasındaki görünmez ip onları birbirlerine bağlar. Bu bağlanmanın, düğümün kendisidir insan. Tıpkı birbirine bağlanan organların işleyen bir beden ortaya çıkarması gibi. Bu işleyişe çomak sokulduğu veya düğüm çözüldüğü zaman, her bir organ ve durum birden kendiliğinden belirmeye başlar.

Resim 4.12. Korkuyorum Anne

Ali'nin trafik kazası böylesi bir kısa devre yapar. Unutmak, her duruma ve organa, bütüne dışarıdan bakabilecek perspektif sağlar. Filmin görsel ve işitsel dünyasına hafiflik ve neşe katan da karakterlerine bu perspektiften bakabilmesidir. Sadece

karakterler de değil, beden parçaları ve duygulanımlarıyla filmin renkli dünyasına girip çıkan film kişileri ve hayvanlar da bu perspektife dâhil edilir. Çakır (köpek) hariç diğer tüm canlı imgeler bir karakter olgunluğuna taşınmasa da birer film kişisi olarak söz konusu vektörel taslağın çizgilerini oluştururlar. Ali'nin trafik kazası, hastalığı ve hatta hırsız olma ihtimali bu taslağın merkezine yerleştirilir. Bu durumun anti-durumuyla kendisi arasındaki mesafe, diğer durumların da ona dâhil olmasıyla birlikte sürekli daralır ve yerini, durumlar arasındaki küçük mesafelere bırakır. Her bir karakterin kendi eylem-durum ikiliği vardır. Filmin ortamı, tüm karakterleri kendine doğru çeken ve onları kendisinden sonraki durum için hazırlayan büyük durum yerine çoklu eylem-durum ikiliklerine ve bunların kesişme derecelerine göre oluşur. Bu ortam kapsayıcı değil vektöreldir, her karakteri diyagonal kesen çizgi boyunca dönüşür. Vektörel taslak hep yeni baştan çizilir. Ali'nin merkezdeki durumu her çizimle birlikte sınırlara yakınsar. Merkezi olmayan çemberin çizgisi açılarak tüm karakter ve canlı imgeleri teğet geçen kırık bir hat oluşur. Bu kırık hat sahneler arasındaki geçişlerin biçimini ve güzergâhını belirler: Neriman'ın hapşırmasından polisin hapşırmasına; Ümit'in bileğini burkmasından, kasabın parmağını kesmesine; kasabın kesilen parmağından, Neriman'ın iğne batan parmağına; Neriman'ın parmağına iğne batırmasından, Rasih'in ayağının halıya takılmasına; Rasih'in halıya takılan ayağından, Keten'in masaya vurduğu kafasına.

Organları ve eylemleri birbirine bağlayan görünmez ip tüm karakterleri aynı uzamda birlikte tutar. Bazen aynı eylem çizgisi farklı durumları ve nesneleri birbirine bağlar. Keten yukarıya bakar, bir top havaya fırlatılır ve şişirdikçe yükselen tansiyon aletinin ibresi yukarıya çıkar. İpek'le Ümit'in birlikte yaptığı nefes egzersizleri sanki filmdeki kişileri ve nesneleri yönlendirir. Nefes üflendikçe bir şeyler hareket eder. Bu hareket organik bir ortamın içinde yol almaz, bölündükçe doğasını değiştiren kırık bir hatta göre oluşur ve bozulur. Bu oluşumun vektörel nesnesi ise yüzüktür. Yüzük tüm durumları ve karakterleri kateden gölge nesnedir. Ali'nin hırsız olma ihtimali ve unutması yüzükte birleşir. İpek'in sevgilisinin annesine ait olan yüzük, Ali'nin annesini ikame eder. Ali her şeyi unuttuğu için, Keten'in yüzüğü onda saklaması ve yüzük bulunduğunda onun hırsızlıkla suçlanması akla uygundur. Yüzüğün bir gölge olması bu rasyonel planı suya düşürür. Ali'nin kolu için söylediği yüzük için de geçerlidir: "düşündüğüm an yok oluyor". Düşündüğü an yok olan asıl

şey durumları ve karakterleri birbirine bağlayan kırık hattır. Bu hat insanla hayvan arasındaki görünmez bağdır aynı zamanda. Kasabın "insan nedir" sorusuna karşılık verdiği cevap (et, kemik, yağ ve sinir), insanı "danadan" ayırt edilemeyecek bir noktaya götürür. Eğer insan, İpek'in dediği gibi "vücudun içinden bakan başka biriyse", içimizde "kalp" yok diye ısıran köpekler neyi görür? Neriman, Çetin'in "köpekler içimizde kemik var mı diye ısırıyor?" sorusunu, "kalp olmadığı için" ısırır diye yanıtlar. Onu sünnet ettirmek isteyen insanlardan kaçan Çetin'le, onu terk eden insanlara koşan Çakır aynı canlıdır. Her canlı bir şeylerden korkar, yaşamın çizdiği kırık hat boyunca birbirlerine yakınsar. Bu iskelet-uzam'da her şey "nefes nefese, kol kola, ağız ağıza, diş dişe, göz göze" gelir. Geriye kalan kutlu bir "iyi ki varız"dır.

Korkuyorum Anne'nin anti-eşleniğini Yılmaz sinemasında bulabiliriz. *Gece, Melek ve Bizim Çocuklar*'da "iyi ki varız" çileli bir evetle duyurulur. Karanlık bir ağırlığın altında kalırız. *Korkuyorum Anne*'de olduğu gibi hafiflemeyiz, yaşamanın yük olduğu bir iskelet-uzam'da bir karanlıktan diğerine geçeriz. Bu yük karakterlerin tercihi değil, kendilerini buldukları itkisel durumların toplumsal yazgısıdır. Onlar büyük ötekidir, hatta bu iskelet-uzam'da biri diğerinin ötekisi olur. Film büyük ötekinin arka fon olarak yer aldığı iskelet-uzam'daki ötekileşmelerin dinamik akışına katılır. İstanbul'un arka sokakları, gece kulüpleri, kahvehaneler, pavyonlar ve oteller bu uzamda yer kaplayan hareket yuvalarıdır. Onların yeri değişmez, ama içindeki hareket sürekli değişir, sapkın bir harekettir bu. Bu sapkın hareket uyarınca mekânlar arasındaki farklar bile silinmeye başlar. Bir pavyonda veya sokakta olmamızın ayırıcı niteliği yoktur. Hepsi aynı karanlığın içinde yataylaşır. Serap'ın evi veya Osman'ın mekânı, onları diğer karakterler ve film kişileriyle bir araya getiren kristal-mekân'lar gibidir. Filmin bir ayırıcı özelliği de, bir film kişisini karakterize etmeden diğer karakterlerle yan yana getirebilmesidir. Mekânlarda şöyle bir görünüp çıkan herhangi bir karakter, en az Serap ve diğerleri kadar o uzam ve karanlığa aittir. Serap ve diğer karakterler onların billurlaştığı tiplerdir. Söz gelimi, Arif-Fulya'yla iş arkadaşı karanlık sokaklarda polisten kaçarlarken yanlarına eklenen film kişisi anlık ve kısmidir. Bu sekanstaki arabada yaptıkları "görev başı" eylemi, bu film kişisinin bulunduğu dünyadan bir fragmandır. Filmi orasından tutup başka bir yere, başka bir durumun içerisine rahatlıkla çekebiliriz, ama bu yer aynı iskelet-uzam'da olması koşuluyla böyledir.

Polisin karşısında, bu uzamda ve karanlıkta yer alan bütün kişiler büyük ötekidir. Polis ekiplerinin anlık baskınları onları karınca gibi dağıtır dağıtmaz onlar tekrar aynı uzamda ve karanlıkta birleşirler. Bir baskın olmadığın da dahi aynı denetim ve yargılama sistemi işlemeye devam eder. Melek tecavüze uğradığında, o saatte ve öylesi izbe bir yerde bulunması onun suçlanması için yeterlidir. Karanlık ve iskelet-uzam kendiliğinden politiktir. Sebeplerin kontrol edilemediği vektörel ortamda sonuçları denetlemek ve disiplin altına almak iktidarın varlık koşuludur. *Düş Gezginleri*'nde (1992) Nilgün'ün genelevde yaptığı muayene biyopolitik bir eylemdir. Arif-Fulya'nın saçlarının kesilmesi onun açısından sürpriz değildir. "Saçları uzadıkça" rüyalarında kendisini her zaman "kel" görmüştür zaten. Onun yaşama tutkusu, gerçekliği ve rüyayı istila etmiş olan iktidarın çerçevesine sığmaz. Peruk takması en az işçi grevi kadar politik bir eylemdir. Bu politik eylemi, Melek'in cezaevinden "siyasi" arkadaşı olan Sabahat'ın damadı anlayamaz. Onun açısından Melek'in fabrikaya girmesi hem politik hem de etik anlamda zorunludur. Polisin bakışıyla onun bakışı arasında sadece bir derece farkı vardır. Melek ve diğerlerini büyük öteki kılan bakış tutulmasıdır bu. Bu bakışın çerçevesinde yer alan uzam karanlık bir suç yuvasıdır. O yuvanın içinde her durum ve eylem karşı karşıya gelebilir niteliktedir. Orayı hareketli kılan da bu dinamik ilişkilenme tarzıdır. Bu karanlık uzamda karşında olan bir çırpıda yanında olabilir. Arif-Fulya, Serap'ın parasını çaldığında onun yanından karşısına geçer. Serap onu bulduğunda, parasını geri almamış dahi olsa durum tersine döner. Serap'ın onu bulması ve parasını alması için iki durum arasındaki büyük boşluğu doldurmasına gerek yoktur. Durumlar ve eylemler arasında küçük mesafeler vardır. Bir zamanlar kendisinin "belalısı" olan Osman'a şimdi Melek "belalı" olur. Serap'ın bir çırpıda Arif-Fulya'yı bulabilmesi aynı küçük mesafeye dairdir. Bu sefer küçük mesafe mekânlar arasındadır. Küçük bir dünyadır bu, herkes birbirini tanır, bir o kadar da durumlar aniden değişebilir. Bu dünyanın insanları kazananı olmayan mücadelenin içinde sürekli yer değiştirir. Osman'ın ifadesiyle "dönmeler" kadınların işine engel olur. Fakat bir dönme bir kadının (Melek) hayatını da kurtarabilir, parasını da çalabilir.

Durumları ve eylemleri birbirlerine yakınsatan, farklı ama bir o kadar da alışıldık olan vektörel ortamdır. Remzi'nin Serap'ı götürdüğü kendi doğum günü partisi iki taraf (Remzi ve arkadaşları) için de sürpriz değildir. Arkadaşları onun o otele, o

saatte geleceğini bilir ve aynı şekilde Remzi'de bir kadınla birlikte oraya o saatte gitmekten geri durmaz. Asıl sürpriz Serap için olur, ama o da bir gün o doğum günü partisinin kendisi için yapılacağını bilir. Sürpriz olan alışıldık olur, kaçmak istenilen yere gelinir. Arif-Fulya Hakan için bir ucubedir, ama kendisi de onun gibi bir erkekle birlikte olan ucubelikten paynı alır. *Düş Gezginleri*'nde Nilgün Havva'yı genelevden çıkartır, filmin sonunda ise onu yanında tekrar görebilmesi için para ödemek zorundadır. Kasabadaki erkeklerin kendisine yönelik bakışlarını ve davranışlarını şehre geldiğinde Havva'ya yöneltir. Küçük mesafeleri kültürel farklılıklar doldurur. Nilgün'ü Havva'dan ayıran toplumsal bakış, bir kadınla değil bir seks işçisiyle birlikte olmasını onaylamayan bakıştır. Onların ilk kez birlikte olduğu gece, Havva'ya biçilen temsili "tecavüzcü" rolü bu bakışın uzantısıdır. Olay'ın Havva'ya baktığı gibi bakamaz Nilgün. O halde, Havva'nın payına düşen, bu bakış açısının öte tarafında olmaktır. Havva Nilgün'ün yanından seks işçisi gibi ayrılıp, *Gece, Melek ve Bizim Çoçuklar*'daki karanlık uzama dâhil olur. Onun kararlı ve başı dik yürüyüşüyle, Serap'ın filmin sonundaki kendi doğum günü partisine yürüyüşü karşılıklıdır. Havva, *Gece, Melek ve Bizim Çoçuklar*'daki arka sokaklara karışan bir film kişisi olarak yürümektedir. Bu yürüyüş, yaşamın tüm zorluklarına karşı direnmenin ayak sesleriyle doludur. Yaşam en karanlık yerde bile filizlenir.

Oğuz'un *Dönersen Islık Çal* (1992) filmi bu karanlık uzamdaki ışığın derecesini açar. "Karanlık bulutlar" dağılır, "ak bulutlar" yükselir. Cihanı, evreni yukardan görmek için ak bulutun yükselmesi gerekir. Ak bulut yükseldiğinde yeryüzüne yağmur taneleri düşer. Bu yağmur taneleri sevgilisini özleyen ak bulutun gözyaşlarıdır. Travesti henüz çocukken kendisine tecavüz edildiği sırada bu hikâyeyi anlatır. Yeryüzü karanlıktır, kötüdür, ama bu karanlığa gözyaşı akıtmak için mutlak gözün bakış açısına yerleşmek gerekir. Karanlığın içinde kötülüğü görmeyiz. Oğuz, iskelet-uzam'ı saflaştırarak yaşamın bütününe yayar. İskelet-uzam'ın ortamı karanlıktır ve bu karanlığın yanı başında aydınlık vardır. Karanlıkla aydınlık arasında bir oyundur bu. Madam Lena, hizmetçisinin hırsızlık yaptığını bile bile onu yanında tutmaya devam eder. Onu yanında tutarak, "bir yalnızlık, ölüm oyunu" icra eder. Filmdeki bütün karakterlerin bir adının bile olmaması aynı soyut oyuna dairdir. Madam Lena haricindeki bütün karakterlerin sadece sıfatları vardır: travesti, cüce, fahişe, pezevenk ve öfkeli adam. Cüce sadece onun, bir azınlığın kucağında tam

huzuru bulur. Buradaki film kişileri bu sıfatlarla ilişkisine göre adlandırılır: travestiye veya cüceye saldıranlar gibi. Mutlak gözün bakış açısından Serap veya Arif-Fulya yoktur, Fahişe veya Travesti vardır.

Oğuz mutlak göze atfedilen saf iyiliği yeryüzüne indirir. Yeryüzünü kuran, sıfatlar arasındaki ilişkilenmedir. Sıfatları sildiğimizde geriye isimler değil canlı imgeler kalır. O halde, mutlak gözün bakışı imgeler evreninin bakışıdır, onun gözünde her canlı ve cansız imge birbirine etki eder. Bu etkileşime sadece insan etiketler biçer. Bu etiketlere soyutlaştırılmış iyi ve kötü de dâhildir. Beden açısından iyi ve kötü değişkendir. Oğuz'un iskelet-uzam'ı yaşayan bir bedendir. Toplumsal cinsiyet bu bedenin sadece bir parçası olabilir. *Dönersen Islık Çal*, esasında, bir cücenin yaşamını anlatır. Toplumun dışında tutulan diğer tüm ötekiler bu yaşama eklenir. Mutlak göz cücenin gözüdür, yükselen ak bulut gibi karanlık sokaklara yukarıdan bakan bir çatı katında yaşar. Yaşadığı yerde kimi zaman köpeklerinin kulübesine sığınır. İnsanlardan uzak durmaya, sokaklarda gündüz görünmemeye çalışır. Akşam işi başlar, gündüz uyur. Akşamları işe giderken gölgesinin kendisinden uzun olması onu mutlu eder. Bu mutluluğu tehdit eden bir tehlikeyle karşılaştığında düdük çalar. Burada polisin yerine ona ait nesne geçer. Polis baskınlarını burada görmeyiz. Polisi ikame eden nesnenin işlevi aynıdır, ama bulunduğu el değişir. Buradaki iskelet-uzam'ın vektörel nesnesi düdüktür. *Korkuyorum Anne*'deki "kol kola, nefes nefese" ve diğerlerine "cam cama, can cana" eklenir. Düdüğün sesi her yerde yankılanır. İlk yankı Fahişe'yi kurtarır. Cüce'nin yaşantısına ötekileri eklendikçe tekil anları bir araya getiren kırık bir hat oluşur, taraflar ve durumlar değişir. Arif-Fulya'nın Serap'a sığınması gibi, Fahişe de Cüce'ye sığınır. Burada da para yüzünden durum tersine döner, çok geçmeden durum yine eski halini alır. Sadece saldıranlar değişir; Cüce Fahişe'ye değil, Fahişe Cüce'ye yardım eder. Başlangıçta, her ikisi de birbirlerini dışarıda tutar. Cüce, Travesti'nin "erkek" olduğunu anladığında, onun için Travesti artık "güzel" değil "çirkin"dir. Travesti için de Cüce bir "insan müsveddesi"dir. Güzel ve çirkinin ölçütü insandır. Cüce bu ölçütün altını oyar. Âdem ile Havva ansiklopedilerde "güzel" çiziliyorsa, ilk insanların "çirkinliğini" ne yapmak gerekir?

Gece, Melek ve Bizim Çocuklar'da olduğu gibi, karşılaşmalar küçük ötekiler arasındadır: Cüce için fahişeler "sapıktır", Fahişe için travestiler çıktığından beri

“işler kesattır” ve Travesti için bir cücenin “intihar etmekten” başka çıkar yolu yoktur. Bir cüce başka bir cüceyle karşılaştığında bile ötekileştirme bitmez. Cüce başka bir cüceye düdüğünü vermek istediğinde, “ben senden daha uzunum” yanıtını alır. Cüce de boyunu uzatmak için aynı karanlığın içinde çare arar. Şarkıcı veya oyuncu olmak isteyenlerin buluştuğu tuhaf bir mekânda “garantili boy uzatılır” vaadine aldanmıştır. Kendisini kabullendiğinde, bir kuleye çıkarak düdüğünün sesini şehrin karanlığına duyurur. Bu sese “hepiniz benden daha cücesiniz” haykırışı eklenir. Fakat karanlık onu da yutar, boyunu uzatmak için oynadığı toplar gibi kucaktan kucağa atılır. Yere yığılmış bedenine sadece bir sokak köpeği yanaşır. Düdük onun elinden, hayalinde bir ışık gibi parlayan annesinin eline geçer. Film evreninde düdüğün sesini son kez onun ağzından duyarız. Fahişe’nin yardımıyla evin çatısından, mutlak bakış açısından son kez karanlığa bakarak annesinin şu sözlerini aktarır: “insan ölünce başka donlarda yeryüzüne inermiş, at olurmuş, kuş olurmuş, ağaç olurmuş”. Fahişe bu oluş’lara “ak bulutu” ekler. Cüce tekil bir oluş’la yeryüzüne indiğinde, Fahişe’nin onu tanıması için düdük/ıslık çalması yeterlidir. Cüce, Madam Lena’nın bahsettiği ölüm oyununa dâhil olduğunda, onun yerine Fahişe geçer. Fahişe, içerisinde para olduğunu zannettiği gizli odada toplarla karşılaşır. Onu köpeklerin bulunduğu kulübede elinde bir topla otururken görürüz. Oradan çıktığında, odadaki bütün topları gündüz insanlarına atar. Cüce’yle yapmak istediği “güneşe doğru yürümek” toplarla yapılır. Gündüz insanları toplarla oynarken gökyüzünden yeryüzüne iner ve en son topu onların arasına fırlatır. Arif-Fulya gibi kesilen saçlarının yerine peruk takmasına gerek yoktur artık. Peruğunu fırlatır, kameraya yürür ve imgenin yüzeyinde doğrudan bize bakan, tüm ötekilerin mutlak bakışı takılı kalır.

Resim 4.13. Dönersen Islık Çal

Vektörel ortam, Çetin'in *Berlin in Berlin* (1993) filminde, gurbet evi olarak karşımıza çıkar. Berlin'de yaşayan bir Türk ailenin üç kuşağını barındıran bu evde, dışarıda tutulmaya çalışılan oranın merkezine yerleşir. En uzak olan aynı zamanda en yakındır. Bu tersine çevrilebilirlik, eylem-durum ikiliğini dinamik bir sürece sokar. Bu süreçte sinematografik imge etrafında dolaşılarak vektörel ortam oluştulur. Her şey fotoğraflarla başlar. Thomas'ın Dilber'i çektiği fotoğraflar, onun kocasının, Mehmet'in ölümüne sebep olmasından bağımsız değildir. Fotoğraf çekmenin kendisi bir eylem biçimidir. Ve bu eylemden, belirtiden dinamik bir süreç doğar. Eylemin kendisi belirsiz olduğu için ondan doğan durum da kapsayıcı olmaz. Ortada aşılacak bir durum yoktur. Eyleme dair belirsizlik, bir enstantane fotoğraftaki Dilber'in bakışıdır. Bu fotoğrafın diğerlerinden farkı, Dilber'in doğrudan objektife bakmasıdır. Bakış anlıktır; gerçekten objektife bakıp bakmadığını hiçbir zaman bilemeyiz. Film, bu bakıştan türeyen yoğunlukların tekil anlarını birleştirir. Fotoğraf makinesi yerini kameraya bırakır. Kamera bazen vektörel ortamdaki başka bir karakter gibi evin içinde dolaşır, bazen de doğrudan Thomas'ın, dışarıda olanın bakış açısına yerleşir. Ev ahalisindeki karakterler doğrudan Thomas'a, kameraya bakarak konuşur. Thomas orada tekrar fotoğraf çekmeye çalıştığında eylemini yarıda bırakır. Fotoğrafın fotoğrafı çekilemez. Evin duvarında yer alan aile fotoğrafının fotoğrafını çekmek istediğinde, Mehmet'in oğlunun bakışı ona engel olur. Mehmet'in bakışı babadan oğula geçen öfkeye dairdir, kendi içinde süreklilik içerir. Asıl süreklilik, hareket ise

kameradan gelir. Thomas hareketsiz görüntülerde kalamaz artık; o görüntülerin öznesi olan Dilber yanı başında bir film gibi yaşamaktadır zaten.

Uzakta olanın en yakına geldiği evde, Thomas'ın Mürtüz'den kaçarak sığındığı odada Dilber'i dikizleyen bakışı tam da sinematografik imgenin doğasını yansıtır. Hem orada olan hem de orada olmayan, bir fazla ve bir eksik karakterdir Thomas. Onun gurbeti bu evdir, içerideyken dışarıdaymış gibi hisseder. Türkler için Berlin neyse onun için bu ev odur. Bu yüzden Berlin içinde başka bir Berlin vardır. Burada yan yana gelmez gibi görünen durumlar ve nesnelerin bir arada var olması olağandır. Ezan okuyan saatle, bir Alman kanalının açık kaldığı televizyon arasındaki mesafe oldukça kısadır. Birindin diğerine dolaysızca geçilebilir. Aynı anda evin bir ucunda Thomas, büyükanneyle türküler söylerken, başka bir ucunda Mürtüz, kapı deliğinden Dilber'i izleyebilir. Tanrı misafiri, evin bir ferdinin ölümüne sebep dahi olsa onun yerini alacak denli içeriden birisi olabilir. Öyle ki, başka bir Alman Mürtüz'le evin içinde kavga ettiğinde, Mürtüz'ün canını kurtaran Thomas olur. Aynı durum Thomas için de geçerlidir. Mürtüz'den kaçarken, binada sığınmaya çalıştığı bir Alman ona kapısını açmaz. Almanlık ve Türklük sadece ayırıcı belirteçler olarak iş görür. Bir Türk'ün bir Alman'dan daha fazla "Alman" olması, bu vektörel ortamda olağan görünür. Mürtüz'ün az önce orada seviştiği bir Alman kadını çıplak halde annesi ve babasıyla tanıştırması garip değildir. Bu kadın bir Türk gibi onların elini öpebilir. Dilber'in okşamaktan zevk aldığı, elindeki Avrupai görünümlü çıplak erkek oyuncak, bu vektörel ortamın nesnesidir. Thomas'ın başına geçirilen eşarp görünümlü kumaş parçası bu nesnenin üzerini örter. Bu ortamdaki eylem-durum ikilikleri neresinden tutsan eğreti kalır. Gurbetlikler, tam yerini bulamayışlar ve yer değişimleri, Berlin içinde başka Berlin'ler oluşturur. Katil olarak görünen Thomas evden Dilber'le ayrıldığında, bir aşk hikâyesi mutlulukla bitmiş olmaz. Türlü gariplikler, başka bir içeride oranın dışarısından türemeye devam edecektir.

Vargı'nın *İnşaat* (2003) filmi vektörel uzamı bir inşaat alanı üzerinden oluşturur. Bu alandan film boyunca dışarı adım atmayız, oranın bitmemiş katlarında ve arka bahçesinde dolaşırız. Türkiye'nin sosyo-ekonomik durumuna dair toplumsal bir hicivdir *İnşaat* filmi. Ülkenin en önde gelen ekonomik parametresi olan inşaat alanı,

bu filmde küçük bir uzama sıkıştırılıp içindeki unsurlarla birlikte genişleyen karmaşık ilişkiler ağıyla kuşatılır.

Sadece iki işçinin çalıştığı inşaatın krokisi bile yoktur. Katlarda kaç evin olacağı, evlerde kaç oda olacağı belirsizdir. Yarım yamalak, oluşum halinde bir inşaattır bu. İnşaa hali bitmeyen bir inşaat. Eylemlere ve durumlara göre değişen dinamik kırık bir hat. Henüz filmin başında, inşaatın patronu olan Nizamettin'in, işçilerle (Ali ve Sudi) arasındaki diyalogdan bu kırık hattın taslağını çıkarmaya başlayabiliriz. Ev ve odalara dair yapılan belli belirsiz mutabakattan bir yapı ortaya çıkmayacağını tahmin edebiliriz. İnşaatın hemen yanı başındaki yaşlı kadının ikazları (kabuklu topraklar) da bu tahmini güçlendirir. Vektörel ortamı harekete geçiren asıl eylem Nizamettin'in elleriyle gelir. İnşaat bahçesine gömülen cesetle birlikte, gittikçe içinden çıkılamaz hale gelen değişken bir durum ortaya çıkar. Ali'nin bu eyleme şahitliği, o ve Sudi'yi eyleme ortak eder. Kaçtıkları takdirde yakalanmaktan, ceset bulunduğu takdirde de suçun kendi üzerlerine kalmasından korkarlar. Olabilecek en mantıklı tercih, oraya su deposu geleceği için cesedin yerini değiştirmektir. Bu bu vektörel ortamda en mantıklı olan en olmayacak sonucu doğurur. Su deposunun Nizametti'nin müdahalesiyle içeriye getirileceğinden haberdar olmayan işçiler istemeden işbirlikçi olur. Bu yanlış anlama/eksik bilgi unsuru, filmin vektörel ortamına dair katalizör görevi görür. İnşaata gömülen son ceset olmayacaktır bu. Hatta bu ilk cesette, inşaatın diğer yüzü olan "Şeyh Şabettin" bir nüve halinde belirir. Cesedin yeri değiştirildikten sonra başında dua etme görevi Ali'ye düşer. Sudi'nin imalı bir şekilde "sen iyi bilirsin" demesi, sonrasında olacak olanlara dair bir belirteçtir.

İnşaatı hiçbir zaman boş görmeyiz. Bir işçi çıktığında diğeri her zaman orada kalır. Asıl kalanlar, gitmeyecek şekilde yerleşenler sayıları artmaya başlayan cesetlerdir. Türkiye'nin arka çöplüğü gibidir inşaat. Ali'nin yaşlı kadına söylediği klişe, "inşaata girmek tehlikeli ve yasaktır" kısmen geçerlidir. Bu inşaat için tehlike hiç eksik olmazken, yasaklar çiğnenmek içindir. Derin devleti, mafyası ve eğlence-medya dünyası burada ayırt edilemez hale gelir. İkinci ceset derin devletin bagajından çıkar. Bu ekibin başındaki Şevket'in anlattığı olaydaki durumu rahatlıkla filmin vektörel ortamına uyarlayabiliriz: "kimin suçlu veya masum olduğunu anlamak mümkün değil". En masum gibi görünen işçiler bile bu bataklıktan kurtulamazlar. Asıl işleri

olan inşaatı bitirmek, daha çok para kazandıran ceset gömmekle kıyaslandığında değersizleşir. Onlar için yeni bir iş koludur ceset gömmek. Para kazandıkça inşaatta kaldıkları katın çehresi değişir; bir ofis gibi işlemeye başlar. Üçüncü cesedi getiren medya çalışanlarını öncelikle ofislerine buyur ederler. Ancak bu sefer sadece ceset gelmez. Onlar ardında bir kamera bırakır. Bu unutulan kamerayla birlikte film daha da katmanlaşmaya başlar. Filmin ele aldığı konu ve biçimine uygun olarak, deyim yerindeyse film içinde film oluşur.

Medya çalışanlarından biri, Nizamettin'in baldızı[93] kamerayı bulmak için inşaata geri geldiğinde farkında olmadan itirafta bulunur. Kamerayı açık bırakan Ali, ona olayı tekrar anlattırarak cinayeti itiraf etmesini sağlar. Kameranın bu ifşa edici gücü bir kez keşfedildiğinde, inşaata gelen herkes öncelikle onun merceğinden geçer. İnşaata girmek görsel ve işitsel anlamda çoğalmak demektir. Kamera briketlerden biri gibi oranın gözü kulağı olur. Kaset meselesi henüz kamera ortada yokken dahi vektörel ortama üstü kapalı bir şekilde dâhil olur. Nizamettin'in, pis ilişkileri ortaya çıkaracak olan güvenlik sigortası-gizemli paket bir video kasettir. Bunun bilgisini Nizamettin'den değil etrafındaki karanlık ilişkiden çıkartırız. Bu gizemli kasetle birlikte inşaatın diğer yüzü açılır. Sudi, elinde kaseti gören yaşlı kadının ısrarcı soruları karşısında, geceleri bitmeyen insan trafiğine dair ses benzeşimleri üzerinden bir yalan ortaya atar: "şey, şeyh, Şabettin". İnsanlar inşaata, Şeyh Şabettin'in torunu olan Ali için gelmektedir. Belirsiz bir "şey"le içi dolu dolu olan "Şabettin" arasındaki fonetik kısa mesafeden çıkan absürt hikâye vektörel ortamda işlevselleşir. Hocalık inşaatın ikinci iş kolu olur. Yaşlı kadınla başlayan sıra, İstanbul'un tüm "şifalı nefese" muhtaç olan insanlarıyla birlikte uzar gider. İki yüz öyle iç içe geçer ki, insanların hangi yüze bakmak için geldiklerini kestirmek giderek güçleşir. Çukur ve muska ayırt edilemez hale gelir. Hatta muska için ayrı bir inşaata geçmek bile düşünülür. Çukurdan gelen parayı sayarken Ali, kapalı kameranın karşısında, insanları dolandıran "sahte Şeyh" olur. Tersi de aynı ölçüde gerçekleşir. Kamera görüntülerinden birinde, çukur için gelen bir kadının cebinden siyah bir muska çıkar. Onların ak büyüsünden değildir bu, "kara büyüdür". Kamerada çukur ve muskanın iç içe geçtiği bir Türkiye portresi oluşur. Ali ve Sudi ikilisi bu portreyi, eline aldıkları

[93] İkinci cesedi getiren de arkadaşıydı. Cesetler hep Nizamettin'in çevresinden inşaatın toprağına gelir. Bu açıdan filmi, Türkiye'nin bilindik psiko-sosyal durumu olan akraba ve tanıdık ethosuna dair bir alegori olarak yorumlayabiliriz.

abur cuburlarla televizyondan bir film gibi izler. “Kazılacak toprak ve muska yapılacak çarşaf” kalmayana kadar bu karmaşık film oynamaya devam eder.

Sona gelindiğinde, ilk cesedi getirenin (Nizamettin) de cesedi gelir. Vektörel ortam öznelerine tur bindirir. Her şey bir anda karşıtına dönebilir; toprağın üzerinde olan altına kayabilir. Derin devletin mafya gruplarıyla karşı karşıya gelmesinde kimin kime silah doğrulttuğu belli değildir. Şevket’in “herkes birbirini mi vuracak” sözü, vektörel ortamın gerçekliğine aittir. Bu bir “Amerikan filmi” gibi sosyo-ekonomik bir gerçekliktir. Bu gerçekliğin ifşa edilmesi ülke dışından gelen (Japon) inşaat denetçileriyle olur. Esasında, filmi eylem imgenin küçük biçimine bağlayan bu unsur, filmin ortalarında belli belirsiz duyurulmuştur. Denetleme uzaktan ve kısa bir diyalog halinde, bir belirteç olarak inşaatın üzerinden geçmiştir. Ali ve Sudi kaçmayı planladıklarında, bu belli belirsiz belirteci cisimleşmiş olarak karşılarında bulurlar. Japon denetçinin gözleri tıpkı Sudi’nin gözleri gibidir: birbirinden farkı iki göz-Van kedisi. Filmin ikiyüzlülüğüyle de uyumlu olan bu iki farklı göz karşısında Sudi’nin verdiği tepki -“Şaka mı lan bu?”- kamusal bir tepkidir. Bu tepkinin geride kalan kasetlerle birlikte nereye evrileceği ucu açık bırakılır.

4.2.1.5. Yansıma imge: teatral ve plastik temsil

Deleuze, eylem imgenin biçimlerini ayrı başlıklar altında inceledikten sonra, onların kendi aralarındaki geçişlerini ve dönüşümlerini açıklamak için hareket imgenin başka bir tipini kavramsallaştırır. Yansıma imge bir biçimin diğerinin içinde yer aldığı çapraz ilişkilenme tarzları oluşturur. Bu imgede eylem imgenin iki biçimi karşılıklı işler. Yansıma imgenin iki temsil tarzına göre figürleri vardır: teatral ve plastik temsil.

Teatral temsilin güzel bir örneği *Eşkıya*’da karşımıza çıkar. “Cumhuriyet Oteli”nin çatı katı, şehri panoramik gören bir tiyatro sahnesi gibidir. Baran dağların tepesinden bu sahneye iner. Oradaki Fırat Nehri’nin yerine buradaki Marmara denizi geçer. Bu çatı katında Baran ve Cumali’nin anlattığı yaşam hikâyeleri kendilerinin yaşayacağı durumları yansıtır. Hikâyeler aracılığıyla gerçek durumun içinde değişecek durumlara işaret edilir. Cumali’nin babasını anlattığı hikâye kendi hikâyesidir. Babasının üvey annesini ve sevgilisini vurduğu gibi, o da Emel’i ve Sedat’ı aynı

sebeple vurur. İki eylemde de "iyi" olmanın cezası çekilir. Filmdeki ikili dünyanın tekrarı yazgısaldır. İyiler iyi olmaktan, kötüler kötü olmaktan vazgeç(e)mez. Aynı yazgı Baran'ın hikâyesinde de devam eder. Hapishaneden çıkan arkadaşı (Dodo Kemal) bir hafta sonra yine birisini öldürerek çıktığı yere geri gelir. Baran da hapishaneden çıktıktan bir süre sonra Berfo'yu öldürür. Hapishaneye geri dönememesi, ölmesi Cumali'nin ikinci hikâyesinde yansıtılmıştır. Cumali, üvey annesi kendisini çatıdan aşağıya attığında bir kuş gibi uçacağını sanmıştır. Filmin sonunda Baran havai fişeklere doğru koştuğunda bir kuş gibi gökyüzüne karışır. Bu üç hikâye onların yaşayacağı durumların belirtisi olarak işler. Anlattıkları hikâyelerin öznesi olmuşlardır.

Ustaoğlu'nun bazı filmlerinde de yansıma imgeleri bulabiliriz. *Güneşe Yolculuk*'ta milli maç sonrası yaşanan coşkunun milli şovenizme-şiddete dönüşmesi figürün arka planını oluşturur. Eylemden duruma giden doğrusal ilerleyişin aksine gerçek durumda değişmiş durum yansıtılır. Mehmet'in uğrayacağı zulmün provasını izleriz. Filmin bütüne sirayet eden politik güzergâh bir sekansta gösterilmiş olur. Sonraki sahnede oynanan langırt oyunu da bunun plastik biçimidir. Gerçek futbol maçından yapay futbol maçına geçilirken aralarındaki imgesel süreklilik devam eder. Türkiye'nin batısıyla doğusu arasındaki mücadeledir bu. Birincisindeki değişmiş durum, ikincisindeki genel politik durumun yansımasıdır. Tersi de aynı oranda geçerlidir. *Araf*'ta ise plastik temsil başka tarzda işler. Filmin başındaki makineden akan lavları bir metafor olarak değerlendirmek, bu imgeyi açıklamak için yeterli olmaz. Makinenin ağır ağır çalışması, lavları boşaltması filmin kendi ritmini yansıtır. Sonradan akan lavlar, bu ritmin oluşturduğu gerginliğin patladığı anlarla ilişkilidir. Makine bütün olarak filmin ilerleyişinin plastik eylemini yansıtır. Bu tıpkı krema makinesi başındaki gergin bekleyişe karşın makinenin bir süre sonra süt fışkırttığı Eisenstein'ın *Straoye i novoye* (Eski ve Yeni-1929) filmindeki ünlü sahneye benzer. Burada söz konusu olan patetik bir andır.

Yansıma imgeyi sinematografisinin önemli bir parçası olarak kullanan yönetmen Zaim'dir. Zaim'in geleneksel sanatları Türk sineması içerisinde yeniden değerlendirme çabası yansıma imgelerle karşımıza çıkar (2006: 42). Örneğin, *Filler ve Çimen*'de pek çok değişmiş durum gerçek durumdaki bazı imgelerle gösterilir.

Havva tanığı olduğu cinayeti ihbar ettikten sonra, onun ve kardeşi için durumlar değişir. Bu değişen durum henüz değişmemiş haliyle gerçek durum içinde yansıtılır. Bu yansıtma işlemi bazı plastik temsillerle gerçekleşir: Havva'nın koşarken kırmızı renkli bir su birikintisine basmasından sonra ardında bıraktığı kırmızı ayak izleri, otel sahibinin oğlu için hazırladığı sahte pasaporttaki yanık izleri ve en önemlisi, filmin son sahnesinde, kokainden kara ve kardaki kan damlalarından ebrudaki boya damlarına geçiş. Bütün bu imgelerde yansıtılan şey değişmiş veya değişecek durumdur.

Gölgeler ve Suretler (2010) filmi ise yaslandığı teatral temsil itibariyle yansıma imgeyle başlar ve biter. Zaim, Hacivat ve Karagöz oyununu insanlığın tasviriyle bütünleştirir. Başlangıç sahnesinde, bu oyun gerçekleşecek olayları yansıtır. Boşaltılan köy sonrası yaşanılacak kötü olayların, gerçek eylem-durum ikiliğinin kurgusal eylemle yansıtılması söz konusudur.

Resim 4.14. Gölgeler ve Suretler

Esasında, film bütün olarak teatral temsili gerçek durumların içerisine yayar. Teatrallik perdeden evlerin duvarlarına bulaşır. Hacivat ve Karagöz'ün gölgesi perdeden duvarlara geçtiği gibi, o duvarların yer aldığı evlerde yaşayan insanların gölgeleriyle de karışır. Yaşanılacak olaylarda-durumlarda tek tek insanlar yoktur, onların duvarlardaki gölgeleri ve birbirini besleyen sürüler vardır. Oyunda da belirtildiği gibi insanlar toplumsal altüst oluşlarda "görünmezdir". Görünmez olmayı başardıklarında ise katliam kaçınılmaz olur. İçimize, kendi mağaramıza bakmak -bu sahne açısından oyunun perdesine bakmak- kendi "gölgemizi" görmemizi sağlar.

Filmin başlangıcındaki bu sahne adım adım gelişen olayları yansıtır. Bu olaylardan sonra, söz konusu oyun bu sefer filmin sonunda karşımıza çıkar. Oyun artık beklenilen eylemleri değil, insanlık adına olması umut edilen büyük eylemi yansıtır: "belki bir gün mağaradan korkmadan çıkarız".

Çamur (2003) filminde ise yansıma imgenin plastik temsilini buluruz. Bu temsilde heykeller, cesetler ve yaşayan bedenler, geçmiş ve şimdinin aynı çamuruna bulaşır. Plastik temsil, *Gölgeler ve Suretler*'deki teatral temsil gibi, filmin harici bir imgesi değil, onun genel hüviyetini oluşturan imgedir. İki filmde de Kıbrıs meselesi politize edilir. Bu meselede kamusal ve özel ayrımı yoktur. Hacivat ve Karagöz'ün gölgeleriyle, boşaltılan köylerdeki evlerin duvarlarına yansıyan tarafların gölgeleri birbirine karışır. Aynı tuz gölünde-çamurda iki tarafın da cesetleri ve eski zamanlardan kalan heykeller vardır. *Çamur*'da plastik temsil barışı getirmenin yolu olduğu kadar şifa bulmanın da yoludur. Eski zamanlarda bir tapınak olan tuz gölü-çamurluk, insanların şifa bulmak için kendi hastalıklı yerlerinin kalıplarını-heykellerini tanrılara sunduğu kutsal bir yerdir. Bu kutsal yerdeki ritüel, adanın tümüne barış getirmek için estetize edilir. Temel, iki tarafın boşalan evlerinde yaşamış olan insanların heykellerini yaparak o evlerde sergilenmesi için uğraşır. Onların eski evinde artık başkaları yaşasa da, bu yaşantının içinde kendi heykelleri de yer alır. Bu heykeller ironik imgeler oluşturur. Konuşma yetisini kaybeden Ali'nin heykeli eline mikrofon tutuşturularak Rum tarafındaki evine, oradaki bir kişinin heykeli de kucağında onun görüntülerinin yer aldığı bir televizyonla buradaki evine gönderilir. Bu plastik temsilin gerçek yaşamda da karşılığı vardır. Tam da iki tarafın arasındaki sınırda yer alan kutsal yer, tuz gölü-çamurluk insanların şifalı olduğuna inandığı tehlikeli bir yerdir. Tehlikelidir çünkü iki tarafın da sınırları ihlal etme durumunu içerir. Bu kutsal yer hem zehirdir hem de panzehir. Orada iki taraftan da insanlar ölmüş, onların cesetleri oraya gömülmüştür. 70'lerdeki olaylarda, Ali öldü zannedilip orada bırakılmıştır. Toprağın üzerindeki cesetler ve yaşayanlarla, altındaki ceset ve heykeller aynı kutsal yerde uzanmaktadır. Öldü zannedilerek orada bırakılan Ali, bu sefer oraya asker olarak gelir. Kaybettiği sesini ve yaralandığı bacağını iyileştirmek için kalıba döktüğü beden parçalarının heykellerini oraya gömer. Gömülmesi düşünülen cesedinin yerine kendi bedeninin heykel parçalarını koyar. Aynı heykel hem Rum tarafındaki bir evin köşesinde hem de buradaki

çamurun içinde yer alır. Çamur tarafların birleşip ayrıştığı sınır yerdir. Zaim, mekânı-çamuru bir "karakter" olarak tasvir etmeye çalışmıştır (2003: 33). Bir eksen-mekan'dır çamur. Bu eşmekansallık umudun ve şifanın plastik temsilidir.

Benzer plastik temsile, Irmak'ın *Mustafa Hakkında Her Şey* (2003) filminde karşılaşırız. Plastik temsil filmin geneline sirayet etmez, durumlar arasındaki geçişi ve geçmiş şimdi ilişkisini tesis eder. Mustafa'nın Ceren'in ölümünden sonra öğrendiği gerçek, onun yaşantısını bütün olarak kavramamızı ve sonrasında olacaklara dair fikir edinmemizi sağlar. Ceren onu aldatmıştır; onun için her şey bir "yalandan" ibarettir ve kendi çocukluğu da bu yalana batıp çıkmıştır. Annesiyle birlikte Ceren'in yaptığı o "sahte" heykeller karşısındadır. "Herkesin ona yalan söylemesinden" –kendisinin de herkese söylediği yalandan (kardeşini öldürdüğü gerçeğinden), heykel yüzlerine geçilir. Bütün bu yalanlar bu donuk yüzlerde cisimleşir. Yüzleri parçalamak gölgelerle savaşmaktan başka bir şey değildir. Mustafa o heykelleri parçalarken kendi yaşamını da parçalamaktadır. Bu parçaların, enkazın altından ancak gerçekler ortaya çıkabilir. Ceren'in eylemi ve eylemsizliği sonrasında başlayan bu durum, henüz değişmeden gerçek durumda yansıtılmıştır. Filmin geri kalanı geçmişe bata çıka o parçaları yeniden birleştirmekten ibarettir.

4.2.1.6. İlişki imge: mark, demark ve sembol

Hareket imge türlerinin birlikte işlemesini sağlayan ilişki imge bir tür harç görevi görür. Onlar arasında dolaşan, hiçbirine de indirgenemeyen ve onları birbiriyle ilişkilendiren bütünün açık formudur ilişki imge. İlişki imgenin göndergesi kendisidir, ama kendisini gösterirken diğer hareket imgelerle ördüğü ilişkiler ağına-bütününe gömülür. Bu ağda-bütünde hareket imgelerin işleyişi değişir. Söz gelimi, algılanım imge artık bir "yorum" olur; kamera yorumlamaya başlar. İzleyici film oluşumuna aktif olarak katılır, bir hareket imgeden diğerine ilerleyerek bütünü ortaya çıkarır.

Irmak'ın *Karanlıktakiler* (2009) filmi, hareket imgeleri kendine çeken bütünün adım adım kurulmasıyla ilerler. Hitchcock'un *Psycho* (Sapık-1960) filminde olduğu gibi, korku atmosferinden düşünülen ve hissedilen gizemin çözülmesine geçilir. Kimsenin içeri gir(e)mediği buradaki gizemli ev, Gülseren'in kapatılma yeridir. Bu yeri bir

örtüyle kapatan geçmiş açığa çıktığında, tüm şimdilere dair düşüncelerimiz ve hislerimiz tersine döner. Film baştan itibaren zihnimizde tekrar oynamaya başlar. O akıp giden imgeler yeniden gözden geçirilir.

Filmin ilk yarısı mark göstergesine göre biçimlenir. Dışarı ve içeri meselesine dair kurucu sekanslar birbirini takip eder. Egemen her gün annesinin, Gülseren'in sesiyle uyanır, onun ev içindeki ve dışındaki kurallarına uyar. Onun yanından ayrılıp iş yerine geldiğinde kendi kurallarını işletir (cep telefonu ve takım elbise yerine rahat kıyafetler). Gülseren de kendi çerçevesinde yaşamını idame ettirir. Hiç dışarı çıkmaz, kardeşi hariç kimseyi içeriye almaz, karanlık olduğunda telaşla ışıkları açar ve eski İstanbul yaşantısını olabildiğince muhafaza etmeye çalışır. İkisi de içeride dışarıyı prova eder: Gülseren hiç çıkmadığı dışarıda dolaşır gibi evde olmayan insanlara selam verir; Egemen ise hiç giremediği içeride var oluyormuş gibi kendisinden yüksek statüdeki çalışanların yaptıkları işleri taklit eder (projeler anlatır ve taslaklar çizer). İkisinin el birliğiyle kurduğu bir düzen vardır. Bu düzen öyle sağlam ve hassastır ki, eve su getiren kişi değiştiğinde bile sarsılabilir. Asıl kriz ise içeriden kaynaklanır: Egemen'in Gülseren'e sözü- "esas benden kork!". Egemen onu zorla dışarı çıkardığında, düzen artık bozulmaya başlamıştır. İçeri dışarıya çıktığında, dışarı da içeriye girer. Onu ilk defa dışarıda, komşularını da içeride görürüz. Dışarıda başka bir şey daha görürüz: Gülseren'in gördüğü ama bizim görmediğimiz o imgeyi. Filmin başında gördüğümüz fotoğraflara dair komşuların dedikoduları aracılığıyla geçmişin sayfaları kıpırdanmaya başlar. Burada artık filmin ikinci yarısı açılır, demark göstergesi işler. İlk dizi bozulmuş yeni bir dizi oluşmaya başlamıştır. Bu geceden-sapmadan sonra, Egemen ilk defa annesinin sesiyle uyanmaz, hatta onu yatağında bile bulmaz. Dışarıya atar kendisini, hiç kimsenin içerisine de dâhil olamaz (park, kahvehane ve halı saha). Bildiği başka içeriye, iş yerine kaçar. Bu yer haricinde kendisine alternatif bir içerisi yaratır. Her pazar günü teyzesinin evine gider.

Dışarıya açıldığı ilk gün, onun için Umay Hanım sadece Umay'dır, dışarıda kalmanın umududur. O umuda yaklaştığında, Umay'ı evine bıraktığında kendi evine giremez. Gülseren onun yaptığı beden jestini tekrarlar. Kaşlar havaya kalktığında içeriye girmek mümkün değildir. Aynı jesti Egemen yaptığında ise Gülseren'in dışarı

çıkması mümkün değildir. Dışarının içerisiyle birlikte işlemesini sağlayan sembol ise Egemen'in o jestten sonra gittiği uzamla birlikte oluşmaya başlar. Tüm dışarıların dışarısı ve içerilerin içerisidir bu uzam, yani kendisidir. Egemen uçurum kenarında bir başınadır. Çerçevede ondan başka kimse görünmez. Yüksekte, yüzü ufka dönük, sadece onun olduğu ve başkasının çerçeveye giremediği yerde dışarıya bakarken içeriyi görür. Aynı bakışı, kendi içine-geçmişine Gülseren'in fırlatması da gerekir. Esrarın çözülmesi amacıyla bellek imge, ilişki imgenin ördüğü ağa dâhil edilir. Geçmiş açılır ve onun korktuğu imge ayan beyan bir tecavüzcü olarak karşımızdadır. Geçmiş açıldığında kamera tamamen onun bakış açısında kalır. Öznel bakış açısıyla onun ne yaşadığını öğreniriz. Egemen'in onu ilk kez zorla dışarı çıkardığında gördüğümüz kamera kullanımı burada tekrarlanır. Oradaki imge burada bir yaşantıya bürünür. Sadece o imge değil, film boyunca gördüğümüz kimi imgeler de bir yaşantı neticesinde anlamını bulur: Gülseren'in eşiyle birlikte yer aldığı fotoğraf çerçevesinin kırık camı, yine başka fotoğrafta çerçevenin dışına, o imgeye bakması, çocuk seslerinden rahatsız olması ve en önemlisi, neden dışarıya çık(a)madığı. O yaşantıdan şimdiye döndüğünde buradaki yaşam kabuk değiştirir. İçeri ve dışarı artık aynı sembolik düzlemde buluşur. Egemen ve Gülseren, bu düzlemin sembolik nesnesi olan motosiklete bindiklerinde, filmin iki yarısı örülen anlamsal ağda birleşir. Asıl içeriden-geçmişten-karanlıktan, dışarıya-şimdiye-aydınlığa açılırlar. O kendilerini "tükürüp atan" dışarının ufkundaki ışığın içinde kaybolup giderler.

Resim 4.15. Karanlıktakiler

Saylak'ın *Daha* (2017) filminde ise ilişki imge uluslararası bir meseleyi, mülteci sorununu açmak için kullanılır. Filmin senaristi de olan Hakan Günday'ın aynı isimli

romanından uyarlanan *Daha*, insanın başkasıyla olan kadim ilişkisini imgeselleştirir. Yazarın/senaristin şu sözüyle film açılır: "insanın kullandığı ilk alet başka bir insandır". Hobbes'un vecizleşen sözünün -"insan insanın kurdudur" (homo homini lupus), bir tür çeşitlemesi olan bu ifade filmin çatısıdır. Eğer toplumsal sözleşmeyle doğal durumdan yapay duruma geçtiysek -bu geçişi mark göstergesinden, demark göstergesine geçiş olarak da yorumlayabiliriz, neden kaotik durum sona ermez? Arzu, kudret ve hak yerine, denetleme, yasa ve ödevler geçmiştir, ama insanın insanın kurdu olduğu o güvensiz dünya ortadan kalkmış mıdır? Leviatha'nın kendisi en büyük korku figürü değil midir? Devlet baba bir eliyle döverken diğer eliyle öğretmez mi? Leviatha'nın bedeninde, toplumsal durumda korku-şiddet ve ideoloji aynı anda işler. Güvenlik arttıkça risk de artar. Bu paralel artış kaçınılmaz olarak denetleme ve gözetimi doğurur. Modern toplumun hikâyesi, tarihidir bu.

Filmin kaotik atmosferiyle Baba figürünü öne çıkarışı, "insanın ilk kullandığı aletin" değişmediğini gösterir. Ahad devlet babanın cisimleşmiş halidir. Bir kıyı kasabası olan Kandalı baştan aşağıya insan kaçakçılığına batmıştır. Jandarma ve yöre esnafı elbirliği yaparak organize bir suç teşkilatı kurmuştur. Kandalı'yı bütün olarak düşünmemizin nedeni, Gaza oradan kaçtığında tutsak kaldığı nezarethanenin duvarına oranın ismini yazmasıdır. Kandalı, devletin bir uzvu olarak görülmelidir. Oradaki herkes bir kulaktır sadece. Ahad ise devleti temsil eden en büyük kulaktır. Temsilin temsil olması için öncelikle sunum-halk olması gerekir. Fakat burada halk yoktur, sadece hak vardır. Paranın tek geçer akçe olduğu hak. Ahad için mültecilerin ülkesini terk etmesiyle, oğlu Gaza'nın okumak için evden gitmesi aynı şeydir. Mültecileri kamyonetinin arkasında kilitli tuttuğu gibi onu da kendi hâkimiyeti altında tutar. Okumanın faydası yoktur; asıl ideoloji içeriğine bakmadan bir şekilde para kazanmaktır. Ahad'ın hayvani davranışları, sınırın öte yanından, doğadan buraya, topluma geçmediğini gösterir veya zaten toplumun içinde var olan doğayı. Asıl doğal ilişki, modern toplum açısından, yaşamak için para kazanmaktır. O halde, Ahad için oğlunun işi öğrenmesi bir tercih değil zorunluluktur. Kamyonete kendi isminin yanına Gaza'yı yazdırması bu yüzdendir. Babadan oğula doğallaşan bir iş-para akışı söz konusudur. İkinci tur mülteci transferinde, sığınaktaki ilk konuşmayı artık Ahad değil Gaza yapar. Gaza'nın cümleleri tam da kendisine öğretildiği gibidir. Filmin mark göstergesi bu aksiyom üzerinden kurulur.

Bu gösterge, her ne kadar doğallaştırılsa da her zaman bozulma tehlikesi içerir. Korku bir kere yayıldığında Ahad'ı da içine alır. Her şeyin işler göründüğü düzende çatlaklar oluşur. Henüz ilk mülteci transferinde çatlak belirir. Mülteci çocuğun ölümüyle birlikte demark göstergesi oluşmaya başlar. Bu kırılmadan sonra filmin geri sayım sayacı işler: "78 gün daha". Ahad ölümün faturasını Gaza'ya çıkartır. Gaza'nın cezası para kesintisi ve kamyonet arkasındaki tutsaklıktır. Onun mültecilerden farkı yoktur. Sınavdan arta kalan kitapların sayfalarıyla yaptığı uçaklar, çocuk mülteciler için oyuncak olur. İki taraf da uçmak, özgürleşmek ister. O halde, onun yapması gereken yukarıdan aşağıya, sığınağa inmesidir. Gaza ölen çocuğun yerine geçer. Bu yer değişimi bir anlamda babasının bakışını da doğrulamaktadır. Gaza onun yanından karşısına geçmiştir. Korkunun karşısında artık umut vardır. Bu aynı zamanda, Spinozacı bir toplum tahayyülüdür. Arzular toplumsal duruma geçtiğimizde ortadan kalkmaz, onlarla iletişim kurulur: doğal durumda var olan ilkel toplumsallık. Sevinç ve keder aynı toplumsal havuzda cereyan eder. Gaza kederden sevince geçer. Onların eğlencesine katılır ve onlarla birlikte uyur. Ahra, bu etkileşimdeki esas unsurdur, dilini bilmemesine rağmen Gaza için sevinç kaynağıdır. Bu kaynak talan edildiğinde oradan kaçmaktan başka çare kalmaz. Bu sefer tecavüzü Ahad değil, jandarma komutanı Yadigâr yapar; para yerine bir kadın bedeni sunulmuştur. Ahad Gaza'ya modern politik yaşamın temel edimini hatırlatır: susmak. Onlar sadece bir kulaktır, mülteciler ise kulağın kulağı. Gaza artık orada duramaz. Onun evden kaçışıyla, mültecilerin tekneye doğru koşuşu paraleldir. Mültecilerin kaçının denizde boğulduğunu bilmeyiz ama Gaza'nın tekrar o bataklığa gömüldüğünü biliriz. Yadigâr onu otobüste yakalar ve nezarethaneye atar. Babasının dışarıdan bakışıyla, Yadigar'ın bakışı arasında bir fark yoktur. Gaza için artık karanlıkta kalma vaktidir. Mültecilerin sığınakta çizdiği, filmin iki temel sembolü olan güneş (ölen çocuk) ve el (Ahra) işlevini yitirir. Güneş söner, eller tutulmaz ve isyan ateşi yanar. Gaza'nın parayı bulmasından sonra sayaç tekrar ortaya çıkar: "13 gün daha". Daha'lar bitmez; mark göstergesinin imlediği düzen yeniden işlemeye başlar. Gaza başladığı yere geri döner. İş akışını babasından daha incelikli yapar. Sembollerin üzerini boyar ve sığınağı denetleyebileceği şekilde bölümlere ayırır. Sığınağa bir de kamera eklendiğinde gözetleme düzeneği de çalışmaya başlar. Onun tek yapması gereken sandalyesine oturup izlemektir. Oraya bir can simidi

attığında, karşısında "insanın insanın kurdu olduğu" bir film başlar. O artık yeni devlet babadır.

Karaçelik'in *Sarmaşık* (2015) filminde bu figür Beybaba'dır. Beybaba olmaklık devredilir bir nitelik değildir. Kendi yarattığı korku ve gözetim imparatorluğunun cinnetine o da dâhil olmak üzere herkes düşer. *Sarmaşık*, kitlesel bir histerinin bu coğrafya özelindeki alegorisidir.

Bu filmle birlikte, bu bölümde yapılan imge ve gösterge analizine dair bir parantez açmak istiyoruz. Bazı filmler vardır ki, hangi imge veya gösterge altında değerlendirileceğine dair hüküm vermek en az analiz kadar zorlayıcı olabilir. *Sarmaşık* filmi, yönetmenin filmografisini de dikkate aldığımızda, pekâlâ kristal imge altında değerlendirilebilir. Filmin sonlarına dair gerçekle hayalin ayırt edilemez hale gelişi, bu değerlendirme için yeteri kadar veri sunar. Bu bağlamda, onu özellikle Alper'in *Abluka*'sıyla (2015) dirsek temasına bile sokabiliriz. Hatta geminin tümüne yayılan sarmaşıklar üzerinden rizomatik düşünceye ve oradan da düşünme göstergelerine (noosigns) ulaşmak da mümkündür. Fakat bizce, bu film, ilişki imge altında değerlendirilmeye daha uygundur. Bunun en önemli iki nedeni var: filmin üçlü yapısı ve sembolik anlatımı. Karaçelik, *Sarmaşık* filmiyle, ilişki imgeye politik bir veçhe vererek onu zaman imgenin sınırlarına doğru iter. *Daha* da ilişki imgenin politik bir veçhesidir, ama bunu daha çok klasik politik sinema bağlamında yapar. Karaçelik'in özel ve kamusalı eşzamanlı düşünmesi bu farkı daha iyi açıklar: "bireyi bütün psikolojik katmanlarıyla birlikte anlatmaya çalışmak benim için politikanın başladığı yerdir" (2012: 377). *Sarmaşık* ise bir yanıyla modern politik sinema örneğidir, öte yanıyla da zaman imge sinemasının özelliklerini taşır. Deleuze'ün ilişki imgeyi hareket imgenin sonuna yerleştirdiğini hatırlarsak, bazı filmler uyarınca, onu zaman imgeye yaklaştırmak yanlış olmaz. Üstelik Deleuze'ün en önemli şiarlarından birisi olan "ilişki terimlerini dışsaldır" tam da zamana işaret eder. O halde, film bağlamında şunu sormak gerekir: Filmin ilk sahnesinde takdim edilen, doğrudan kameraya bakan karakterler haricinde gösterilen mezar kime aittir? Bu altı karakterin hiçbirinin, Kürt de dâhil olmak üzere öldüğünden emin değilsek, bu eski mezardaki kimdir? Onlara dışsal olan, hiçbirine indirgenemeyen zamanın öznelliği, kristal zaman olabilir mi? Öznesi kendisi olan zaman, farklı mekânlardaki

karakterleri aynı sahnede bir araya getirir. Onların bakışındaki korku ve azamiyet, sahnenin sonundaki sembolik mezarı veya filmin sonundaki kitlesel histeriyi kameranın gözünde görmelerinden ileri gelir. Deleuze'ün zaman imgedeki gören öznesinin (seer) aynı zamanda kâhin anlamına geldiğini unutmayalım. Zamanın öznelliğinde, kameranın gözünde bir an görünen şey filmin süremidir. Hepsinin dışında kalan, onları birbiriyle ilişkilendirerek oluşan sürem.

Bu sürem üç bölümden oluşur. Her bölüm, S. T. Coleridge'in "Yaşlı Gemici" şiirinden bazı mısralarla başlar.[94] Birinci bölümde, mark göstergesinde gemi doğal düzeninde işler haldedir. Gemi üzerinde olduğu denizle ve onu iten rüzgârla uyumlu bir şekilde varacağı yere doğru ilerlemektedir. Şiirden alıntılayacak olursak, "hiç durmadan" tıkır tıkır işleyen bir gemidir bu. Gemiye üç kişi dâhil olur: Kürt, Cenk ve Alper. Geminin işleyen düzenine dâhil olan bu karakterle birlikte yaşanacak sapmanın (demark) tohumları da atılmış olur. Tohumun yeşereceği, kök salarak (sarmaşık) büyüyeceği gemiyle onlar arasındaki ilişki ikili bir şekilde kurulur. Filmin başındaki bir aradalık, bu sefer farklı zamanları aynı mekânda buluşturur. Geminin yemek salonunda iki farklı grup yemek yerken farklı zamanlarda farklı konuları -ilk grup yeni gelenleri, diğer grup geminin makinesel işleyişini- konuşur. İkisi sanki aynı anda olup biter. Bu işleyiş bozulmaya yazgılıdır. Şiirin filme göre birinci bölümündeki "kaçış" vurgusu sonuca ulaşamayacaktır. Yine de, mark göstergesi gereği, işleyişin sarsılmaz doğası başlangıç noktamızdır. Doğal düzende herkesin yeri ve düzeni bellidir. Hiyerarşik bir yapı vardır. Somut olarak da geminin en üstünde Beybaba yer alır. Geminin alt kısmında, "sintinede" yer alan kamarot Nadir'in "devlet evimi yıktı" demesi, onun için yok hükmündedir. Sulukule'deki evi yıkılan Nadir, gemiden ayrılmak için ondan izin ister. Onun bilmediği veya unuttuğu gerçeği, devletin oradaki cisimleşmiş hali aktarır. Devletin karşısında boynun kıldan incedir. Boyna vurulan, Leviathan'ın kılıcıdır; onun boynunu büken, başını öne eğdiren evini yıkan dozerdir.

İkinci bölümde, demark göstergesinde yıkım yavaş yavaş içeriye dönmeye başlar. Şiirdeki ifadeyle, "birden rüzgâr dinmiştir". "Ağırlığın hissedildiği" gemi demir

[94] Şiire ismine veren yaşlı gemicinin, film bağlamında ifade edersek, zamanın bizzat kendisi olduğu yorumunu yapmak hatalı olmaz. Armatörünün bile el çektiği, denizin ortasında demirlenerek hiçbir limana yanaşamayan gemi kime aittir?

atmıştır. Mutlak hareket sudan ona düşen çapaya geçmiştir: hareketsizliğin mutlaklığı. Bir adım ötede kalan liman-kara geminin bizatihi kendisi olur. Karanın hareketsizliğine gömülür gemi. Karadaki göreli hareket burada mutlak hareketsizliğe ulaşarak içeriyi istikrarsızlaştırır.

Bu noktada, başlangıçtakine benzer bir parantez açmak istiyoruz. Filmi algılanım imge çerçevesinde de değerlendirmek mümkün görünmektedir. Bu değerlendirmeye başvurmamamızın nedeni, mutlak hareketin nerede olduğuyla ilgilidir. Mutlak hareketten söz edeceksek bunun estetik değil sosyo-psikolojik olduğunu belirtmeliyiz. Filmde sadece denizi yeteri kadar görmemiz, bu tercihimizi açıklamak açısından ikna edici olmaz. Evet, denizden çok kara parçası gibi tasvir edilen gemiyi görürüz, ama gemi bu coğrafyayı alegorik bir şekilde anlatmanın sembolik parçasıdır. Geminin hiçbir limana varamayan demirlenmiş hali, tam da Türkiye'nin her yerde kendisini yabancı hissettiği sosyo-psikolojik durumunu tasvir etmez mi? Bu tasvir ülkenin jeopolitik konumuyla da uyumlu değil mi? Türkiye hangi yöne aittir, batıya mı, doğuya mı? Gemi, Türkiye gibi ortada kalmıştır; mürettabatı Türkiye'nin bölgelerine ve kimliklerine göre bölünmüştür: Nadir-Trakya-Romen, Cenk-Güney-Adana, Kürt-Kürt ve İsmail-Dinci. Demirlenmeden sonra kalanlar için Beybaba'nın söylediğini doğrudan gemi için söyleyebiliriz: "hiçbir yeri gidecek olmayanlar". Filmdeki karakterlerin her birini bu coğrafyanın bir terimi olarak düşünebiliriz. İlişkilerine dışsal olan bütünün, Türkiye-gemi'nin kime ait olduğu sorusu aynı zamanda uzamsal bir sorudur.

Gemi hiçbir yere varamadığında, hareketsizleştiğinde batmaya başlar. Hareketsizlik, duyu-motor şemanın askıya alınışı zıvanadan çıkan zamanı duyumsanır ve düşünülür kılar (seer). Filmin sonlarına doğru şiddeti artarak devam eden kitlesel histeriyi bu "ağırlık" altında değerlendirebiliriz. Mark göstergesinin işlemediği durumda, sesler ve görüntüler daha intizamlı bir şekilde duyumsanır.[95] Bu sapmadan sonra, film bizden dikkat kesilmemizi talep eder. Filmin arka planındaki eril ilişkilenme biçimleri ancak bu şekilde fark edilebilir. Bir sahnede belli belirsiz duyulan porno

[95] Karaçelik, filmde sıklıkla duyulan dalga sesini oluşturmak için ayrı bir teknik süreçten geçtiğini vurgular (2019: 390). Arzu ettiği dalga sesine ulaşmak için sahilden veya denizin ortasından alınan sesleri yeterli bulmamıştır. Rüzgâr sesini dönüştürerek dalga sesine uyarlar. Bu sese biraz su birikintisi sesi katarak istediği dalga sesine ulaşmıştır. İşitsel imgenin görsel imgeden ayrı bir çerçevede değerlendirildiğini göstermesi açısından güzel bir örnektir bu.

filmi sesleri başka bir sahnede bağlamını bulur: Cenk ve Alper'in izlemekten sıkıldıkları "bahçıvan ve kadın filmi". Yine başka bir sahnede Alper elinde muhtemelen bir porno dergisiyle tuvalete girer. Onu varlığıyla rahatsız eden Cenk'in eşofmanında ise "31" rakamı vardır. Tüm bu detaylar, Hitchcock filmlerine benzer şekilde, bir detektif edasıyla bulup çıkaracağımız görsel ve işitsel bir uzam ve zamanda ilişkilendirilir.

Demark göstergesiyle başlayan durumun ön planında ise gözetlemenin paranoyası tüm gücünü hissettirir. Beybaba'nın dediği gibi, artık "manya" (yelken indirme) vaktidir. Tek ülküsü olan "birlik ve bütünlüğün" bozulmaması adına gemideki hiyerarşi içinde yer değişimleri yapan Beybaba, bozulmanın asıl kaynağıdır. Önce İsmail'e, sonra Nadir'e geminin "gözü ve kulağı" olma görevini verir. İkisi de aynı görevi aldığından habersiz ajanlık yapar. Bir çift gözün ve kulağın gördüğü ve işittiğini (İsmail) gören ve duyan artı bir her zaman vardır (Nadir). Gözetleme düzeneğinde herkes potansiyel şüphelidir. Beybaba'nın hesaba katmadığı şudur: kendisi de gözetlemenin nesnesi olacaktır. İlk ifşa ona yöneliktir. Nadir, veri akışını ilk olarak yukarıdan aşağıya doğru yapar. Korku kaynağını da yutar. Beybaba'nın kamarasının önündeki gölge özneler değişse de onu gözetlemeye devam ederler.

Gözetleyenin gözünden her şey paranoyak bir ihtimale dönüşür. Kürt denize mi düşmüştür, yoksa Cenk tarafından mı itilmiştir?[96] Bu soruyu, Cenk'in bir cinnet anında söylediği tekerlemeyi revize ederek cevaplayabiliriz. "Dağ denize düşmemiştir", dağlı denize düşmüştür. Bir Kürdün denizci olması kadar "garip" bir durumdur bu. Filmde ismiyle kimliği özdeş olan tek karakter Kürt'ün garip kayboluşu, filmin üçüncü bölümünü (sembolik) başlatır. Terimlerden özdeş olanını çektiğimizde bütün dağılır. Bu noktadan sonra, şiirden alıntılayacak olursak, Beybaba da dâhil olmak üzere herkes "adımlarını korku ve dehşetle atar". Armatörün-burjuvazinin iflas ettiği, bürokrasinin-hiyerarşinin çöktüğü gemide-ülkede geriye "korku ve dehşetten" başka bir şey kalmaz. Çökenin yerine bir şey koyulmadığı için sadece kaos hüküm sürer. Herkesin ensesinde "kendisini izleyen bir şeytan var"dır. Yönsüzlüğün, her yönün aynı ölçüde mümkün olduğu hareketsizliğin

[96] Bu paranoyak ihtimali gören, hesaba katan Nadir, Kürt kaybolduktan sonra onun hayalini, gölgesini gören ilk kişi olur: azınlıklar arasındaki bakışım

ortasında kitlesel bir histeri başlar. Beybaba'nın talimat verdiği, "raspa" yaparak (sıvalı, boyalı yüzeyin altında kalan özü yüzeyi kazarak ortaya çıkarmak) ulaşılacak bir öz yoktur. Filmdeki tüm gemi terimleri sembolik bağlamda kullanılır. Asıl sembolik olan salyangoz ve sarmaşıktır. Hareketin yavaşladığı gemide (salyangoz), köklenerek büyüyen, zıvanadan çıkan zaman (sarmaşık) herkesi esir alır. Bir fırsata dönüşecek olay-sapma (demark) gemiyi mürettebatıyla birlikte denizin ortasında anarşik bir halde bırakır.

4.2.2. 90 Sonrası Türk Sinemasının Zaman İmge Tipleri ve Göstergelerine Bölünmesi

4.2.2.1. Bellek imge

Geçmişin şimdinin ardından değil onunla birlikte var olması için, hareket imgenin mekanizmasını oluşturan duyu-motor bağlantının gevşemesi gerekir. Geçmişe dair katmanlaşan görüye, tinsel varoluşa ancak bu yolla ulaşılabilir. Yaşamın orta yerinde bir kriz ortaya çıkar. Bu krizin oluşturduğu çatlaktan olaylara bakmak, var olanları yeni baştan dağıtacağımız bir imkân doğurur.

Ustaoğlu'nun filmlerinde bu imkânın tohumları olan bellek imgeleri sıklıkla görebiliriz. *Pandoranın Kutusu*, geçmişe iki farklı tarzda bakmanın güzel bir örneğini sunar. Film doğrudan duyu-motor bağlantının kopmasıyla başlar. Nusret gündelik işlerini yaparken ve doğa ona alışıla gelmiş haliyle görünürken, aniden her şey konturlarını kaybeder. Bu kaybın nedeni onun hastalığıdır; Nusret alzheimer hastasıdır. Yaşadığı bu kriz anı da, onun hastalığının bir tür nöbeti gibidir. Bu kriz anını otomatik tanımanın çöküşü olarak kabul edebiliriz. Fakat bu çöküş, onun ardından gelen dikkatli tanıma olursa anlamlıdır. Nusret'in yaşadığı gibi dikkatli tanımanın dahi ol(a)madığı kriz/nöbet yaşantılarında bu çöküşün bir anlamı var mıdır? Eğer duyu-motor mekanizma etrafımızdaki şeyleri ayrıntılı düşünmeden, araya bir süre veya zamansal bir mesafe koymadan onlarla birlikte eyleyebildiğimiz bir mekanizmaysa, bu mekanizmanın çöküşü bir alzheimer hastası için ne ifade eder? Bu mekanizmanın çöküşünden sonra gelen dikkatli tanıma, çocuklarının kendilerini ve geçmişlerini tanımalarına yönelik kurulur. Bu tanımada geçmiş, onların geçmişten şimdiye taşıdıkları karakterlerini problematize etmesi için vardır. Kendinde geçmiş

değil, edimsel şimdinin bakış açısında geçmiş. Geçmiş burada ontolojik bir belirlenime sahiptir, ama bu ontolojik öncelik edimsel şimdi olmadan düşünülemez. Onların aralarındaki tipolojik farkı betimlemek için başvurulan bir kaynaktır. Önceden de böylelerdi şimdi de, asıl mesele bu aynı olanı keşfetmeleridir. Nusret açısından ise durum farklıdır. Film evreni açısından, onun fiili kayboluşuyla fikren kayboluşu örtüşür. Mekânları, kişileri ve hareketleri tanımlayamadığı gibi, onların içinde olduğu zamanı da belirleyemez. Geçmiş, gelecek ve şimdi silinip gider. Geçici kriz anları arasında değil, tanımanın daimi kriz halinde salınır. Ustaoğlu gibi ifade edersek, "unutma hastalığı değil, kayıt yapamama hastalığı" (2009: 37). Nusret açısından kriz ortadan kalkmaz, bitmeyen bir kriz halinde bulur kendisini veya bulacak bir kendisi bile kalmaz. Asansördeyken kendisini aynada görmekten korkar ve oradayken karanlık çöktüğünde "çıkarın buradan beni" diye bağırır. Orası zamanın daimi kriz-oluş-hali'dir. Belki de filmin sonunda eşinin yıllar önce gidip bir daha gelmediği ormana bakarken yaşadığı ilk kriz anında, kendisini çağıran bu zamanı görür ve işitir. Zamanda-ormanda kaybolup gitmek ister. Kamera önce onu uzaktan gören Murat'ın bakış açısıyla gösterir. Ormanın patikalarında-zamanın labirentinde dolaşır. Kameranın yukarı çevrinme hareketiyle çerçeveden çıkar; görüntüde sadece orman-zaman kalır.

Ustaoğlu aynı ormana-zamana doğrudan sesler aracılığıyla da girmeye çalışır. *Bulutları Beklerken*'de Ayşe/Eleni'nin işittiği yayladaki sislerden yükselen sesler geçmişten gelir. Herkes vakti gelince, psikolojik varoluşları gereği yayladan ayrılır. Orada yaşamanın bir yeri ve zamanı vardır. Bu sınır aşıldığında edimsel şimdi bulanıklaşmaya, sisler altında kalmaya başlar. Onun tek başına orada kalması bu seslere-anılara batıp çıkacağını gösterir. Sesin ne dediğini duymak için orada kalır. Buradaki işitsel imge *Sırtlarındaki Hayat*'da (2004) da akmaya devam eder. Filmin başlangıç sahnesinde görüntü sislerle düzleşir ve bu düzlükten/yayladan beli belirsiz sesler yükselir. Burada Ayşe/Elin gibi o sesleri duyan, geçmişe batıp çıkan yoğunlaşılmış bir canlı imge yoktur. Bu sesler, müzikler ve gürültüler, Ayşe'nin beli belirsiz işittiği onu hatıralarına götüren işitsel unsurlarla aynı coğrafyayı paylaşır. Onların işlevi *Sırtlarındaki Hayat*'da değişir. Bu unsurlar bellek imgeye değil, psikolojik varoluşun belgelendiği yaşama götürür. İki film geçmişe bakış tarzı açısından birbirini tamamlar. *Bulutları Beklerken*'de vakti gelince yayladan inen

karakterler, *Sırtlarındaki Hayat*'ın yaşamı belgelenen film kişileridir. İkincisi birincisini imgesel anlamda katmanlaştırır. Filme ait kurgusal bir mekân, yaşamın kendi akışındaki bir uzama dönüşür. Bir coğrafyanın altı oyulur.

Alper, Ustaoğlu'yla aynı coğrafyayı paylaşır. İki yönetmen de, bu coğrafyanın altına gömülen politik gerçekleri/geçmişin unutulmaya yüz tutan tarihsel katmanlarını toprağın üzerine çıkartır. Geçmiş, hepimizin içinde olduğu onto-politik bir gerçekliktir. Unutmanın/unutturmanın iktidar tertibatı olduğu çağımızda hatırlamak kendiliğinden siyasi bir eylemdir. *Sonbahar*'ın (2008) Yusuf'u, "Hayata Dönüş Operasyonu"ndaki politik failliğini hapishanedeki eylemleriyle gösterdiği kadar, oradan yuvasına, geçmişine döndüğünde yeniden yeşerttiği umutlarıyla da gösterir. Tekelci-bürokratik sosyalizmin tükürüp denizin karşı kıyısına attığı Eka, bir ülkü olan sosyalizmin çürük öznesi haline gelen Yusuf'la yan yana geldiğinde, asıl direnişin yaşamın kendisi olduğu anlaşılır.[97] Yusuf, ömrünün son dönemecinde yaşamayı hatırlar. Sevmek ve umut etmek, onto-politik gerçeklikten bağımsız değildir. İkisi de dönüp dolaşıp bu gerçekliğe gömülür, kavuşamadıkları için değil, zamana yenik düştükleri için.

Bir siyasi mahkûma, hüzünlü bir veda busesidir *Sonbahar* filmi. Alper'in kamerası politik idealların altında ezilen insanlara çevrilidir. Onların bir taraf (*Sonbahar*-Yusuf ve *Gelecek Uzun Sürer*-Harun) veya bitaraf olması (*Rüzgârın Hatıraları*-Aram) fark etmez. Bu sinematografik evrende bitaraf olan bertaraf olmaz. Çünkü bir kişinin bertaraf olması için bir tarafı tutması zorunlu değildir, ona tarafını belli eden forma giydirmek toplumu ayrıştırarak disipline etmek için yeterlidir. Fakat şu kesindir ki, Alper'in tarafı açık bir şekilde bellidir. Hatta öyle bellidir ki, bazen bir siyasi marş perdenin tümünü coşkuyla doldurur. Alper geçmişe ontolojik açıdan bakarken, şimdiyi onunla birlikte politize eder. Siyasi bir olayı filmlerinin merkezine yerleştirir: *Sonbahar*-Hayata Dönüş Operasyonu, *Gelecek Uzun Sürer*-90'lı yıllardaki Kürt Sorunu, *Rüzgârın Hatıraları*-Varlık Vergisi ve 1915 olayları. Bütün bu olaylara, onları temsil etmek için değil, imgesel bağlamda yeniden canlandırmak/hatırlamak için dâhil olur. Olayları tüm zamansal içerimleriyle yeniden

[97] Alper, aynı suyun iki tarafındaki karakterleri buluştururken Sovyetleri bir ayraç gibi kullanır. Bu ayraçta, kendi deyimiyle, "insana ters gelen ve doğru yapılmayan bir şeyler vardır" (2008: 22). Yusuf ve Eka'yı buluşturan, bu yanlışlar ve ters gidişlerdir.

yaşamak/yaşatmak ister. Bu olaylardaki failleri anlamaktan önce hissetmemizi talep eder. Filmlerindeki bellek imgenin politik hüviyet içermesi duygulanım imgelerle kurulan sinir uçlarıyla gerçekleşir. Politik gerçeklik pathos olmaksızın anlatılamaz.[98]

Deleuze'ün nooşok bağlamında, Eisenstein sineması için öne sürdüğü Yüce'nin deneyimi, Alper'in filmleri için de söylenebilir. *Sonbahar*'ın sonunda, iskelenin ucunda yer alan Yusuf'un üzerine, neredeyse gökyüzüne çıkan dalgalar bu deneyimi yansıtır.

Resim 4.16. Sonbahar

İmgeden kavrama ve kavramdan imgeye giden, birbirini tamamlayan ikili işleyiş açısından bunu deneyimlemeyiz. Yusuf ve onun gibi olanları tüm duygulanım yüküyle doğanın içinde duyumsarız. Politik özne olmalarından önce bir insan olarak onları hissederiz. Onların yaşamındaki bir köşeye sessizce kurulup onlarla birlikte yaşamak, pathos'la birlikte gelişen politik tahayyülü kendiliğinden doğurur. Alper açısından, "politik sinema sadece doğrudan politik olan sinema değildir" (2008: 26). Karakter odaklı "kişisel filmler" yapılırken, "bu memlekete, bu topraklara dair cümleler" kurabilmek mümkündür. Alper'in muhtemelen ölüm orucundan dönen bir

[98] Bu filmdeki olaylarla ilgili yönetmene yöneltilen "şiddet görüntülerini yeteri kadar kullanmama" eleştirisi kendisi açısından bir şey ifade etmez, bu onun için bilinçli bir tercihtir ve duygulanım imgelere sıklıkla başvurmasıyla yakından ilgilidir: "çırılçıplak gerçekliktense, bunun insan yüzlerindeki yansımalarını görmek benim için çok daha önemli" (Alper, 2011).

siyasi mahkûmun dışarıdaki hayatına odaklanması, bu tahayyül imkânıyla ilgilidir. Alper için ölüm orucuna devam edenler "statükocu olarak kalmışlardır" (2008: 23). Yusuf, ölerek yaşatmayı değil, yaşayarak direnmeyi tercih eder. Son nefesini vermek için geldiği, doğup büyüdüğü yerde Eka'yla bir anlığına yaşama tutunması bu direnişi gösterir. *Gelecek Uzun Sürer*'de (2011), tüm ölümlere ve baskıya rağmen, *Sonbahar*'daki Yusuf'un hapishaneden arkadaşıyla deniz kenarında oturduğu mizansene benzer bir görsel planda, göl karşısında oturmuş Ahmet'in yola tutkun oluşu aynı direnişten pay alır: "yol hiç bitmesin istiyorum, keşke hep yollarda olsak".

Politize edilen şimdilerden geriye kalan, yaşamın asli yüzü olan direnmedir. *Rüzgârın Hatıraları*'nda Aram'ın "sonsuzluğa giden trende asılı kalmış çocukluk" dediği direnmedir bu. *Sonbahar*'da arşiv görüntülerinden mahkûmlara yönelik şu ikazı işitiriz: "bize direnmeyin". Buradaki biz iktidardır. Bize karşı olan ve bizimle birlikte oluşan iktidar. İktidar, tarafı fark etmeksizin bizim içimizden geçer. Onun varlık koşulu, bölmek, sınırlamak ve ayrıştırmak ise değişmesi koşuluyla bölünen yaşama tutunmak en büyük direniştir. Yusuf'un televizyonda izlediği Vanya Dayı'da ifade edildiği gibi, ne olursa olsun "yaşamak gerek"tir. Mutlak koşuldur yaşamak. Aram'ın 1915'ten 1943'e kadar süren kaçışı bu koşula sadakatini yansıtır. Sonunda ölüme çıkmak sadakatin gereğidir.

Yusuf ve Aram ölüme yakın olan karakterlerdir. İkisi de geçmişle birlikte yaşar. *Rüzgârın Hatıraları*, Faulkner'ın şu sözüyle başlar: "geçmiş asla ölü değildir, geçmiş bile değildir". İki karakterin yaşama direnci, ölü olmayan ve hiç ardımızda kalmayan bu geçmişe bağlı olmalarından ileri gelir. Yusuf'un, çocukluğunun odasındaki duvarlarda yer alan siyasi görsellerden yüz çevirip pencereden görünen doğaya dönmesi, aynı bağlılık çerçevesinde değerlendirilmelidir. Alper'in filmlerindeki politik gerçeklik doğaya aşkın değildir. Tarihi yapan insandır, ama onu yapan da doğadır. Alper'in politik itirazlardan biri de, *Sonbahar*'daki arşiv görüntülerinde, megafonla mahkûmlara duyurulan şu tespite yönelik gibidir: "insan, hayatı en değerli varlıktır".[99] Aynı duyurunun devamında yer alan "bize direnmeyin"deki iktidarı, bu

[99] Yönetmenin *Gelecek Uzun Sürer*'le ilgili şu çıkışını bu bağlamda değerlendirebiliriz: "Bu 30 yılda 5 milyona yakın hayvan telef edilmiş mesela. Kimse bunu konuşmuyor, hatta şu anda biz de konuşmuyoruz. O kadar normalleşmiş ki! Öldürülen 17 bin 500 insanı düşününce 5 milyon hayvan nedir ki, diyebiliyorsun" (Alper, 2011).

antropomorfik bakış açısıyla birlikte okumak gerekir. Onun filmlerindeki karakterlerin en nihayetinde doğaya dönmesi bu bakışın bir eleştirisi olarak görülebilir. İki karakter de doğanın içinde ölür. Doğa tüm çeşitliliği, güzelliği ve yüceliğiyle görülür ve işitilir. Bir canlı bazen filmler arasında dolaşır: salyangoz (*Sonbahar* ve *Rüzgârın Hatıraları*) ve at (*Rüzgârın Hatıraları* ve *Gelecek Uzun Sürer*). Bazense bir canlı, karakter nereye giderse onunla birlikte gelir: Yusuf'un başından hiç ayrılmayan karga. Yusuf o siyasi görsellerden, canlı kanlı önünde duran doğanın merkezine doğru kayar. *Sonbahar*'daki kapı ve pencerelerin içeri (karanlık) ve dışarı (aydınlık) arasında oluşturduğu kontrast, doğanın bu canlılığını gösterir. Bu tablo-görüntüler'de hareket neredeyse hiç yoktur veya görülmez. Ona hareket katan, ondaki bir şeyin salınmasıdır. Yusuf'un ölümü yaklaştıkça çoğalan, savrulan yapraklar bu geçişi örneklendirir. Onun içeriden baktığı bu hareket, dışarıda gördüğü mezarların üstüne biriken yapraklarla aynı zamanı paylaşır. Yusuf'un gideceği yer, yaprakların altında doğayla bütünleşen bu mezarlardan biridir. Oraya girmeden önce, bir sonraki bahara yetişemeyecek kadar kısa olan geleceğe yaşamını sıkıştırmaya çalışır. Köydeki bir cenaze yürüyüşünden ayrılarak deniz kıyısına gider. Orada, güneşin ters ışıklarıyla silüet haline gelmiş oyun oynayan çocukları izler. Esasında, izlediği kendi geçmişidir. Hayatının son dönemecinde, yaşamayı yeniden arzulatan kadının, Eka'nın dediği gibi, "şimdiki zamanda yaşamıyor" gibidir. Onun politik failliğinden fazlasını içeren geçmişte yaşar. Kendisiyle satranç oynaması bu fazlalığa dairdir.

Rüzgârın Hatıraları'nda (2015) ise geçmiş, neredeyse Aram kadar başlı başına bir karakter gibidir. Geçmişin doğrusal gelişmeyen kendi içinde anlatısı vardır. Aram, geleceğe doğru koştukça geçmişindeki hatıralara saplanır. Yaşamının iki ucu da belli belirsizdir. Kendisini "kumun üzerindeki su damlası gibi hisseder". Nereye aksa orada bir suçlu gibi görünür. Ya "Rus ajanı"dır ya da "Türk ajanı". Kendisine şu soruyu sorar: "nasıl bir hayat, hangi toprağa bağlar beni?". "Hiçbir yere ait" olmayan "yersizyurtsuz" biridir. Onun tek yer-yurdu geçmiştir. Geçmişine saplanmasıyla, doğanın kalbine gömülüşü paralel gerçekleşir. Yönetmenin ifadesiyle, "orman hapishaneye dönüşür" (Alper, 2015: 41). Yazmak ve çizmek onu şimdide tutan tek gerçekliktir. Bu gerçekliği geçmişinden hareketle kurar. Sığındığı çatı katında ve kulübede geçmiş şimdiyle birlikte eşzamanlı akar. Çantasındaki fotoğrafın katları,

geçmişin katmanları ve şimdinin figürlerindeki çizgiler eşzamanlı oluşur. Resim defterindeki figürler yan sayfadaki boşluğa beli belirsiz *geçer*. Gölgenin gölgesidir bu veya geçmişin geçmişi. Kendisinde hatıraların/figürlerin konturlarını/çizgilerini kaybederek iç içe geçtiği saf geçmiş.

Çatının ve kulübenin parçalı mimarisi, her yerinden ışık sızdıran ve farklı bakış açıları oluşturan yapısı onun geçmiş-yuvası'dır. Tahtaların arasından sızan ışık geçmişi şimdinin içine taşır. Bu boşluklar, tekrar eden bellek imgede görünen tren vagonundaki tahtalar arasındaki boşluklarla üst üste biner. Kamera şimdinin boşluklarına yaklaştıkça geçmişin boşluklarını doldurur. Çatıdan kulübeye doğru yapılan kaçış, yörüngesi sislerin/ormanın/geçmişin merkezine olan bir yolculuktur. Bu yolculukta bir imgenin hangi yıla ait olduğunu kestirmek giderek güçleşir. Sisler içinde alıp götürülen erkekler, 1915'e mi aittir yoksa 1943'e mi? Kulübede figürlerin çizildiği yüzeyler bile değişir; sayfalar yerini kulübenin tahtalarına bırakır. Yüzey değiştikçe geçmişin yüzü daha belirginleşmeye başlar. Sanki o geçmişe değil de geçmiş ona bakıyor gibidir. Kulübe, geçmiş-yuvası canlı bir imge gibi hareket eder. Işık sızdıran tahta boşluklar onun gözleri olur. Aram uyuduğunda ışık onunla birlikte yavaşça sönümlenir. Tahta boşluğundaki görüntüye göre çerçeve bulanık veya net olur. Aram'ın doğayla bütünleşmesi, iki ülkeyi ayıran sınırın, nehrin üzerinde son bulur. Ne Aram ne de Yusuf suyun öte tarafına geçebilmiştir.[100] Aram nehrin üzerindeki sandala/tabuta düşerken, Yusuf yaprakların kapladığı mezara düşer.

Bellek imgeler çoğunlukla flash-back'lerle aktarılır. *Tereddüt*'de geçmişle bağlantı rüyalar ve flash-back'lerle kurulur. Elmas'ın Şehnaz'a olay gecesini anlatırken başvurulan flash-back, aynı filmdeki rüya imgenin oluşumuyla benzerlik gösterir. Önce flash-back'le geçmişten bir kesit aktarılır, sonra bu kesitin devamı edimsel şimdide anlatılır. Geçmişe, diğer sekansta olduğu gibi, olayı açıklığa kavuşturmak için gidilir. Olay açıklığa kavuşmadığı gibi, geçmiş te tam olarak açığa çıkmaz. Geçmişe bütün olarak erişebilmek mümkün değildir. O halde, Şehnaz ve onun temsilcisi olduğu psikiyatri açısından yapılması gereken bir temsil sahnesi kurmaktır. Onun muayene odası bir tiyatro sahnesi olur. Bu odada/sahnede Elmas nesnelerle

[100] Alper de Ustaoğlu gibi, onunla paylaştığı coğrafyanın politik gerçekliğini reume göstergesiyle birlikte ele alır. Ustaoğlu'nun yerli malı sayılan balıkları kadar yerli ve mili değildir Yusuf ve Aram. İki sinematografik evrende de sular umuda açılır ve açıldığı ölçüde sınırları muğlaklaştırarak akar.

geçmişini-rüyasını canlandırır. Oradaki her canlı imge buradaki cansız bir imgeye transfer edilir. Fakat ne oradaki imgelerde rasyonel bir tercüme edilebilirlik, ne de buradaki imgelerin kendisinde ikame etme niteliği vardır. Bir dünyayla diğeri arasında kurulan yapay bir köprüdür bu. Oradaki imgelerin burada yer alması için buranın diline göre konuşturulması iki gerçekliği de bozar. Elmas'da sağaltım olarak görülen şey bu bozulma halinden başka bir şey değildir.

Irmak'ın *Mustafa Hakkında Her Şey*'inde de bozulma olmadan sağaltım olmaz. Yönetmenin bir şekilde kendisini içinde bulduğu temel meseledir geçmiş (2008: 8). Bu filmde bellek ızdıraplı bir yolun sonunda ulaşılan sağaltım yeridir, acı verdiği kadar huzur da verebilir. Mustafa bu huzura kavuşmak için kendi yalanları da dâhil tüm yalanlarla yüzleşmesi gerekir. Mustafa'nın kendi yalanı, geçmişi Ceren'in yalanıyla, ondan sonraki şimdiyle birbirine düğümlenir. *All About Eve* filmindeki yapıya benzer bir flash-back kullanımı söz konusudur. Mustafa'nın çocukluğuna dair gizem, şimdiye dair gizemle birleşir. Geçmiş sürekli kendi içinde katmanlaşır, ama bu katmanlaşma her zaman edimsel şimdinin bakış açısına göredir. Geçmişin genişleyen çemberleri şimdiyi gerekçelendirmez, onu anlamamızı sağlar. Ceren'in Fikret'le yaşadığı ilişkiye dair geçmişle yapılan mücadelenin zemini Mustafa'nın çocukluğudur. Oradaki gerçeklik şimdinin durumunu yutar. Mustafa'nın çocukluk anıları derinleşen bir geçmiş tabakası olarak, Fikret'in Ceren'le yaşadığı anıları kendisine doğru çeker. Mustafa'nın Ceren'le olan anıları da bu akıma kapılır. Film genel olarak geçmiş ve şimdi ilişkisini yapboz şeklinde kurar. Filmin başında gördüğümüz sahne bile geçmişten bir parçadır. Henüz hiçbir bir olay yokken, Mustafa'nın elinde gördüğümüz silahın nedenini sonradan anlarız. Flash-back'in iki tarzı birlikte işler: Mustafa-Ceren-Fikret aşk üçgenin çözümlenmesi (kadercilik) ve Mustafa'nın çocukluğu (gizemcilik). Fikret kendisini öldürmeye çalışan Mustafa'ya "beni unutamazsın, hatıralarında hapis kalırsın" dediği sırada, Mustafa'nın abisini öldürdüğü ana gideriz. İki an Mustafa için eşzamanlıdır, hem geçmiştir hem de şimdi. Onun kurtuluşu ilkini yapmayıp ikincisini yaptığını kabul etmesiyle mümkündür. Hatta ilki ikiye bile bölünür; Fikret'i hem öldürür hem öldürmez. İkincisi ise bölündüğü anda doğasını değiştirir. Filmin sonunda Mustafa, bu değişimden, sağaltımdan geçer. *Karanlıktakiler*'deki Gülseren de bu değişimin bir

parçasıdır. Burada değişimin ana karakteri bir fail değil kurbandır. İster fail ister kurban olsun, her iki filmde de geçmiş değişimin başlayacağı yuvadır.

4.2.2.2. Rüya imge

Geçmişin edimsel şimdiyle ilişkilenmesi rüya imgede daha gevşek bir tarzda olur. Rüya ve fantazmalarda duyu-motor bağlantı incelmeye başlar, edimsel ve virtüel imgeler arasında bulanık zincirlenmeler gerçekleşir. *Tereddüt*'de Elmas'ın rüyasını-hayalini anlattığı sahne bu zincirlenme tarzına bir örnek oluşturur. Elmas'ın rüyasını-hayalini anlatmasından önce, onun zihnindeki rüya-hayal imgeyi görürüz: kardeşiyle birlikte ormanda oynar, sonra oradan kaçıp bir eve gelir ve geldiği evde annesi elinde bir göz tutar. Burada rüya-hayal biter, edimsel şimdiye-seansa geçeriz. Oradaki imgelerin ilişkilenmesiyle, buradaki nesnelerin bağlantılandırılması aynı değildir. Virtüel düzlemi edimsel düzlemden ayıran sınır çok belirgindir. İki ayrı sahnede gösterilmesinin nedeni de bu belirginliğe biçimsel bir farklılık katılmasıdır. *Bulutları Beklerken*'de ise söz konusu sınır bulanıklaşır. Rüya mı gerçek mi olduğunu anlayamadığımız bir âna/anıya götürür bizi. Ayşe/Elin somyada uyurken bir silah sesi işitir. Telaşla kalkar ve yanı başındaki açık pencereden dışarı bakar. O sesin kaynağını bulamamasına rğmen pencereyi yine de kapatır. O pencere geçmişe açılan bir penceredir. Orada sadece edimsel şimdiyle saf bellek arasındaki sınır değil, rüyayla hatıra arasındaki sınır da belirsizleşir. Ayşe/Elin'in duyduğu ses gördüğü bir rüyadan mı yoksa yaşadığı bir anıdan mı gelmektedir? Edimsel şimdinin içinde yakalanan bu virtüel düzlem, film ilerledikçe onun tek gerçekliği olacaktır. Bu gerçeklikte rüyalar, hatıralar, özlemler ve umutlar birbirine karışacaktır.

Bu gerçeklik boğucu bir karanlıkla da kuşatılabilir. *Yeraltı*'nda Muharrem'in histeri nöbetlerini yansıtan sekanstaki planların fantazma mı yoksa gerçek mi olduğu sorusu ucu açık bırakılır. Bir metro istasyonuna sürünerek iner, oradaki bir kadından diğerine sürüklenir, neon ışıklı gece kulüplerinde dolaşır ve en son elinde bir patatesle uyanır. Onun için patates bir his nesnesidir, ama his sönümlenmeye başlayan bir balon gibidir. Eylem imgenin büyük biçimi burada işlemez deforme edilir. Öfkeden anlamsızlığa, hiçliğe doğru elinde patatesle ilerler. Uyandığında elinde bulunan patates, bir önceki sekansta, karşı apartmanda eğlenen insanların

camına fırlattığı patatesle ilişkilidir. İlki virtüel, diğeri edimseldir. Muharrem film ilerledikçe edimsel şimdiyle bağını koparmaya başlar. Söz gelimi, edimsel patatesin camı fırlatıldığından bile şüphe duyarız. Ertesi gün Muharrem'in o geceye karşılık sorularına –masada o patates vardır, Türkan hiçbir ses duymadığını belirtir. Bu belirsizlik fantazmayla gerçek arasındaki muğlaklığın bir parçasıdır. Esasında, Muharem bu parçayı, patatesi kendi dünyasına fırlatmaktadır. O her şeyden önce kendisinden nefret eder.

Tabutta Rövaşata'nın Mahsun'u benzer bulanıklığa göre yaşamını sürdürür. Burada büyük bir karanlık yoktur, o çalıp şehri turladığı arabaların içinde ve şehrin ışıklarıyla bezeli, merkezin dışında süregelen mikro bir yaşam vardır. Mahsun da bir yere tutunamaz, ama bu tutunamama hali yeraltında değil yeryüzünde olur. Milli maç sonrası Mahsun gözleri açık bir şekilde yatmaktadır. Bu sekansta Mahsun'un gündüz düşlerine edimsel şimdinin görsel ve işitsel imgeleri eşlik eder. Bir yanda şehir manzaraları ve milli takıma yönelik tezahüratlar, diğer yanda Mahsun'un elinde tavus kuşuyla teknede gezindiği ve aşığı olduğu uyuşturucu bağımlısı kadının saçını okşadığı imgeler vardır. İki tarafın tüm imgeleri birbirleriyle karmaşık bir şekilde zincirlenir. Şehrin coşkusu arttıkça Mahsun'un fantazmaları renklenir.

Ceylan bazı filmlerinde özellikle bu sınıra yerleşerek imgeleri birbirine bağlar. *Kasaba*'da Asiye'nin kardeşi ormanda uyuduğunda, ormandaki edimsel durumla rüyadaki-evdeki virtüel durum birbirlerine karışır. İki taraf arasında gider geliriz. Bu bağlantının orta yerine, bu edimsel durumdan önceki kaplumbağ imgesi yerleşir. Ceylan bu plan-sekans'ta, beden pozları arasındaki ilişkilerle virtüel düzlemi edimsel düzleme bağlar. Çocuğun annesinin rüyadaki pencere önünde duran bedensel pozuyla, kendisinin edimsel durumda onun dizlerindeki yatış pozu arasında benzerlik vardır. Annesinin bu pozdan çıkıp yere düşmesiyle ise kaplumbağ imgesi arasında yakınlık kurulur. Aynı yakınlık kendisinin rüyadaki hasta haliyle kaplumbağının ters dönmüş hali arasında da kurulabilir, ikisi de hareketsizdir. Bir imgeden veya bir pozdan diğerine edimsel ve virtül bağlantılar oluşturulur. Bu bağlantıları oradaki ortamdan gelen, bir ninni havasına bürünmüş konuşmalar ve sesler kuşatır.

Resim 4.17. Kasaba

İklimler'de rüyayla gerçek arasındaki sınır benzer şekilde bulanıklaşır. Bahar sahilde gözleri kapalı güneşlenmektedir. Onun uyuduğu konusunda kesin bir hükme varamayız. Rüyanın hayale karıştığı bir belirsizlik noktasındadır. Sıcaklığın mayıştırıcı atmosferi sahil boyunca uzanmaktadır. İsa denizden çıkıp onu öptükten sonra, Bahar gözlerini açar ve onun bulanık imgesini görür. İsa'nın bulanık imgesi onu kuma gömmeye çalışır. Bahar bu çocuksu durumdan çok memnundur. İsa onun kafasını da kuma gömmeye çalıştığında, Bahar aniden uyanır ve İsa'nın kitap okuduğunu görür. Buradaki edimel ve virtüel imgeler arasındaki geçişler keskin değildir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda, rüyasında cebindeki yumurtanın civcive dönüştüğünü gören Ali'nin şaşkınlığı da buraya dâhil edebilir. Ali'nin bunu görebilmesi-olabilme ihtimali sinemanın büyüsüne dairdir. Cebinde taşıdığı yumurtanın civciv olabileceğini söyleyen, bir yönetmen olan Muzaffer-Nuri'dir. Ali bu rüyayı bir film setinde görür ve onun aklına çoktan sinema düşmüştür.

Kaplanoğlu'nun "Yusuf Üçlemesi"nde rüya ve hayal imgelere kurucu bir rol verilir. Filmlerin birer "rüya" olduğunu ve bu bahisle "yorumlanması" gerektiğini düşünen bir yönetmen için bu rol şaşırtıcı değildir (Kaplanoğlu, 2010: 33). Sinemanın "metafizik alana" geçmesi için rüyalar elverişli bir topraktır (Kaplanoğlu, 2009: 25). Yaşamın bir düş olduğundan hareketle, düşle gerçek arasındaki sınır bilinçli bir şekilde tahrip edilir. Daha doğrusu, Kaplanoğlu o sınırın üzerine yerleşir, sınırın iki

tarafını kendi bakışında birleştirir. Bu bakışta düşü-rüyayı gerçekten ayırmak bazı yerlerde imkânsızlaşır. *Süt*'teki Yusuf hastalığı nedeniyle bayıldıktan, süt şişeleri suya karıştıktan sonra, filmin geri kalanı neredeyse bir düş-rüya gibi geçer. Yusuf'un yabancı bir arabaya binerken gördüğü gerçekten annesi midir veya gördüğü gerçek midir? Onun bayılması, film süremindeki bu görmeden sonra olur. Sonrasında görülenler ise ne tam anlamıyla düş-rüya ne de gerçektir. Bunların düş olduğuna dair kesinlik bazı durumlarda şüphe barındırmaz. Söz gelimi, elinde neredeyse boyu kadar olan yayın balığıyla annesine geldiğinde, onun elinde ördek görmesi ve o ördeğin tüylerinin havada uçuşması gerçekliğe yer bırakmaz. Ama o balığın hiçbir alet kullanılmadan yakalanabilmesi, gerçekliği tümüyle dışarıda da bırakmaz. Bu bağlamda, filmin sonu başıyla uyumludur. Filmler arasında gerçekleşen bir uyumdur bu. *Süt*'ün başındaki, filmin bütününe uymayan, ayrıksı gibi duran sahne, bir sonraki filmle (*Bal*) birlikte anlam kazanır. Burada ayaklarından asılmış, okunup üflenen ve ağzından yılan çıkan kadın, *Bal*'daki Yusuf'un annesi değil midir? *Süt*'teki annenin de yılandan korktuğunu, onu evden atmak için aynı Hoca'nın geldiğini hesaba katarsak, bu bağlantıyı-uyumu kurmak yanlış olmaz. Düş-hayal gibi duran bir sahne gerçekliğini üçleme boyunca bulur.

Süt'teki geniş bir süreye yayılan bu belirsizlik, diğer iki filmde bir görünüp bir kaybolur: yumurtanın düşmesiyle kuşların havalanması, Yusuf'un kuyudan çıkamaması (*Yumurta*); okuma kurdelelerinin olduğu fanustan görünüşü, Hoca'nın okuyup üflemesinden sonra evdeki esrik dolanışı, avucuna düşen ölü arılar ve babasının tutunduğu dalın kırılması (*Bal*). Tüm bu düşlerde-rüyalarda Yusuf'un gördüğü kendi yaşantısıdır. Yaşama düşen Yusuf, "hiç bitmeyen bir düş" içinde bulur kendisini. Carrol'un şu mısraları bilakis Yusuf karakteri için geçerlidir: "Ebediyen o nehrin-Latif ışığındaki Lahzalık rüya: hayat" (2019b: 167). Şairliği ve imanı bu hayata düşmüşlükten, düşten ileri gelir. Babası Yakup, ona "ortalık yerde rüya anlatılmaz" diye öğütte bulunur. Yusuf için ortalık yerde olan, yani yaşam bir rüyadan fazlası değildir. "Yusuf Üçlemesi" de bu rüyanın şiirsel bir tasvirini sunar. Anlatırken babasının yarıda kestiği rüya, onun ölümünden sonra filmin sonunda gerçek olur: "bir ağacın altında oturuyordum, yıldızlar…".

4.2.2.3. Kristal İmge

Rüya ve bellek imgede iki düzlem arasındaki geçiş belli belirsiz de olsa bir düzlemden diğerine geçişe işaret eder. İkili dünya sarsılır ama yıkılmaz. İki yaka bir araya geldiğinde, geçmiş şimdiyle eşzamanlı olduğunda başka bir zaman imge ortaya çıkar. Rüya ve bellek imgede zaman gevşek de olsa artzamanlıydı. Kristal imgede bu doğrusallık bozulur, zaman iki yüzünü aynı anda gösterir. Birini diğerinden ayırt etmek zorlaşır.

Yeraltı'ndaki meşhur yemek sahnesi, Muharrem'in histeri nöbetlerini biçimlendiren rüya imgenin en saf halidir. Rüya imgedeki edimsel ve virtüel arasında muğlak geçiş, bu sahnede ayırt edilemezlik derecesine ulaşır. Bu sahnedeki iki imgeyi ayırt edilemezlik ve belirsizlik ilkelerine göre incelemek, kristal imge ve rüya-fantazma imge arasındaki farkı belirginleştirecektir. Cevat kalemini ararken başlayan imge kristal imgedir. Buradan sonra edimsel ve virtüel imge eşzamanlı akar. Bu eşzamanlılık ikisini birbirinden ayıran dış ses aracılığıyla olur. Masadaki karakterler arasında gördüğümüz ve duyduğumuz bazı şeyler, sonrada anlarız ki edimsel değildir, ama en az edimsel kadar da gerçektir. Muharrem içindekileri, virtüeli dışarı dökememiştir. Yine de onları aynı planda görmüş ve işitmişizdir. Sahnenin süremini bölmeden, bir uyanma efektine başvurmadan edimsel ve virtüel imge aynı mekânda ve zamanda artarda gelir. Sahnenin sonunda ise rüya-fantazma imgesini görürüz. Muharrem'in masadakilere seslenen tiradının yaşanmış olup olmadığını bilemeyiz. Onu bu tiradından sonra uyur halde görürüz. Sahnenin planı değişmiştir. Arada geçen zamanda neler olduğunu kestiremeyiz. Çerçevenin dışından masadaki arkadaşlarının seslerini işitiriz. Bu sesler, yeni uyanan Muharrem için oradaki edimsel ortamda mı yoksa zaten oradan gitmiş olan arkadaşlarının onun hakkındaki fikirlerinin döküldüğü virtüel ortamda mı yankılanır bilemeyiz.

İki imge arasındaki farkı belirginleştirmenin başka bir örneği *İklimler*'de karşımıza çıkar. Sahil sahnesindeki rüya imgeden sonra kristal imge gelir. Bu sefer denizde İsa yerine Bahar vardır. İsa Bahar'la yapmak istediği ayrılık konuşmasını prova eder. Bu provaya Bahar uzaktaki görüntüsüyle katılır. İsa ve Bahar arasındaki açı doğrusaldır. Kamera İsa'nın karşısından yanına geçtiğinde, İsa sanki Bahar halen denizdeymiş,

karşısındaymış gibi konuşmaya devam eder. Sağ tarafına döndüğünde, provanın son parçasının veya konuşmanın x parçasının doğrudan Bahar'la yapıldığını görürüz. Geçmiş zamanla-provayla şimdiki zaman-gerçek konuşma arasında ayrım yapmak, onları birbirinden ayırmak sinematografik anlamda güçleşir. Provanın nerede bittiğini gerçeğin nerede başladığını ayırt etmek zordur.

Ahlat Ağacı'nda ise iki sahnede kristal imge görünür. Birinci sahne, Sinan'la Süleyman'ın köprü üzerinde tartıştıkları sahnedir. Süleyman beklenen patlamayı yaptıktan sonra Sinan'ın yanından uzaklaşır. Sinan, geride kalmış olması gerekirken köprünün ilerisinde onu beklemektedir. Süleyman, onun bir önceki konumundan buraya gelmesini tuhaf karşılamayarak tekrar onunla konuşmaya başlar. Bu kristal anla birlikte köprünün her yerinde edimsel virtüeliyle ikilenir, zamanın iki boyutu eşzamanlı bakar. Onun üzerindeki bir yerden başka bir yere geçiş, yer değiştirme zaman açısından bir fark oluşturmaz. Bir önceki konumun zamanı (geçmiş) bir sonraki konumun zamanıyla (şimdi) birlikte var olur. Köprünün üzerinde, iki ucu-çıkışı olan düz çizgide edimselle virtüel iç içe geçer. Sinan, sonraki konumunda bir deniz heykelinin yanında durur. Süleyman, ikinci kez onun yanından ayrıldığında, Sinan'ın kolu bu heykelin kolunu yerinden oynatır. Sinan deniz kızının oynayan kolunu denizin/suyun içine düşürür. Deniz kızının plastik temsili denizin-suyun gerçekliğine karışır. Bu sahneden sonra polisten kaçışı ve Truva atında saklanışı ikinci bir belirsizlik doğurur. Kitabevinden Truva atına kadar olan sekansın neresinde gerçeğin bittiği ve kurgunun başladığı belirsiz bırakılır. İkinci kristal imgeyi ise ganyan bayisi sahnesinde görürüz. Sinan oraya girdiğinde masaların neredeyse tamamı doludur. Arka masadaki babasının yanına geldiğinde, o masadakiler arka planda kalır. Fakat onun oturmasıyla birlikte masalar birden boşalmıştır, o ve babası hariç mekânda kimse yoktur. Burada edimsel imge virtüel imgesiyle birlikte var olur. İmgenin edimsel veya virtüel olduğuna karar vermek sahne yapısı gereği zorlaşır.

Pandoranın Kutusu'nda tek çekimde geçen süre gösterilir. Çekimin başlangıcında Murat arkası dönük olarak çerçevededir, dışarıya-aşağıya bakar. Kime veya neye baktığını görmeyiz. Kamera onun önündeki parmaklıklara-pencereye doğru yaklaşmaya devam eder. Kamera oraya, kristal zamana yaklaştıkça onu çerçevenin

dışına doğru iter. Çerçevede artık o değil, onun bakmakta olduğu Nusret vardır. Kamera çerçevenin dışına ittiğini bakışıyla orada tutar. Hareket bölünmez, ondaki süreklilikte iki düzlem beraber akar. Asıl mesele de bu süreklilikteki geçişi-süreyi ifade edebilme beceresidir. Kamera onun bakış açısına geldikten bir süre sonra -plan akmaya devam eder, onu çerçevede yer alan Nusret'in yanında görürüz. Bu geçişi gösterebilmek için kesmeye ihtiyaç duyulmaz. Montaj-süre-zaman imgelerin arasından imgenin içine sızar. Sinematografik imgenin gücü de burada saklıdır. Ona bu gücü veren de alan derinliğidir. Edimsel ve virtüel, derinleşen alanda veya yoğunlaşan zamanda, aynı planda bir araya gelir. Murat'ın yukarıda ve aşağıda olması veya bakanla bakılanın aynı kişi olması, süregelen harekette içerilmiştir. *Bulutları Beklerken*'de kristal imge iki ardışık planla oluşturulur. Ayşe/Eleni'yle Niko'yu birbirinden ayıran kapı kristal zamanın kapısıdır. Kapının iç tarafında yer alan Ayşe/Eleni'nin net görüntüsüyle (edimsel imgeyle), dış tarafında yer alan Niko'nun bulanık görüntüsü (edimsel imgenin virtüel imgesi) eşzamanlıdır. İki taraf da buzlu kapı camından birbirlerine bakar. Bulanık görünmek için tarafın neresinde olunduğunun bir önemi yoktur. Kamera içeride olduğundan, geçmişin sesiyle buraya gelen Ayşe/Eleni görüntünün net tarafında yer alır. Sonraki sahnede buzlu cam yerine perde geçer. Bu sefer perdenin-camın öte tarafında Niko'nun fotoğrafı vardır. Niko'nun geçmişiyle şimdisi, Ayşe/Eleni için hep öte tarafta kalır. Onun dokunduğu, Niko'nun buzlu cama yansıyan siluetiyle fotoğraftaki imgesi aynıdır.

İz filminde ise Ustaoğlu, imgeler arasındaki sınırları bozarak kristal bir zaman oluşturur. Bu film, Deleuze'ün imge tasnifindeki yeri açısından bir tartışma sahası açar. Film yokluğun belirtisiyle ortaya çıkan durumla veya adım adım serimlenecek olan durumun belirsizliğiyle başlar. Bu belirsizliğin (Komiser Kemal ve Cezmi Kara arasındaki belirsizlik) film boyunca devam etmesi, onu küçük biçim içerisinde değerlendirmek için yeterli gibi görünebilir. Yokluğun belirtisiyle başlayan film ikircikliğin belirtisiyle devam eder. Filmin doğasına uygun olarak karar verilemezlik de bu noktadan sonra başlar. İkircikliğin belirtisi aynı veya iki farklı eylemin başka durumlara işaret etmesi için geçerlidir. Burada söz konusu olan bir eylem değil filmin bütünüdür. Filmin bütünü gittikçe genişleyen bir belirsizlik ortamı açar. Buradaki eylemleri bu ortamın çıkıntıları olarak görmek daha uygun bir yaklaşım olacaktır. Öyleyse filmi küçük biçime göre değil, büyük biçime göre düşünmek

gerekir. Deleuze'ün D-E-D formülüne uyan bir yapısı vardır filmin. Önemli bir farkla ki, kendisini değil ama sonucunu gördüğümüz bir eylemle-intiharla başlar film. Bu eylemden sonra her şeyi kendine çeken o kaotik ve kapsayıcı durum-ortam belirir. Film boyunca gördüğümüz merdivenlerin spiral görüntüsü tam da büyük biçimin organik yapısına uygun gibidir. Bu kapsayıcı ortamdaki eylemler de başlangıçtaki durumu değiştirmez. İntihar eden Cezmi Kara'nın evinde, bu olayı soruşturan Komiser Kemal intihar eder. Başlangıç ve son arasında kayda değer bir fark yoktur. Filmin son sahnesinde Komiser Kemal'e gelen telefondaki sesin söylediği gibi olur: "her şey başına döner".

Yine de filme dair karar verilemezlik büyük biçimle çözüme kavuşmaz. Filmdeki ortam kapsayıcıdır, ama onun büyük biçimde olduğu gibi şey durumlarında cisimleşmiş belli bir tarihi ve coğrafyası yoktur. Filmdeki değişmeyen veya tekrar eden durumun gerçekliğinden şüphe etmemek mümkün değildir. Belirsizliğin belirtisine bizi götüren de bu şüphe halinin film boyunca devam etmesidir. Neyin gerçek, neyin rüya veya hayal olduğuna karar verebilmek mümkün değildir. Filmin doğasına dair bir değerlendirme bu karar verilemezliğe sadık kalarak ortaya konulabilir. Ustaoğlu, ortamın kapsayıcılığını ve değişmezliğini korur ama ona gerçeklik veren unsurları bulanıklaştırır. Bu tam anlamıyla, Deleuze'ün kristal imgede "tohum ile ortam" olarak ifade ettiği zaman imge biçimidir (2021: 91).

Zamana dair belirsizlik Kemal'in kafasında değildir sadece, ondan daha çok filmin kendisindedir, bütüne yayılır. Kapsayıcı ortam, kristal tohumun, zamanın en küçük çemberinin içine büzülür. Burada her şey başına döner. Kemal'in indiği ve çıktığı merdivenlerin spiral görüntüleri içine düştüğü kristal zamana dairdir. Karanlıktan aydınlığa koşar durur ama bir çıkış yolu bulamaz, gölgelerle birlikte sarmalanır. Bu zamanda her şey bir diğerine gönderme yapar veya her şey aynı gibidir. Komiser Kemal'le Cezmi Kara tipolojik olarak birbirine benzetilir. Cezmi Kara'nın fotoğrafını hiç görmesek de, Komiser Kemal onunla farkını ayırt edemeyeceğimiz bir sınıra doğru gider. Onun evinde bulduğu filmin içinde bulur kendisini. O filmde gördüğü piknik yerinin neredeyse aynısı olan bir yere gider. Orada da bir kadın ve erkek vardır burada da. Film boyunca duyduğu tango müziğini o film parçasında da duyar, piknik yapmak için gittiği yerde de. Film içinde film, gerçek içinde hayal veya

tersi birbirine karışır. Cezmi Kara'nın ajandasına yazdığı gibi, "geçmiş beni (onu) hiç terk etmez". Geçmiş ve şimdi, rüya-hayal ve gerçek eşzamanlıdır, aralarındaki sınırı belirlemek gittikçe zorlaşır. Komiser Kemal bu ajandayı okurken uyuya kalır, kalktığında karşında iki kişi vardır. Uyanmış mıdır yoksa uyumaya devam mı ediyordur anlaşılmaz. Onlarla kavga ederken en son gördüğümüz yerde tekrar "uyanır", onlardan birisinin vurduğu yerde bir acı hisseder. Yüzünü yıkarken, tıpkı Cezmi Kara gibi parmağını kestiğini fark eder. O mu kesmiştir yoksa onlar mı bilemeyiz. Telaşla arkadaşını arar. Telefondaki arkadaşı, rüyasındaki-gerçekteki kişinin söylediğini tekrarlar: "güvenebilecek kimse kalmadı". Esasında, güvenebilecek, bu gerçek diyebileceğimiz bir şeyin olmaması filmin kendisi için geçerlidir. Filmde her yer birbirinin kopyası gibidir: evler, oteller, koridorlar ve merdivenler.

Komiser Kemal gittiği bir otelde ismini Cezmi Kara olarak kaydeder. Kesilen parmağı, uzayan sakalı ve adıyla artık ona daha çok yaklaşır. Bu yaklaşma, ayırt edilemezlik filmdeki görüntülerin biçimini de belirler. Planlar ve sekanslar arasına giren görüntülerdeki kişilerin yüzleri, tıpkı fotoğraflardaki gibi bulanıktır. Bu bulanık yüzler, Komiser Kemal ve Cezmi Kara arasında oluşan kristal tohumdan türeyen saf görsel ve işitsel imgeler oluştururlar. Bu imgelerin filmin bütününe yayılması ayırt edilemezlik ilkesine göredir. Komiser Kemal, fotoğrafı çeken kişiyi bulmak için gittiği yerde bu ilkenin merkezine çıkar, hepsi birbirlerine benzeyen dört binanın ortasında kalır. Kamera Komiser Kemal'i yukarıdan gösterir. Dört binanın köşelerini ve onların sınırlarıyla oluşan dört yolu görürüz. Kamera sonra yere iner, onun bakış açısıyla gökyüzünü gösterir. Binanın konturları gökyüzünü, hepsi aynı gibi olan dört yola böler. Yer ve gök aynı belirsizliğe gömülür. Her yol aynı yere çıkar veya "her şey başına döner".

Yönsüzlük baştan aşağı bir duygulanım durumu olarak da kristal imgeyi kurabilir. Söylemez'in *Şimdiki Zaman* (2012) filmindeki ana karakter Mina, böylesi bir durumda bulur kendisini. *Şimdiki Zaman*, Deleuze'ün Visconti filmlerinde tespit ettiği, zamanın en dar çemberinin bozulmasını içsel ve dışsal olarak açıklayan, "çok geç" fikrine dayanan bir kristal imge örneğidir. Aradaki önemli farkı da vurgulayalım. *Şimdiki Zaman*'da çemberin bozulması sadece içsel olarak açıklanır.

Mina'nın duygulanım durumundan çıkmaz film. Mina neredeyse yönetmenle bütünleşik bir oluşum içerisindedir. Yönetmen için senaryonun gelişimi hayatıyla iç içe geçmiştir; "hayat evrilirken senaryo da evrilmiştir". Kahve falı onun için umudun filizlenme olanağıdır ve doğrudan psikolojiye dair bir şeyler anlatır (Söylemez, 2019: 129). O halde, çok geç olan veya kalan, tarihsel bir olaya değil, tekil bir yaşantıdaki krize dayanır. Mina'nın yaşamına dâhil olduğumuz kesitte onun için çözülemeyen bir kriz vardır. Duyu-motor bağlantısı kopmuş, geçmiş ve gelecek arasında sıkışıp kalmıştır. Her şey onun için çok geçtir. Tren artık kalkmıştır; beklenilen tren de bir türlü gelmez. O bir istasyon insanıdır. Eylemekten öte görür, gören bir öznedir Mina. Gördüğü de kendisinden başkası değildir. Baktığı kahve fincanlarında kendisini görür ve anlatır. Evinin tavanı kahve telvesi gibidir. Elektrikler kesildiğinde, mum ışığıyla oturduğu yer kahve fincanına dönüşür. Elindeki ışık, kendi evine, fincanına baktığı gözüdür. Mina neden bütün evlerin teker teker boşaltıldığı binada evini ısrarla terk etmez? Onu oraya bağlayan nedir? Buradaki direnç, geçmişten kopamamak olduğu kadar geleceğe de tutunamayıştır. Mina'nın önünde oluş'un kapısı açılır, o her zaman andadır, ama bu an her seferinde yeniden bölünür. Tayfun'un falında söylediği, "bir ayağı içeride, bir ayağı dışarıda" olan kendisidir. Mina'nın bir ayağı geçmişte, diğer ayağı gelecektedir. Yaşamının bu kesitinde şimdiki zamanda değildir, öyle olsaydı duyu-motor bağlantısı kopmuş olmazdı. Falına baktığı bir kadının "sence ne yapayım?" sorusuna "bilmiyorum" yanıtını verirken kendisini yansılar. Bilmeyen, geleceğe dair ne yapması gerektiğini öngöremeyen kendisidir. Bilmekten ve eylemekten önce sadece görür.

Falına baktığı tüm kişilerde kendisini bulur. "Onun için pek çok şeyin yapıldığı" ve "artık eskisi gibi olmayan" kişi eski eşidir. Bu sahnedeki fal tek parça halinde akmaya, anlatılmaya devam ederken, falı bakılan kadınlar değişir. Üç kez değişim olur. Asıl değişim ise kendisinde olup biter. "Biri var sana yakın, eşikte duruyor" dediği, "esmer, deri ceketli" olan Tayfun'dan başkası değildir. Kahve fallarında sıklıkla söylenen klişe de imgeselleştirilir. Rüyasında Fazi'nin doğrudan kameraya, Mina'ya baktığını görürüz. Fazi'nin gözü Mina'ya değer. Filmin bu noktasından sonra, Fazi'nin bakışları hep onun çeperlerinde dolaşır. Asıl gezgin bakış ise Mina'nın kimseye göz değdirmeden yaptığı keşfedici bakıştır. Kameranın bakışı Mina'nın gözüne doğru yakınsar. Mina, kafenin duvarındaki resme daldığında,

kamera onu resimle birlikte çerçeveler. Mina bu çerçevedeki, manzaradaki bir figür gibi kalır. Onun esas manzarası kendi yaşamıdır. Etrafını sürekli gözlemler, kamera da onunla birlikte etrafı tarar. Film baştan sona büyük bir fincan gibidir: Boşatılan evlerden birinin duvarlarındaki büyük çatlaklar, evindeki ısıtıcı rezistanslarının yavaşça belirmesi, kafedeki lavaboda yer alan çay ve diğer lekeler, bina duvarlarını kaplayan sarmaşıklar ve evinin camından görünen kurumuş ağaç dalları vd. Mina içi oyulmuş büyük bir fincanda yaşar, oradan dışarıya tamamen çıkamaz. Ona yaşamı boyunca yaşam standartları verilmiştir. Filmin başındaki vize için çekilen fotoğraf onun yaşamının bir modelidir. Dışarıdan verilen komutlara göre yaşamıştır. Ondan ne somurtması ne de gülümsemesi istenir. Fotoğraf çekimi sonrasında gördüğümüz büstler gibi ifadesiz olmalıdır. Mina cansız bir imge veya bir eşyadır. Onun sadece ismi ve soy ismi vardır, bir numaradan ibarettir. Vize başvuru formuna sadece ismini ve soy ismini yazması bu cansızlıktandır. Evine girerken gördüğü, kanepeyle birlikte taşınan o ifadesiz kadın, kendi geleceğinden ona bakar. Koltuk boşaldığında sıra ona gelecektir. Boş koltuk onu takip eder. Kapattığı kendi fincanını nihayet açtığında ise imgesi flulaşır, biçimsizleşir. O fincanı yıkayıp suya atar. Yıkanıp suya atılacak daha çok fincan vardır. Filmin ortalarında, kafedeki lavaboya yığılmış boş ve kirli kahve fincanları onun kendi çöplüğüdür. Şimdi, başkasına bakarken aslında kendisine baktığı fincanları yıkayıp tek tek suya atma vaktidir.

Kristal imgenin bir filmin bütününe sirayet etmesinin diğer bir güzel örneği ise Turgul'un *Gölge Oyunu*'dur (1992). Filmde hikâyenin geçtiği mekân ismiyle müsemmadır. "Rüya Pavyonu" gerçekle imgeselin ayırt edilemediği kristal bir mekândır. Bu mekân filmin ismiyle de uyumludur. İsmiyle müsemma olan esasında filmdir. *Gölge Oyunu*, "bir varmış bir yokmuş" epigrafıyla başlayan hikâyeler gibidir, Mahmut'la Abidin'in hikâyesiyle başlar ve biter. Hikâyenin anlatıcıları müzisyenler, dinleyicisi ise izleyicilerdir. İzleyiciler görmeden önce dinler, hatta dinlemeden önce sadece bakar. Biz müzisyenlere bakarız, onlar da bize bakar. Bizlerle onlar arasındaki duvar yıkılmıştır. Biz ne kadar gerçek veya imgeselsek, onlar da o kadar gerçek veya imgeseldir. Kristal zamanda başkasına bakan kendisine bakar. Kişinin gördüğü gölgesidir. Bu bakışma önce sessiz olmak zorundadır, çünkü gölgeler konuşmaz. Müzisyenlerin arkasında gölgeleri vardır. "Rüya Pavyonu"nda geçen hikâyeyi anlatırlarken, biz onların arkasındaki gölgeler oluruz. Onlarla

konuşamayız sadece izler ve dinleriz; bizi bir kristal zamana, perdenin arkasına buyur ederler.

Anlatılan hikâye, yaşama kategorik karşıtlıklarla bakan bizim hikâyemizdir. Turgul sinemasındaki ikili karakterizasyon, bu hikâyede deforme olmaya başlar. Bu aynı zamanda eylem imgenin biçimleriyle de oynamak demektir. Eylem imge ikili bir dünya kurar. *Eşkıya*'da "iyiler" ve "kötüler" bellidir. Bir filmi ortaya çıkaran onlar arasındaki çatışmadır.[101] *Gölge Oyunu* da aynı formülle başlar. Müzisyenlerin ifadesiyle, Mahmut "hoş oğlandır, natürü (doğası) iyidir"; Abidin ise "alçak tabiatlı, hırsız, yalancı ve güvenilmez" biridir. Mahmut "iyiler", Abidin "kötüler" dünyasına yakındır. Turgul, bu ayrımın kökenini, bir gölge oyununa, Hacivat ve Karagöz'e dayandırır. Abidin'i Karagöz, Mahmut'u Hacivat yapan bir gölge oyunudur film. Abidin ve Mahmut, Karagöz ve Hacivat tasvirlerine hareket ve zaman katar. Perdede yansıyan gölgelerden imgenin yüzeyindeki harekete ve zamana geçilir. Abidin ve Mahmut, arka fonda göz alıcı güneşin olduğu bir görüntü düzenlemesinde silüetleşirler.

Resim 4.18. Gölge Oyunu

[101] Turgul, *Eşkıya* filmiyle ilgili böylesi bir karşıtlık kurmanın hatalı olacağını savunur (2005: 52). Ona göre Berfo'yu tümüyle kötü olarak nitelendirmek yanlıştır. Berfo aşkını her şeyden üstün görmüştür. Bizce, Turgul'un aynı söyleşide, "iyinin ve kötünün ötesinde düşünmek" dediği sinemasal tanımlama, *Gölge Oyunu* için geçerlidir.

Ters ışığın önünde, Karagöz ve Hacivat gibi didişirler. Abidin, Mahmut'a bir tekme indirdiğinde, Karagöz'ün Hacivat'a tekmesi bir hareket-zaman bloğuna dâhil olmuş olur. Abidin'i Karagöz'e, Mahmut'u Hacivat'a yakınlaştıran böylesi bir ayrımı belirsizleştiren de yine müzisyenlerdir. Bütün bu sıfatlar "dedikodudan" ibarettir, tıpkı Hacivat ve Karagöz ikilisinin var olduğuna dair kesin bir hükümde bulunmanın zor olması gibi kurgusaldır, imgeseldir. Aslolan gerçektir ve asıl onun anlatılması gerekir. Anlatılan gerçeklik ise bir hikâyeden başka bir şey değildir. Söz konusu gerçeklik, Turgul'un doğaya/yaşama atfettiği "tasarım"dır: "Doğa bir şeyi tasarlıyor aslında. Fakat öyle bir şey tasarlıyor ki, kendisi bile farkında değil" (2007: 42). Doğanın farkında olmadığı tasarımsal gerçeklik ancak bir hikâye olabilir. Hikâye kendi içinde gerçekleştikçe, tarafların yer değiştiği bir hikâyeye dönüşür.

Mahmut ve Abidin bir oyunun provasını yaparlarken gerçeklik oyunun içine sızar. Oyunda Mahmut, Abidin olur, Abidin de Mahmut. Abidin'in gerçekteki erkeksi karakteri Mahmut'a geçer, tersi de aynı ölçüde geçerlidir. Oyundaki Mahmut, "erkek misin, kadın mısın?" diye sorar, gerçekteki Mahmut, neden kadınlarla birlikte olamadığını anlatır. Oyundaki Mahmut'un sorusunu Abidin "küçük bir fazlalığım var onu da aldırıcam" diye yanıtlar, gerçekteki Abidin "bu küçük bir fazlalık"la kadınları (Mehtap) hamile bırakır. Kumru onların evine geldiğinde, Abidin'in inatla Mahmut'la aynı yatağı paylaşmaması bu rol değişimiyle anlam kazanır. Abidin kendi deyimiyle Mahmut'un "o biçim" olmadığından emindir ama yine de bir şüphe taşır. Homofobik bir şüphedir bu. Onlar arasındaki kan bağı Abidin sayesinde değil Mahmut sayesinde olur. İmgesel ve gerçek arasındaki ayırt edilemezlik billurlaştıkça, cinsiyetler arasındaki ayrım da belirsizleşmeye başlar. Kumru'nun var olup olmadığından emin değilsek, Mahmut'u çıplak görmemizin ne önemi vardır? İmgeselle gerçek arasındaki duvarın yıkılması, ikilikler arasında örülen duvarların temelini sarsar. Bu temel, varlıkla yokluk arasındaki belirsizliktir, yani oluş'tur.

Filmin sonunda, "Rüya Pavyonu"nun "Modern Komikler"le (Abidin ve Mahmut) birlikte en az iş yapan personeli olan sihirbaz kendisinin tek müşterisi olan Müjde'nin kızına ufak bir gösteri yapar. Bu gösterinin sonrasında kız, değnekten dönüşerek kaybolan mendil için sihirbaza "var mı, yok mu?" diye sorar. Bu soruya kesin bir cevap verebilmek onun için mümkün değildir. Aynı belirsizliğe, "Rüya

Pavyonu"nun fotoğrafçısı da işaret eder. Çektiği fotoğraflardaki kişilerin yüzlerine bakmaktan korkar. Eğer o kişiler ölüme yakınsa, onların öleceğini hisseder. Kumru annesinin fotoğrafını ona zorla gösterdiğinde, "yaşıyor da diyemem, yaşamıyor da" cevabını verir. Annesini bulduğunda, hapishanedeki gizemli görevli onun kayıt defterinde isminin (Zeliha Kumru) bulunduğu yere işaret eder. Kumru ortadan kaybolduğunda, Abidin ve Mahmut tekrar o hapishaneye gider. O görevli yerine başka bir kişi geçmiştir. Abidin'in ve Mahmut'un tarif ettiği görevli ve mahkûm orada hiç bulunmamıştır. Kumru'nun varlığı bile şüphelidir. Görevli öyle bir mahkûm olmadığını ifade ederken, kayıt defterinde onun isminin bulunduğu bir önceki yere işaret etmekten de geri durmaz. İşaret ettiği yerde ismi yoktur ama cismi vardır, "fiili olmadığı halde gerçek"tir. Virtüelin gerçekliğidir bu. Onun gerçek olması için edimsel olmasına gerek yoktur. Yaşamak bir gündüz düşüdür. Büyük Hanım'ın ölmek için yakardığı Tanrı'nın ona verdiği "yaşama cezası"dır. Büyük Hanım eşi öldükten sonra 30 yıldır uyuyamamıştır. Onun tek istediği uyumak veya ölmektir. Ölene kadar, varlığı ve yokluğu belli olmayan Kumru ona dokunana kadar gündüz düşü görmeye devam eder. Bu düşte görülen kristal zamandır. Kristal zamanda roller sürekli değişir. Kumru kaybolduktan sonra, müzisyenlerin anlattığı hikâyeden biliriz ki, Mahmut Abidin olur, Abidin de Mahmut. Onun gerçek olup olmamasından ziyade, bu değişim şaşırtıcıdır. Yaşam bir rolden diğerine girdiğimiz bir düşten ibarettir.

Karaçelik'in *Gişe Memuru*'nda (2011) roller sabit kalırken özneler değişir ve düş, yaşamın tüm atmosferini kaplar. Kenan babası Hakkı'nın yerine, hatta somut olarak söylersek koltuğuna geçer. Koltuğun kenarını oymak artık onun rolüdür. Bu rolde kendini buluşu yaşamını esir alan düşün, hatıranın istilasıyla olur. Kenan hayal ettikçe, hatırladıkça nefret ettiği insana, babasına dönüşür. Onun için gerçekle hayalin, geçmişle şimdinin arasındaki sınır, filmin sonuna yaklaştıkça kaybolmaya başlar. Kayboluşun zemini kristal zamandır. Kenan, zamanın öznelliğine kapılan tinsel bir otomattır. Onu makineyle ayrımsız bir noktaya taşıyan yakın çekimler duygulanım kesitlerinden ibarettir: makinenin duygulanımı.[102] Bir sınırı imleyen-ortada bulunan gişe onun yaşam yeridir. Bu yerdeki düğmeler, ekranlar ve ışıklar

[102] Sarmaşık'taki geminin bir canlı imge gibi tasvir edilmesi de buraya dâhil edilebilir. Geminin altında, makine bölümünde çalışan usta için gemi tanıdık birisidir. O ve gemi birbirini çok iyi tanır.

onun bedeninden ayırt edilemezdir. Geçmişle şimdi ve gerçekle hayal arasında kalan bir bedenin duygulanımı. İş arkadaşı Cengiz'in gişeyle ilgili "tabut" benzetmesi yapması, onun için "eror verdi" demesi boşuna değildir. Şu farkla ki, orası yaşamın durduğu yer değil, hareketin yavaşlayarak zamanın görünür hale geldiği düş-hatıra yuvasıdır. Onun zamanın öznelliğine kapılması, bu yuva olmaksızın düşünülemez. Orada artık zaman doğrusal değildir, zıvanadan çıkar. Onun nihayetinde çıldırma derecesine gelerek kaybolması, yaşam yerinin zamansal biçimiyle ilgilidir.

Kenan koşar adım bu çıldırışa doğru ilerler. Dünya da onunla birlikte çıldırır, yok oluşun eşiğine doğru yaklaşır. Meteorun dünyaya çarpması için sayılı günler kalmıştır. Geri sayım sayacı işler haldedir. Bu sayacı iki bölüme, duygulanım durumuna bölerek ele alabiliriz. Birinci duygulanım durumunda Kenan, ülkeler arasındaki geçişin sağlandığı işlek bir gişededir. Henüz gerçekle hayal ve geçmişle şimdi arasındaki sınır yeteri kadar muğlak değildir. Bu noktaya gelmek adına içerik ve biçime eklemeler yapılır. İçerik açısından Kenan'ın çocukluğuna ve babasıyla olan ilişkisine dair hatıralar-düşler yavaş yavaş oluşmaya başlar. Burada geçmiş-rüya hem anlatıya dair bilgiler içerir, şimdiyi anlamamızı sağlar hem de anlatıyı gizemli bir çembere sokar, şimdiyi bulanıklaştırır. İsmi Hayal olan annesinin kristal kolyesi, geçmişini yeniden canlandırmak ve hayalini gerçekleştirmek için uğraştığı eski arabanın dikiz aynasına asılmıştır. Hayal'in astığı bu kristal kolye biçimsel bir eklemedir. Kenan'ın yeniden arabayı çalışır hale getirmesi, geçmiş ve hayalle yoğrulan yaşamının tek amacıdır. Kristal kolyeden kırılarak saçılan ışıklarla duyumsayabilir ancak. Berber dükkânı bu duyumsamanın bir parçasıdır. Oranın duvarında yer alan ve çerçevenin neredeyse tümünü kaplayan resim veya fotoğraf, Hayal'le birlikte olmak istediği cennetidir. Bu görsel imgenin önündeyken, arka plandan usulca geçen kuş sesleri bu cennette yankılanır.

Hayalin gerçekle ayırt edilemediği bir öfke anında babasıyla tartışan Kenan, başka bir gişeye gönderilir. Ülkeler arasındaki işlek bir gişeden tenha bir gişeye geçmek, Kenan'ın geçmişe/hayale gömülüşünü hızlandırır. Onun asıl "sürgün yeri" geçmişi, hayalidir. İkinci duygulanım durumunda, planların ölçekleri de değişir. Onun içine çekildiği duygulanım durumundaki yakın planlardan (öfke ve hüzün), kendisinin bir hayalle etkileşime girdiği orta ve uzak planlara geçilir (neşe). İkincisindeki görsel

kompozisyon da bu geçişi destekler. Trafiğin baş döndürücü atmosferi yoktur artık, bir tarafın burçak diğer tarafın ayçiçeği tarlası olduğu sessiz ve renkli bir rüya vardır. Bu geçişten sonra, hatıra ve rüya da iç içe geçmeye başlar. Kenan'ın yatakta uyandığı rüya mıdır, hatıra mı? Küçüklüğünde babasıyla arabadayken, anahtar olmadığı halde arabayı çalıştıran nedir? Karaçelik, sona doğru yaklaşırken, geçmiş-rüya-hayal'i tek bir düzlem gibi ele almaya başlar. İkinci gişede, ufukta birden beliren, onarmaya çalıştığı arabayı işler halde kendisine doğru gelirken gördüğünde, bu düzlem tümüyle gerçekliğe baskın hale gelir. Arabanın içindeki kadının boynunda, annesinin kristal kolyesi vardır. Babasıyla gişede yaşadığı kristal-durum'a benzer bir durumu hayaldeki kadınla veya Hayal'le yaşadığında öfke yerini neşeye bırakır.

Peki, buradaki megafonun işlevini nasıl açıklayabiliriz? Megafondaki sesin sahibinin biraz "garip" ve kulede olduğunu biliyoruz sadece. Film de en az bu ses kadar garip değil midir? Sesi gidip gelen veya yükselip alçalan bir dizi gariplikler vardır filmde. Başka isimlerle kim olduğu bir türlü bilinmeyen özneler mesela: Ahmet ve Kemal. Birden beliren, hem ürküten hem güldüren takkeli Hüseyin de bu öznelere dâhil edilebilir. Ve gişeden geçen tüm o garip kişiler. Ama asıl gariplik, gökyüzünden gelen meteordur. Bu yukarısı, biçimsel olarak sesin kaynağıyla da uyumludur: kule. Geçmişteki hayali, "şövalye olmak" ancak kalenin kulesine çıkmakla gerçekleşir. Yukarıda olan ve orada her şeyin mümkün olması yönetmenin yaratıcılığıyla ilgilidir. Garip bir nesne gibi dünyaya, filmin yeryüzüne düşen meteor yönetmenin bünyevi varlığıdır. Meteor yerine araba düşüren bu varlık, düşüşteki sapmayı da megafondaki boğucu ses üzerinden duyurur. Önce oradan ses gelir, sonra bu ses şiddetlenerek ortamın tümüne yayılır. Kenan, sesin kaynağını bulmak için önce megafonu, sonra gişenin duvarlarını dinler. Televizyonda meteorla ilgili o garip tartışma programını sunan da yönetmendir. *Deus ex machina*'nın sinematik bir yorumudur bu. Şu farkla ki, Tanrı'nın eli, tiyatroda olduğu gibi, karmaşıklaşan olayları çözüme ulaştırmak için değil, daha da içinden çıkılamaz hale getirmek için yeryüzüne iner.

Yönetmenin varlığını hissetirmesi filmin yapıntı doğasını açık etmek içindir. *Sevmek Zamanı*'na (1965) gönderme yapmasını da bu bağlamda değerlendirebiliriz.[103] Meral'in kendisini değil imgesini seven Halil'in güncel örneğidir Kenan. Kenan'ın sevdiği kadın bir hayalden ibarettir. Onun gerçekliği kendi gerçekliğine dair bir şey söyler bizlere. Kenan'ın gerçekliğini filmin biçimsel denemelerinden çıkarabiliriz. Zamanla birlikte zıvanadan çıktığı son sahnelerin birinde, gişeden geçen kamyon hem hareket eder hem etmez. Görsel bir illüzyon yaratılır. Kenan'ın kafasında değil, filmin biçimiyle oluşan yanılsama. Deleuze'ün zamana atfettiği "nesnel yanılsama" (2021: 89). Gişeden geçen, ilerleyen kamyona kamera ters yönde gerileyerek eşlik eder. Bu ters hareket kamyonu aynı yerde tutar. İki ters hareket aynı *an*da olduğunda, görsel kompozisyonda hareketin olmadığı bir yanılsama oluşur: hala şimdide kalan ve zaten geçen hareket. Yine sonlardaki başka bir sahnede, kameranın hareketi bir ve aynı olduğunda, hareketin özneleri değişir. Hayal-düş mekânı olan berberde, Kenan'ın iş arkadaşı Cengiz'le (şimdi) çocukluk arkadaşı Artun (geçmiş) aynı harekette birleşir. Kameranın hareketi kesintiye uğramadan birinden diğerine geçer. İkisi arasındaki biçimsel benzerlik, bu birleşimi-geçişi sadece dışsal olarak açıklar. Zamanın içsel hareketine kapılan Kenan için ise "her şey aynıdır". Zamanın öznelliğinde, geçmiş ve şimdi veya hayal ve gerçek aynı anda olup biter. Kristal imgenin sinemadaki en yaygın aracı olan aynada Kenan'ın bedduası -"Allah belanı versin"- babasına değil kendisinedir. Nefreti (babası) ve sevgisi (hayalindeki kadın ve Hayal) aynadaki imgeyle karışır. Aynadaki imgeden düşen babasının yerine kendisi geçer. Bedduası, düşü gerçek olur.

Pirselimoğlu'nun *Saç* (2010) filmindeki bu düş garip bir istektir: "Brezilya'ya gitmek". Hamdi'nin çok uzağında duran, hep dışarıya bakarken gördüğü, gitmek istediği "en uzak yerdir" Brezilya. Filmin sonunda, hep baktığı caddede yer alan büyük ekranda Rio Karnavalı görüntülerinin duyulmayan sesini, kendi aldığı

[103] Karaçelik kendi filmografisi içinde de dolaşır. *Sarmaşık*'taki "danger of falling" tabelası meteoru akla getirir. Meteor, yönetmenin eli burada farklı bir şekilde işler. *Sarmaşık*'ta *Gişe Memuru* oluşmaya devam eder. Geminin yanaşamadığı yer Afar limanıdır. *Gişe Memuru*'nda ise Afar karada yer alan bir gişedir (ikinci gişe). İkisi de ötede durur –biri denizin sınırında, diğeri karanın. Farklılık sadece deniz ve karaya göre olmaz. *Sarmaşık*'ta Arap coğrafyasında olan Afar, *Gişe Memuru*'nda İstanbul sınırları içinde veya onun yanı başındadır. Filmler arası etkileşimsel oluşum, *Kelebekler*'de de devam eder. Kenan'a "Hasanlar köyü"nü bu sefer Cemal sorar. Hayali bir yer olan Hasanlar köyü, orada hep uzakta kalan, ama karakterlerin etrafında dolaştığı yaşantı yeridir. Tıpkı Afar gibi: genişleyen filmsel uzam.

“Brezilya müzikleri” kasetiyle doldurur. Her şeyin dışında kalan bu absürt düşü düşlerken, her geçen gün ölüme doğru yaklaşır. Ölümle arasındaki mesafe gittikçe kapanırken, bu düşle arasındaki mesafe ne uzar ne kısalır. Kendi boyu, ömrü, kestiği saçlar bile kısalır, ama düş hep aynı yerde kalır. Boyunun kısalmasının hastalığıyla ilgisi olmadığı kadar kendi yaşamıyla ilgisizdir düş. Düşün neresinden tutsak, Hamdi’nin yaşamında bir yere oturmaz. O halde, düş sabit düşleyen devingendir. Hamdi’nin hareket alanı zamanın en dar çemberidir. Yönetmenin, hayatımızı özetlemek için ifade etiği, “üzerinde dönüp dolaştığımız çember”dir bu (Pirselimoğlu, 2017: 227). Filmin başıyla sonu arasındaki tek farkın Brezilya olması, bu dar çemberde düşle gerçeğin eşzamanlı olmasından ileri gelir. Sanki filmin sonuna gelindiğinde hiçbir şey değişmemiştir. Öldürdüğü kişi bile ölmemiştir (Musa). Hamdi yine aynı uzaklara, dışarıya bakar durur.

Hamdi’nin hep bulunduğu pencere önlerinden gördüğü kristal zamandır. Bu zamanın içinde, Alice gibi boyu bir kısalır bir uzar. Fakat burası Harikalar Diyarı değil, Karanlıklar Diyarı’dır. Filmin renk paleti soğuk ve karanlık bir ışıkla kaplıdır. Işığın karanlık oluşu ölümdendir. Hamdi kanser hastasıdır. Arabası bile kendisi gibi hastadır, “motoru ölmüş”tür. Gittikçe büyüyen duyu-motor krize tutulur. Bu krizde karşısına çıkan kadına (Meryem) dair ne hissettiğini anlamak dahi güçtür. Onun için güç olmayan, tuhaf bir tutkuya dönüşen ise Meryem’i takip etmesidir. Takip etme ve dikizleme onun için sıradan bir eyleme dönüşür. Pencereden baktığı dışarıya çıkar ve onun dolambaçlı yollarında dolaşır. Meryem’i gözetlerken halen dışarıda kalmaya devam eder. Meryem’in onun varlığını henüz fark etmemesi, bu dışarıda olma halini tam olarak açıklamaz. İki taraf artık varlığından karşılıklı haberdar olsa bile durum değişmez. Hamdi’nin yolu Meryem’in eşi Musa’nın yoluna düştüğünde takibin içeriği değişir. Musa mezarlıkta çalışan bir morg görevlisidir. Hamdi onu takip ederken adeta ensesine yapışır. Bu takipte mesafe daha kısadır. Ölüme yakın olduğunu hesaba katarsak, onu takip ederken içeriye, yakına bakar. Pirselimoğlu, filmin üç ana karakterini ölümle yaşam arasında pay eder. Kristal çemberde ölümle yaşamı eşzamanlı ele alır. Musa doğrudan ölüm kostümünü giyer. Meryem yaşayan bir ölüyken, Hamdi ölen bir yaşayandır. İlkinin ölmesi için başkasının (Musa) bu ölüme ortak olması gerekir: arkadaşının “bu seni öldürecek” ikazı, dayak yemesi ve aldatılması. Sonu gelmeden bir sonun içinde yaşar Meryem. Hamdi’nin onun

saçından yaptığı peruğu takan cansız manken gibidir. Hamdi o cansız mankenle yemek yer, onu yatağının yanı başına koyar. Bir asalak gibi yaşar Meryem. Bu yaşamın sona ulaşması için bitirici bir eylemin zorunluluğu buradan kaynaklanır. Hamdi'nin ölmesi için ise yaşaması yeterlidir. Saatli bir bomba gibi sonunu bekler. Her ikisi de köprünün iki tarafından aynı yöne, çıkışa doğru ilerler. Birbirilerine bakarlar, hatta yan yana gelirler ama birleşemezler. Çünkü aralarında ölüm, Musa vardır.

Ölüme koşan Hamdi her gün ölümü prova eder. Etrafındaki canlı ve cansız imgeler bu provaya katılır: kendisi gibi kaldırımda uzanan köpek, gemilerin denizde duruşu ve teneşir üzerindeki ceset. Ölümle, Musa'yla hamamda yüz yüze geldiğinde, onun ellerinin altında duran, o teneşir üzerindeki ceset gibi olur. Onunla kadeh tokuşturduğunda ise onun yerine geçer; tesbihini, telefonunu ve anahtarını alır. Ölümden, Musa'dan kurtulmak için onu öldürerek, yaşayan ölüye, Meryem'e döner. Fakat ölüm onların ortak paydasıdır, ondan kurtuluş yoktur. Meryem'in evine geldiğinde, Musa'yı salonun başucunda görür. Musa onların ortasına yerleşir. Üçü birlikte hiçbir şey olmamış gibi yaşamaya devam eder. Bu yaşamda ölüm hiçbir zaman ortadan kalkmaz, onunla eşzamanlı akar. Meryem ve Musa bildikleri hayata dönerken, Hamdi aynı düşüyle yine pencere önünde bulur kendisini.

Kıral'ın *Avcı* (1998) filminde de benzer bir yer değişimi üzerinden kristal bir zaman kesiti yaratılır. Hayalin gerçekle ayırt edilemediği bu filmde geçmiş ve şimdi aynı nehirde birlikte akar. Yönetmen sinema tanımını bu filmle birlikte tasdiklemiştir: "sinema gözü açık görülen bir rüyadır" (Kıral, 2020). Zala'nın hikâyesinin doğru olup olmadığının bir önemi yoktur. Hatta hikâyenin hangi versiyonun doğru olduğunun da bir önemi yoktur, hepsi aynı ölçüde gerçektir. Bir nehir üzerinde iki kayık yol alır. Birinde hikâye anlatıcıları, diğerinde Zala'nın hikâyesindeki karakterlerin şimdideki yansımaları vardır. Anlatıcılardan birinin ifade ettiği gibi, "ne yapsak ölülerin vaktine erişilmez". Diğer anlatıcı da onu onaylarcasına, "bu dünyanın vaktine" işaret eder. Esasında, iki vakit de eşzamanlıdır. İki kayığın-hikâyenin varacağı yerden ziyade yolda, zamanda olması esas gerçekliktir.[104]

[104] Bu bağlamda, Kıral'ın imge tanımını aktarmayı kıymetli buluyoruz: "İmge gerçek dünyada üç boyutlu olan nesnelerin filmde iki boyuta soyutlanmasıdır. Bu bir yanılsamadır" (2020).

Gerçeklik, zaman ikiye bölünür. İlk bölümde, hikâyenin karakterleri ıssız bir ormandaki kulübede bir araya gelir. Bu kulübe, orman-zamandaki kristal bir mekân gibidir. Oradan duyulan ağlama sesleri ormana-zamana aittir. Hikâyenin içinde yeni hikâyeler açılır (cadı hikâyesi). Sadece sözlerle değil, çerçeveler arasındaki ton farklarıyla da hikâye kendi içinde çeşitlenir. Orman-zaman aynıdır, ama onu gören kameranın çerçevelerindeki ton farkı gerçekliği/hikâyeyi katmanlaştırır. Burada her şey olmayanıyla birlikte var olur. Avcı'nın kulübedeki tahta sütuna fırlattığı bıçak hem saplanır hem saplanmaz. Beyoğlu onu silahla vurduğunda, bedeninin hiçbir yerinde kan veya yara görünmez. Ormanda-zamanda cansız imgelerin bile bir yaşantısı vardır. Söz gelimi, bıçakların canı insan çeker. Onları meşgul etmek için tahtaları oymak gerekir. Zala'nın silüeti de böylesi bir tahtada belirir. Ormandaki ağlayan ağaçlar Zala'dan başkası değildir. Onun da ifade ettiği üzere, "insanın gölgesi (silüeti) bazen aslını yalanlar". Yalan ve gerçek olmasından ziyade hayat "süren" bir şeydir. Bu süren hayatta, akan nehirde Zala, Beyoğlu'nun gözünün önündedir. Beyoğlu onun gerçekliğini-gölgesini görmez, işittiği seslerle-ağlayışlarla onu bulmaya çalışır. Bu arayışın sonunda kulübedeki çukura, geçide düşer. Zala ise ormana karışır, orman da Zala'ya. İkinci bölümde, karakterlerin rolleri ve hava durumu (yağmur yerine güneşli) değişir ama hikâyenin sonu değişmez. Hikâye içindeki hikâyede bu sefer eşkıyalar anlatılır. İki eşkıyadan biri bir kuyuya altınlar gömer; bir kuş da o altınları görür. Kuyuya ayna tutulduğunda onlar görülür-gömülür. Bu çemberden bakıldığında görülen-gömülen, zamanın en dar çemberidir. Çember motifi ilk bölümde de vardır: "ipin iki ucu bir araya gelmeli ki bir işe yarasın". Oradaki çemberler arasında oynanan serbest-tutsak oyunu burada gerçek olur. O çembere, kuyuya hem Avcı hem Beyoğlu düşer, orman-kadın ikisini de yutar. Gerçeklikte, şimdiki zamanda orman-kadın yine görülür-gömülür. Onun şimdideki yansıması olan gelin, o kuyunun çeperine, denizin dibine boyalı bir taş fırlatır. Onun imgesi akan nehir, geçen süre gibi dalgalanır. Bir hikâye kapanır, başka bir gerçeklik açılır.

Tözüm'ün *Cazibe Hanım'ın Gündüz Düşleri* (1992) filminde de başlangıç ve bitiş sahneleri dalgalanan su imgesiyle olur. Suya bakanın imgesi değil suyun, zamanın kendisi dalgalanır. Filmin asıl öznesi zamandır. Baştaki ve sondaki aynı imge arasında, zamanın en dar çemberi oluşur. Birinden diğerine ilerlediğimizde aynı olan

farklılaşır. Suyun üzerinde hikâye anlatılmaz; hikâye olmak için suya elini batırmak yeterlidir. Cazibe o sudan elini hiç çekmez, hala şimdide ve zaten geçmiştedir. Onun gündüz düşleri hâlihazırda yaşadığı gerçeklerdir. Filmin başındaki Novalis'in sözü, "yaşam bir düş değildir ama bir düşe dönüşebilir", onun için bir ihtimal değil zorunluluktur. Cazibe'nin kendi ifadesiyle, "ölü bir gerçek değil, diri bir düş gerek"tir. Öyleyse düşün de dirisi ve ölüsü vardır. Kürşat öldüğünde, "bir düş bile değilim" artık der. Onun düş olması kendi elinde değildir. Düşleyen onu düş olarak kabul etmediği müddetçe o bir hiçtir. Hayalinden kovduğu Kürşat aradığı Kürşat değildir, hatta aradığının Kürşat olduğu bile belli değildir. O geçmişindeki Kürşat'a bağlıdır, ama şimdideki Kürşat'la sevişir. Geçmişindeki Kürşat için o bir yabancıdır: "odamıza bir yabancı getirdin". Kendisinden çok büyüktür, artık bir yetişkindir, kim olduğu belli değildir. Esasında, söz konusu yabancılık kişinin kendi çocukluğuyla ilgidir. Bizi kendimize yabancı kılan zamanın öznelliğidir. Tüm umut da yine ondan doğar. Kürşat gibi diğer pek çok karakterin edimsel imgesi kendi virtüel imgesiyle eşzamanlıdır. Her biri hem orada, geçmişte hem de burada, şimdidedir. Bir tarafta olan orada kalmaz, buraya da etki eder. Söz gelimi, Cazibe'yi gizli odasında, "hayal kutusu"nda perdeye yansıttığı bir fotoğraftaki burçların üzerinde görürüz. Yükseklikten midesi bulanır, ama bu sefer burçlarda değil sandalyesindedir. Başka bir örnekte, oradaki yastık tüylerinden birisi, burada göğsünün arasından çıkar. Tersi de aynı oranda geçerlidir. Burada tuttuğu kahve fincanı orada düşer.

Resim 4.19. Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri

Cazibe kendi düşlerinin tek hâkimidir. Bu egemenliğin bir sınırı da vardır. Hayal kutusunda perdeye yansıttığı görüntüler, onun düşlerinde devineceği mekânları belirler: "hayal kutunda sadece İstanbul fotoğrafları var". Bu sınırı belirleyen, gözleri kapalı olduğu halde görmeye devam ettiği imgeler değildir sadece. Asıl kutu gibi olan kendi yaşam hikâyesidir. Kuşaklar boyu kadınlar üzerinden geriye gittiğinde, "hepsi birbirinin içindedir sanki". Kendi içindeki çocuk, bir düşten veya gerçekten gebedir. Kendisi de başka bir düşün veya gerçeğin çocuğudur. Hepsi iç içe geçtikçe büyüyen büyük bir kutu gibidir. Annesi Füruzan'ın göğsündeki uru sevmesi bu kutu içinde olmasındandır. O ur kendisinden de önce var olan yaradır. Babasının yarası halen kanamaya devam eder. Fotoğrafının yer aldığı çerçeve sürekli kendiliğinden çatlar. O çatlayan, ikiye ayrılan şey zamanın kendisidir. Birleştirmek, çatlağı onarmak da nafile bir çabadır. Zaman kendi içinde kanamaya devam eder. Herkesin bu kanayan yaraya bakması mümkün değildir. Deleuze'ün "ufka doğru koşup gözleri kızarmış olarak dönen" filozofunu/sanatçısını hatırlayalım (2001: 44, 155). Filmde sadece kadınlar o yaraya bakabilir. Dayısı hayal kutusuna girdikten sonra ölür, elinde "labirentin" anahtarıyla hareketsiz kalır. Cazibe onun gözüne baktığında, bir kahve fincanı gibi geçmiş açılıverir. Geçmiş de aynı ölçüde ona bakar. Hayal kutusundaki perdede konuştuğu kendi gölgesidir. Yırttığı elbise parçalarıyla evi bir labirente

çevirdiğinde, o perdeyi de yırtarak içinden geçer. Perdenin öte tarafındadır artık. Orada sınırı zaman belirler. Su kendi içine doğru akar.

Esmer'in *11'e 10 Kala* (2009) filmindeki Mithat karakteri bu akıntıya kapılır. Geçmiş onu muhafaza ettiği kadar, o da geçmişi muhafaza eder. Onun geçmişi muhafaza edişinde, hayaller ve rüyalardan ziyade pratik eylemler belirleyicidir. Bir cihaz için söylediği, "sadakatle kaydetme" bilakis kendisi için geçerlidir. Mithat Bey geçmişin sadık muhafızıdır, içeriye kimsenin müdahale etmesini istemez. Yaşamına giren çoğu nesnenin iki yüzü vardır; aynı nesneden birden fazla alır: biri gündelik kullanım, diğeri koleksiyon için. Bu iki yüze geçmiş ve şimdi olarak da bakabiliriz. Gündelik kullanım şimdinin değişken ihtiyaçlarıdır, koleksiyon ise geçmişin saklanan hatıralarıdır. Fakat iki yüz de birbirine bakar, bakılan yerde/zamanda buluşur. Gündelik kullanımdaki bir nesne koleksiyona dâhil edilebilir. Söz gelimi, iğne geçmişiyle birlikte tarihlendirilir ve açıklanır: "alerji testi için yapılan ikinci kan tahlili, Fatoş Hemşire (bir türlü damarımı bulamayan)". İğne bir ihtiyacı giderirken geçmişin bir tabakasında/evin bir rafında tarihiyle ve açıklamasıyla yer almıştır. Koleksiyona konulan her nesnenin geçmişi de olmayabilir. Ali'nin depoya taşıdığı kolilerin içinde bulduğu açılmamış gömlek zamanın suyuna hiç batmamıştır. Ömer'in yanlışlıkla açtığı, koleksiyondaki votka sadece kullanıma değil zamana da açılmış olur. Onun artık bir hatırası vardır. Mithat'ın Ömer'e küçükken aldığı aslan oyuncağını, artık bir ihtiyaç gidermediğinde geri alması da bu koleksiyon-hatıra tutkusu yüzündendir. Onun için her şey bir gün gereksinimden çıkabilir ama en nihayetinde geçmişin içine düşer. Kendisi de o düştüğü yerden/evden bir türlü çıkamaz.

Binanın deprem ihtimali nedeniyle boşaltılması bilimsel ve bürokratik bir zorunlulukken o büyük bir inatla evini terk etmez. Koleksiyonundaki gazeteler, dergiler ve kitaplardan dolayı hasta olur ama onlardan vazgeçmeyi asla düşünmez. Hatta hastalığına çare olacak olan cihazı bile birden fazla alır. Bu fazlalık, onun şimdiki durumuna faydası için değil, geçmiş tutkusuna bir tabaka daha çekmek içindir. Fakat geçmişi tarihlendirmek ve onun tabakalarına dair açıklayıcı notlar almak zamanı zapturapt altında tutamaz. Zaman kendi anlatısını yazmaya devam eder, şimdinin bir ucundan kendince uzar gider. Her gün aldığı gazeteyi sadece bir

gün almadığında, geçmişin/evin tahliye edilmesi çoktan başlamıştır. Mithat'ın o günkü gazetede göremediği resmi ilan onun için bir ölüm fermanıdır: şimdinin öldürdükçe yaşatan, sonu gelmeyen fermanı.

Bu ferman onun yanı başında duyurulur. O günkü gazeteyi elinden kaçırmasına Ali neden olur. Ali'nin film evrenindeki yeri zamansal olarak değerlendirilmelidir. Mithat'ın yaşamına eklemlenen Ali, şimdinin uçucu doğasını yansıtır. Bir yanda geçmiş muhafızı, öte yanda şimdi çıkarcısı. Biri üst katta, diğeri alt kattadır. Bina tahliye edildiğinde sadece ikisi kalır. Film ilerledikçe iki kat aynı düzlemde buluşur. Deprem olduğunda biri (Mithat) kayıtsız kalırken, diğeri (Ali) alt katta olduğu için hissetmemiştir. Sahnelerin sıralanışı bile onların aynı eylemlerini paralel göstermek içindir. Söz gelimi, Mithat bir ses kaydı dinlerken, eşi Cahide'yle olan telefon görüşmesine denk gelir. Hemen sonraki sahnede, alt katta Ali eşiyle telefonda konuşmaktadır. Ali de Mithat gibi emniyette çalışmak ister, yemek için onun gittiği yere gider. Hatta buradaki kadına, onun adına hediye bile verir. Mithat'ın tavandan akan suları aktardığı boş leğenidir Ali. Bir sonraki sahnede kendi evinde gördüğümüz Ali, o leğende havlusunu yıkar. Depoya eşyaların taşınması, bu zamansal aktarım ilişkisini gösterir. Ancak arada şöyle bir fark vardır: Ali için çöp olan, Mithat için koleksiyondur. Mithat'ın, eve gelen belediye yetkililerine söylediği ayrım, onunla Ali arasındaki ilişkiye uyarlanabilir. Binanın kapıcısı olan Ali'yi üst açıdan, Mithat'ın gözünden çöp atarken göstermek bu ilişkiyi doğrular niteliktedir. Yine de Ali onun eli kolu olur. Kendisi eşyaları toplarken, Ali koleksiyon için alışverişe çıkar. Filmin bu noktasında sonra Ali'yle Mithat üst üste biner. Ali'nin bir gün boyunca yaptığı alışverişin ses kaydı, Mithat'ın kendi yaşam hikâyesindeki bir kesitin üstünü kapatır. Aynı ses kaydında, Ali'nin gündelik yaşamı ve Mithat'ın geçmiş yaşantısı birlikte akar.

Bu noktada filmin işitsel imgesine ayrı bir parantez açmamız gerekir.[105] Geçmiş daha çok duyulur haliyle karşımızdadır. Fakat bu hali kesintiye uğratan şimdinin sesi çat kapı ortaya çıkabilir. Filmin başlarında Mithat'ı alışverişte gördüğümüzde, dışarının

[105] Esmer de bu film özelinde işitsel imgeyi ayrı bir çerçevede değerlendirir: "Sesin görüntüyle neredeyse eşdeğer olarak kullanılması. Sesin anlatıma hizmet etmesini istedim. Koleksiyoncunun ses kayıtları tutması da bununla ilgiliydi. Bazen görüntüleri unutabiliyoruz ama bazı sesleri hiç unutamıyoruz" (2009: 25).

sesleri bir sonraki sahnede akmaya devam eder. İşitsel süreklilik kesintiye uğramadan evdeki nesnelerin üzerinde dolaşır. Bir önceki sahnede olanları, Mithat'ın esnaflarla diyaloğunu evdeki nesnelerle birlikte duyarız. Nesneler üzerinden gelişen bu gezici plana Mithat dâhil olduğunda ses süreminde kırılma olur. Kayıt cihazı kapatılmış, saatlerin sesi yükselmeye başlamış ve zil çalmıştır. İşitsel imgenin kendi süreminde geçmiş ve şimdi bir aradadır. Tavandan akan su damları ve saatler aynı anda işler. *Gözetleme Kulesi*'nde de (2012) işitsel imgeye böylesi bir yer tahsis edilir. Nihat kuleyi uzaktan ilk gördüğünde kamera onun bakış açısına yerleşir. Kuleye doğru kamera yakınlaşmaya başladığında oranın (pencere ve kapı) seslerini duymaya başlarız. Kamera henüz orada olmamasına, Nihat oraya varmamış olmasına rağmen iki ardışık plan aynı ses süreminde ve kamera hareketinde bir araya getirilmiş olur. Aşağısı-geçmiş ve yukarısı-şimdi eşzamanlıdır.

11'e 10 Kala'da Ali açısından da işitsel imge ayrı bir çerçevededir. Megafondan yükselen sesler/emirler olmadan yaşamak onun için mümkün değildir. Ali koleksiyon da dâhil olmak üzere her şeye iş gözüyle bakar. Kapitalist dünyanın insanıdır o. Mithat'ın depoya taşıttığı eşyalar onun için metadan başka bir şey değildir. Oradan çaldığı eşyaları değişim değerine göre dikkate alır. Kullanım değerine göre kullandığı nesneler de vardır: gömlek ve ayakkabı. Mithat'ın tüm eşyaları ya faydalanmak ya da satılmak için değerlidir. Ömer'i de bu bakış açısına yerleştirebiliriz. Bu açıdan film, kapanan bir devre dair uğurlama hikâyesi gibidir. Her şey için artık çok geçtir. Bina yıkılacak, o evde bir başına kalınacaktır. Yalnızdır Mithat Bey. Sahildeki parkta bir başına kalması, orada yaptığı ses kaydını sadece kendisi dinlemesi bu yalnızlığa dairdir. Belediye yetkilileri gittikten sonra oturduğu yerde görünmez hale gelir, etrafındaki nesnelerin ve gazetelerin arasında kaybolup gider. Yok oluşun eşiğinde kararlı bir şekilde yürür. Kadere inanmaz ama sonunu da bilir. Uyarılara rağmen etrafındaki yığınla kâğıdın ve alkolün ortasında sigara içmekten geri durmaz bu yaşlı adam. Mezar taşı yerine yakılma arzusu er veya geç olacaktır. Onun için her cihazın geri sarılanı makbuldür. İleri gösteren saat geri gösterseydi muhtemelen iade edilmezdi. Zamanın diğer yüzü ışıldamaya da devam etmektedir. *Koleksiyoncu* (2002) da bir türlü bulamadığı manyetolu el fenerinden her zamanki gibi iki tane almıştır. Bir tanesi geçmişi/evi, diğeri şimdiyi aydınlatır (Ali). İki ışık ayırt edilemezdir. Filmin sonundaki kristal anda, bardakta Mithat ve Ali

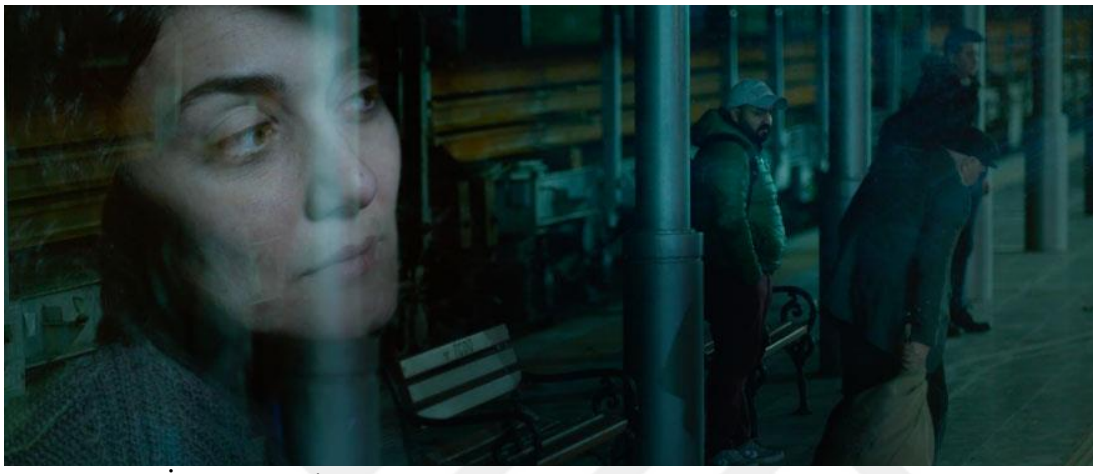
birbirine karışır. Ali'nin köyden gelen vişne hoşafı Mithat'ın votkasıyla buluşur. Ali kütüphanedeki *işi*ne, Mithat mezarına/evine gider. 11. cilt artık elindedir, ama seriyi tamamlamak için bir zamanlar elinde olan –artık Ali'nin cebine geçen- 10 cildi yeniden bulması gerekir. Zamanın küçük çemberinde sona gelmek başa dönmek demektir. Bir eksik bir fazla olarak elde kalır. Arayışın nihayeti kendisidir.

İşe Yarar Bir Şey'de (2017) arayış bir şairin gözünden yansıtılır. Filmin yarısından fazlası trende geçer. Yolda olmaklığın, yaşamanın tasviri için uygun bir mekân sunar tren.[106] Oranın camlarında dışarı içeriyle aynı yüzeyde buluşur. Dışarının gelip geçen imgeleri, içerideki anlatının gelişimiyle birlikte ilerler. Tren yol aldıkça rastlantısal ilişkilenmeler uçucu imgelerle hep yeni baştan zincirlenir. Bu filmde camın, aynanın sinematik bağlamda söylersek kristal yüzeyin harikulade estetik kullanımını görürüz. Filmi izlerken biz de Leyla'yla birlikte yol alırız. Sadece trende değil, hareketli mekândan çıktığında da yol alınmaya devam edilir. Yol alınan, girilen bir içkinlik düzlemidir. Yaşadıkça, yol alındıkça içeri ve dışarı aynı yüzeyde sürekli üst üste biner. Leyla trende tuvalet önünde beklerken camdaki imgesiyle birlikte ikilenir. Camdaki imgesiyle doğrudan kamera önündeki imgesi arasında ufak bir kırılma olur sadece. Leyla'nın baktığı dışarıdaki imgeler onun yüzüyle karışır. Esasında, o da dâhil olmak üzere bütün karakterler kristal yüzeylerle birlikte ikilenir. Hepsinin bir yüzeye sirayet eden yansıma bir imgesi ve gölgesi vardır. Trene geçtiğimizdeki ilk sahnede, önce raylar sonra bir gölge gösterilir. Leyla'nın deftere bir şeyler yazan kompartımandaki gölgesidir bu. Cama veya aynaya doğrudan bakmak zorunlu değildir. Işık yarattığı gölgeyle birlikte şeyleri çoğaltır zaten. Esmer'in kamerası da bu ışığı takip eder.

Bazı kristal imgelerde doğrudan cam yüzeyindeki yansımalarla başlanır. Yansıyanın edimsel varlığı kenarda kalmış, yerini kendisinin de içinde bulunduğu virtüel bir imge komposizyonuna bırakmıştır. Hareketli bir kompozisyondur bu. Tren camının bir köşesinde Leyla, baktığı dışarıdaki akışkan imgelerle aynı çerçevede yer alır. O

[106] Trenle birlikte imgelerin tasnifi de bir seyir haline bırakılır. İmgelerin düzenlenişi filmin topos'una uygun olarak atopik bir nitelik taşımaktadır. İmgelerin film içerisindeki yeri, yersizyurtsuzluğun imgeleriyle kuşatılır. Esmer, yersizyurtsuzluğu sadece bu filme bağlı kalarak değil, yolda olma faaliyetiyle kendi yaşamı üzerinden de ifade eder (2017: 168). Filmde gördüğümüz imgeler, Esmer'in yolculuklarındaki imgelerle karışır. Esmer, söz konusu sarmalanışı başka filmlere doğru da genişletir: "bambaşka bir filmde anımsayacağınız küçük bir detayda bir şey olarak". Bir filmin imgeleri arasındaki yersizyurtsuzluğa, filmler/yolculuklar arasındaki imgelerin yersizyurtsuzluğu eşlik eder.

dışarı bakarken, camın yüzeyindeki ters imgesi bize dönüktür. Onla birlikte, onu da içini alan hareketli bir görsel kompozisyonu takip ederiz. Bu kompozisyon onun içine temas eder. Sık kullanılan içsel monolog, dışarıdaki bu akan hayatın havuzuna batıp çıkar. Cam ve aynalar bu nedenden dolayı uygun bir yüzey oluşturur. Bu yüzeyde içeri ve dışarı aynı düzlemde buluşur.



Resim 4.20. İşe Yarar Bir Şey

Kristal yüzeyler trenden indikten sonra da filmdeki yerini korur. Leyla ve Canan'ın, film açısından İzmir'e ilk ayak basışı, küçük kare ve dikdörtgenlerle bezeli vitray camın arkasından görülür. Yavuz'un binası önündeki ilk bulunuşları da giriş kapısının cam yüzeyinde gerçekleşir. Bu binanın asansöründe Leyla aynalarla tekrar ikilenir. Filmdeki en dikkat çekici kristal yüzeyse bir sokak duvarında karşımıza çıkar. Duvardaki bir insan figüründe boş bırakılmış gözleri ayna parçası doldurur. Hareketsiz figürün baktığı, ona bakanın veya önünden geçip gidenlerin kendisidir. Ona hareket katan, gözlerinden yaşamı akıtan aynada kendisini görenlerdir. Hareketin kendisini algılaması hareketsiz bir yüzeydeki ayna parçasıyla gerçekleşir. Bu tam da, aynanın da formunu dikkate alırsak yaşamdaki bir çatlak anıdır. Durup düşünmek için zamansal bir mesafe. Hareketin hareketle olan monoloğu. Kameranın filmdeki pozisyonu tam olarak budur. Yavuz'u ilk gördüğümüzde, o da bizi görür, doğrudan kameraya bakar. Kameranın merceği ona ayna olur. Filmin sonunda, *şiir*sel sekansında onu son kez aynadaki imgesiyle görürüz. Ölümüne dair yapılacak tüm yorumlar aynadaki imgesi açısından spekülatif kalır. O imgenin tam olarak hangi zamana ait olduğunu bile bilemeyiz. Az önce konuştuğu kişilerin hemen sonra dışarıda göründüğü bu akışkan zeminde, yüzeyde Yavuz'un kendi edimsel imgesiyle

virtüel imgesi eşzamanlıdır. Ölümle yaşam arasında kısa bir mesafe vardır. Filmin senaristi de olan Barış Bıçakçı'nın "Bir Kitabın Sayfaları" şiirinde de belirtildiği üzere, "yaşamak çukur yerlere doluyor"sa, en büyük çukurdur kristal yüzey. Bu yüzeyde, ölümün kıyısında olan Yavuz'un söylediği gibi, hayat ancak "kutsanabilir" olandır.

Zaim'in *Nokta* (2008) filmi kristal imgeye benzeri bir kuruculuk bahşeder. Film baştan sona kristal imgeyle bezelidir. Geçmiş ve şimdi eşzamanlı akar veya zaman hiç geçmemiştir. Kristal imgenin göstergeleri (accents ve aspects) birlikte işler. Tuz gölünün beyazında, geçmişin tabakalarıyla şimdinin uçları birbirlerine karışır. Edimsel şimdi hiç yokmuşçasına, beyazın soğuran yüzeyinde silinip gider. Edimsel şimdi hep bir sonraki ve önceki anla-yerle ve gökyüzüyle sarmalanır. Bu sarmalanma hali kameranın çevrinme hareketleriyle gösterilir. Kamera 180 derecelik açıyla çevrinme hareketi yaparak gökyüzüyle yeryüzü arasında bir çember oluşturur. Bu çember zamanın en dar çemberidir, onun içinde geçmiş ve şimdi-gökyüzü ve yeryüzü aynı anda oluşur ve bozulur. Kameranın çevrinme hareketi bu çember içindeki salınımdan başka bir şey değildir. Şimdinin yeryüzünden bir başka şimdinin yeryüzüne geçerken, bu geçen zaman, yani geçmiş aynı çevrinmeyi gökyüzünden gökyüzüne geçerek gösterir. Kameranın çevrinme hareketleri geçen bir zamana-süreye işaret eder, ama bu geçen zaman hem geçmişte hem de şimdidedir. Kameranın 180 derecelik çevrimi ikilenir; yeryüzü ve gökyüzü-şimdi ve geçmiş arasında bir çember oluşur. İki uzam ve zaman birbirini tamamlar, ama bu çemberdeki kör edici beyazlıkta onlar birbirinden ayırt edilemezdir.

13. yüzyıldaki yazı-hat halen bitmemiştir, onun bir harfi-noktası eksik kalmıştır. Bu eksikliği-çatlağı kapatacak mürekkebi bulmak için giden çırak beyazın içinde kaybolmuştur. Aynı kayboluş burada da devam eder. Kayboluşun metafizik sorgulaması kötülük ve Tanrı ilişkisi üzerinedir. Moğollar neden saldırmaktadır, Ahmet neden öldürmektedir? Bunca ölüm, hırsızlık ve açgözlülük varken Tanrı neden bir şey yapmaz? Yazının-hattın manası "Allah onu bağışlasın"dır. Zaim, kristal imgeyi teolojik bir tarzda ele alır. Tanrı'nın gözünde geçmiş ve şimdi eşzamanlı olduğundan veya Tanrı ezeli ve ebedi olduğundan, onun bakış açısındaki her şey birbirine yakınsar. Onun bağışlayıcı olması birini diğerinden ayırt

etmemesidir. Filmdeki karakterlerin birbirine yakınsamasını bu bağlamda değerlendirmek gerekir. Geçmiş ve şimdideki pek çok karakterin eşleniğini veya benzerini tespit edebiliriz: fiziksel ve kaybolma açısından şimdideki Deli'yle geçmişteki Çırak arasında, geçmişteki Hoca ve Çırak ilişkisi açısından şimdideki Ahmet'le Hamdullah Hoca arasında, yazıya son noktayı koyamama açısından geçmişteki Hoca'yla şimdideki Ahmet arasında, görme yetisinin bozulması açısından şimdideki Ahmet'le Deli'nin babası arasında, kaybolma açısından geçmişteki Çırak'la kayıp ilanı verilen şimdideki Selim arasında. Bu kaybolmanın ve hatta diğer tüm yakınsamaların kaynağı en büyük kayıp olan o meşhur yazının-hattın bulunamamasıdır. Yazı-hat hiçbir zaman bulunamaz, beyazın içinde kaybolup gitmiştir. Öyleyse bu beyazlıkta, o kayıp harf-nokta olmaktan başka çare yoktur. Aradığımızı kendimiz tamamlarız. Ahmet hiçbir zaman koyamadığı o son noktayı, beyazın üzerindeki siyah bir nokta gibi duran ölü bedeniyle koyar. Bu öyle bir siyahtır ki, siyahın içinde bile bir ton farkıyla ayırt edilebilir. Usta'nın biten mürekkebidir veya Çırak'ın onu bulmak için kaybolduğu siyahtır bu. Kristal imgede, zamanın öznelliğinde, film açısından söylersek Tanrı'nın bakış açısında, tüm siyahlar bir ton farkıyla birbirinden ayrılır.

Alper, bu mutlak bakış açısını, denetleme ve gözetim toplumundaki iktidara göre düşünür. Panoptik bakış, eril iktidarın paranoyasını yansıtır. Alper, kristal imgeyi politik tarzda ele alır.[107] *Tepenin Ardı* ve *Abluka*, eril iktidarın örgütlenmesini, denetim ve gözetim mekanizmalarının işler olduğu ikili mantığa (içeri ve dışarı) göre inceler. Bu mantıktaki kategoriler sabitlik bildirmez. İçeri ve dışarı, akışkan bir zemine göre sürekli ters yüz edilir. İktidarın paranoyası da bu kaygan zeminden ileri gelir. Gerçekle kurgu bu kaygan zeminde bir aradadır. İki filmde de dışarıyı hiç görmeyiz; dışarıda olan kendiliğinden düşman olarak görülür. Fakat içerisi öyle oyulur ki, düşman bulmak için dışarıya gerek kalmaz. Dışarısı kurgusal bir düşman olurken, içerisi gerçek düşmanlarla dolup taşar. Hangisinin gerçek veya kurgu olduğunu, filmlerin biçimsel tarzından, kristal yapısından dolayı karar veremeyiz. Herkesin potansiyel bir dışarısı vardır ve dışarı öyle kalabalıklaşır ki, içeride nefes

[107] Alper'e göre filmlerin politik tavrı yol gösterme veya bir kurtuluş reçetesi yazma tarzında olmamalıdır (2016a: 154). Onun için direniş yeni bir majör yapı tahsis etmek için değil, tüm majör yapıların altını oymak için sergilenmelidir. Alper, bir başka röportajında çağın gerçekliğine vurgu yaparak siyasetin aldığı biçimi şu şekilde ifade eder: "siyasal açıdan fazla iddialı çıkışların anakronik kaçacağını düşündüğüm bir dönemde yaşıyoruz…didaktizm sanatı öldürür" (2016b: 513).

alamayız. O halde, iktidar artık bizler boyunca kendiliğinden otomatikleşir. Gözetleyenin gözetlenene dönüştüğü bu iktidar düzeninde tüm karakterler onun bir parçası olur. İktidarın görsel ve işitsel uzamında, karakterle birlikte gerçekle kurgunun iç içe geçtiği perspektifler oluşur. Zamanın öznelliği zora başvurulmaksızın denetim ve gözetim altında tutulur.

Filmlerin işleyiş tarzı bu denetim ve gözetim düzeneğinin nasıl işlediğini gösterir. İki filmde de kör nokta diyebileceğimiz belirsizlik anları-durumları oluşturulur. Kamera önce öznel perspektifte kalarak, bazı eylemlerin öznesini belirsiz bırakır. O eylemleri kimin yaptığını, gölgelerin kime ait olduğunu bilemeyiz. Kamera nesnel perspektife döndüğünde, eylemi öznesiyle, gölgeyi cismiyle birlikte gösterir. Bu geçişler, zamansal da olabilir, o andaki harekette de. İlkine örnek olarak *Tepenin Ardı*'ndanın başlangıç sahnesi verilebilir. Elinde bir değnekle kavak fidanlarını parçalayan kimdir? Sonrasında gördüğümüz karakterlerden biri midir, yoksa hep ufukta beliren o müphem yabancı mıdır? Bu başlangıç sahnesinden sonra kümese gerçekten bir yabancı girmiş midir? Eğer öyleyse, fidanları parçalayan ve kümese giren aynı kişi midir? Fidanları parçalayanın kim olduğu (Mehmet) filmin ortasına yaklaştıkça belli olur. Film süremindeki ilerleyişe göre ortaya çıkar. Belirsizlik ise tümüyle ortadan kalkmaz. Zafer'in köye geldiğinde, tepede gördüğü, köpeğiyle duran çoban kimdir? Meryem'in ifadesiyle, "tepenin ardında kalanlar"dan biri midir? Zafer'in bakış açısından, ters ışıkla silüet halinde görünenlerin kimliklerine dair tespitte bulunmak güçtür. Aynı güçlük tersten de tekrarlanır. Akşamın zifiri karanlığında, erkekler sofrasına göz alıcı fenerlerle gelenler kimdir? Işığın patlaması veya bir cismi uzaktan silüetleştirmesiyle plandaki hareketlerde, algılanımlarda muğlak anlar oluşturulur. Kamera, Zafer'in bakış açısından, bu bakıştaki canlıların arkasına geçtiğinde, onların Sülü ve köpeği olduğunu anlarız. Sülü'nün tepenin ardında kalan biri olmadığı ise film ilerledikçe ortaya çıkar. Fakat filmin bu anında, hareketinde onu zamansal olarak değerlendirmek için yeteri kadar veri de sunulmuştur: Sülü'nün fidanları parçalamadığına ve kümese girmediğine dair kesin bir hükümde bulunabilir miyiz? Film henüz başında bu kör noktalarla kurulur ve pek çoğu açığa kavuşmadan karanlıkta bırakılır. Tepeden taşların yuvarlanması "mevsimsel" midir, yoksa dışarıdan gelen bilinçli bir tehdit unsuru mu? Karanlıkta Caner'e taşı kim atmıştır? Erkekler sofrasındaki tüfeği çalan kimdir? Kör noktalara dair soruları çoğaltabiliriz.

Filmin merkezine temas etmek için en önemli soru ise şudur: "Zafer'i kim öldürmüştür?". Bu soru, filmde hiç görmediğimiz tepenin ardındakilere dair ipucu sunar bize. Onu kazayla da olsa içeriden bir kişinin öldürdüğünü görmeyiz. Onun ölümüne neden olan saldırıda birden fazla yapılan ateş, tam da öncesinde Faik'in yörüklerin sürüsüne saldırırken duyulan ateş sayısıyla neredeyse aynıdır. "Misilleme" yapmaya çalışırken misilleme görmüştür. Militarist kavramların ve unsurların (nöbet tutma, atış talimleri, askeri marşlar, oyunlar-Caner ve hatıralar/hayaller-Zafer) kol gezdiği bu sinematik evrende, asıl misillemeyi filmin kendisi yapar. Kamera hem karakterlerin kendilerini gördüğü bir aynadır hem de onların dışında kalan yabancı bir karakterdir. Film misillemeyi kamerasını karakterleri arasında canlı bir imge gibi dolaştırarak ve onlara ayna tutarak yapar. Panoptik bakış kameranın bakış açısıdır ve bu bakışta gerçekle kurgu, nesnelle öznel ayırt edilemez hale gelir.

Filmde bu bakış açısının billurlaştığı iki plan vardır. Tek bir kamera hareketinde dört karakter aynı anda görünür. Kamera-yabancı geniş bir uzamı tarayarak, zikzak çizerek, hareketi dört sapma hareketine bölerek dördünü aynı anda algılar. Birbirlerini göremeyen dört karakter, kameranın mutlak bakışında, ayrı yönlere giden birer yabancı olarak konumlandırılır. Benzer bir plan filmin sonlarında karşımıza çıkar. Bu sefer kameranın hareketi zikzak şeklinde değil yataydır. Yatay bir çizgi üzerinde, üç karakter, sola ve sağa sapılarak gösterilir. Mutlak bakışta karşı karşıya getirilen erkek karakterler, düşmanı kendi meclislerinin dışında, tepenin ardında arar. Hâlbuki en büyük tehdit içeriden gelir; en büyük yabancı içerinin içerisidir. Zafer'in korkarak arkasına baktığı, onu takip eden kameradır.

Resim 4.21. Tepenin Ardı

Mehmet çerçeve dışında kalan Faik'ten şüphelenirken asıl tehtidi, yanı başındaki Nusret'i görmez. Şüphe ve korku dolu bu hikâyenin başlangıcı ise mülkiyettir. Tepenin ardında kalanlar-göçebeler için tarla ekin olmadan önce herkesin kullanabileceği otlaktır. Dışarıdalık, bu ekin-otlak mücadelesiyle birlikte başlar. Bu mücadele öyle paranoyak bir hale gelir ki, otlağın kalmadığı yerde ekin sahipleri birbiriyle savaşır (Mehmet ve Faik arasındaki kavak meselesi[108]). Ve asıl savaş gizli bir şekilde topraktan bedene doğru kayar. Kadın bedeni erkeklerin örtük veya doğrudan mücadele ettiği mülkiyet alanıdır. *Abluka*'daki Meral'ın tokası gibi elden ele dolaşır. İki filmde de sadece bir kadın karakterin olmasını bu bağlamda değerlendirebiliriz. Eril iktidarın denetim ve gözetimindeki kadınlar ya suskundur (Meryem) ya da baştan çıkarıcı bir ajandır (Meral). İki seçenekte de bedenleri üzerinde tahakküm kurulur.

Kız Kardeşler'de (2019) tahakküm gelenekseldir. Beslemelik, her şeyin tekrar ettiği döngünün içindedir. Üç kız kardeş de sırasıyla aynı evin beslemesi olur (Necati). Her ne kadar sonuncusunu (Havva) göremesek de, hepsi başladığı yere geri döner. Hiç görmediğimiz dışarıdan içeriye tekrar eden dönüştür bu. Kristal imgede gerçekle iç içe geçen kurgunun fantazmagorik nesnesidir kadınlar. *Kız Kardeşler* bu durumu kısmen tersine çevirir. Mücadele alanı erkeklerden kadınlara kayar ve iktidar ev içiyle sınırlı kalır. Bu sınırlı alanda iktidar arzusu, Nurhan'ın ifade ettiği gibi

[108] Kavak meselesi filmler arası diyalog kurmamızı da sağlar. *Kız Kardeşler*'de Necati'nin köye geldiğinde ilk merak ettiği şey kavaklar olur. Mehmet'in parçaladığı kavak fidanları burada yeniden yeşerir.

“keyif”le iç içe geçer. Bu keyfin fantazmagorik yansımasıdır “yayık ayran” sahnesi. Eril iktidarın kıskacından bir anlığa kurtulan “keyif”, boşalacak bir kanal bulmuştur. Hareket, ses ve ifadeler kümelenerek, o yayığın içindeki beyaz gibi üstümüze boca edilir. Burada imgeler arasında bir kesişme görürüz. Yansıma imgenin plastik temsili, kristal imgenin hâkim olduğu bir filmde kadınların “keyfi” için alan açar. Ondan sonraki sahnede keyfin öznesi olan Reyhan, kendinden geçmiş olan kocası Veysel’i bir nesne gibi kullandığında tersine çevrilme fantazmadan gerçekliğe kayar. Altı üstü bir et parçasıdır erkekler.

Eril iktidarın hülyalarını süsleyen gözetlemeden çok dinlemedir. Yönetmenin seslere dair henüz yapım öncesindeki farkındalığı bu ayrıma işaret eder: “filmdeki seslerin neredeyse tamamını, bu seslerin nasıl işleyeceğini senaryo sürecinde tasarlamıştım” (Alper, 2015: 21). İşitsel imge görsel imgeyi ikame eder. *Abluka*’da Kadir’in alt kattaki Meral’i dinlerken işittiği seslerin gerçek olup olmasının bir önemi yoktur. Aynı sesleri Ahmet’in evinde duyduğunda belirsizlik katlanarak devam eder. Meral’i perdenin arkasında görmemiz sesleri doğrulamak için görsel bir ipucu sunmaz. Eril iktidarın zihninde tüm sesler aynı anda iki şeye işaret edebilir, gerçek de olabilir kurgu da. Onu paranoyak bir karanlıkta tutan da bu aynı andalıktır. Aynı ses, kendisi içerideyken onun bedenini okşar (zeminle bütünleştirme), dışarıda kaldığında ise onu şüphelendirip korkutur (duvara çarpıtma).

Alper’in filmleri bu muğlak sınırda ilerler. Tüm durum ve olaylar, Zafer’in girdiği bulanık nehir içinde gelişir. Bu nehirden çıktığında gördüğü, geçmişin “hayali” askerleriyle, erkekler sofrasına ışık huzmesi içinde gelerek görün(e)meyen, şimdinin “gerçek” askerleri arasında büyük bir mesafe yoktur. İkincisi kamp ateşinin yanına geldiğinde, birincisi “kamp ateşlerini söndürmekten” bahseder. İki ateşin de dışarıda tutmaya çalıştığı düşman/yabancı aynıdır. Hayaldeki düşman (Zafer ve geçmişi), hayali düşmanla (tüm erkek karakterler ve şimdileri) aynı çizgide buluşur. Birincisinin kurgusal, ikincisinin gerçek olması durumu değiştirmez. Birincisindeki kamuflaf, ikincisindeki düşmanın/yabancının sürüsünden gelir. Birincisinin “birlikte geçiş yapacağı sürüler”, ikincisinin hem hedef kümesi hem öz kaynağı olur. İki dünya arasındaki yakınsamanın kendi içinde bir anlatısı vardır. Bir dünyadan diğer bir dünyaya doğrudan bakmak mümkündür. Bakış aracılığıyla ikisi birbirine

zincirlenir. İlkinin çerçeve dışına bakışıyla birlikte Zafer diğerine geçer. Zafer'in üzerinde keçi postu/kamuflaj varken öldürülmesi iki dünyayı aynı anda/eylemde/durumda bir araya getirir.

Abluka, iki dünya arasındaki bu geçişkenliği kırsaldan şehrin gettosuna taşır. Apokaliptik bir kristal imge inşa edilir. Şehrin silüetinde görünen gökdelenlerle, dışında yer alan, girişin güvenlik tecritinden geçilerek yapıldığı ve sonrasında çıkışın yasaklandığı gecekondular arasında keskin bir kontrast oluşturulur. İçeri ve dışarı arasında çizilen sınır/yasak, aslında, içeriyi parçalara böler. Şehrin kaotik yapısı dışarının içeriyi tehdit etmesinden değil, içerinin kendi içinde bölünerek paranoyaklaşmasından ileri gelir. Dışardaki içeri (getto) şehrin zihinsel durumunu yansıtır. Militarist iktidar tüm kuvvetleri, istihbarat ağları ve manipülatif aygıtlarıyla, şehri içerisi ve dışarısıyla distopik bir cehenneme dönüştürür.

Kafkaesk bir sinematik evrendir bu. Kadir'in şartlı tahliyesi, Kafka'nın *Dava*'daki "sözde beraat"ini akla getirir. Tahliyesi için şiddetini giderek arttırdığı çalışma temposu, Kafka'nın bu yargılama türünde belirttiği yoğun çabayı gösterir. Amiri Hamza, tahliyesine dair korku yarattığında, yaşam yerini bir çöplüğe dönüştürür. Deleuze'ün belirttiği soyut makinenin bir uzvu gibi çalışır. İçerideki çöpleri kokularına göre tasnif eden ve raporlayan Kadir, iktidarın denetleme ve gözetim ağındaki istihbarata dair içsel bir parçadır. Gölgelerin iç içe geçtiği bu kaotik şehirdeki yapılar, Dava'nın o tuhaf mahkeme salonunu andırır. Filmin başındaki iki yer yapısal olarak birbirine benzer. Fabrikayı andıran emniyet kurumuyla, Kadir'in bir süreliğine kaldığı terkedilmiş atölye arasında sadece bir kapı vardır. Kadir'in kaldığı yerden seslerini işittiği, kilitli kapıların arasından dikizleyerek baktığı dışarının kaotik varoluşu, oranın grotestk yapısıyla uyumludur. Bu Kafkaesk dünyada tuhaflıklar hüküm sürer. Kadir'in, amiri de dâhil olmak üzere üç kişinin önünde yargılandığı/sorgulandığı sahnenin absürte kaçan tuhaflığı tüm duygulanımları aynı anda açığa çıkarır. Alper'in filmlerin de görünen ani duygulanım geçişleri, tersine dönmeler bu tuhaflıktan kaynaklanır. Her şey bir anda karşıtına dönüşebilir. Bu ani geçişlerle komik veya rahatsız edici anlar yaratılır: Nusret'in babası Faik'le yaşadığı o araf durum –neşeden öfkeye hızlı geçiş (*Tepenin Ardı*); Kadir'in kardeşi Ahmet için çizdiği mutlu aile tablosunun bir anda boşa

düşmesi ve amirinin aynı anda hem öfkesini hem de takdirini toplayan Kadir'in dumur hali (*Abluka*); Şevket'in akreple kızlarını korkuturken, korkunun bir anda yine aynı nesneyle kendi üzerine dönmesi, Necati'nin Veysel'e kızdığı için yaşadığı pişmanlıktan tekrar öfkeye dönüş, kız kardeşler arasındaki dışarı/şehre çıkma mücadelesinde tarafların sürekli yer değiştirmesi –Havva-Nurhan'dan Nurhan-Reyhan'a (*Kız Kardeşler*).

Duygulanımlar arasındaki bu tersine dönmeler, içinde yaşanılan dünyanın paranoyasından kaynaklanır. Kadir'in, market arasındaki gizli erkek meclisi için dediği gibi, "herkes bir deliklere girmiş"tir. Herkes yaşam kuvvetlerini bu paranoyak deliklere sıkıştırır. Herkesin boşluğu kendi içinde büyür. Bu boşlukta/çöplükte her şey tersine dönebilir. Kadir'in görev yeri olan çöp konteynerleri hem tehdit oluşturan unsurlara dair ipuçlarını hem de onların bertaraf edilmesini sağlayacak olan araçları barındırır. Çöplerden toplanan nesnelerin satıldığı pazardan aldığı daktilo, onları raporlamasını sağlar. Her şey karşıtıyla birlikte o çöplükten çıkar. Eril iktidarın paranoid çöplüğüdür bu. Gözetleyen aynı zamanda gözetlenir. Gözetleme karşı kutuplar arasındadır; ama esas gözetim onları aynı potada buluşturan/farksızlaştıran mutlak bakışta tecessüm eder. Kadir'i gözetleyen mahalle sakinini Kadir'le birlikte gözetleyen helikopterin bakış açısından ikisi de aynı yerin mahsulüdür. Yönetmenin ifadesiyle, "karakterlerin kimin düşman kimin dost olduğunu anlayamadıkları, ikisi arasındaki sınırın tekinsiz bir biçimde flulaştığı ortam" (Alper, 2015: 21). Bu bakış açısından bakıldığında, "iyi" komşu bir gecede teröriste dönüşebilir. Ahmet ve köpekler arasındaki ilişki açısından söylersek, celladın kurtarıcın olabilir. Çöplerdeki nesneleri koklayarak tespit etme konusunda insanın yerine köpekleri geçirmeyi düşünen iktidar onları öldürmek için elinden geleni yapar, hatta öldürmek yerine beslediğine dair medya araçlarıyla simulatif bir gerçeklik oluşturmaktan da geri durmaz.

Esasında, bu simulatif gerçekliği medya araçlarıyla sınırlı tutmak eksik kalır. Yaşamın paranoid akışında kurgusal olan gerçekten ayırt edilemez. Zamandaki hareketler/planlar ileri ve geri sarmalarla tekrar edilir. Tekrarlar içerinin ve dışarının bakış açılarına göre farklılaşır. Hangi tekrarın gerçek olduğuna karar vermek zorlaşır. Kadir'in dışardan gözetlediği Ahmet'in eviyle, Ahmet'in o evin içerisinden gördüğü

dışarısı aynı değildir. Gölgeler, sesler ve ışıklar birbirine karışır. Evin içerinde bile yeni kapılar açılır. Ahmet'in köpek için yaptığı tuvaletin kumu, evin duvarındaki sıvalardan gelir. Ahmet neden dışarıdan toprak almak varken içerinin duvarını kazar? Şehrin ekosistemi şüphe ve korkuyla kaplıdır. Onun için dışarı çıkmak güvenli değildir. Bu güvenlik korkusu, endişesi öyle büyür ki, içerisi tekinsiz bir ortama dönüşür. İçerinin duvarları arasında geçişken bir paralellik oluşur. İçeri oyuldukça kendi içine yeni kapılar açılır. Açılan kapılardan toplanan sıvalar, amacına uygun olarak kapatılan kapıların duvarına harç olur. İki kapı veya duvar yan yanadır. Biri gerçek olana açılır veya kapanır, diğeri kurgusal olana. Filmin sonundaki sahnede yapılan örgüt ritüelinin gerçek olup olmamasının bir önemi yoktur. Bir kapıya göre gerçek olan diğerine göre kurgusaldır. İkisi de yan yana, aynı çöplükte/boşlukta/oyukta olup biter.

Kız Kardeşler'de bu eşzamanlılık politik boyuttan daha çok mistik bir boyutta değerlendirilir. Deleuze'ün Ophüls sinemasında tespit ettiği kristal imgeye dair tasvirini değiştirerek bu filme uyarlayabiliriz: tekrar eden "kusursuz" değil kusurlu kristal imge. Politik boyutun tamamen dışarıda bırakılmaması bu kusurla ilgilidir. Eril iktidar burada da işlemeye devam eder. Filmi bu boyuta indirgemek de yanlış olur. Gerçekle kurgunun veya geçmişle şimdinin iç içe geçişi, denetim ve gözetim paranoyasını yansıtmaz. Yönetmenin filmleri arasında yaptığı göndermelerle ve kendisinin doğrudan bu filmde bir karakter olarak yer almasıyla kristal imge, sinemanın ontolojisiyle birlikte değerlendirilir. Onun bu filmde oynadığı karakter, yaratmanın dışarıda kalan, içeriyle kendisi arasındaki mesafeyi koruyan kayıtsız bakışıdır. "Yukarıdan" aşağıya, dışarıdan içeriye gelişine sadece köyün en mistik karakteri Veysel şahit olur. Veysel, filmin sonlarına doğru, onlarla birlikte yukarıda-dışarıda yaşar. Ona göre onlar "her şeyi duyup görür". Reyhan'ın kimseye söylemediği halde hamile olduğunu bilmesi, oranın bakış açısından imkânsız değildir. Orada görsel ve işitsel bağlamda her şey mümkündür; orası sinematik yaratıma dairdir. Alper oranın mensubudur, içerinin-aşağının çeperlerinde kendisi, kuytularında ise kamerası dolanır. "Tepenin Ardı"ndan gelir. Filmler arasında diyalog kurduran bu göndermedir. Yanındaki kişiyle bir anda belirdiği o mistik sahnede kendisinin söylediği "yukarı" tepedir aslında. Orada hiç görünmeyen, tepenin ardında kalan gizemli bakış burada doğrudan tecessüm eder. Veysel'in

mezara işemesiyle tedirgin olduğu ve onunla birlikte rüzgârın da "ürperdiği" sahnede tüm hareketi bıçak gibi kesen onun arkadaşıyla aniden belirmesidir. Belirmeden önce rüzgârı gelir. Doğa onun yaratımına bahşedilmiş imgesel bir bolluktur. Veysel'in işittiği yılan sesleriyle, yanındaki ağacın köklerini birbirine bağlayan bu yaratımın bir kesitinden ibarettir.

Alper, sinematik yaratımı kristal imge bağlamında ele alır. Zamanın çekirdeğinde, en dar çemberinde gerçekle kurgu, geçmişle şimdi ayırt edilemez olur.[109] Tekrar eden bir çemberdir bu. Özneler değişse de durumlar tekrar edilir. Söz gelimi, Veysel babasının yerine geçer. Köyün delisinin gördüğü, ağaçta asılı duran, Veysel olduğu kadar babasıdır da. Kız kardeşler de birbirinin yerine geçer, içeriden dışarıya ve tersine olan hareketi sırasıyla tamamlarlar. Havva'nın da bu çemberden çıkamayacağına dair tespitte bulunmak yanlış olmaz. Onun rüyası Reyhan'ın geçmişiyle paraleldir. Biri rüyasında doğurur, öbürü kendi yaşam hikâyesinde. Doğan çocuklar da yer değiştirir. Ölen erkek kardeş Metin'in yerine, Reyhan'ın oğlu Gökhan geçer. Gökhan öldüğünde onun da yeri doldurulur; Reyhan tekrar hamile kalır. Ölümle yaşam iç içe geçmiştir kristal çemberde. Köyün delisinin neşeyle yuvarlanışı bu çemberi olumlamanın göstergesidir. Aynı neşe, filmin sonunda, içerinin içerisinde, ev içinde tekrarlanır. Bir kış masalını andıran atmosferde, Şevket'in dedesinin ona anlattığı masalın bir türlü sonu gelmez. "Üç nankör kızın masalı"nı anlat(a)mayan Şevket, onların sözlerini tekrar ederek kristal çemberi oyunlaştırır: x "demekle olmaz, dedemin anlattığı üç nankör kızın masalını anlatıverem mi size?". Buradaki x boş kümedir. Ona dâhil edilen her şey birbiriyle yer değiştirebilir. O, kendisine dâhil edilen hiçbir şeye indirgenemez. Zamanın öznelliği, kristal çember tam da budur, kendi içinde dönüp duran masalsı bir ebedi dönüş.

4.2.2.4. Noosigns

Kristal imgeden sonra zaman düşünceyle ilişkisine göre incelenir. Zaman artık hareketin ardından gelmez, onun altındaki kaygan temel olarak ele alınır. Deleuze için düşüncenin filizlendiği yer bu temeldir, düşünce kendisini kateden kuvvetlerle

[109] Buradaki geçmişi filmin içeriği açısından olduğu kadar, filmler arasındaki diyalog açısından da düşünebiliriz: Tepenin Ardı'ndan –geçmişten ve Kız Kardeşler'e –şimdiye.

oluşan bir imkândır. Sinema bu kuvvetlerden biridir, düşünceyi yerinden oynatan imge ve göstergelerle dolup taşar. Sinema canlı imgeye düşünceyi yaşama içkin kılma imkânı sunar. Deleuze'ün zaman imgede noosigns olarak kavramsallaştırdığı düşünme göstergeleri, bu imkânın gerçekleşme biçimlerini tanımlar.

Düşünme göstergelerini oluşturmada kamera kalem gibi kullanılır. Astruc'un Yeni Dalga sinemasını muştulayan kamera-kalem (camera stylo) kavramı, bu göstergeleri tespit etmek adına önemli bir rol oynar. Düşünme göstergelerinde kamera bir karakter gibi film evreninde dolanır. Örneğin, *Güneşe Yolculuk*'ta kamera kimi zaman kaydetme işlevini ikinci plana bırakır. Bu sahnelerde haber-arşiv görüntüleri ve radyodan yükselen haber sesleri gerçekle iç içe geçer. Birini diğerinden gerçek ve kurgu ikiliğine göre ayırmak zorlaşır. Kamera kullanımı haber-arşiv görüntülerindeki kamera hareketlerine yakınsar. Filmdeki kurgusal olayları kaydeden öznel kamera, haber-arşiv görüntülerindeki gerçek olayları kaydeden nesnel kamera gibi kullanılır. İki kamera arasındaki geçiş belli belirsizdir. Mehmet'in Berzan'ın tabutuyla bulunduğu otelin penceresinden dehşetle izlediği görüntüler de bu belirsizlik içerisinde değerlendirilmelidir. Bu görüntüler eğer haber-arşiv görüntüsüyse, Mehmet neden sanki yanı başında oluyormuş gibi gördüğü şeylere (askeri birlikler-tankları vs.) tepki verir? Bu tepkiyi film bağlamına yerleştirdiğimizde, gerçekle kurgu arasındaki sınırlar gittikçe belirsizleşir. Mehmet, Batılı gibi görünmek için sarıya boyadığı saçını yıkadıktan hemen sonra dışarıya, o görüntülere bakar. Saçları halen ıslak bir halde, yanında taşıdığı televizyonu izlediği gibi dışarıyı izler. Biz de aynı görüntüleri izleriz veya zaten izlemişizdir, ama yanı başımızda bir tabut ve o tabutun yer aldığı, korkup da bir köşesine pusacağımız bir otel odası yoktur. Film boyunca Urfa ve İstanbul'daki şehir ve insan manzaraları da buraya dâhil edilebilir. Bu imgeler filmin arka fonu içinde değerlendirilebilecek dekor parçaları değildir, etrafındaki karakterlerle-kurguyla yan yana duran gerçeklikteki anlık hareketli kesintilerdir. Karakterler onların etrafında dolandıkça başka bir şey haline gelirler.

Mehmet'in hikâyesi bu başka şey haline geliştir. Berzan'ın ölümünden sonra, Mehmet'in evdeki eylemlerini nasıl tanımlayabiliriz? Halay mı çekiyor, yoksa öfkeden evdeki her şeyi mi parçalıyor? Bu trans anında Mehmet kendinden geçer, onun ne yaptığını tanımlamak zorlaşır. Bunu zorlaştıran, özgün kamera kullanımıyla

birlikte sahnenin kurulma tarzıdır. Mehmet'in Berzan'la beraber halay çektiği o evdeki-hatıradaki seslerle, Mehmet'in aynı evdeki trans hali eşzamanlıdır. Bu sahne açısından, sesler olmaksızın görüntüler ve görüntüler olmaksızın sesler bir şey ifade etmezdi. İkisinin eşzamanlı oluşu, söz konusu eylemin halay mı yoksa isyan mı olduğunu tespit etmeyi güçleştirir. Halay ve isyan birlikte yersizyurtsuzlaşır.

Resim 4.22. Güneşe Yolculuk

İki kurgu parçasına ihtiyaç duymadan da yersizyurtsuzluğa ulaşabiliriz. *Sırtlarındaki Hayat*, o arka fonda yer almayan anlık hareketli kesintilerdeki film kişilerinin dünyasına girer. Bu dünyadan bir sözce veya bir jest filme girdiğinde, yönetmen o film kişileriyle birlikte başka bir şey haline gelir. Bir film kişisinden işittiğimiz "kan parayı eritiyor" sözcesi böylesi bir örnekdir. Yönetmen için bu sözceyi değerli kılan, onun ne anlama geldiğinden önce, bir film evreni içerisinde dile gelen yaşanmış gerçek bir deneyim olmasıdır. Yönetmenin karakterine söylettiği veya bir film kişisinin ona sunduğu kurgusal bir hikâye değildir. Yaşamdan kopup gelen, o anda ve yerde, yönetmeni ve film kişilerini bir araya ve bir şey haline getiren bir yaşam kesitidir. Bu yaşam kesitinde sözce serbest dolaylı söylem düzeyine yükselir. Burada öznel ve nesnel, kurgu ve gerçek arasındaki duvar yıkılır.

Ünal sinematografisinde gerçek ve kurgu arasındaki sınırın ihlal edilmesi süreklilik arz eder. Bu sinematografi iki dünya arasında gidip gelen bir yolculuğa davet eder bizleri. Bu yolculukta hakikat, zamana batıp çıkan, doğru veya yanlış olmasından bağımsız yaratım olarak düşünülür. *Gölgesizler*'de Güvercin'i kaçıran ayının, üstelik o köyde hiç ayı görülmediği halde, gerçek olup olmasının bir önemi yoktur. Önemli olan şey yazarın, Hasan Ali Toptaş'ın bu "gerçekliği" gazeteden öğrenmesidir. Sonrasındaki kurmaca dünya, filmin önceki gerçek dünyasıdır. Bunun bir haber olması o dünyayı ortadan kaldırmaz. Berber köyü terk ederken yazarın kafasına o köy yeni düşmüştür. O halde, onu yazmak, hakikati yeniden yaratmak gerekir. Ünal filmlerindeki düşünme göstergelerine bu yaratıcı pencereden bakabiliriz. *Gölgesizler*'deki muhtarın dediği gibi, "insan uzun süre pencereye bakınca bir yüz görür". Onun filmlerinde beliren bu yüz, her seferinde farklı bir kılık alır. Değişmeyen tek şey iki ayrı dünya arasında gidip gelen oluşumlardır.

Ara'da bu oluşumun tek mekândaki gerçekliği yıllar arasında alışveriş edilir, gerçeklik zamansal olarak parçalanır. Zamanın hangi anında-yılında olduğumuz, durumların-olayların gelişimi açısından önemlidir, ama zamanın kendisi açısından kimin kimle birlikte olduğu ve bütün bunların tarihi önemli değildir. Filmin başında yer alan, Harold Pinter'in "Aldatma" oyunundan alınan "boşver, hepsi geçti" sözü eğer bir hafiflik veriyorsa, bu hafiflik zamanın gücünden kaynaklanır. Filmin son sahnesi hariç neredeyse tamamı tek mekânda geçer. Ünal, bu filmde zamanı sinematografik imgeyle birlikte düşünür. Bir tiyatro oyunundan alınan sözün sinematografik karşılığını, geçen süreyi, yılları izleriz. Bir odadan diğerine geçerken, bir yıldan diğerine, bir arzudan ötekine geçeriz. Geçen her ne olursa olsun geçtiğiyle kalan bir yük değildir, çünkü gerçekle kurgu arasındaki sınırlar net değildir. Filmin tek mekânında, evde sadece dört karakter yaşamaz, pek çok filmden ve reklamdan imgeler de onlarla birlikte yaşar.[110] Bu imgelerle karakterlerin yaşamındaki kesitler, hareket-zaman blokları arasında gidip gelen bir alışveriş vardır. Oradaki kurgusal imgeler, yine oradaki gerçek imgelerle bir aradadır: Boya reklamındaki mutlu çiftten, Gül ve Ender'in mutlu aşklarına; bir filmde arkadaşlığın öneminden bahseden karakterlerden, birbirini aldatan arkadaşlara; deterjan reklamındaki "senin beyazların

[110] Ünal için bu ev, karakterlerin yaşadığı ve onlara dışarıdan dâhil olan imgelerin buluştuğu "boş bir kabuk"tur (2008: 33).

neden beyaz?" sorusundan, Gül ve Seda'nın beyaz elbiselerine; "Sessiz Çığlık" filminden, Seda ve Veli arasındaki perili ev muhabbetine; "Tutsak" filminden, Gül'e eşcinsel olduğunu söyleyen Veli'nin çaresizliğine; Sağlık Sigortası reklamında havaya fırlatılan çocuktan, Seda'nın hamileliğine; bir filmde kendisini vuran karakterden, Ender'in intiharına gidip gelen bir alışveriş. Veli'nin "başka zaman, başka ahlak, başka ülke" diye arzuladığı yaşam, kurguyla gerçekliğin iç içe geçtiği o mekânda-evde-filmde vuku bulmuştur zaten. Bu yaşamın katmanlarını dolaşırken kendimize nirengi noktası olarak belirleyeceğimiz edimsel bir şimdi-yıl yoktur. Bir önceye ve sonraya sıçrar, zaman içinde salınırız, ama bu sıçramanın-salınımın bütün öncelerini ve sonralarını birbirinden ayıran bir sınır yoktur. Bu sınır-sızlık, artık kurgusal dünyadan çıkıp gerçek dünyaya döndüğümüzde, bu sefer karakterleri kendi içinde simüle eder. Veli'nin yerine ona çok benzeyen, o evi satmaya gelen emlakçı geçer, onun ağzıyla konuşur gibidir. Gül'le sevişirken, Veli'den-filmdeki intihar eden karakterden sıçrayan kan lekesi vardır. Aynı durum tersten tekrarlanır. Bu sefer Gül'ün yerine ona çok benzeyen seks işçisi geçer. Veli Gül'ün simülasyonuyla sevişir. Bu evden-mekândan çıktığımızda, onların yaşamının ortasına döneriz. Kamera onları mutlu haliyle evde bırakıp sokağa-dışarıya çıkar. Film boyunca tüm yıllarda dışardan işittiğimiz sesin kaynağını (tinerci) ve emlakçı Veli'yle eşini görürüz. Onlar Veli'ye bakar, Veli onlara evin neşesini-hüznünü bağırır. Bu evde-zamanda her şey geçmiş ve geçmektedir zaten.

9'da bu geçen süre, bir cinayetin aydınlatılması açısından sorgu masasına yatırılır. Bu sorgulamada her zaman geri dönebileceğimiz edimsel bir şimdi vardır. Sorgulama mekânının süremi karakterlerle farklı perspektiflere bölünür. Burada da içeri (sorgulama mekânı-şimdi) ve dışarı (mahalle-geçmiş) meselesi vardır. İçeri edimseldir, ama edimsel durum kendi virtüel imgeleriyle problematize edilir. Bu mekânın görüntü düzenlemesi çoklu çerçevelere ayrılır. Asıl sorgulayan, yani yönetmen ne bize ne de sorgulananlara görünür, o camın öte yanındaki karanlıkta, kameranın arkasında yer alır. Camın diğer tarafındaki sorgulananların görüntüsü, bu tarafındaki video yüzeye kaydedilir. Bu yüzeydeki görüntüler pek çok açıya ayrılır. Birden fazla açıdan ve mesafeden kaydedilen görüntüler aynı imge içerisinde bir araya gelir. Camın iki tarafı arasındaki alan derinliği, sahnenin ön planıyla arka planı arasındaki hareket alanlarının birbiriyle ilişki kurması yoluyla değil, bir imge

yüzeyindeki aynı harekete dâhil olan karakterlerin simüle edilmesiyle kurulur. İmgenin içinde alan derinliği oluşturulur. Aynı karakterin birden fazla perspektifi imgenin yüzeyinde bir araya gelir. Buradaki soru şudur: Kirpi'yi kim öldürdü? Bu sorgulamada Kirpi'nin bakışları da imgenin yüzeyinde belirir. Kirpi sorgulayanlara ve sorgulananlara doğrudan bakar. Geçmişteki olayın-Kirpi'nin ölümünün katmanlarına gidilir. Her katmanın açılması edimsel şimdide, sorgulama mekânında gerçekleşir. Olayın geçmişliği şimdinin hakikat arayışına dönüşür, ama hakikat hep elden kaçan bir fazlalık gibidir. Geçmişin geçmişine bile gidilir (davulcu meselesi).[111] Hakikat sadece "hiçbir şeyin çıplak görünmemesinden" dolayı değil, kökensel olarak da istikrarsızlaştırılır. Sorgulama devam ettikçe Kirpi'nin ölümü artık tali bir yola dönüşür. Sorgulananlar birbirlerini sorgulamaya başlarlar. Ünal, bu ters çevrilmeyi, "tek tek her karakterin birbirini yok edişi" olarak ifade eder (2016: 188). Karakterlerin sorgulama mekânındaki bakış açıları ve ifadeleri artık birbirlerine bakan ve konuşan beden pozlarına geçer. Camın öte tarafındaki sorgulayan onların arasından çekilmiştir. Sorgulama onların kendi arasında süre gelen bakış ve konuşmalara geçmiştir. Onlar konuştukça yeni ilişkiler ortaya çıkar. Bu ilişkiler dışarıdan hareketle kurulur. Dışarının görünmeyen ve işitilmeyen kurucu ve yaratıcı pozisyonu, artık varlığını orada başlangıçta olduğu kadar hissedemesek de, tüm ilişkilenme terimlerinin dışında kalır. Karakterler birbirlerinin ifadelerinden habersizlerdir. Bu ifadeleri birbiriyle ilişkilendiren, karanlıkta görünmeyen o yaratıcı pozisyondur. Aslında, karakterler bir süre sonra artık camın öte yanına değil, kendi karanlıklarına bakarak birbirine bağlanırlar. Bu bağlanma sarsılmaz bir hakikati keşfetmek için değil, her seferinde yeni baştan yaratılacak olan hakikati çoğaltmak için yapılır. Firuz'un dediği gibi, "bu hikâye nereye çekersen oraya gider", Borges'in "Yolları Çatallanan Bahçesi" gibidir. Buradaki yolları çatallanan bahçe mahalledir, geçmiştir.

Ünal, klişelerden yaratıcı imgeler çıkartır, hareket imgeleri ilmiklerine ayırır. Filmlerinde pek çok klişeyle karşılaşırız: mutlu mahalle (*9*), ideal aşk ve arkadaşlık (*Ara*), emekli olmak isteyen mafya üyesi (*Kaptan Feza*), aşk ve büyü ilişkisi (*Aşk, Büyü vs.*ve *Nar*), korku ve zombi filmleri (*Ses* ve *Aşk, Büyü vs.*) ve yemek

[111] Filmin senaryosu açısından söylersek, bu mesele senaryonun başlangıç hikâyesidir. Yönetmenden biliyoruz ki, bu hikâye, mahalleye dair arkaik bir detay olarak filmin ilerleyen aşamasında kendisine yer bulmuştur (Ünal, 2002: 52).

programları (*Sofra Sırları*). Ünal, bütün bu klişelerin içerisini oyarak zaman imgeler yaratır. Bu zaman imgeler, iki alanın birbirine çarptığı, iç içe geçtiği yerde ortaya çıkar. Düşünme göstergeleri de bu yerden türer. *Kaptan Feza*'da bu iki alan, Ömer'in babasının oynadığı filmlerle ve Ömer'in başrol oynadığı film ("Kaptan Feza") arasında pay edilir. Ömer'in babası, tıpkı *Ara*'daki Gül ve Veli gibi, Ömer'in birebir kopyasıdır. İkisi de *Kaptan Feza*'da oynar veya yaşar. *Kaptan Feza* klişelerin panayır yeri gibidir: "bir gölgede oturup maydanozların büyümesini görmek isteyen" mafya üyesi; Türk sinemasının o ünlü repliği: "bu annem, bu babam, bu kız kardeşim için"; kötü adamın, Salami'nin Bizansvari tipolojisine karşılık iyi adamın, "Kaptan Feza"nın Kara Murat'ı andıran tipolojisi; iyi ve kötü arasındaki keskin ayrım; damdan düşer gibi evine gelen Ömer'e âşık olan kadın (Elif); kötü adamın en güçlü adamıyla kıyasıya dövüşen iyi adam ve onun kendisini koruyan insanlar için feda etmesi. Bütün bu klişeleri bozan, onları sınıra doğru iterek saçmalaştıran absürtün gücüdür. Süleyman'ın ölürken ağzından çıkan son söz bu gücü duyurur: "çok saçma". "Kaptan Feza"yla Salami arasındaki galaksi savaşı, Ömer'in sığındığı evin küçük kızı için tek gerçekliktir. Ona bunun film olduğu söylendiğinde, onun gerçekliğine müdahale edildiğinde filmin seyri değişir. Bir filmin gerçekliğine dair tartışma diğer filmin, asıl filmin gerçekliğini etkiler. Evin önünde bekleyen Selim'in adamları, kızın ani tepkisinden kuşkulanır. İki dünya-film sona doğru birlikte ilerler. Film kaseti kırıldığında, Ömer kızı galaksinin prensi ilan eder. Bu ilanın esas filmdeki karşılığı, Selami-Salami'nin onu ilk gördüğünde prenses olarak hitap etmesiyle gerçekleşir. Ömer'in saklandığı yeri keşfetmesi de bu diyalog aracılığıyla olur. Televizyonda denk geldiği "Kaptan Feza" filminde, "Kaptan Feza" ona göz kırpar ve birden aklına kızla olan diyalog gelir. İki dünya arasındaki kesişim, iki taraf arasındaki nihai mücadeleye devredilir. "Kaptan Feza", Ömer'in babasının sonunda ölmediği tek filmdir veya *Kaptan Feza*, Ömer'in sonunda öldüğü tek filmdir. İki sinematik gerçeklik aynı ölçüde geçerlidir.

Softa Sırları'nda ise televizyonla sinema iç içe geçmeye başlar. Neslihan'ın bulunduğu durum ve ortamla, yemek programındaki kurgusal mevcudiyeti arasında gidip gelen akışkan bir yolculuk vardır. Hangi tarafın gerçek veya kurgusal olduğunu ve filmin bazı anlarında hangi alanda olduğumuzu anlamakta zorlanırız. Söz gelimi, Ethem'in cesedine bakış, önce televizyondaki Neslihan'dan gelir. Neslihan'ın

oradaki “bir anda bırakıp gitti” sözü, buradaki, filmdeki Ethem’in cesediyle çakışır. Bu filmde de absürt sahneler sıklıkla yer alır: çerkez tavuğu, Çinli bir adam-Buddha, Tuttu Frutti dondurma vd. Filmin son sahnesi absürt bir gerçeklikle bezenmiş, iki dünya arasındaki sınırların muğlaklaştığı bu sinematik gerçekliği yansıtır. Neslihan televizyondaki ışıklar söndüğünde ve seyirciler gittiğinde karanlıklar içinde kalır. Odağında onun yer aldığı bu karanlık görüntüye saatin tik tok sesleri eşlik eder. Karanlık görüntü yavaşça açıldığında, televizyondaki stüdyoyla filmdeki evi iç içe geçer. Neslihan’ın bedensel pozisyonu aynı kalır, ama bu pozisyonun yer kapladığı mekân değişir. Bu değişimin iki tarafında da zaman aynı ritmiyle akmaya devam eder. İki dünya eşzamanlı bir şekilde aynı sona doğru ilerler.

Gölgesizler bu geçişkenliğin en saf halini sunar. Asıl geçişkenlik, gerçekle kurgu arasında değil, kurgunun iki mekânı arasındadır. Kurgusal dünya ikiye bölünür. Berberle köy arasında gidip gelen kurgusal dünya, gerçeklikteki yaratım meselesidir. Her şey bir kızı-Güvercin’i bir ayının kaçırmasıyla başlar. Gerçek ol(a)mayacak kadar gerçek olan bu olay zaten kendiliğinden bir farka-yaratıma işaret eder. Sonrası bu yaratımı olaysallaştırmaktan ibarettir. Muhtar’ın Cennet’in oğluna sorduğu soru yaratmanın doğasına yöneliktir. Yazılanların/çekilenlerin/kaydedilenlerin doğrudan bir muhatabı var mıdır? Kimin için yazarız/çekeriz/kaydederiz? Buradaki kim “hiç kimsedir”. “Herkesin bir hiç kimsesi vardır”. Her şey o hiç kimse içindir. Hiç kimse yaratımın her seferinde yeniden oluştuğu, farkın doğduğu yerdir. Buradan, bir insan bir ayı yavrusu bile doğurabilir. İnsanın hayvan-oluş’u kadar, hayvanın da insan-oluş’u söz konusudur (büyü yapılan at). Doğru veya yanlış olmasından ziyade, absürt olması gerçek olması için yeterlidir. Aynalı Fatma’yla Asker Hamdi arasındaki hikâye, onun anlatıcısı dede açısından bile anlamsızdır. Fakat anlamsız olması onu gerçek “dışı” kılmaz. Berberdeki yazar tek başına kaldığında, hikâye anlatıcısına, yani köydeki dedeye “orada mısın?” diye seslenir. Ne dede ne de yazar orada değildir, hiçbir yerdedir, ama bir o kadar da her yerde ve herkesle birliktedir. Dede onu duymuş gibi uzaklara bakar. Bu uzak olan, iki taraf için de uzaktır. Jingle Nuri’nin köyden kaçıp geldiği berber dükkânında, berber çok uzak bir yerden-köyden bahseder. Jingle Nuri köye döndüğünde, o berber çoktan kendisinin yerine geçmiştir, uzağa yerleşmiştir. Uzaklık hiç bitmez, buradan da orası çok uzak görünür. Uzakta olan ulaşıldıkça uzaklaşan hakikattir, elden kaçan fazlalıktır. Bu

yolculukta varlık hep yokluğa düşer. Cennet, Berber'e bir ayna uzatıp, "var mısın sen, emin misin?" diye sorar. Hangisi gerçektir, aynaya bakan mı, aynada kendisine bakan mı? Sinematografik imgeye dair bir sorudur bu. Bizim perdede gördüğümüzle (sinemayla) perdenin dışında gördüğümüz (yaşam) arasındaki sınırın nereden ve nasıl çekileceğiyle ilgili bir soru. Muhtar'ın filmde kendi kopyalarını görmesi, her zaman dışarıda-uzakta kalan bakışımızı yansıtır. Kopyalardan birinin diğerlerindeki aksiyomu takip edebilmesi ve bu kopyanın her zaman bir diğerine devredilmesi, yani her zaman tüm aksiyomu takip edecek bir kopyanın dışarda kalması, bizim sinemayla ilişkimizdeki varoluşa işaret eder. Tüm kopyaların kendisine yazıldığı mutlak özne yerine duyumsamanın yüzeyinde beliren, kopyalarla çoğalan larvamsı özne. Hem her yerde hem de hiçbir yerde olan özne. Herkesin içinde olan hiç kimse.

Resim 4.23. Gölgesizler

Bu hiç kimse zamanın boş formudur. Zaman burada "düzeniyle" değil "serileriyle" yer alır: açık bütün anlayışından bütün dışarıdır anlayışına geçiş. Bu dışarısı o hiç kimsedir, amprist dünyanın hep yeni baştan zincirlendiği zamanın kalıcı formudur. Ünlü, zamanın bu kalıcı formuna ölüm ve yaşam birlikteliğini yerleştirir. Bu birliktelikte ölüm olmadan yaşam anlamsız kalan değildir; yaşarken zaten ölüyor olduğumuz gerçeği zamanı anlamın dışında tutar. Ünlü için yaşamın bir anlamı varsa bu sadece düşünsel olamaz. Yaşayan bir bedenin ölümü kadar, ölen bir düşüncenin yaşamı vardır. Düşünce yaşayan bir durumdur. Ölümsüz düşünce diye bir şey yoktur.

Hiçbir şey ölümsüz değildir; her şey sonludur. Fakat o sonlunun içinde sonsuz dünyalar vardır ve bu dünyaların birbirleriyle uyumlu olması da zorunlu değildir. Tek bir dünya vardır, o da içindeki dünyacıklarla birlikte kendiliğinden uyumsuzdur. *Polis*'teki (2007) Musa Rami'nin minibüsündeki yazıyı hatırlayalım: "dünya tuhaf". İşi "Azrail"le olan Musa Rami için dünyanın "mantıklı olmasına gerek yoktur".

Ünlü'nün filmlerindeki tuhaflık yaşadığı dünyadan ileri gelir. Onun açısından "dünyada olmak kendi başına saçmadır" (2011: 33). Her şey baş döndürücü bir tuhaflıkta cereyan ediyorsa, bu hareketin neresinden tutup başlamak gerekir? Bergson ve Deleuze, herhangi bir an diyordu, bilimin zaman ve hareket tasavvuru için. Her ikisi için de bilimdeki zaman hareketten bağını tam olarak koparamıyordu. Metafiziğe ihtiyaç duyuyordu klasik bilim. Ünlü'nün teolojik göndermelerini bu ihtiyaç çerçevesinde değerlendirebiliriz. Fakat Ünlü, *Güneşin Oğlu*'ndaki (2008) Profesör'ün ağzıyla ifade edersek, makro kozmosla değil, mikro kozmosla, yani insanla ilgilenir. Hani içinde birbiriyle uyumlu olmayan dünyalar içeren insanla. Ona göre insan kibirli bir varlıktır, makro kozmosun merkezinde görür kendisini. Hâlbuki kendi dünyasının bile merkezinde değildir. Bu sinematik evrende, kediler de konuşur ve hatta bir kedi Heideggerci bile olabilir. *Güneşin Oğlu*'nda döngüden çıkmanın, Fikri'nin bedenine geri dönmesinin iki yolu vardır: ya kendi bedenini öldürecektir ya da Hamiyet'in ölmemesini sağlayacaktır. Kendi bedenini öldüremez, ama o sırada bulunduğu bedeni öldürerek, her şeyi baştan sarıp Hamiyet'in ölümüne engel olabilir. Onun ölümüne engel olamadığında ise onu öldürmek en kısa yoldur. Ölüm kaçınılmazdır.[112] Peki, ama olmayan bir kişiyi, Hamiyet'i öldürmek nasıl mümkündür? İşi öldürmek olan Kurban Murat ölümden öyle korkar ki kendisine kaçar ve kendisinde Hamiyet gibi pek çok kişiyle kalabalıklaşır. Bu kalabalıktan nefes almak için dışarı çıktığında ise artık başkası olur: "Hamiyet Hanım paradoksu".

[112] Ölüm motiflerini hatırlayalım: *Beş Şehir*'deki kedi haricinde bütün karakterlerin ölmesi ve Şevket'in her sabah oynadığı rus ruleti, *Polis*'teki Musa Rami'nin tüm ailesinin öldürülmesi (henüz bir kişi ölmüşken kalanlar için mezarlar kazması) ve *Güneşin Oğlu*'nda ölümün son olarak değil başlangıç olarak yer alması (bedenler arasındaki geçiş). Üç filmde de ölümün rengi olan kırmızı, karakterlerin bedenlerinin içinde ve dışında dolaşır: *Beş Şehir*'de Aydın'ın takip ettiği kadından tanıştığı kadına geçen kırmızı ortaklığı, *Polis*'teki kırmızı balon ve kravat, *Güneşin Oğlu*'ndaki Şule'nin kıyafeti ve kan kusmukları ve lekeleri (*Beş Şehir*'de Dilek ve Osman ve *Polis*'te Musa Rami ve onun kan lekelerinden dolayı sürekli değiştirdiği beyaz gömlekleri). Ölümün yaşamla iç içe oluşu, pek çok karakterin ağzından birbirini çağrıştıran ifadelerle de duyulur: "ölüm nereden geliyor, nasıl geliyor belli değil" (*Beş Şehir* – Tevfik), "ölmek için yaşıyoruz" (*Polis* – Musa Rami), "yaşasın ölüm" (*Güneşin Oğlu* – Kurban Murat).

İnsanın kibri de bundan sonra ortaya çıkar: Tüm başkalara aşkın olan, düşünen bir tözsellik varsayma. Düşüncenin dogmatik ilkesidir bu. Ünlü için insana biçilebilecek en büyük felaket, "kendisini ciddiye almasıdır" (2011: 32).

Bu sinematografideki asıl paradoks hareket ve zaman ilişkisinden gelir. Musa Rami, bir suçluyu öldürdüğünde neden birden fazla kurşun sıktığını açıklarken Zenon paradoksuna başvurur. Bir kurşunun, okun hedefe ulaşması teorik olarak mümkün değildir. Hareket eden cisim katettiği mekânı sonsuzca ikiye böler. Kurşun veya okun bu uzamın bir parçasında yer kaplaması zorunlu olduğu için hareketsiz olması gerekir. Her yer kaplamada varacağı yerle kendisi arasındaki mesafe yeniden bölünebilir. Sıfıra ulaşmak için bir şeyi ikiye bölmek ondan uzaklaşmak demektir. Hareketi bu şekilde tasavvur etmek tam da onu ayrıcalıklı anlara (başa ve sona veya doğuma ve ölüme) göre düşünmek anlamına gelir. Bergson'un hareket tezlerinde de görüleceği üzere, burada hareket, katedilen mekâna indirgenir, edimsel bir çokluk olarak ele alınır. Bergson sinemayı da bu soyut hareketi yeniden ürettiği için eleştirmiştir. Ünlü bu paradoksu mevzubahis ederek doğrudan sinematografik imgeyi tartışmaya açar. *Beş Şehir*'deki (2009) tekrar eden tren motifi, modernizmden önce sinemanın miladına işaret eder. Sinema, bölündükçe değişen hareketteki virtüel çokluğu yakalar. Musa Rami kadim dünyanın insanıdır. Ona hayran olan Bekir'in belirttiği gibi, "parçacıklar fiziği" bulunmuş, "kurşunun havada hareket ettiği" ispatlanmıştır. *Güneşin Oğlu*'nda Profesör'ün söylediği "teorik olarak sıçmak", en çok Musa Rami için geçerlidir. Musa Rami'nin filmin sonunda, üzerinde saatli bombayla veda etmesi onun çoktan öldüğünü gösterir. Herkesten önce kendi mezarını kazmıştır. Pratik olarak henüz ölmemiştir, hatta filmler arasında bile dolaşır. *Güneşin Oğlu*'nun sonunda Alper Canan veya Fikri, karşısındaki aynı kadına -burada Funda, Şule olur, Musa Rami'nin repliğini tekrarlar. Karakterler değişmesine rağmen oyuncular aynı kalır, onun ruhu filmleri dolaşmaya devam eder. Onun zenon paradoksu bahsinde sıfır olarak kastettiği ölümdür. Hiç gelmeyen, hep kendisinden uzaklaşan ölümünü görmeyişimiz belki de bu yüzdendir. O yaşayan bir ölüdür.

Yaşarken ölmek sinemadaki her plan için geçerlidir. Bir planın ölümü ve yaşamı aynı anda içermesi onun kendi tekil mevcudiyetindendir. Montaj planın, imgenin içindedir. Sonu, ölümü tayin eden ve bu yolla bütün imgelerin kendine bağlandığı

sinematografik bir tözsellik değildir. Her bir plana, imgeye virtüel bir çokluk veren de bu mevcudiyettir. Montaj bu çoklukların kendi içinde ilişkilenmesinden ibarettir. *Güneşin Oğlu*'nda Profesör'ün "ölüm kalım meselesi" olarak altını çizdiği, bunca bedenin-insanın birbiriyle "ilişkili" olduğu yeniden zincirlenme tarzıdır. Her bedenle birlikte küçük sapmaların olduğu zincirlenme. Her zaman farklı bir montaj mümkündür ve onların birbiriyle uyumlu olması da zorunlu değildir. Ünlü'nün filmlerindeki tuhaf kamera kullanımları ve kesmeler bu montaj anlayışını yansıtır. Onun için anlatı sonradan gelir ve gelişir. Ölmenin, öldürmenin ve öldürülmenin hep tekrar ettiği filmlerinde, "ne" sorusu ikincil bir sorudur. İlk filmin isminin "Polis" olması tesadüf değildir. Deleuze, felsefi bir eserin bir polisiye roman gibi olması gerektiğini söylerken, "ne olacak" ve "ne oldu" sorularını öne çekmiştir. Töze değil olaya gönderen bu sorular, Ünlü'nün özellikle ilk dönem filmleri için geçerlidir. Geçmiş ve geleceğin sürekli birbirinden ayrıldığı, o kapanmayan çatlaktan beslenir. Bu sınırın bir tarafında ölümü, diğer tarafında yaşamı eşzamanlı görmesini bu bakış açısından açıklayabiliriz. Sonu gelmeyen kanlar bu çatlaktan fışkırır. Bu çatlakta her şey bir anda karşıtına dönüşebilir: *Beş Şehir*'de Osman'ın yaşamla dolduğu anda, hayali gerçekleştiğinde ağzından kan gelmesi, Tevfik'in halay çekerken ağlaması; *Polis*'te Musa Rami için yapılan sürpriz doğum gününün bir tuzak olma ihtimali içermesi, torununa yaşam dolu bir gelecek vadettiği sırada annesinin ölmesi, ölmeyeceğinden emin olduğu, en küçük çocuğu Haluk'un ölmesi, Musa Rami'nin masum olduğuna inanan Bekir'in onun masum olmadığını öğrenmesi ve eşzamanlı olarak bu durumun Yılmaz için tersine dönmesi, Musa Rami'nin karşısında insan kellesi varken telefonda Funday'la heyecanlı bir konuşma yapabilmesi, onu son zamanlarda "heyecanlandıran", doktor vesilesiyle kurulan aşkla ölüm arasındaki ilişki[113]; *Güneşin Oğlu*'nda beden değişimleriyle gerçekleşen tersine çevrinmeler ve iki filmde (*Polis* ve *Güneşin Oğlu*) tekrar eden şu replik: "bir gün şölene davet edilirsin ve gittiğinde bakarsın ki yemek listesinde adın yazılı".

Bu tersine dönebilme ihtimali çatlaktaki içeriği çeşitlendirir. İki tarafın, yaşamın ve ölümün ortasında, sınırında olmak her şeyi hem aynı hem de değişken kılar. *Güneşin Oğlu*'nda Fikri'nin yaşlılık için ileri sürdüğü bu argüman tüm yaşanılan anlar için geçerlidir. Edimsel olmayan ama aynı ölçüde gerçek olan tüm virtüellikler için

[113] Bu bağlamda, Nihat Funda'ya "babamı sen öldürdün" derken, gerçekten haksız mıdır?

yaşam kapısı kapanmaz. Çatlağın biçimini çeşitlendiren de bu açık kapıdır. Ünlü'nün temel meselelerinden biridir gerçeklik. Onun temel uğraşı, "başlangıç itibariyle bir evren oluşturmak, ondan sonra gerçek dediğimiz şeyden koparak filmin kendi düzlemine doğru meseleyi çekip gerçek olmasından ziyade gerçekçi ve inandırıcı olmasına çalışarak başka bir yere doğru çekmek"tir (Ünlü, 2011: 29). Deleuze gibi söylersek, bu gerçekçiliğe virtüel olan da dâhildir. *Polis*'in başlangıcında, Kurt Vonnegut'tan aktarılan sözü bu anlamda genişletmek gerekir. Aklımızın asıl almadığı, bir insanın sadece gerçeklerle yetinmesi değil, edimselleşmek zorunda olmayan virtüellikleri de gerçekten saymamasıdır. *Güneş'in Oğlu*'ndaki açılış cümlesinde yer alan, olayların dayandığı gerçekliktir bu. "Asıl mucize ölümse", yaşam da bir o kadar gerçeküstüdür. Bu gerçekliğe "nerden baksan tutarsız" kalır. "Başı beladan", problemden, olaydan veya krizden kurtulmaz insanın. Ünlü'nün seyirciye de aşılamaya çalıştığı "şiddetli düşünme ve yaşama" biçimini bu açıdan düşünebiliriz. Onun için "yaşamak kolay değildir" (2008: 35). Her an bir krize gebedir. Filmlerindeki sonu gelmeyen kriz anları bu gerçeklikten doğar. Çünkü zamanın kendisini geçmiş ve gelecek olarak ayırması daimi-bir-kriz-hali'dir. Yaratmak bu orta yere hakikatini vermektir.

Ünlü, ilk dönem filmlerinde ortadan başlar. Musa Rami'yle Yılmaz arasındaki tekrar eden diyalogda, birbiriyle uyumlu olmasa da orta yer değişir. Ortadan geçen kamyon, hem Musa Rami'nin emeklilik sonrası hayalini, hem torunlarıyla kendisi arasındaki mesafeyi, hem de bombanın olabilme ihtimalini yan yana getirir. *Güneşin Oğlu*'ndaki geçmiş dönüşlerinde olaylar tekrar yaşanırken, ya diyaloglarda ya da eylemlerde sapmalar olur. Sonu aynı yere varsa da, sonunda ölüm olsa da aynı şekilde cereyan etmez olaylar. *Beş Şehir*'de karakterler arasındaki olaylar her yeni bakış açısıyla birlikte yeniden zincirlenir. Ünlü, sinemanın yapıntı doğasına işaret etmek için onun imkânlarını sonuna kadar kullanır: sinemanın olmazsa olmazı olan ayna kullanımları, kağıt eldeki yaranın önceden oluşması, iki farklı masadaki iki ayrı insanın bakış açılarıyla aynı masada bir araya getirilmesi, müziğin eğreti kullanımı ve birbiriyle uyumsuz olan mekân ve durumları zincirlemesi, aynı nesneler üzerinden farklı mekânlara geçiş, yönetmenin bir film kişisi olarak trende yer alması (*Beş Şehir*), filmler arasındaki öz-göndergesellik –*Güneşin Oğlu*'nda *Polis* filmiyle ilgili polisler arasındaki diyalog, Aydın'ın protez kolunun *Polis*'te Volkan İzmitli'ye

devredilmesi, çöpe atılan cesetler ve bazı diyalogların, repliklerin farklı filmlerde tekrarlanması, filmdeki hareketi başlatan müzik kullanımı, aks çizgisinin bilinçli bozulması, aynı durumun ve eylemin farklı açılardan tekrarlanması, diyalogların serileştirilmesi, bakış açılarıyla, eylemlerle ve diyalog aksiyomlarıyla farklı mekânların zincirlenmesi, doğal algılanımın tahrip edilmesi (*Polis*), karakterlerin doğrudan kameraya bakarak konuşması ve kitsch unsurlar (*Güneşin Oğlu*). Ünlü, tüm bu biçimsel unsurlarla izlenilenin bir film olduğunu hatırlatır. Fakat asıl hatırlattığı şey, görülenden şüphe duymaktır. Buradaki şüphenin motivasyonu perde arkasında var olduğu düşünülen hakikat istenci değildir. Perde anlar çokluğuyla kuşatılır. Hakikat perde boyunca uzanan, her defasında anları yeniden zincirleyerek yaratılan zamansal bir olgudur.[114]

Karaçelik'in *Kelebekler* (2018) filmi, hakikate benzer bir pencereden yaklaşır, hakikat ve yaratmak arasındaki ilişkiye yoğunlaşılır "Eşyaların ruhu" olduğuna inanan, kardeşler arasında geçmişle ilişkisi en yoğun olan Suzan'ın ölen babasıyla, geçmişiyle arasındaki örtü hiçbir zaman kaldırılmaz. Çünkü örtünün altında onu bekleyen bir hakikat yoktur veya örtü kaldırıldığında hakikat şekil değiştirir, onun deyimiyle "yabancı" kalır. Filmin eylem imgenin büyük biçimini yapıbozumuna uğratmasını bu açıdan değerlendirebiliriz. Yıllarca görüşmeyen üç kardeş, babalarından gelen telefonla bir araya gelir. Köye, geçmişe doğru bir yolculuk başlar. Sürekli hortlayarak gelen ailevi meseleler, bu kapatılacak boşluğun önüne engeller çıkartır. Sonra babanın öldüğü öğrenilir ve ikinci boşluk, zamansal mesafe ortaya çıkar (vasiyet). En sonunda boşluk kapatılır, görev tamamlanmış olur. Bu yapısıyla film tastamam eylem imgenin büyük biçimine uygundur. Fakat uygunsuz, saçma bir uygundur bu. Olaylar hiç beklenildiği gibi gelişmez. Muhtar'ın matruşka/petruşka üzerinden ifade ettiği gibi, "olaylar olayların içindedir". Absürt bir olay filmidir *Kelebekler*.

Film boyunca çeşitli saçmalıklar görürüz. Eylem imgenin büyük biçiminde saçmalıklarla filizlenen, onu içeriden istikrarsızlaştıran ayrıksı kökler vardır: Kenan'ın barda bir kadınla yaşadığı futbol muhabbeti; kıyafetini bile kendisi

[114] Ünlü'nün hakikat hakkındaki itirazı, mutlaklığına değil, ona ulaşan yolların mutlak ilan edilmesiyle ilgilidir. Hakikate ulaşmanın veya yaratmanın pek çok veçhesi vardır. Ünlü'nün ifadesiyle, "insan sayısı kadar da Allah var" (2011: 25).

diktiren, canlı yayında kendisini yakan astronot (Cemal) ve yumrukları gökyüzüne uzanmış devrime doğru yürüyen astronotlar; "Sakin Müzikhol"deki büyük kavga; Almanya'daki Budistler ve orada intihar eden kişinin notu: "bazen çok üzülüyorum"; Cemal'in babasının cenazesine astronot kıyafetiyle gelmesi, kör çoban ve köyde patlayan tavuklar. Bu saçma-kökler'i çoğaltmak mümkündür. Hiçbirinin mantıksal bir açıklaması yoktur. Onların yoğunlaştığı Hasanlar köyü, Alice'in bulunduğu Harikalar Diyarı gibidir. Büyük biçimin kapatılacak boşluğu, yolculuk onların başkalığa ayak bastığı bir geçit gibidir. Köydeki herkes ve her şey hem alışıldık hem de tuhaftır.[115] Köyün isminin Hasanlar olması, filmler arasında diyalog kurdurduğu kadar başka bir şeye de izin verir. Bu hayali köy *gerçek* anlamda bir düşten ibarettir. *Gişe Memuru*'ndaki yönetmenin eli, *deus ex machina* burada sınırsızca müdahale eder. Karakterlerinin duygu durumlarına karşı tümden kayıtsızdır.[116] İmam'ın köy kahvesinde, Tanrı'nın bu köyle ilgilenmediğini söylediği anda tavukları patlatan eldir bu.

Resim 4.24. Kelebekler

[115] Filmin mizahi yanı bu arada kalmışlıktan beslenir. Yönetmenin gülmek için neredeyse bir ön koşul olarak sunduğu şaşırmak, olayı içeriden deneyimlemenin vazgeçilmez unsurudur: "o çocuk hali seviyorum…en katlanamadığım insan bir şeyden şaşıramayan insan" (2019: 377). Şaşırmak, antik Yunan dünyası için düşüncenin başlangıç anına işaret eder. Karşılaşılan bir paradoks (aporia) durumunda düşünürün verdiği tepkidir şaşkınlık (thaumazein). Nietzsche'nin şen kahkahasını bu şaşkınlıkla birlikte düşünebiliriz. Karaçelik'in dirsek temasında olduğu Ünlü'nün de gülmeyi şaşırmayla ilişkilendirmesi dikkat çekicidir: "hakikatle karşılaşırsan hayrete düşersin, hayrete düşen insan da güler ve bunu da anlatırken gülerek anlatır" (2011: 31). Ceylan da hayreti bir duygu olarak tasvir ederek mesleki hayatında öne çıkartır: "sürekli hayret ederim insan doğasının şaşırtıcı zenginliğine" (2014).

[116] Karaçelik, bu filmde, Suzan'ın hiç susmayan, sadece kendi işiyle –filmiyle mi demeliydik? - ilgilenen sevgilisidir. *Gişe Memuru*'nda bir televizyon programcısı olarak görünen yönetmen, burada doğrudan bir karakter olarak yer alır. Hatta başka bir yönetmen de bir karakter olarak film evrenine yerleştirilir (seslendirme yönetmeni olan Emin Alper). Filmin yapıntı doğasını açık etmekle, hakikatin yaratılan zamansal bir olgu olması arasında açık bir ilişki kurulur.

Bu bir ilahi işaret değil, doğası itibariyle gerçekleşen sinematik bir olaydır. Olaylar içerisinde olaylar gelişir. Biri diğerinin neredeyse aynısıdır, ama hepsini kapsayan bir model yoktur. Adı konusunda bile uzlaşılamayan matruşkanın içindeki her bir kopya-olay, Platoncu bağlamda söylersek kötü bir kopyadır. Bu film evreni açısından, iyi kopyaların kendilerine model aldığı idea sonrada gelen, yaratılan zamansal bir olgudur. Harekete ve zamana gömülü olan hakikat, Suzan'ın görmekten korktuğu başkalaşma kuvvetidir (simulakr).[117] İçkinlik düzleminde her tekillik hem saçma hem alışıldıktır. Onları bir tarafından tutup ilişkilendirme, başka bir pencereden görmemizi sağlar. Şüpheye düşen İmam'ın evrene baktığında gördüğü bu "rastlantı ve bağlantı" ilişkisidir.

Rastlantı ve saçmalıklar, tıpkı bastırılan simulakrlar gibi, büyük biçimin yapısı içinde doğallaşıp karanlık odalara kapatılabilir. Söz gelimi, bedeni, patlayan tavukların kanları, parçalarıyla kaplı olan Kenan'ın, olaydan bir süre geçtikten sonra, Cemal'i cenazede astronot kıyafetiyle görmesi kadar "saçma" bir şey yoktur. Köy halkı için tavukların patlaması normalken -"bir süredir patlıyorlar", İmam'ın şüpheye düşmesi anormaldir. Kenan'ın tavukların patlamasından sonra verdiği tepki -"hiç anlamadığım şeyler oluyor şu an"- gelip geçicidir. "Ne oldu az önce?" sorusu, olayı kanlı-canlı yaşan birisi için önemsiz bir hale gelir. Hâlbuki onu açıklamaya yönelik her türlü girişim çaresiz kalmıştı. Tavukların darı yerine barut yemesi olay açısından hiçbir şey ifade etmez. Yönetmenin fikriyle de uyumludur, bu rasyonel anlam iptali: "Tavukların patlamasının ne simgelediği umurumda bile değil. Komik" (Karaçelik, 2019: 387). Ona göre "anlamlandırmak çağımızın bir hastalığı"dır (2015: 45). Köydeki kimi karakterlerin sözcükleri alımlayışı aynı anlamsızlıktan pay alır. Muhtarın karısı da kendisi gibi söylenenleri düz anlamıyla alımlar: "kelebekler geldiğinde demek kelebekler geldiğinde demektir". Onun ötesinde, örtünün altında bulunacak aşkın bir anlam yoktur; o neyse odur. Kelebekler, yılın belli bir vaktinde ölmek için belli bir coğrafyaya gelir. Doğal bir olaydır bu, Deleuzecü bağlamda bir haecceitas'tır. Köyden ölümle ayrılıp, oraya yine ölümle dönen kardeşlere vasiyetidir babanın bu olayla birlikte gömülmesi. İki ölüm arasında sınırsızca ölüm olmuştur.

[117] Yönetmenin bahsettiği insana inanç bu başkalaşma kuvvetiyle ilgilidir. Karaçelik, bu inancı, Sait Faik'ten alıntı yaparak şu şekilde açıklar: "insanı olabileceği şeyden ötürü severim, olduğundan ötürü değil" (2019: 377). İnsan kendisini aşabilen bir varlık olabildiği için kıymetlidir. İnanç bu yaratıcı imkâna yöneliktir.

Yaşananları unutmak (Kenan), yaşanmayanları hatırlamak (Suzan) olay anında aynı anda mümkündür. Filmle ve filmdekilerle birlikte neşe ve sevinç arasında gelgit yaşatan, bu olayların geçmiş ve geleceği aynı anda buluşturmasıdır. Filmin sonunda, kör çobanın olayı dramatikleştiren anlatısına birden dâhil olan gerçeklik karşısında, karakterlerle birlikte dumura uğrarız. Onlar bize bakar, biz de onlara. Bu karşılıklı bakışta görülen olayın kendisidir. Yönetmenin yaratıcı dünyasına göre, her seferinde yeniden zincirlenmeye muktedir olan olay. Öze gönderen ne sorusu yerine; kim, nerede, ne zaman gibi sorularla dirimsel bir İdea'yı düşünmenin sinematik imkânı.

Zaman imgeyle yoğrulmuş düşünme göstergeleri yeniden zincirlemelerle oluşturulur. Demirkubuz bu zincirlemelerin yetkin örneklerini sunar. Henüz ilk filminde, *C Blok'ta* bu düşünme göstergelerine kafa yorar. Tülay'ın siteden ayrılıp deniz kıyısına gelmesiyle son bulan sekanstaki imgeler arasında rasyonel bağlantılar gevşek tutulur. Gerçekliğinden ve doğruluğundan şüphe ettiğimiz bir dizi imge hep yeni baştan zincirlenir. Yanlışın/sahtenin kuvvetleri uyarınca imgeler birbirine bağlanmaktan ziyade ayrışır. İmgeler arasında irrasyonel kesmeler kullanılır. Bu imgelerde, Tülay'ı ve etrafındaki olan bitenleri, birbirleriyle ilişkilendirilemeyen yerlerde ve zamanlarda görürüz: denize ve martılara bakarken, yolda araba kullanırken, ormanda gezinirken ve orada şahit olduğu cinayeti serileştirerek anlatırken, Fatoş'un camekânla ikiye ayrılmış olan evinin diğer tarafındaki hiç görmediğimiz, bir masada oyun oynayan insanlara bakarken. Bütün bu imgeler arasında organik bir bütünlük kurmak mümkün değildir. Haled'le deniz kenarına geldikten sonra, bu bağlantısızlıklar kümesi tekrar oluşmaya başlar. Bu başlangıç diğer sekansın sonuyla da uyumludur. Denizde biten sekans orada tekrar başlar. Ormanda kendisinden ateş isteyen, aynı zamanda gördüğü cinayeti işleyen karakter tekrar kendisinden ateş ister. İmgeler yeniden zincirlenmeye başlanır, ama farklı bir kılıkta zincirlenir. Tülin bu sefer katil diye bağırır. Haled katili kovalamaya başlar. Karakterler ve kamera hareketleri gittikçe hızlanır. Burada kamera artık bir karakter gibi olur. Kovalamacadaki karakterler ona doğru koşar veya kaçar. Aslında, bu özgün kamera kullanımı sıklıkla karşımıza çıkar. Karakterler sanki başka bir karakterin önünde dururmuş gibi kameranın önünde dururlar, karşısındaki karakterle değil de kamerayla konuşurlar. Filmin sonunda da bu kamera kullanımı devam eder. Kamera hastanedeki bir karakter gibi yatay bir hareketle boş odaların önünden geçer ve en son Tülay'la Haled'i gördüğünde hareket sona ermez.

Kameranın karakter gibi yerleştirilmesi kovalamaca sahnesinde en yüksek düzeye çıkar. Haled kameraya doğru koşar. Kameranın bulunduğu yerde katil vardır. Haled'in yüzünü kesici bir aletle çizer, yüzünde derin bir yarık oluşmuştur. Sonra o camekânlı eve geçeriz. Bu sefer insanlar oyun oynamak yerine yılbaşını kutlarlar. Onların diğer tarafındaki Tülin, "onu son kez gördüğünü" ifade eder. Aslında, gördüğümüz şeydeki yarık, ondaki yara, bu ve diğer sekanstaki bağlantısız imgeleri ayıran çatlaktır. Bu sekansta bağlantı zayıf da olsa kurulur, ama bu bağlantıların gerçekliği üzerindeki belirsizlik dağılmadan kalır.

Yazgı'da ayrışma/çatlak imgenin dışına çıkmadan plan-sekans'lar boyunca oluşur. Montaj, bu plan-sekans'larda, açık bütün anlayışında olduğu gibi farklı planların birleşimiyle oluşmaz. Çatlak-montaj imgenin içine, onu bölmeden yerleşir. İmgenin içindeki dışarıdalık onu başka imgelere değil, kendi içine doğru açar veya derinleştirir. Farklı planların-imgelerin bütünde içerildiği zaman anlayışı yerine, aynı planda-imgede kalarak çerçevenin dışından hareketle oluşmaya devam eden zaman anlayışı söz konusudur. Plan süremiyle film veya gerçek sürem arasında bir fark yoktur. Fark zaten planda-imgededir. Kamera aynı planda kalmaya devam ederken, onun içindeki unsurları ve kişileri ayrıştırmadan birleştirir. Bir plandan onun parçası olan başka bir plana kesmeyle geçilmez. Onu kateden kuvvetler boyunca plan kendi içinde ayrışmaya-çoğalmaya-oluşmaya devam eder.

Peki, bir film baştan sona böylesi tek bir plansa ne olur? Reyhan'ın (2020) *Çatlak* filmi, bunu açıklayabilmemiz adına harika bir örnek sunar. Bu filmin düşünme göstergeleri rizomatiktir. Filmin ismi imgesel tarzıyla müsemmadır. Tek bir çatlak büyüdükçe çatallanır, sürekli kök salar kendi içinde. Film canlı bir imge gibi sürmeye devam ettikçe kendi içinde dallanıp budaklanır. Film evrenindeki unsurlar arasındaki ilişki dolaysız bir şekilde gelişir. Bir unsuru orada genişleten, başka unsurlarla sürekli dolayımlanmasıdır. Deleuze'ün Rimbaud'dan sıklıkla alıntıladığı veciz söz, "Ben, başkasıdır", filmdeki bütün özneler için geçerlidir. Esasında, filmin kendisi bir öznedir, canlı bir imgedir. Kameranın öznel kullanımı, bir karakter gibi film evrenine katılımı, filmin montajını kendiliğinden belirler. Kamera durana kadar film sona ermez. Filme biçilen başlangıç ve son sadece çatlağı açmak içindir. Ve o

çatlak, film sona erse de veya hareket olmasa da, hiç kapanmadan büyümeye devam eder.

Bu çatlağın bazı çatal uçları vardır: klişeler, geçmiş süreklilikleri, yoğunlaşmalar ve rastlantısal bağlaçlar, ve'ler. Klişeler kendi içinde ikiye ayrılır: kültürel ve absürt klişeler. Kültürel klişeler film evrenine dolaysız bir tarzda dâhil olmamızı sağlar: kamu çalışanı olmak –öğretmenlik ("dünya yansa maaş her ay cepte"), bakkaldaki zam tartışması, okumuş ve okumamış antagonizması, ev ahalinden kaçan okumuş tığ öğrencisi profili, mutfaktaki annenin salonu gizlice dinlemesi, bakım parası, teknoloji muhabbeti ("adamlar yapmış"), futbol muhabbeti, sonu gelmeyen bir yeme-içme telaşı, ev içinin olmazsa olmazı olan yerli diziler, ailede nazar olduğuna hükmedilmesi. Bir de bu klişelere bağlı olan, onlarla birlikte bir taraf oluşturan muhafazakâr klişeler vardır: evin annesinin elini öptürmemesi, Amerikan mutfağı, borsa-kumar parası, "elin adamını eve almak" ve yatak odasının kapısını kapatmak, "kadın kısmına" miras verilmemesi, enişte'nin gerçek anlamda aileden görülmemesi ("biz bizeyken konuşuruz"), evin küçük oğlunun ailesine uygun görmediği sevgilisi. Bu klişeler haricinde, tersten işleyen, bizi bir anlığına film evrenindeki bir köşeye doğru yaslayan alelade nesneler ve absürt klişeler vardır: ayaküstü bitirilmeye çalışılan gazozlar, Brexit muhabbeti, masada-tabakta yeme ikilemi, öğrencilerin yemesi için büfedeki menüye eklenecek olan cağ kebabı, pound cinsinden ödenecek borç-faiz. Bütün bu klişelerin bir yeri ve zamanı yoktur, kendiliğinden ortaya çıkarlar. Film sürdükçe hepsi iç içe geçer. Söz gelimi, Amerikan mutfağı tartışması, bir yandan muhafazakar bilincin tezahürüdür, öte yandan borç meselesindeki küresel durumla yan yana geldiğinde çok absürt kalır. Her bir klişe kendi içinde çokludur. Onları kendi içinde ayrıştıran farklılaşmalar kadar, onları birbirinden ayıran çatlaklar da vardır. Rastlantısal bağlaçlar, ve'ler doğal bir şekilde belirir. Sanki yaşamın kendi akışından koparılmış, hem ayıran hem de birleştiren harici unsurlar gibidir. Henüz filmin başında, arabadayken, bu bağlaçlarla biz de karakterler gibi karşılaşırız. Arabaya binildiğinde dönülecek yolun terste kalışı böylesi bir an ortaya çıkarır. Eve varmak üzereyken dönülecek yolun kaçırılması ise bu anın bir uzantısıdır. Bir nesne de aynı işlevi görebilir. Söz gelimi, vantilatör, hem karakterler hem de kameranın film evreniyle ilişkisi için ayırıcı bir bağlaçtır. Durumlar ve eylemler arasındaki bağlantıyı bir anlığına kesen ani parıltılardır bunlar. Kanepede uyuyan çocuğun

yatağına götürülmesi ve evin küçük çocuğuyla eniştesi arasındaki gönül muhabbeti sırasında masayı taşımaları, bu kendiliğinden beliren bağlaçları örneklendirir.

Bir klişe kendi içinde bölünürken diğer klişelerle birleşir. Aslında, her bir klişe kendi başına bir tekilliktir. Hepsi yan yana duran birer kutucuk gibidir: çatlağı derinleştiren küçük çatlaklar. Esas derinleşme geçmiş sürekliliğiyle sağlanır. Bu süreklilikte bazı imgeler gerçek süremle film süremini çakıştırır. Bu ilişkilenme tarzı iki veçhede kendisini gösterir. İlkinde, geçmiş her zaman orada duran ama ne zaman ortaya çıkacağı belli olmayan, şimdinin üzerine düşen bir gök cismi gibidir veya gelmesi tesadüf olmayan, şimdinin üzerinde bir hayalet gibi dolaşan hâletiruhiyedir. Fatih'in banka hesaplarını kullandırtması ve borcu için bir kâğıt imzalaması, ev ahalisini kısa bir süreliğine şoklar. Evin en büyük oğlunun kepçe meselesi, bir işi batırması ve ev ve mülkiyetlerin parçalara bölünmesi (tarla, bakkal, bodrum katı ve diğer katlar, minibüsler vd.), ortadan hiç kaybolmayacak olan, şokları artık alışıldık kılan çatışma haneleridir. Evin tüm özneleri bu hanelere girdiğinde karşı karşıya gelir. Bu çatışmayı artık bir komediye dönüştüren bazı geçmiş parçaları da vardır. Örneğin, Hacer'in yaptığı semizotu şimdinin tansiyonunu bir anlığına düşürür. Geçici bir ittifak ağı oluşur. İkincisinde ise şimdinin içindeki tekil geçmiş çizgilerini takip ederiz. Baklava ve cenaze meselesi, bir görünüp bir kaybolan, kendi içinde gelişen, belli belirsiz tekrar eden bir melodi gibidir. Bu iki veçheyi kendinde birleştiren nesne ise altındır. Misafirlerin karşısında görünmemesi gereken, boş beşiğe takılan ve kadınları birbirine düşüren altınlar. Düğünde en çok Şeyma'nın ailesinin taktığı ve Hacer'in kocasından sakladığı altınlar. Altın hem geçmişin ontolojik nesnesidir, her şeyin gelip onda düğümlendiği arkaik bir metadır, hem de şimdinin fenomenal içeriğini istikrarsızlaştıran, herkesin içinden çıkamadığı kendi doğasıdır.

Bütün bu klişelerin, rastlantısal bağlaçların-ayraçların ve geçmiş-şimdi sürekliliğinin bir araya geldiği yoğunlaşma anları vardır. Suriyeli meselesi, tüm öznelerin içinde yer aldığı bu unsurlarla birlikte bir taraf oluşturduğu içerinin etik-politik yoğunlaşmasıdır. Oysaki "Suriyeli" onların kendi içindedir. Banyo borusundaki çatlaktan akan su katlar arasında dolaşır. Sulak arazi üzerine yapılan inşaatlar ve kaçak katlar çoğaldıkça o çatlağı kapatmak mümkün olmayacaktır. En nihayetinde insan tepkisel bir varlıktır. Henüz yapım aşamasında olan kaçak katta el birliğiyle

taşınan su deposu, insanlığın arka deposudur, çöplüğüdür. Oradan sızan su tüm katlara, insanlara can suyu olur. Peki, insanı çektiğimizde ne olur? Filmin son sahnesinde evin salonu, önce görünmeyen ama sesi duyulan insanın gündelik telaşıyla dolar. Sonra ses de çekilir; insandan geriye görsel ve işitsel imge kalmaz. Filmin asıl öznesi zamandır. Etkileyen de etkilenen de zamanın kendisidir. Bu boşlukta zaman kendisini duyumsar. Filmdeki kamera kullanımının, algılanımının zaten kendiliğinden bir montaj, zaman üretmesi, bu labirentimsi düz çizgiye kapılmasıyla gerçekleşir. Film bu çizgiyi takip ettikçe, zaman tüm etkilerini kendi üzerine katlar. Filmi rizomatik kılan da budur. Planlar bütünde içselleştirilmeksizin serileştirilir. Deleuze ve Guattari'nin hafızada yaptığı ikili ayrıma göre, filmin yakın zaman ve uzak zaman hafızası vardır (1987: 16). Birincisi rizomatik, ikincisi ağaçvaridir. Film iki hafızayı kendi süreminde birleştirerek, yaşanmış ve her zaman yaşanılır olacak olan gerçek bir sürem ortaya çıkartır. Bu süremde anlatılan bizden öte insanlığın hikâyesidir.[118]

Demirkubuz sinemasında bu hikâye, bir film boyutuna ulaşan tek bir planla değil, farklı plan-sekans'larla anlatılır. *Kader*'de Bekir'i Sinop'a geldiğinde, denizin yakınındaki uçurum kenarında gördüğümüz sahnede bu plan-sekans anlayışının bir örneğini buluruz. Kamera, Bekir denizi izlerken karayı da çerçeveye dâhil ederek onu gösterir. Bekir'den denize doğru yaklaştığında, Bekir çerçeveden çıkmış olur. Kamera sağa çevrinme hareketine devam ederken karaya bağlanır. Az önce beklediği yolun epey uzağında Bekir'in yürüdüğünü görürüz. *Yazgı*'da Musa karşıdaki otobüs durağına geçmek için arabaların geçmesini bekler. O sırada görüntüye bir işportacı girer. Kamera Musa'yı bırakıp onu takip etmeye başlar. Onun hareketini takip etmeye devam ederken çerçeveye durağa ulaşmış olan Musa dâhil olur. Başka bir sahnede Musa, iki yolun arasında umarsızca yürümektedir. Yolun öte tarafına geçmeye çalıştığında, diğer tarafındaki Sinem çerçevenin merkezine kayar. Kamera bir süre Sinem'i takip ederken, sola çevrinme hareketine devam ederek yolun diğer tarafına gelir. Musa tekrar çerçeveye girer, yürümeye devam etmektedir. *Kor*'da bu zaman geçişi, aynı planda kalmaya devam eden iki bakış açısıyla gösterilir. Zuhal eşi

[118] Bu bağlamda, Reyhan'ın Dardenne Kardeşler için söylediğini kendi sinema anlayışına da atfedebiliriz: "Film akarken basit bir hikâye izler hissine kapılırsınız ama film bittiğinde farkında olmadan birbirine tematik olarak eklenen hikâyeler ve karakterlerle sanki her zaman var olmuş ve olmaya devam edecek bir dünyanın içinize hapsedildiğini hissedersiniz" (2017: 158).

Ziya'ya "bunu bize neden yapıyorsun?" diye sorar. Ziya'nın başı öne eğilir ve düşünmeye başlar. Film de onunla birlikte düşünür. Burada Zuhal'ın bakış açısından Ziya'yı görürüz. Ziya aynı pozisyonda kalırken, kamera bu sahnede hiç olmadığı bir bakış açısına yerleşir. Zuhal gitmiştir, çerçevenin dışından Cemal'in sesi gelir. Bu geçen zamanda Zuhal'in gittiğini görmeyiz, Ziya'nın bu soruya cevap verip vermediğini de bilmeyiz. Bu geçen zaman, ne öncenin sonuna (Zuhal'ın bakışına) ne de sonranın başına (kameranın bakışına) aittir. İki plan aynı sahnede, aynı süremde birbirine yakınsar. Onları yakınlaştıran, her şey aynı kalmış gibi olmaya devam etse de geçen zamandır. Demirkubuz bunun ters örneğini de yapar. *Üçüncü Sayfa*'da, İsa ev sahibini öldürdükten sonra yanına yığılır. Bir sonraki sahnede, onu aynı pozisyonda kendi evinde görürüz. Oraya nasıl gelmiştir, ev sahibi ölmüş müdür ve cinayete kimse şahit olmuş mudur, bilemeyiz. Bu geçen zamanda, hareketin taraflarından biri olan Musa'nın aynı pozisyonu aracılığıyla, hareketin gelişimi ve sonuçlarına dair fikir yürütebilmek güçleşir. Bu zaman, ne önceki İsa'ya ne de sonraki İsa'ya aittir, onun hareketsiz kaldığı iki pozisyon arasındadır. *Bulantı*'da ise zaman işitsel imgenin bölünmeyen süreminde ortaya çıkar. Bölünen, farklı bir plana ve mekâna geçen görsel imgedir. İki planı ve mekânı birbirine bağlayan işitsel imgenin süremidir. Aslı'nın Ahmet'le kapı önündeki konuşması bölünmeden yemek masasında devam eder. İki plan arasındaki zaman, birincinin sonuna veya ikincinin başına atfedilemez, bu zaman doğrudan işitsel imgenin süremine aittir.

Yazgı'da Musa'nın Necati için mektup yazdığı sahnede, bu plan-sekans anlayışının daha sofistike bir örneğiniz görürüz. Necati, Musa'dan bir mektup yazmasını ister. Musa bu isteği kabul ettikten sonra, kamera çevrinme hareketine başlar. Hareketin sonunda dışarıda oyun oynayan çocukları görürüz. Bu çerçevenin sağına Necati gelir. Kamera tekrar eski konumuna doğru yaklaştığında, Musa onun yerine geçmiş mektup yazmaya başlamıştır. Bu sahnelerde plan süresi aynı zamanda filmin gerçek süremidir. Kendi içinde çoğalarak devam eden sürenin tek planda sunulması söz konusudur. Montaj anlayışındaki bu farkı, yine aynı filmden başka bir sahneyle karşılaştırarak anlatabiliriz. Musa ve Sinem kapının önünde, evlilik hakkında karşılıklı konuşmaktadırlar. Musa kapıyı açıp içeri girdiğinde görüntüde bir derinlik oluşur. Sinem kapıda kalmaya devam eder ve Musa ona içeri "gelmiyor musun?" diye sorar. Sonraki sahnede onları evlilik fotoğraflarına bakarken görürüz. Bu

aradaki geçen süre açık bütün anlayışına uygundur: imgenin içinde değil imgeler arasında kurulan montaj. İmgenin içindeki montaj sadece geçmiş süreyi değil, o andaki geçmekte olan süreyi de yansıtabilir.

Yazgı'daki bazı sahneler buna göre düzenlenmiştir. Bu sahneler, Musa'nın etrafında olup biten ve yaşamına dâhil olan olaylara kayıtsız kalmasıyla da uyumludur. *Yazgı*'da saf itki imgeyle "bütün, dışarıdır" anlayışı arasında özgün bir ilişki kurulur. Musa kendisinin de dâhil olduğu veya olmadığı durumları dinlerken, o durumların dışına çıkarcasına o ortamdaki unsurlara, kişilere ve nesnelere göz atar. Necati kendi durumunu anlatırken, Musa onun evindeki nesnelere bakar. Saim'le konuşurken gözü onun parmaklarına takılır. Annesi'nin öldüğünü fark ettiği veya kabullendiği akşam, bir gün önceden kalan çekirdek ve yemek artıklarına bakar. Kendisini ziyarete gelen Sinem'in mahcup ve pişman tavrını umursamadan göğüslerini açmasını ister. Savcının odasında kendisine ithaf edilen suçlara karşın, o odadaki nesnelere bakar. Kamera bütün bu sahnelerde aynı plan içerisinde kalmaya devam eder, Musa'dan onun baktığı şeylere doğru geçer. Bütün bu geçiş boyunca çevrinme hareketini sürdürür. Sözlerle uyumlu olmayan bütün absürt nesneler görsel imgenin çerçevesine girip çıkar. Bir nesnenin diğeriyle aynı çerçevede yer alması, onlar arasında kurulan dışsal ilişkiyle-rasyonel kesmelerle değil, hepsini kendinde içeren ve tek bir süremde onları birbirine bağlayan absürt ilişkilenme tarzıyla gerçekleşir. Musa ortamın ve durumun içinde kalmaya devam ederek, onun içindeki dışarıyla sürekli temas kurar. Usavurma imgesinin diğer karakterler için bir anlamı vardır ve hatta onu suçlu gösteren de bu imgedir, ama onun için suçun da ve bu suça işaret eden imgenin de bir anlamı yoktur. Çünkü en temel de ölümle uyku arasında dikkate değer bir fark yoktur. Musa zamanı boş formuna göre düşünür, onun için zamanın amprik içeriğindeki olayların önemi yoktur. Her şey kocaman bir "fark etmez"in içine düşer. Musa Tanrı'ya inanmaz ama aynı ölçüde insana da inanmaz. Onun için insan basit bir varlıktır. Bu basit gerçeği karmaşıklaştıran onun dışındaki insanlardır. Yasa ve ahlakın onu anlamlandıramaması bu yalın ve saf itkisel inanç nedeniyledir. O sadece yaşama inanır, onu yargılamaz, ondaki itkisel kuvvetlerin çekimine kendisini kaptırır. Durum ve olaylar arasında ve onların kendi içinde rasyonel bağlantılar kurmadan dışarı açılır.

Pirselimoğlu'nun *Ben O Değilim* (2013) filmindeki Nihat karakteri Musa'yla dirsek teması içindedir. İkisi de iradesini askıya almıştır. Fakat aralarında önemli bir fark vardır. Nihat'ı Musa gibi saf itkisel inanca bağlamak hatalı olur. Nihat'ın inancı etrafındaki duyumsadığı durum ve olayları tekrarlamaktan ve onların içinde yer almaktan ileri gelir. İradesiz oluşu da bu tekrarlardan ve onları kendi yaşamı kılarken ifadesiz olmasından kaynaklanır. Onun içi de dışı da kendisidir. Durum ve olaylar arasında rasyonel bağlantılar kurmadan kendisini onlara kaptırır. Zamanın içinde bir yerden başka bir yere sürüklenir. Kendi ifadesiyle o "her yerlidir". *Ben O Değilim*'deki O, hiç kimse olmadığı için her yerdedir. İradesiz olmak her yerde olabilmekle mümkündür. Buradaki yer uzamda kapladığı hareketler değil, zamandaki yoğunlaşma anlarıdır. Yerin altından çok sular akar, ama kendisi hiç hareket etmemiş gibidir. Başladığı yere, nezarethaneye, kendi hücresine geri döner. Bu geri dönüşte, çemberde merkez sürekli yer değiştirir. Merkezde duran, zamana aşkın olan tözsel Ben yoktur. Ben O'nun çeperlerinde dolaşan hiç kimsedir, ama bir o kadar da herkestir. İçinde larvalar kaynayan öznedir Ben.[119] Onun sınırı zamandır. *Saç*'ta - Hamdi ve Musa'nın evinde- ve bu filmde -Nihat'ın ve Asiye'nin evinde- hep karşımıza çıkan, duvara monte edilmiş beyaz floresan sadece bir ışık kaynağı değildir, karakterlerin oturması ve ayakta durmasıyla geçemedikleri, duvarda yatay bir çizgi oluşturan sınırdır aynı zamanda. Hamdi'nin bir kısalıp bir uzayan boyunu ölçerken duvara çizdiği sınırdır bu. Bu sınırı, ışığı zamanın düz çizgisi, boş formu olarak kabul edebiliriz. Hamdi'yle başlayıp Nihat'la en saf haline ulaşan ifade ve iradesizlik, bu boşluğa ve her şeyi yutan beyazlığa göre değerlendirilmelidir.

Nihat bu boşluğa düştükten sonra, zamanın labirenti olan düz çizgiyi takip eder. Yönetmenin, hikâyelerini anlatmaya sevdiği insanların tuttuğu zamanın ipidir bu: "bir yere doğru sürüklenen, nereye gittiğini de tam kestiremeyen insanlar" (Pirselimoğlu, 2017: 221). Nihat bu insanlardan biri olarak sahtenin/yanlışın kuvvetine kapılır. Asiye-Ayşe'nin Nihat-Necip'e sorduğu "doğru mu söylüyorsun?" sorusunun cevabı yoktur. Nihat-Necip hem doğru söyler hem yanlış. İki yüzlü Janus gibidir. Bir yüzü geçmişe (Nihat'a) diğer yüzü geleceğe (Necip'e) bakar. O hem

[119] Pirselimoğlu'nun "içimizdeki yüzler" dediği, bu larvamsı özneye işaret eder: "Tıpkı bir soğanın kabuklarını soymak gibi, zar zar soyduğumuz zaman sonuçta her katta başka bir yüzle karşılaşabilirsiniz. Bu yüzler bizim sahip olduğumuz kendimizin içinde saklanan yüzler aslında başka başka her yüzün de bir hikayesi var" (2017: 222).

içeride hem de dışarıdadır. Vapurda yemek yerken iki sütun arasında çerçevelenir. Nihat Necip olduğunda, Necip firar eder. Onun da payını düşen Necip gibi firar etmesidir. Biri içeriden dışarıya (Nihat), diğeri dışarıdan içeriye kaçar (Necip). Filmin sonunda, Nihat yakalanırken, Necip serbest kalır. Esasında, yakalanan da serbest kalan da aynı kişidir. Bir yanıyla geçmişine yakalanmış, diğer yanıyla geleceğine bırakılan Nihat-Necip'tir. Zamanın kendini ayırdığı çatlağın, sınırın üzerinde etrafındaki durum ve olaylara bakmaktır bu. Onu şizofrenik bir karakter haline sokan da bu bakıştır. Bu bakışta her şey aynının-aynanın içinde farklılaştığı ölçüde tekrar eder. Filmin başında Nihat'ın aynanın karşısında olmamasına rağmen kendiliğinden beliren imgesidir bu fark.

Resim 4.25. Ben O Değilim

Nihat, Ayşe'nin evinde yaşadıkça bir şeyleri hatırlar gibi bakar. Eve henüz ilk geldiğinde, "gözlerim bozulmaya başladı" demesi bu hatırlayıştan kaynaklanır. Necip'in gözlüğünü takması sadece ona benzemesi için değildir. Gözleri "gerçekten" bozulmuştur. Gözlerini bozan, her şeyi iki yüzüyle gösteren o beyaz ışıktır. Gerçeklik duygusu virtüel bağlamda bozulmuştur. Aynadaki ikinci imgesi parçalara bölünmüştür. İmgenin parçalarını toplaması, Necip'in yerine onun eşyalarıyla birlikte geçmesiyle olur: ayakkabı, terlik, mayo, araba, çapa dövmesi ve bıyıklarını kesmesi. Ayşe öldüğünde, hayalinde boğulduğunda bile durum değişmez. Necip'in yerine geçerken sadece onun eşyalarını değil anılarını ve tecrübelerini de alır. Ayşe

Asiye olduğunda, ona Necip'in davrandığı gibi davranır. Asiye Ayşe'nin mayosunu giydiğinde, Nihat Necip gibi onu boğmaya çalışır. Necip'in kovası yerine, Nihat'ın lavabosu geçer. Durum ve olaylar tekrarlanırken kişilerin onlardaki yeri değişir: Necip'in hapishanede Ayşe'ye küfür eden iki kişiyi "şişlemesi" ve Asiye'nin ev arkadaşını öldüren pezevenginin hapishanede "şişlenmesi", Ayşe'nin boğulması ve Asiye'nin kocasının boğulması ve Ayşe'den sonra Asiye'nin de temizlikçi olarak çalışması. Tekrar tersten de yapılır. İkili yan yana geldiğinde, ilk önce Ayşe Nihat'ın, sonra Necip Asiye'nin elini tutar. Görsel imge üzerinden de tekrarlar, geçişler yapılır: O beyaz ışığın yer aldığı raflı dolabın çerçevesinin, Ayşe ve Nihat'ın çalıştığı yerdeki pencereyle iç içe geçmesi ve Ayşe'nin evindeki tabloyla, Asiye'nin iş amacıyla kullandığı otel odasındaki tablonun neredeyse aynı olması. En büyük tekrar, imgesel eşzamanlılık Nihat Necip'le karşılaştıktan sonra gelir. Nihat'ın onun yerini alışı da bu karşılaşmayla birlikte tamamlanır. Aynadaki imge O olmaksızın yaşamında edimselleşir. Kendi dışına çıkar, ama çıktığı yer yine içerisidir. Kendi nezarethanesinde serbest kalmıştır. Demir parmakların yankılanan sesi, zamanın bozuk saati işlemeye devam etmektedir.

Demirkubuz, bu bozuk saati sinematografik imgeyle birlikte ele alır. Düşünme göstergelerini sinematografik imgeyi problematize ederek oluşturur. *Üçüncü Sayfa*'da, İsa yüzü kanlar içinde, çalıştığı oyuncu ajansına gelir, oradaki bir çekimin ortasına düşer. Bu çekimde söylenen arabesk şarkı, hem bizi İsa'ya yakınlaştırır hem de ondan uzaklaşarak onu da içine alan oradaki çekime-ortama. Her iki seçenekte de, film içinde film, filmin kendi mahiyetine dair özdüşünümsellik meselesi söz konusudur. Film nerede başlar, gerçek hayat nerede biter problemiyle ilgilidir bu. *Masumiyet*'te, Yusuf'un otelde izlediği film hakkında "film bu film, milleti ağlatmak için yapıyorlar" demesi, Bekir'in onun oda arkadaşı olan oteldeki satıcı hakkında "filmci bu, bizi izliyor, istihbaratçı bu" demesi bu problemin ifade bulduğu sahnelerdir. Gerçekle kurgu arasındaki belirsizlik *Üçüncü Sayfa* için de geçerlidir. Filmin ana karakteri olan İsa bir figürandır. Evindeki film afişleriyle onun filmdeki yaşamı birbiriyle paraleldir. "Dört Yanım Cehennem" afişinde Cüneyt Arkın'ın yüzündeki kanlı makyaj, onun gerçekliğindeki kandır. Filmin gerçekliğiyle filmin içindeki filmler birbirinde ayırt edilemezdir. Ufak farklarla birbirlerinin içine sızarlar. İsa'nın oynadığı dizideki karakterler, onu öldürmeye gelen insanlardır.

Dizide öldürdükçe, gerçekte pençesine düşmekten kurtulamayacağı ölümden kaçar. Demirkubuz'un pek çok filminde kendi filmlerinin (*Masumiyet*'te *C Blok, Kader*'de, *Üçüncü Sayfa*'da ve *Yeraltı*'nda *Masumiyet*) televizyonda izlenmesi ve hatta doğrudan kendisinin filmlerde farklı karakterler (*Masumiyet*'te otel müşterisi, *Kader*'de pavyon sahibi, *Yazgı*'da sinema izleyicisi, *İtiraf*'ta fotoğraflarda yer alan bir karakter-Taylan ve en sonunda *Bekleme Odası*'nda filmin ana karakteri-fotoğraftan sinemaya) olarak yer alması da bu problemin unsurlarıdır. Yusuf'un elinden tuttuğu Çilem'le birlikte bir film kiralama dükkânının önünden geçerken, Chaplin'in *The Kid* (Yumurcak-1921) filminin afişine bakması da bu probleme dâhildir. *Masumiyet*'in son sahnesinin, eskiden Yeşilçam'da çalışan, Zagor'un veya Orhan'ın babasının bir film stüdyosunu andıran evinde geçmesi, bu problemin bir parçasıdır. Bu sahnelerde, dolaylı veya dolaysız olarak işaret edilen sinemanın ontolojik belirlenimidir. Film evrenine dair onunla paralel veya ona karşı simulatif bir gerçeklik oluştulur.

Bekleme Odası'nda, sinemanın özdüşünümsellik meselesi en açık ifadesine ulaşır. Bu filmde, Demirkubuz sinematografisinin hâkim imge türü olan itki imgeyle sinemanın ontolojisi birlikte ele alınır. *Kıskanmak*'da şehvet yüklü embriyonik davranışlar sinema salonunda başlar. *Sultan* (1978) filmine gönderme yapılan bu sahnede, Mükerrem, Nüzhet'in nefesine bırakır kendisini. İtkilerin zalim veya kayıtsız dünyasındaki karanlık, sinemanın fade in ve fade out tekniklerine metafizik bir görü katar. Bu görü, sinemanın nerede başlayıp nerede bittiğiyle ilgili bir problemdir. *Bekleme Odası*'nda Ahmet-Zeki Musa'yı oynuyor veya yaşıyorsa, bu, Demirkubuz'un kendi içine ve filmografisine dair bir bakış-görü fırlattığı içindir.[120] *Yazgı*'da Musa'yı oynayan Serdar Orçin burada Kerem olur. Kerem bir felsefe öğrencisi olarak Ahmet-Zeki'ye şu soruyu sorar: "bu konular neden ilgini çekiyor?". Bu soru, aslında, Demirkubuz'un kendisine veya Musa'nın Musa'ya sorduğu sorudur. Sorunun muhatabıyla soru soran aynı kişidir. Kerem sevgilisi Elif'i ondan kurtarmak için gelmiştir, çünkü Elif "sinemadan sonra değişmiştir". Ona göre Ahmet-Zeki, "her şeyi küçümseyen, beğenmeyen ve başka bir dünyanın insanı gibi davranan" kötü bir insandır. Peki, ama bütün bu nitelikler Musa için de geçerli değil

[120] Demirkubuz, iki film arasındaki dolaysız ilişkiye vurgu yapar: "Ahmet, kültürel ve benzeri farkları dışında, yaşam karşısında 'nedensizliği' ön plana alan tutumuyla Yazgı'daki Musa karakterine benziyor" (2004: 30).

midir? Ahmet-Musa, Demirkubuz'un sinematik bilincinde birbirlerine yakınsayan iki kökensel fragmandır. *Bulantı* da bu ilişkilenmenin dolaylı bir parçasıdır, sinemanın ontolojisine dair doğrudan tartışma sahası açmaz, filmler arasındaki bağlantıyı kurmamızı sağlayan belirteçler sunar. Demirkubuz bu filmde de Ahmet adıyla yer alır. Ahmet burada bir yönetmen değil akademisyendir. Oradaki asistan Elif, buradaki Ahmet'in eşi olur. Ahmet onu ve çocuğunu kaybeder. Bu kayba karşı kayıtsız kalır; yüzünde en ufak bir üzüntü ifadesi göremeyiz. Bu açıdan oradaki Ahmet'le aynı karakteristik özellikleri paylaşır. O da Ahmet gibi bir kadının yerine başkasını geçirir, onların düşünce ve duygularına karşı duyarsızdır. Bu duyarsızlık-kayıtsızlık Musa'dan onlara geçer. Birinci Ahmet'te bu geçiş sinemayı problematize ederek olurken, ikinci Ahmet'te itkisel benzerlik açısından olur. İkinci Ahmet'in ölen çocuğunun ismi Yazgı'dır. Birinci Ahmet'in olduğu sinematik evrende gerçek ve kurgu iç içe geçer. Simulatif hikâye sahtenin/yanlışın kuvvetleriyle oluşur. Demirkubuz açısından, "dünyanın en büyük gerçeği filme aktarıldığı zaman yalan gibi gözükür". Tersi de geçerlidir: "dünyanın en büyük yalanı filme aktarıldığı zaman her şeyden daha gerçek gibi gözükebilir" (2009: 19). *Bekleme Odası*'nda Ahmet-Zeki kafede otururken bir kadın gelir. Ahmet-Zeki onun girişinden, oturup ağlamasına kadar onu bir film gibi seyreder. Bu seyri karakterin gözüyle mi yoksa yönetmenin gözüyle mi gördüğümüz belli değildir. Serap'a bu kadınla ilişkisi olduğunu söylediğinde, bunun gerçek veya yalan olduğunu hiçbir zaman bilemeyiz. Hikâye içinde hikâye, çerçeve içinde çerçeve vardır.

"Suç ve Ceza"yı sinemaya uyarlamaya çalışan Ahmet-Zeki, Elif'in getirdiği deneme çekimlerini onunla birlikte izlediğinde, görüntü kendi içinde katmanlaşır. Saf bir dicisign göstergesi oluşur. Görüntü bakış açılarının çokluğuna bölünür. Deneme çekimlerinin ikili görüntüsü (video kamera ve televizyon), bu görüntüleri izleyen Ahmet-Zeki ve Elif'in görüntüsü, onların bakış açısından bu görüntülerin görüntüsü. Görüntü kendi içinde katmanlaşırken, Ahmet-Zeki de sahtenin/yanlışın kuvvetleri uyarınca hikâyeyi kendi içinde çoğaltır, yalanlar söylemeye devam eder. Serap'ı aldattığından bile emin olamadığımız Ahmet-Zeki kendisini aldatan Serap hikâyesini anlatır. Onunla ayrıldığını hatırlamaz bile. Serap intihar etmiştir, ama onun hikâyesinde Serap sevgilisiyle İzmir'e kaçmıştır. Bütün bunlara karşı reaksiyonu Kerem gösterir: "sinema yalanına son ver!". Ahmet-Zeki bu yalanı sinema

ontolojisinin merkezine taşır. Esasında, evine girmeye çalışan hırsız Ferit'i (*Kader*'deki Ufuk Bayraktar) Raskolnikov karakteri için düşünür. Deneme çekimleri bu sefer olmuş bitmiş görüntülerde değil, olmakta olan görüntülerde görünür. Kameranın önünde bir video kamera vardır. Video kameranın önünde ise Elif ve Ferit deneme çekimi yapmaktadır. Çerçevede hem onların performansı, hem de bu performansı kaydeden video kameranın küçük çerçevesi vardır. Ahmet-Zeki video kameranın arkasında, onları ve video kameradaki görüntüleri izlemektedir. Elif mektup okurken Ferit ağlamaktadır. Mektup bittiğinde gözyaşları yerini muzip bir gülümsemeye bırakır. Ferit, kameranın arkasındaki Ahmet'e-Zeki'ye bakarak nasıl bulduğunu sorar. Daha da ileriye giderek ona bu sahne için fikirler verir. *Kader*'deki gibi, "ağlamak" yerine "öfkelenmesi" Raskolnikov için daha uygun bir yaklaşım olacaktır.

Resim 4.26. Bekleme Odası

Bu simulatif evrende karakterleriyle yönetmen karşılıklı bir şey haline gelirler. Onlar kendisine, kendisi onlara doğru yakınsar. Bu yakınsama, Deleuze'ün serbest dolaylı söylem olarak ifade ettiği şeydir. Demirkubuz'un söylemindeki pek çok karakterler hastadır. Bu hastalıktan payını alan İsa, Demirkubuz'un bakış açısına doğrudan yerleşir. Demirkubuz *Üçüncü Sayfa*'da, bir karakter olarak değil, doğrudan filmin dışındaki yönetmen olarak yer alır. Onun sadece sesini duyarız, kameranın önündeki karanlığın içinde yer alan karakterlere-figüranlara yaşam ve hayaller hakkında sorular sorar. Burada sorduğu soruları yaşayan olarak değil, onları dışarıdan problematize eden harici bir bakış açısı olarak yer alır. *Bekleme Odası*'nda ise kendisini bu hastalıklı yaşamın içine atar. "Uygarlığın hekimi" olan Demirkubuz da

bu hastalıktan payını alır. Ahmet-Zeki'nin çekmeyi düşündüğü film iptal edilmiştir, çünkü kendisinin de belirttiği üzere, "yönetmen hastalanmıştır". Ahmet-Zeki bu film yerine, *Bekleme Odası*'nın senaryosunu yazmaya başlar. Onun çayını getiren ise bu sefer Elif değil Sinem'dir. İsimler değişmesine rağmen aynı sinematik evren kendi içinde oluşmaya devam eder.

Film ve ondaki televizyon arasında oluşan simulatif evren, bir sinematografinin tümüne yayılmadan da kurulabilir. *Filler ve Çimen* bu kullanıma güzel bir örnek sunar. Havva'nın kardeşiyle yemek yediği sekans televizyondaki bir filmle başlar. Başlangıçta, bu filmin televizyonda oynadığını bilmeyiz. Filmin-televizyonun içinden dışına (onu izleyen Havva ve kardeşine) asıl filme doğru açılırız. Film başka bir filmin bakış açısına yerleşerek kendisini oluşturur. Algılanımın nesnel veya öznel olarak belirlenemediği başka bir algılanım üzerinden kendisini çerçevelemesi söz konusudur: sinemanın doğasına yönelik bir algılanım. Bu film görüntüsünden-televizyondan çıktığımızda, gerçekle kurgu karışmaya başlar. Oradaki duran trenle buradaki duran birbiriyle çakışır. Oradaki treni durduran, televizyondaki görüntüyü donduran, buradaki trenin geçtiği sırada televizyonda bozulmaya neden olmasıdır. Televizyon bozulduğunda, görüntü donduğunda buradaki tren de durur. Havva'nın kardeşi televizyondaki duran trenden evinin yanındaki duran trene doğru bakışını çevirir. Televizyonu çalıştırabilmek için vurulan darbeler filmin kendi uzamında yankılanır. Televizyondaki-filmdeki örüntü karıncalanır ve titrer. Başka bir sahnede, bir atlet olan Havva'nın koşusu-kaçışı, Avrasya maratonunun televizyondaki görüntülerine bağlanır. Havva'nın orta planda kameraya doğru koşusu, Avrasya maratonunda yer alan bir kadının, onu televizyonda izleyen Havva ve kardeşine doğru koşusuyla çakışır.

Televizyon ve film arasındaki sınırın muğlaklaştığı *Filler ve Çimen*'de irrasyonel kesmeler de kullanılır. Otel sahibini öldürme planının yapıldığı sahnede, her birinin kendi görsel ve işitsel devamlılığı olan iki düzlem vardır. Sabit'in adamıyla iki kişi arasındaki konuşmalar iki parçaya bölünür. Birincisinde, bu iki kişinin otel sahibini nasıl öldüreceği planlanırken (iç çekim), ikincisinde, onların bu planı anlayıp anlamadıkları teyit edilir (dış çekim). Aynı konuşma-plan ikisi arasındaki küçük farklarla oluşur. İki düzlem arasında gidip gelen hızlı bir serileşme mantığına göre

sekans şekillenir. Konuşmanın-planın oradaki bir parçası burada kendisine denk gelen parçayla zincirlenir. Konuşma-plan aynıdır, ama tekrarlandığında küçük farklar ortaya çıkar. Bu farklar iki konuşma-plan aksiyomuna da ait değildir. İkisi birbirini tamamlar, ama bu bütünlük irrasyonel kesmelerle kurulur. Oranın bir parçası kesilir, buranın tam üstüne oturmayan parçasıyla birleştirilir. Bu sahne boyunca irrasyonel kesmeler, iki düzlem arasında oluşan zamanı serileştirir.

Sinematografik imgenin sorun edinişi, film külliyatında harici bir unsur olarak yer almayan başka bir yönetmen Ceylan'dır. Demirkubuz'un itki imgeyle yaptığını, Ceylan duygulanım imgeyle yapar. Sahtenin/yanlışın kuvvetleri duygulanım imgelerle karışır. Onun karakterleri, kendi ifadesiyle, "sürekli yalan söyler", onların "doğru söylediklerinden emin olmak kolay" değildir (2014). *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer-Nuri, tıpkı Ahmet-Zeki gibi çekeceği film uğruna etrafındaki insanlara ve olay-durumlara karşı kayıtsızdır, yalan söylemekten hiç geri durmaz.[121] Ali'in arzuladığı müzikli saate ulaşması için cebindeki yumurtayı haşlaması gerektiği fikri, Pire Dayı'nın filmde oynaması için para istediği ve Saffet'e İstanbul'da iş bulacağı yalanı. Muzaffer açısından babası için hayati bir mesele olan ağaçlar, Saffet'in kasabadan çıkışı ve Ali için kıssadan hisse olan yumurta ödevi önemli değildir, önemli olan çekeceği filmdir veya *Bekleme Odası*'ndaki Kerem'in söylediği gibi sinema yalanıdır. Muzaffer için yalanlarla örülen film, *Uzak*'taki Mahmut için asla gerçekleşemeyecek olan bir hiçlik rüyasıdır. Tarkovski gibi film çekmek isteyen Mahmut için bu imkânsız bir hayaldir. Hareketsiz görüntüde, fotoğrafta sıkışıp kalmıştır. Onun için artık bir iş olan fotoğraf bile mekanikleşmiştir. Evindeki köhne fotoğraf stüdyosunda, sabit bir ışığın ve merceğin önünde ticari bir nesnenin yerine bir başkası geçer. Bu nesneler arasında onun açısından dikkate değer bir fark yoktur: "her yer aynıdır, hiçbir yerin birbirinden farkı yoktur". Sinemaya geçmek şöyle

[121] Ceylan'la Demirkubuz arasındaki bu sinematografik yakınlık dışında, iki sinema evrenini bağlayan bazı dolaylı imgeler de tespit edilebilir. Demirkubuz sinemasındaki tekrar eden açılan kapı imgesi, Ceylan'ın bu filminde tersten tekrarlanır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Emin daktilosunun başında otururken bir kapının kendiliğinden kapandığını fark eder, yerinden kalkıp kapının arkasını kontrol eder. Kamera kapalı kapıyı göstermeye devam ederken, aradan bir süre geçtikten sonra, kapıdan Muzaffer ve asistanı Sadık film ekipmanlarıyla içeri girer. İtkilerin karanlık dünyasına açılan kapılardan, içeriye yaratmanın buyur edildiği kapalı kapılara. Sinematografik imgedeki geçen süreyi ifade eden dolaylı dividual gösterge. Benzer bir imgeyi, bu sefer Demirkubuz'da olduğu gibi, açılan kapı üzerinden de görebiliriz. Kapanan kapıyı açan, *Ahlat Ağacı*'nda televizyonda gördüğümüz Güney'in *Umutsuzlar* (1971) filmidir. Önce bu filmin seslerini işitir, sonra doğrudan filmi görürüz. Bir kapı kendiliğinden açılır, Ceylan sinemasının orta yerine Yılmaz Güney yerleşir. Sinematografik imgedeki geçen süre yerine onun doğasına yönelik bir bakış, saygı duruşu.

dursun icra ettiği fotoğraf sanatı bile onun için "bitmiş"tir. Mahmut bu bitmişlikte, hiçliğin içinde sıkışıp kalmıştır. Arkadaşının söylediği gibi "ölümünü çok erkenden ilan etmiş"tir. Yaptığı işin estetik kaygısını çoktan geride bırakmıştır. Eskiden bir kareyi yakalamak için büyük emekler harcayan Mahmut, güzel bir pastoral manzaranın ortasında olmasına rağmen onu fotoğraflayacak yaşam enerjisi bile bulamaz. Nihilist bir yaşam süren Mahmut etrafındaki durumlara ve olaylara karşı da kayıtsızdır. Arabası bile tek kişiliktir. Onun yaşamında kendinden başkasına, farka yer yoktur. Hatta Yusuf'u evden göndermek için onun üzerine attığı iftirayı (köstekli saat) düşünebilecek ve bu düşünceyi uygulayabilecek kadar "kötüdür". Buradaki kayıtsızlık yaratımın koşulu olarak değil, farksızlığın hüküm sürdüğü yaşamdaki duygu yoksunluğu olarak yer alır. Sıkışıp kaldığı fotoğrafta olduğu gibi kendi umutsuz ve hareketsiz yaşamından dışarıya çıkamamaktadır. Evindeki yakaladığı fare gibi bu yaşama yapışıp kalmıştır. Kendisi de fare için hazırlanan tuzağa yakalanmaktan kurtulamaz. Farenin tuzakta yapışıp kaldığı, hareket etmesine rağmen ilerleyemediği, o tuzaktan-hiçlik çukurundan çıkamaz. Yakalanan fareyi öylece bırakmak ister. Saffet onu çöpe attığında, halen yaşamakta olan fareyi kedilerden korumak için öldürür. Yaşarken ölmek, hareketsiz kalmak veya ölmek için yaşamaktır bu. Tarkovski gibi film çekmek bir yana, onun filmini bile izlemeye gerek yoktur. Onun yerine bir porno filmi izlemek daha makuldür. Sinemanın temeli olan ışık onun hayatından çıkıp gitmiştir. Filmdeki gittikçe büyüyen tuhaf ışık huzmesi ona değil Yusuf'a görünür. Bir rüya havasındaki bu sahnede Yusuf, önce fısıltılar duyar, sonra ışık huzmesini görür. Bu görsel ve işitsel büyüye, tuzağa yakalanmış farenin çığlıkları eşlik eder. O çığlıklar, aslında, Mahmut'un çığlıklarıdır. Sinemanın dışında, karanlıkta kalan Mahmut, oradan çıkıp Muzaffer-Nuri gibi elinde film ekipmanlarıyla içeri giremez. Kendi çukurunda, hareketsizleşen yaşamında veya mekanikleşen fotoğrafında umutsuz bir yaşam sürdürür.

Mayıs Sıkıntısı'nda ise çekilmesi planlanan film hâlihazırda çekilmekte, yaşam akmaya devam etmektedir. Filmi kuran yalanlar bazı sahnelerde absürt bir hal alır. Mahmut-Nuri filmde oynatmayı düşündüğü Pire Dayı'nın evine gider. Oradaki bir kadına onun nerede olduğunu sorar. Kadın neden onu aradıklarını merak eder. Muzaffer-Nuri Yeşilçam'a gönderme yaparak cinayet masasından geldiklerini söyler. Benzer bir absürt etkiyi *Uzak*'ta da görürüz. Burada absürtlük sinema yalanıyla

birlikte değil, o planın öncesi ve sonrasındaki planlarla olan uyumsuzluğa göre oluşur. Mahmut'un öfkesiyle Yusuf'un tuhaf neşesi arasındaki uyumsuzluk. Bu uyumsuzluğun kurucu nesnesi bir asker oyuncağıdır. Aradaki gerginliğe gönderme yapan bu oyuncak, Yusuf'un odasından Mahmut'a doğru sürünerek ilerler. Kamera hızlı ve seri bir şekilde oyuncaktan Yusuf'un tedirgin edici kahkahasına doğru kayar. Yusuf'un kahkahasıyla, kameranın hareketi ve oyuncaktan gelen sesler ve ışıklar arasındaki ritmik uyum, Mahmut'la birlikte bulunduğu durumla-ortamla uyumsuzluk gösterir. Tedirgin edici bir neşeyle öfkeye dönüşen bir kederin, iğreti edici bir nesneyle bir arada olması, sahnede absürt bir etki yaratır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda absürt etkinin ortaya çıktığı bağlam farklılık gösterir. Sinematografik imgeyi problematize eden yalan-sahte en uç sınırı olarak absürtlüğe dönüşür. Bu absürt yalandan sonra Pire Dayı'yı bulan Muzaffer, ona "film çekiyoruz, çekeceğiz" der. Onunla yaptığı kısa deneme çekiminden memnun kalmaz, sanki bir eşya gibi kayıtsızca yanından uzaklaşır. Bu kayıtsızlık film setinde artık öfkeye dönüşür. Film setindeki çalışanlara, Sadık'ı dışarıda tutarsak ailesindeki tüm insanlara karşı dinmeyen bir öfke duyar. Muzaffer-Nuri film boyunca hiç bitmeyen bir sıkıntıyla uğraşır. Ahmet-Zeki'de olduğu gibi karanlığın itkisel dünyasına batıp çıkmaz, yaratmanın sancısıyla boğuşur. Bu yaratım sancısı aynı zamanda yaşama duygusudur. Muzaffer-Nuri'nin film çekme uğraşı yaşama serüveninden ayrı değildir. Ailesiyle birlikte onları çektiği eski görüntüleri izlerken filmi ve yaşamı aynı anda izler. Yaşam ve sinema arasındaki sınırlar muğlaklaşır. Emin, bu görüntülerden gelen sesleri gerçek zanneder, "yağmur yağacak galiba" der. Fatma sesin televizyondan geldiğini belirtir. Muzaffer'in Pire Dayı'ya söylediği "çekiyoruz ile çekeceğiz" arasındaki farksızlık, film ve yaşam arasındaki muğlaklaşan sınıra dairdir. Muzaffer-Nuri'nin ailesini filmde oynatmak için ikna etmeye çalışırken başvurduğu "tıpkı eski görüntülerdeki" gibi argümanı, filmin şimdisi için veya yaşamın o andaki kesiti için geçerlidir. Film zaten çekilmiştir veya tekil bir yaşam yaşanmıştır. Ve film hala çekilmeye devam etmekte ve her zaman çekilecek olandır.

Mayıs Sıkıntısı, *Kasaba*'nın kamera arkasıdır. Emin'in "yağmur yağacak galiba" cümlesindeki gerçeklik-sahtelik, *Kasaba* filminden gelen bir repliktir. Bu repliğin yer aldığı orman sahnesi *Mayıs Sıkıntısı*'nda tekrarlandığında, geceden gündüze dönülür. Emin orada sorduğu soruyu burada kendisi yanıtlar. "Yağmıyor galiba"

derken baktığı yer de değişir. *Kasaba*'da yukarıya bakan Emin, burada Muzaffer-Nuri'nin müdahalesiyle sola bakar. Baktığı yerde, film-yaşam boyunca görmemek için uğraştığı o kırmızı işareti görür. O anda film durur ama yaşam akmaya devam eder. Emin telaşla film setini terk edip Kasaba'ya gider. Film tamamlanmıştır, *Kasaba* filmi çekilmiştir ve Emin oradaki bir ağacın altında uykuyla ölüm arasında hareketsiz kalmıştır. Film ve yaşam aynı anda biter. Fakat bu sinemanın ve yaşamın sona erdiği anlamına gelmez. Muzaffer-Nuri kasabayı terk ettiğinde sahtenin/yanlışın kuvvetleri kendisine benzeyen Ali'ye geçer. Ali cebindeki yumurtayı kırmıştır, tıpkı Muzaffer-Nuri gibi öfkelenir. Kırılan yumurtayı yeni-sahte yumurtayla ikame eder. Bu yumurtayı da film setindeki bir ağacın altına bırakır. Onun için yumurtanın kırılmaması sonucunda ulaşacağı müzikli saatin artık bir önemi yoktur. Bu saat yerine, Muzaffer-Nuri'nin yardımcısı olan Sadık'ın elinde gördüğü müzikli çakmağı arzular. Onu elde ettiğinde tekrar müzikli saati istediğini söyler. *Bekleme Odası*'ndaki Ahmet-Musa gibi sürekli fikir değiştirir. Emin cebinde o yumurta varken, Ali'nin onu bıraktığı yerde-film setinde uykuya-ölüme geçer.

Ali'nin Emin'le karşı karşıya geldiği sahnede sinematografik imge doğrudan problematize edilir. Bu problem, hareketli görüntüyle hareketsiz görüntü arasındaki farka dairdir. Fatma'nın eve gelmesini bekleyen Ali can sıkıntısıyla, tıpkı Muzaffer'in can sıkıntısı gibi, duvardaki fotoğraflara bakar. Emin'in Fatma'yla birlikte yer aldığı bir fotoğrafı eline alır. Bu fotoğrafa yakından bakarken, sırasıyla bir gözünü kapatıp diğerini açar. Bu açma-kapama sırasındaki görüntü değişimi onun bakış açısıyla gösterildiğinde, hareketli ve hareketsiz görüntü aynı anda oluşur. Çerçevede Emin ve Fatma vardır. Ali bir gözünü kapattığında veya açtığında, arka plandaki Emin'in hareketli görüntüsü, fotoğraftaki hareketsiz görüntüsüyle yer değiştirir. Fatma'nın yanındaki Emin imgesi hareketliden hareketsize değişir durur. Geçmişi hareketlendirirken, şimdiyi hareketsizleştirir. Ali sinemanın ontolojisiyle tanışır, fotoğrafla sinema arasındaki farkı sezer. Emin cebinde onun yumurtasıyla uyumuş-ölmüştür.

Resim 4.27. Mayıs Sıkıntısı

Sinematografik imgenin duygulanım imge özelinde ele alınışı *İklimler* için de geçerlidir. Bahar'ın başlangıçta yüzünde beliren yeğinsel ifadeler filmin sonunda ikilenir. Bu ikileme bir dizi setinde olur. Bir önceki sahnede İsa'yla Bahar'ın ayrılmasından sonra, birden kendimizi bir mezarın başında ağlayan kadın ve onu teselli etmeye gelen erkek arasındaki ilişkide buluruz. Bu durum, aslında, farklı içeriklerle de olsa, İsa ve Bahar arasında tekrarlanmıştır. Dizi servisinde ağlayan Bahar'ı İsa teselli eder. O samimiyetsiz ve inandırıcı olmayan diyaloglar bu tesellinin parçalarıdır. Aynı inandırıcılık, gerçeklik yoksunluğu bir dizi setinde tekrarlandığında ve filmin iki ana karakterinin Nuri Bilge Ceylan ve Ebru Ceylan olduğu hatırlandığında, asıl meselenin, yani gerçekle kurgu arasındaki muğlaklığın sinematografik imgeye dair olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Nasıl ki dizi setindeki oyuncular, geçen bir uçak (İsa'nın Ağrı'dan ayrıldığı uçak) nedeniyle çekime ara verildiğinde ağlamadan gülmeye dönüyorlarsa, Bahar'da ayağı takılıp düşen İsa'ya önce güler sonra onla olan ilişkisine dair ağlamaya başlar. Burada gerçek ve kurgu iç içe geçer, ama bu, duygulanımların iç içe geçmesi koşuluyla böyledir. Bu sinematik evrende, duygulanımları birbirinden ayırmak kadar, gerçekle kurguyu, yaşamla sinemayı birbirinden ayırmak da zordur. O halde, dizi setini-filmi durduran "gerçekliğe", İsa-Nuri'nin uçağına baktıktan sonra ne hissettiğini anlayamadığımız Bahar-Ebru'nun imgesinin silinerek kaybolması bu muğlak sınır açısından bir fark oluşturmaz. Önce, dizi setinden gelen konuşmalar-sesler silinmeye, sonra, Bahar-Ebru'nun görsel imgesi silinmeye başlar. Oradan sinematografik imge görsel ve işitsel unsurlarını bırakıp beyazlaşarak çıkarken, yaşam tüm renkleriyle sinemalaşmaya devam eder.

Sinemanın, yaşamın yarım günlük kesitine dâhil olduğu, bu hareket-zaman bloğunun imgeleriyle görsel ve işitsel bir şiir yazıldığı *Bir Zamanlar Anadolu*'da, sinematografik imge yine duygulanım imgeyle, Doktor Cemal karakteri üzerinden problematize edilir. Bu filmin kamerası bir karakter olsaydı, bu karakter muhtemelen Doktor Cemal olurdu. Doktor Cemal kamera haricinde etrafı gözlemleyen, kaydeden ve değerlendiren ikinci bir göz gibidir. Filmin varoluşsal yükünü sırtlayan, karakterleri kendine doğru çeken ve insanı içinde bulunduğu kosmosla birlikte duyumsayan alıcı bir yüzey gibi film evreninde dolaşır. Kenan sadece ona "teşekkür eder", Savcı Nusret onunla birlikte geçmişiyle yüzleşir, kayadaki kabartmayı-ikonu sadece o görür ve en önemlisi, tinin ışığı odadaki herkesi yaktıktan sonra, ortamın-durumun canlı ve cansız imgelerle karıştığı şiirsel plan-sekans'ı (muhtarın kızının çay servisinden sonra çamaşırları topladığı sahne ve öncesi) onun gözüyle görülür. Yaşar'ın otopsisini yaparken yüzüne kan sıçrayan Doktor Cemal, insanlığı bir kadavra gibi duygulanımlarına ve düşüncelerine bölmüştür zaten. Yaşar'ın cesedi bulunduktan sonra, filmin düşünsel ve duygusal yükü neredeyse tamamen Doktor Cemal'in sırtına bindirilir. Kasabaya geldiğinde eski fotoğraflarına bakmasıyla başlayan ve kamera-ayna ilişkisiyle biten plan-sekans, sinematografik imgenin doğasına dair bazı fikirler sunar. Kasabaya geldiğinde yaptığı ilk iş eski fotoğraflarına bakmaktır. Bu fotoğraflar en yakın zamanından en uzak zamanına, çocukluğuna kadar olan süredeki hareketsiz kesitlerden oluşmaktadır. Fotoğraflara baktıktan sonra ayağa kalkar, kameraya yönelir ve birden bakışları tamamen bize döner, doğrudan kameraya bakar. Onunla bizim aramızdaki duvar yıkılmıştır, sanki kameraya değil de bizim içimize doğru bakar. Kamera onun arkasına geçtiğinde ise aslında kameraya değil aynaya baktığını görürüz. Bu bakışım, canlı ve cansız kamera veya yaşayan ve yaşamayan ayna arasındadır. Doktor Cemal eğer bir kamera gibi film evreninde dolaşıyorsa ve tüm karakterlerin kendisine baktığı bir ayna gibiyse, filmin asıl gözüne-kameraya baktığında kendisini değil bizi görür. Biz de onla birlikte kendimizi görürüz. O anda biz filmi izlemeyiz, film bizi izler. Bakış ikiye katlanır. Sinematografik imge kendi içine kıvrılır. Bu katlanan, kıvrılan yerde duygulanım imgelerle sarmalanmış kalırız.

Kasaba'da duygulanım imgeler inanç düzeyine yükseltilir. Filmdeki iki duygulanım halinin karşılaştırılması iki varoluş tarzıyla ilgilidir. Çocukların lunaparktaki imgesi

bu iki varoluş tarzını anlamak açısından yol göstericidir. Çocuklar sanki havada asılı kalmış gibi makineyle birlikte sürekli dönerler. Ebedi dönüşün çocuk imgesidir bu. Onların evi gökyüzüdür, uçucu ve hafif bir varoluşları vardır. Yeryüzünde olduğu gibi katı bir algılanım tarzına göre yaşamazlar. Yetişkinler yeryüzüne öyle saplanmışlardır ki, oradaki harekete karşı bile kayıtsız kalmışlardır. Asiye'nin kardeşinin yaşlı bir adama taş atması ve adamın ona ve harekete karşı tepki vermemesi bu kayıtsızlığı gösterir. Bu saplanmanın en derin hali, yeryüzünün çukuru-mezarı, çocuklar için oyun yeridir. Mezarın üzerine basarak erik toplarlar ve yine onun üzerinde ölümü-hareketsizliği prova ederler. Asiye'nin kardeşi erik topladığı yerde kaplumbağı ters çevirir. Bu kaplumbağ için ölüm demektir. Ölümden kurtulması için, onu çevirenin hareketsiz olması gerekir. Ancak bu yolla onu çevirenin varlığını unutabilir. Bir mezar üzerinde, unutmakla hareketsizlik arasında tuhaf bir ilişki kurulur. Yeryüzünde unutmanın koşulu hareketsizliktir, başka bir zamana-gökyüzüne ait olan çocuklar için ise unutmak koşula bağlı bir edim değil kendiliğinden bir edimdir. Hareket onların zamanında kesintiye uğramaz sapkınlaşır. Onların yetişkinlerin gözünde ehlileştirilmesi gerekilen varlıklar olarak görülmesinin nedeni de bu sapkın harekettir. Zamanları doğrusallaştırılmalı, uçup giden varoluşlarına ağırlıklar koyulmalıdır.

Mayıs Sıkıntısı'nda Emin, eşi Fatma'yı bekleyen Ali'nin sallanan bacaklarına öfkelenerek ona şu uyarıda bulunur: "Ne biçim oturuyorsun öyle, doğru düzgün otur". Yetişkinlerin yaşamında zaman hareket olmaksızın düşünülemez veya onlar için yaşam ölüm olmadan anlamsızdır. Bu organik ilişki çocuklar açısından geçerli değildir. Çocuk-oluş'ta yaşam hareketsizlikle değil sapkın harekete, hareketin mutasyonuna göre değerlidir. Bu varoluş tarzında yaşam tüm sapkın hareketlerine göre olumlanır. Yaşam yargılamanın nesnesi değil, inancın tekrar edildiği içkinlik düzlemidir. Filmdeki yetişkinlerin ağzındaki olumsuz ifadeler, tavır ve yakınmalar onların tepkisel varoluşunu yansıtır. Çocukların yaşamı olumlayan istencinde gelecek karanlık değil aydınlıktır. Onlar geleceğe inanır geçmişe değil, seçmeyi seçerler.[122] Bu bağlamda, Ceylan'ın inanç bağlamında Nietzsche'ye işaret etmesi

[122] *Ahlat Ağacı*'nda inanç ve seçim ilişkisi çocuk-oluş'tan teolojik bir tartışmaya doğru kayar. İki imam arasındaki diyalogda taraflar ibadet ve iman ilişkisini tartışırlar. Değişen bir dünyada inanç nasıl olmalıdır? Birinci imam koşulsuz şartsız, zamansız bir inancı savunurken, ikinci imam tinin gerçekliğine göre inancı savunur. İkinci imama göre Tanrı'yla insan arasındaki ilişki mimarla ustası

dikkat çekicidir: “Nietzsche dini inançları olmayanlar için tutunacak bir dal, yeni bir anlam yaratarak, onları karanlık bir yalnızlık duygusundan kurtarmıştır” (2012: 129). Saffet’i de kasabayla şehir veya taşrayla merkez arasında değil bu iki varoluş tarzı arasında sıkışıp kalmış, arafta bir karakter olarak yorumlamak daha uygun olur. Abisinin dediği gibi, “bir baltaya sap olamamıştır” Saffet. Ne çocukların dünyasına aittir, ne de yetişkinlerin. Çocuklarla oynar ve yetişkinler gibi tutunamasa da çalışır, ama her iki dünyada da eğreti bir ot gibi durur. Bütün parça ilişkisinin dışında kalır. Abisinin, doğanın-bütünün bir parçası gibi olma dediği varoluş tarzına uyum göstermez. Bütün onun için dışarısıdır veya kasabanın dışarısındadır.

Kavur’un *Gizli Yüz* (1991) ve *Akrebin Yolculuğu* (1997) filmlerinde dışarı doğrudan zamandır. Ceylan’ın duygulanım imgeyle ulaştığı zaman, Kavur’un filmlerinde bir karakter gibi yaşar, diğer karakterlerin dışında duran bir gizem gibidir. Saatlerin bir ruhu-hikâyesi-yüzü vardır; canlı imgedir zaman. *Gizli Yüz*’deki Birinci Saat Tamircisi, “akreple yelkovanın arkasındaki *can*dan bahseder”: “mekanizmaların inceliği, yayların korkunçluğu ve çarkların karanlığı”. Zamanın öznelliğidir bu, kendi içinde duygulanan zaman. *Akrebin Yolculuğu*’nda Esra’nın kızı Deniz öldüğünde saat durur. Ve o vakitten sonra saat hiç çalışmaz. Tıpkı papağını gidince ölen otel sahibi gibi. İnsan da saat gibi durabilir veya tersten söylersek, saat de insan gibi ölebilir. “Ölüm bir yaşamdan diğerine”, iki filmin temel argümanı açısından söylersek bir saatten diğerine “savrulmaktır”. Ölümsüz olan “duygulardır”. Bir affectus’tan diğerine savrulan insan zaman içinde yeniden doğar ve ölür.

Akrebin Yolculuğu’ndaki otel sahibinin Kerem’e sorduğu bilmece -“çölde görülen gündüz düşü”- “serap” değil yaşamdır. “Hep aynı düş” olan yaşam. Kavur kamerasını bu yaşamın labirentinde dolaştırır. Onun filmlerindeki gizemli dünya, karakterlerin bu labirentin içinde kaybolmasından ileri gelir. *Akrebin Yolculuğu*’ndaki Kerem’in leblebilerle yaptığı sarmal bu labirentin minyatür halidir. Oradan çıkış yoktur; gizem çözülmeden genişlemeye devam eder. *Gizli Yüz*’deki Kadın’ın dediği üzere “rüya tamamlanmaz”. “Haritası yüzlerde olan hazine”ye

arasındaki ilişkiye benzer. İnsan Tanrı’nın verdiği plana yoğunluk katan canlıdır. Buradaki yoğunluk, seçmeyi seçen iman edenin duygulanımına işaret eder. İnsan olmadan Tanrı hiçbir şeydir. O halde, *Bir Zamanlar Anadolu*’da Komiser Naci’nin eşinden aktardığı “Allah bizi niye seçti” sitemi yanlış değil eksiktir. Bu seçimi seçen seçim ancak imanı üstlenebilir. Seçimi mutlağa yükselten insanın inancıdır.

ulaşmak, sahip olmak mümkün değildir. Bir yüzden diğerine geçen yolculuğun kendisidir hazine-yaşam. İki filmin de ana karakteri birer seyyah gibidir. Sonu gelmeyen yollar, patikalar, kaldırımlar ve takip etmeler bu seyyahlığa dairdir. Kerem kendisini "gezgin bir saat tamircisi" olarak tanıtır. Kaldığı oteldeki körler gibi "seyyah"tır. Üzerinde olduğu yolun, çizginin sınırsızca uzayan, her biri kendi içinde sarmalanan, kıvrılan iki ucu vardır. Saati tamir etmek için gittiği kasabada oyun oynayan çocuklara oteli sorduğunda, iki ters istikamete aynı anda işaret edilir. Körlerle oynadığı oyunda, onlardan biri gölü, "hem geçmişe hem geleceğe ait olan bir sır" olarak ifade eder.[123] Kerem o göle öldükten sonra değil yaşarken düşmüştür. Göle atılan sadece onun posasıdır. Orada, zamanda yaşamaya devam eder. Bu yaşamda aranılan bulunamaz veya ona kavuşulamaz. İki filmde de sevenlerin buluşamaması, hatta sevdiği tarafından öldürülmesi bu yüzdendir. Esra'nın kolyesi oraya düştüğünde, Kerem'i "oraya düşen bulunamaz" diye uyarması bu son-suzluk'tandır. Kerem'in güncesi orada kaybolduğunda geçmişi silinir. Bu siliniş, körlerin "sessiz, dilsiz" dediği şeydir. Kerem güncesini oradan çıkardığında, ilk sesi-dili unutmak istemediği Esra'nın hikâyesi olur. İçinde olduğu hikâyeyi yeniden yazar. Esra'nın anlattığı hikâyeye-hatıraya saatin içinden bakar. *Gizli Yüz*'deki Kadın'ın ifade ettiği yaşamdır bu: "saatlerin içinde yaşamak". Zamanda yaşayan Kerem, Esra'nın kolyesini bulmak için atladığı gölden hiç çıkamamıştır. Tekrar eden imgede, Esra'nın göle elini batırışı ve Kerem'in gölün içinden ona bakışı, orada, labirentte tutsak kaldığını gösterir. Ariadne'nin ipi uzamaya, Esra'nın kilimi dokunmaya devam etmektedir.

İki film de *baştan sona* tekrarlarla doludur, aynı imgelerle açılır ve kapanır. *Gizli Yüz*'deki tekrar eden imgeleri hatırlayalım: konser afişi, eskici, oyun oynayan çocuklar, kırmızı kamyon, rüya nesneleri (lamba, ütü ve ayna) ve karakterlerin bir anda ortadan kayboluşu. *Akrebin Yolculuğu*'ndaki papağının karakter oluşu bu tekrara dayanır. Tekrarın temel mesele olması, Kerem'in kaldığı otelin sokak isminden bellidir: "tekerrür sokak". Saat kulesinin çanı daha önce de aynı çizimlerle birlikte sipariş edilmiştir. Kerem o siparişi veren saat tamircisinin yerini aldığında,

[123] İki filmde de zaman oyun olmaksızın düşünülemez: Esra'nın oyun oynayan çocuklarla Kerem'e haber göndermesi, bir elde boş kâğıdın diğer elde notun yer alması, çan yapımı için çalışan marangozların çan yerine sallanması, Esra'nın küçükken yaptığı ayna tutma oyunu, Kerem'in çocukluğunda sapanla oynaması (*Akrebin Yolculuğu*); Birinci Saatçi'nin bulunduğu sokakta seksek oynayan çocuklar ve bu imgenin tekrarlanması, "garipler şehri"ndeki kız kaçtı oyunu (*Gizli Yüz*).

kırmızı atkıyı artık o giydiğinde filmdeki imgeler yeniden tekrarlanır: içilmeden telaşla bırakılan kahve fincanları, kahvecinin onun ardından seslenişi, karşılıklı durmalarıyla geçit oluşturan erkeklerin duası, ip eğirme çıkrığını kullanan adam, Esra'yı takip etmesi ve ormanda yankılanan silah sesleri. Gölün kenarında kendisini gördüğünde, bu sesler kendi içinde yankılanır, ölen ve göle atılan kendisi olur. Körlerin oyunu gerçek olur. Onların göle attıkları çanı bulmaları herkesten daha iyi duymalarıyla mümkündür. Onları karanlıkta bırakan görememeleri değil duyamamalarıdır. Kerem onların oyununa katıldığında oyunu tersten icra eder. Gölün içinden gördüğü ve hep yeni baştan göreceği, Esra'nın o sessiz imgesidir. Onu "yeniden" görme muradına sonsuza kadar sahip olmuştur. Bu muradını dile getirdiği yol ayrımında sallanan büyük gözün içine düşmüştür.

Resim 4.28. Akrebin Yolculuğu

Gizli Yüz'de bu göz sinematografik imgenin içine geçer. İki film arasındaki bağlantı sadece tematik değildir. İki film tek bir film gibi birlikte işler. *Gizli Yüz*'deki son şehirden tren geçmediği halde, Fotoğrafçı'nın kaldığı saat kulesinde Kadın'ın bulduğu tren bileti, aslında, Kerem'e aittir. Kerem oradan dönemediği için tren bileti saat kulesinde kalmıştır. Kadın'ın kendi çocukluğuna dair anlattığı "bir saat kulesinin altındaki şehir", Kerem'in gittiği kasabanın makro uzantısıdır. Buradaki bir kız ve baba, biçimsel olarak Kadın'ı Esra'yla aynı düzleme taşır. Her ikisi de oyunvari notlarla iletişim kurar, kavuşmanın imkânsızlığına işaret eder ve bulunduğu yeri terk etmez. Fakat ikincisi için zamana bağlılık daha geniş ölçekli ve sinematiktir. *Gizli*

Yüz'de karakterlerin yüzlerinden-hikâyelerinden önce isimleri silinir. Hiçbir karakterin isminin olmayışı onlara bu geniş ölçekten, dünyanın gözünden bakmakla ilgilidir. Onların sadece sıfatları vardır. Bu açıdan, *Dönersen Islık Çal*'ın karakterlerine benzerler. Vektörel uzam burada zamanın gizemli labirentine dönüşür.

Gizli Yüz'de zamanı sinematografik imgenin serüveniyle birlikte izleriz. Fotoğraf, videokaset ve televizyondan geçerek sinemaya ulaşırız. Fotoğrafçı, ilk şehirden, "şehirler şehri"nden sonra fotoğraf makinasını bırakır. "Ölüler Şehri"nde abisi, "neden fotoğraf makinasını getirmediğini" sorduğunda henüz buna verecek bir cevabı yoktur. Hayatının en can alıcı fotoğrafını çektiğinde, babasını mezarında teşhis ettiğinde hissettiği korku cevabı anlaması için yeterli olur. Babasının öldüğünde kapanmayan gözleri kefenin içinde kapanmıştır artık. Sevgilisinin fotoğrafında oyduğu, olmayan gözlerin boşluğu onun gözlerini yutmuştur. Fotoğrafçı o boşluktan, çukurdan gözlerini yaşama, harekete çevirir. Sadece babasının köstekli saatini alır. Ailesi için çıktığı yoldan sapar ve bir otogarda mahsur kalır. Onu orada, "garipler şehri"nde mahsur bırakan, televizyonda gördüğü, içinde Kadın ve Birinci Saatçi'nin yer aldığı videokasettir. Bu videokaseti almak için, ailesinin ona verdiği altınları kasetin emanetçisine, İkinci Saatçi'ye verir. Kaset ve televizyonla oteldeki odasında inzivaya çekilir. Kerem'in otel odasından görünen saat kulesinin yerine İkinci Saatçi'nin dükkânı geçer. Emaneti almaya gelecek olan Kadın'ı kaçırmamak için pencereden neredeyse hiç ayrılmaz. Televizyon ve kasetin önemi her geçen gün azalmaya başlar. Arka fonda oynamaya devam etse bile izlemez artık. Ona sırtını döndüğü bir gün Kadın gelir ve onun peşinden tekrar labirentin yollarına koyulur. Vardığı şehirde, "kalpler şehri"nde saat kulesi her yerden görünür. Onun görünmediği tek yer içidir. Onun yüzü sadece içinde görülmez. Zamanın içinde olmak onu görmeden dışarıya bakmaktır. Kerem'in "zamanı nasıl bildin?" sorusuna, saat kulesinin anahtarını getiren gizemli adamın "zaman yoktur" yanıtını vermesi, içinde olup göremediğimiz bu zamanla ilgilidir. Zaman epistemolojik olarak duyumsanamadığı için yoktur. Kerem'in saat kulesindeki Esra'ya sorusu -"ne zamandır buradasınız?"- bu yüzden "bilinmezdir".

Deleuze'ün zamanın boş formuna geldiğinde, sinemayı "bu dünyaya inanmak" bağlamına oturtması, bu görünmeyen ama içinde yaşanılan ve yaşandığı ölçüde

kendisinde affectus'ların türediği zamanla ilgilidir. *Gizli Yüz*'ün sonunda, ellerinde saatleriyle kamera karşısına geçip "ruhlarını kurtaran", ona geçmişini, içini döken insanların toplandığı konağın bir dergâh atmosferi taşıması bu inanç düzeyini resmeder. Adeta bir dini ritüel yaparcasına kameraya bakan insanlar, aslında, kendi içine, saatine bakarlar. Fotoğrafçı bu ritüele babasının köstekli saatiyle katılır. Hikâyesinde anlattığı Kadın kameranın arkasında belirir. Onu takip etmesiyle kaybetmesi bir olur. Saat kulesindeki saati durduğunda ancak Kadın'la yan yana gelebilir. Bu birliktelik değil daimi ayrılıktır, çatlaktır. Nasıl ki Kadın fotoğraflarda aradığı o aşkın yüzden vazgeçip canlı bir yüzden diğerine salınmayı kendine ibadet bildiyse, Fotoğrafçı'dan da bu ibadete, yaşama katılmasını ister: "beni değil, dünyayı istediğini…". Fotoğraflardaki yüze yüz çevirip aramayı aramaya sevdalı olmak.

Uluçay, *Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak* filminde sinemayı benzer bir inanç bağlamı içerisinde değerlendirir. Burada inanç gizemli değil apaçıktır. Çocuklukla yetişkinlik arasında kalan Recep ve Mehmet için yaşama duygusu sinema tutkusundan geçer. Onlar hareketsiz görüntüleri hareketlendirmeye çalıştıkça sinematografik imgede duygulanım dizileri oluşur. Uluçay kendi hikâyesini anlatırken, çocukluğuna kameranın gözünden veya kameraya çocukluğunun gözünden bakarken, o her şeye rağmen dinmeyen sinema tutkusuyla geçen ömrünü sinemalaştırır. Bu geçen sürede, dividual göstergesinde sinematografik imgenin duygulanımı kendi yaşam duygusundan ayrı değildir. Onu sinema yapmaya iten temel neden, geçip giden ve bir daha geri dönmeyecek olan anları yakalamaktır veya onun ifadesiyle "konserve" etmektir (Uluçay, 2010: 79). Recep için sinema yapmak bir tutkudur, ama bir o kadar da sevdiği kadına, Nihal'e yakınlaşmanın, onu kasabasından, kendisini de köyünden şehre taşımanın tek yoludur: "biz ekcez, biçcez, şehir milleti fotoğraf çekecek". Dedesinin tabutunun yanında, ona dua ederken iki şey ister: resimler gımıldasın ve Nihal kendisiyle birlikte olsun. Sinema duasından hemen sonra aşk duası gelir.

Film, sinemanın ilk yıllarındaki ikonik imgeyle, hareketli tren görüntüsüyle başlar. Recep ve Mehmet her gün köylerinden kasabaya giderlerken tren istasyonundan geçerler. Recep'in en büyük arzusu, nereden geldiği ve nereye gittiği belli olmayan oradaki trenlerin "arkasına takılıp gitmektir". Ustası gibi hareketli görüntüden

korkmaz, onun peşine takılmak ister. Tabutun içindeki cesedin hareketlendiğini gören ustası, tıpkı perdeden üzerlerine gelen trenden korkup kaçan sinema salonundaki izleyiciler gibi oradan korkarak uzaklaşır. Beklenilenden korkar gibi o hareketi gördüğü yerde dakikalarca beklemiş, sigara üstüne sigara içmiştir. O an, hareket geldiğinde duvardaki hareketsiz görüntüye, fotoğrafa kaçar da, o fotoğraf da yerinde durmaz, duvardan kopuverir. Recep'e ise hareketsiz görüntü yetmez. Ustası için karpuz resmi yapar ama onun için asıl önemli olan şey, "karpuz kabuğundan gemiler yapmak"tır, o resimdeki karpuza türlü duygular sıkıştırıp hayat vermektir. Onun için yaşam kendiliğinden sinematiktir, karanlık ve ışık oyunudur. Mehmet'le olan sinema ortaklığına Deli Ömer de dâhil olur. Sinema salonuna-ahırına Mehmet'le giderken geçtikleri sokakta, Deli Ömer, karanlık bir köşede el feneriyle onlara ışık tutar. Recep ve Mehmet bu ışıktan korkarlar. Sinema tutkusu-yaşama duygusu biraz da karanlığı aydınlatan ışıktaki çocukluk korkusu içerir. Uluçay, filmlerini "karanlığa yazılmış bir mektup" olarak görürken bu ışığa işaret eder (2010: 81). Onlar bu ışığı takip ederlerken, sinema salonuna-ahırına giderlerken filmin atmosferi değişir; müzikle birlikte büyülü gerçekçi bir film boyutuna geçerler. Geçtikleri karanlık dar sokaklarda iplere asılmış belli belirsiz nesneler (oyuncak bebekler?) ve onlardan sarkan parçalar (kollar ve bacaklar?) vardır. Bu nesne ve parçaların gölgeleri, onların bedeninde ve sokakların duvarlarında dalgalanır. Karşı taraftan gelen kara çarşaflı kadınların büyüyen gölgeleri bu dalgalanmayı şiddetlendirir. Bir korku tünelinden geçer gibidirler. Esasında, geçtikleri tünel, yönetmenin "filmlerinden kovsa bile hayatından kovamayacağı" çocukluk korkularıdır (Uluçay, 2010: 79). Tünelin sonundaki ışığa, sinemaya vardıklarında bekledikleri hareket yine olmaz, o tren bir türlü gelmez. Tahtadan yaptıkları projeksiyon cihazıyla bütünleşmişlerdir, bir makine gibi çalışırlar. Kasabadaki sinema salonunda herkes perdeye bakarken, onlar perdeye yansıyan imgelerin içinden çıktığı projeksiyon cihazına bakarlar. Onların makinesinin gerçekten çalışması için sinemanın büyüsüne ihtiyaçları vardır. Hareketsiz görüntüyü canlandırmak bir büyü değil de nedir? Yönetmen için bu cihaz, "Alaaddin'in Sihirli Lambası" gibidir (Uluçay, 2010: 82). Recep'in dedesinden, hareketsiz olandan hareket istemesi, dua etmesi bu büyüye dairdir. Her büyüde olduğu gibi sinema da gerçeği altüst eden yalanlarla çalışır (24 kare). Sinema yalanı, sahtenin/yanlışın kuvvetleriyle oluşur. Film boyunca pek çok yalanla karşılaşırız: karpuzun kelek

çıkması, Mehmet'in tokat yalanı ve en önemlisi, Deli Ömer'in ölen nişanlısını fotoğrafı üzerinden canlandırma yalanı. Recep'in annesi için sinemayı şeytan işi kılan da bu yalanlardır. Onların topladığı filmleri yakacağı tandırda bir çift kulağı yakan kadınlar, o karanlık sokaklardaki kadınlardan başkası değildir. Sinema salonundan buraya kadar, bir film şeridi uzadıkça uzar, tüm köyü dolaşır. Onu bir yerinden tutup koparsan bile çocukların gözüne gözlük olur.

Deli Ömer'in dünyayı o gözlükten görmesi için film şeridine ihtiyacı yoktur. Etrafındaki canlı ve cansız imgeleri bir kamera gibi görür. Bir kamera veya projeksiyon cihazından farkı kalmadığında ağzından köpükler gelerek yere yığılır. Mehmet berber dükkânındaki aynada yüzünü türlü şekillere sokarak deforme ettiğinde ustasından dayak yer. Recep sevdiği kadının annesinden, Nezihe'den saçıyla ilgili övgüler duyduktan sonra aldığı aynayla kasabada dolaşırken mutluluğu berber dükkânında biter. Saçlarını Mehmet keser; artık aynanın onun için bir önemi yoktur, parçalanması gerekir. Saçlarının kesilmesini isteyen de Mehmet'in ustasıdır, Ahmet Uluçay'dır. Usta-yönetmen, Mehmet'in işi öğrenip öğrenmediğini görmek ister. Onları birbirine kırdırırken, Mehmet'in saçları giderken çok mutludur. Bu mutluluk kendi çocukluğuna kameradan bakmanın getirdiği yaşama duygusudur. Nihal'in Recep'in yazdığı aşk mektubunu okurken yere düşen oyuncak bebek, odadan çıkmasıyla yere yuvarlanan misketler ve sallanan oyuncak beşik, bu duyguya ait olan nesnelerdir. "Gımıldak Recep ve Mehmet", sonunda film şeritlerini hareketlendirdiklerinde, sinema salonunun-ahırının ilk izleyicileri çocuklar olacaktır. Onlar için büyülü olan bu görüntüler, Deli Ömer için bir mucize imkânıdır, perdenin önünde sabaha kadar nişanlısının canlanmasını bekler. O görüntü gelmediğinde veya Nihal şehri terk ettiğinde, sinematografik imge-imgeler evreni kendi içinde öfkelenir ve hüzünlenir. Umut da bu imge-evren'den başka bir yerde değildir. Kendisini "hem zamansal hem mekânsal gurbette hisseden" Uluçay'ın bu imge-evren'e inanmaktan başka bildiği bir yol yoktur (2010: 79). Recep ve Mehmet, hüzünlü bir şekilde köylerine döndüklerinde, Deli Ömer'in kırdığı projeksiyon cihazını onarıp sinema salonunun-ahırının tavanına deniz ve sahil fotoğrafları yansıtırlar.

Resim 4.29. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak

Deniz onlara iyi gelecektir. Sanki oradaki denize gireceklermiş gibi paçalarını dizlerine kadar sıvarlar. Gözleri o denizi, zihinleri Recep'in senaryosunu görür. Gerçek kurguyla iç içe geçer. "Sinema işinin" diğer ortağı Deli Ömer geldiğinde, senaryo anlatılmaya-görülmeye devam eder. Senaryodaki açılan kapı ve pencerelerden buraya bakılır, buradan içlerini ferahlatan denize. Artık sabit görüntülerin hareketlenmesine ihtiyaç duyulmaz, çünkü yaşam kendiliğinden hareketli imgedir. Büyürken o imgeyi seyretmek, yaşama duygusu-sinema tutkusudur.

Esmer'in filmlerinde de yaşama tutkuyla inanmak temel meselelerden biridir. *Gözetleme Kulesi*'nde Nihat'ın rastlantı sonucunda fark ettiği durum onu tekrar yaşama bağlar. Kuledeki her gün bir diğerinin aynısıdır. Orman gözetimiyle ilgili formun durum kısmına yazdığı "normal", gün ve nöbetçi fark etmeksizin tekrarlanan bir durumdur. Normalin dışında bir durumu gözetlediğinde hayatı birden tersine döner. Yaşamında bir fark kendiliğinden görüş alanına girmiştir.[124] Seher'in acı ve korkuyla doğurduğu bebeği tüm zorluklara rağmen hayatta kalmıştır. Yazın bile sobanın yandığı, 1400 rakımlık yerde yeni doğmuş bir bebeğin yaşama direnci, Nihat'ın acısını yaşama duygusuna dönüştürmüştür. Onun bu durumu fark etmesindeki rastlantısallık, bebeğin o yerde hiç fark edilmemesindeki olumsallıkla tesadüf etmiştir. Bebeğin bırakıldığı yer, mola sırasında yolcuların sigara içmek için her zaman gittiği yerdir. Bir istisna tüm kaideyi bozar. Seher'in ölüme terk ettiği

[124] Yönetmenin filmleri için söylediği, tekrarın veya döngünün içindeki zaman aralıkları böylesi farkların görünmesini sağlar. Bir anlığına tekrarın içinde kendini görmek ve bu bakışla birlikte gelen yaşama duygusu (2017: 163, 167).

bebeğin yaşaması neredeyse yazgısal bir durumdur. Aynı yazgı Nihat'ın yaşamını da kapsamaktadır. Trafik kazasında kaybettiği karısı ve çocuğunun boşluğu, yine bir kazadan ibaret olan doğumla doldurulmuştur. Onların öldüğünü Seher ve bebeği geldikten sonra öğreniriz. Ölüm ilanı yaşamdaki tesadüfle aynı anda gerçekleşir. Nihat'ın geçmişini öğrendiğimiz bu telsiz konuşmasındaki karşı taraftan şöyle bir soru gelir: "doğumda mı oldu?". Geçmişteki ihtimal şimdinin kıyılarında dolaşır. İhtimalin gerçekleşmesi neredeyse yaşamındaki tesadüfte olacaktır.

Filmdeki olumsal ve zorunluluk ilişkisi ebedi dönüş bağlamında değerlendirilebilir. Rastlantıyı olumlamak ve istenileni ebedi dönüşüyle birlikte istemek yaşanmış bir olayla mümkündür. Nihat'ın Seher'le birlikte yaşadığı böylesi bir olaydır. Serap'ın kaçarken kendisine engel olan Nihat'a bebek hakkında sorduğu soru –"sen kim oluyorsun da yaşamasına izin veriyorsun"- ebedi istençle ilgili bir sorudur. Yaşam ona izin verdiği ölçüde yaşatmak rastlantıyı olumlamakla gerçekleşir. Bu bir özneler arası eril utancın çocuğu olsa bile durum değişmez. Bu utancın suçlusu yaşam değildir. İkisinin arasına düşen şimşek onları ayırdığı kadar birleştirir de. Bu Tanrı'nın gazabı değildir. Karaçelik'de de tespit ettiğimiz üzere yönetmenin elidir.[125] Esmer, Karaçelik'ten farklı olarak olayları absürt bir karışıklığa doğru itmez. Nihat ve Serap en nihayetinde aynı çatı altında bir araya gelir.

Esmer, *İşe Yarar Bir Şey*'de ise film üzerindeki elini doğrudan yaşamın akışına batırır. Leyla, etrafındaki olayları ve durumları gören ve duyan ayaklı kamera gibidir. Onun gördüğü ve duyduğu tüm olumsal imgelerin, kendi içinde bir monolog halinde akması filmin süremiyle paralel gerçekleşir. Filmin zamanı Leyla'ya göre akar. Ortaya çıkan sinematografik şiiri sadece Leyla'nın şair olmasıyla açıklamak basit kalır. Asıl şiirsel unusr, onu gördükleri ve duyduklarıyla birlikte aynı düzlemde buluşturan yönetmenin bakış açısıdır. Bu filmi diğer filmlerinden daha şiirsel kılan olumsal imgelere açık oluşudur. Bu estetik tercih Leyla'nın var oluş tarzıyla iç içe geçer. Onun gördüğü ve duyduğu, bir köşesinden misafir olup geçtiği tüm an ve durumlar içsel dünyasına çöreklenir.

[125] Esmer bu eli şu şekilde açıklar: "O an, onun (Serap) duraklaması gerekiyor ve bunun dışında bir müdahaleyle bu duraklamanın olması, müdahalenin bazen bizim elimizde olmadığı anlamına geliyor" (2012: 47).

Filmdeki içsel monolog hem filmin bütününe dair anlatıcı bir dış ses hem de bu sesin sahibinde oluşan anlık düşünce ve duygulanımları yansıtan akışkan bir zemindir. Filmin büyük bir çoğunluğunun trende geçtiğini düşünürsek bu ikinci işlev daha yerli yerine oturur. Bazen anlatıcı kendisini bile dışarıda bırakarak her şeyden soyutlanır. Filmin ilk sahnesinde, tren garında Leyla, görüntünün ön planındaki evli çift kadar yabancıdır anlatıcı için. En az onlar kadar yabancı olan, "merak" duygusuyla gidip görmek istediği eski okul arkadaşları da bu anlatıdan geçer. Filmin sonundaki sahneye dair şimdiden bir şeyler duymaya başlarız: "şimdi herkesin marifetini gösterme zamanı". Sona dair durumu tasvir eden sesi filmin ortalarında, trende yeniden duyarız. Aynı dış seste içsel monolog iki işleviyle birlikte sunulur. Bir ayağı anda, diğer ayağı bütündedir. Tren yol aldıkça, yaşam aktıkça Yavuz'un yaşam hikâyesini içsel monologla kurar Leyla. Onun yüzüne bakarak, onun adına kendi kendisiyle konuşur. Bir deftere çizdiği yüz taslağına (Yavuz'un evinden aldığı şiir kitabının ön kapağında yer alan yüz neredeyse bu taslağın aynısıdır) hareket katan, henüz dâhil olmadığı Yavuz'un yaşantısını oyunlaştırmasıdır. İç monolog bazen konuştuğun kişi yanı başında olsa bile ortaya çıkabilir. O sırada görünen düzlemde zamansal bir mesafe kat edilmiştir. Az önce trende yanında bulunan Gülistan ve Dilara gidecekleri yere varmıştır. Şimdi yanındaki Canan'la arasındaki mesafe içsel bağlamda açıktır. Önceyle sonra arasındaki mesafe şimdi artık daha kısadır. İçsel monolog açısından filmin en kısa ama bir o kadar da uzun mesafesi Leyla'nın karar anından önce gelir. Burada dil artık susar, görsel ve işitsel imgeler konuşur. Deleuze'ün içsel monologda yaptığı ayrımın Artaud kısmına (diğeri Eisenstein'dır) yaklaşan düşünme göstergeleri hep yeni baştan zincirlenir: Leyla'nın yemek vagonunda söylenen şarkıya eşlik edişi, kararma ve açılmalar, silik ve doygun ışıklar, sonu gelmeyen karanlık tüneller, tünelin sonunda bir görünüp bir kaybolan aydınlıklar, canlı ve cansız yüzler, deftere alınan notlar, güneş pırıltıları, mezarlar, kayalar, ağaçlar ve otlar. Ve tüm bunlara eşlik eden, saat gibi ritmik bir şekilde işleyen trenin raylar üzerinde çıkardığı sesler. Görsel ve işitsel imgelerin gelip geçtiği bu baş döndürücü sekansın sonunda bir düşünce ve duygulanım oluşur. Leyla, onca imgeyi geçip, o ana geldikten sonra ancak Canan'la gitmeye karar verebilir.

Görsel ve işitsel çerçeveler arka arkaya geldiğinde bir tercih ortaya çıkardığı kadar, bir ruh halini de yansıtabilir. Yavuz'un üst kadından gelen çello sesleri, o enstrümanı çalanı tüm seslere karşı duyarsız bırakır. Onun dediği gibi "yine dalıp gitmiştir".[126] O sırada evin tavanındaki uçucu gölgeler, müziğin akıntısına kapılmış olanın ruhunda dalgalanır. Leyla ve Canan'ın otel odasındaki tavana vuran gölgeleri tahmin etmeye çalışması, aynı dalgalı oyuna dâhildir. Gölgenin dışarıdaki kaynağını bulmak biçimin belirsizliği gereği imkânsızdır. Her şeyin her şeye benzeyebildiği dinamik bir alana bakarlar. "Araba, kedi, yürüyen insan, insanlar arasında dolaşan balık" hepsi eşit ölçüde mümkündür tavandaki gölgelerde. Hareketli trenin camlarından görünen, formu hızla bozulan şeylerin ışık ve gölge arasındaki oyunudur bu.

İnsan da bu oyundan bağımsız değildir. Filmin zaman anlayışını duygulanımlarla birlikte düşündüren bu biçimsel sürekliliktir. Gölgelerden tercihler çıkartan, ruh hallerini ve şekilleri tasvir ettiren bu gri alanlardır. Film baştan sona ışığın serüvenini takip eder. Bazen ışık vurduğu nesneyi belir belirsiz bir şekilde yüzeye yansıtır, bazense ortamın durumuna göre karanlıkta bırakır. Işık ve karanlık arasında gidip gelen yaşama dair bir oyun. Leyla'nın ilk şiir kitabına ismini veren "Hızlı Otobiyografi"ler söz konusudur. Onun çoktan unuttuğu, Yavuz'un hatırladığı "Fotoğraf Şiiri" tam da sinemanın özünü anlatır: "beni çocukken bir fotoğraftan çağırdılar, vardığımda hüzünlü bir genç kadındım". Deklanşöre bastıktan sonra fotoğraf makinesinin önüne geçene kadar olanlar sinematik bağlamda yaşamın kendisinden başka bir şey değildir. Yavuz'un yaşantısında, kazadan sonraki her gün bir önceki günün aynısıdır. Hareketsiz bir şekilde uzandığı, pencere kenarında gördüğü dışarıdaki harekete göre zamanı tahmin eder (Badem Âdem). Leyla'nın gelişiyle birlikte bu kısır döngüden çıkılmış olur. Veya yönetmenin ifadesiyle, döngünün içinde, "müthiş bir rahatlık ve güven duygusu" ortaya çıkar (Esmer, 2017: 163). Zaman artık tahmin edilebilir değildir. Ölmek isteyen Yavuz, filmin bize sunduğu kadar, en az bir gün daha yaşar. Cortazar'ın bir hikâyesindeki "kendi hayatı yinelenmeyecek diye sevinen adamın" sevincini paylaşır. Filmin sonundaki şiirde belirtilen, "bir at gibi huysuzlanan yaşam", kapısının değil penceresinin önündedir. Yaşamın tüm hareketliliğiyle akıp gittiği pencere onun sinema perdesidir. Bu

[126] Esasında, "dalıp giden" sesi dinleyenlerdir. Esmer'in işitsel imge için ayrı açtığı pencere bununla ilgilidir. Görsel imgede gösterilen şeyin bütünüyle ötesine gidemeyiz. İşitsel imge, sesin kaynağının görüntüsünden yoksun olduğunda, köken belirsizleşir ve hayaller uçuşmaya başlar (2017: 166).

pencerede, “başka günlerin sokağı daha neşeli”dir. Yavuz yaşamını farka açan bir günle birlikte bu neşeye katılır.

Erdem’de geleceğe inanç birbirini tamamlayan iki filmle birlikte billurlaşır. *Kosmos* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar*, onun uğraştığı felsefi meselelerin en saf hallerini sunar. Bu iki film düşünce yükü en fazla olan, izleyiciyi en çok zorlayan zaman ve düşünme göstergeleriyle doludur. Erdem, Deleuze’ün teorem ve problem arasında yaptığı ayrımın problem kısmına göre yaşamı düşünür. Onun için düşüncenin başı ve sonu yoktur, düşünce yaşayan bir durumdur ve bu durum zamanın dışında değildir. Erdem’in karakterleri yaşamı yargılamadan olumlayan, geleceğe inanan imanlı karakterlerdir. Onların inancı, yaşama içkin olan düşüncenin her problemle birlikte yeniden başlamasıdır. Kosmos’un da dediği gibi, “bütün yaşayanlar için umut vardır”. Yaşayanlar en azından öleceklerini bilir, ölüler için bilebilecekleri bir ölüm bile yoktur. Erdem sinematografisinde ölüm yerine yaşam kutsanır. Yaşamın anlamını bulması için ölüme ihtiyaç duyulmaz. Yaşam anlamlı olmadan önce yaşanılır. Ölüm herkesin, hayvanın ve insanın başına gelen bir şeydir, ama esas yaşamaktır zor olan ve iman isteyen. Yaşam yargılanmadığı için ölüm de ceza değil ödüldür. Kosmos parasını çalan çocuğa yaklaştığı bu ödülü haber verir. Birbirinin eşleniği olan iki karakterin, Kosmos’un ve Esma’nın verdiği her şifaya karşılık aynı zamanda bir bela/hastalık vermeleri yaşamın bu problematik düzeyini yansıtır. Panzehri veren zehri de verir. Yaşamın iki eli vardır, bir elin verdiğini diğeri alır. Mutlak iyi ve kötü veya neşe ve keder yoktur, zamandaki an ve durumlar vardır. İki filmin birbirini tamamlamasını bu açıdan düşünmeliyiz. Kosmos için “her şeyin bir yeri var”dır, Esma için ise “her şeyin bir vakti”. Biri dışarıdan içeriye giren bir yabancı, diğeri içerinin dışında kalmış olan ötekidir. İlki tekrar dışarıya çıkar, geldiği gibi gider, ikincisi içeride kalmaya devam ederek dışarı çıkar, ondan başka kimsenin görmediği geyik olur. Kosmos’un sobaya üflediği nefes borudan duman olarak çıkıp kasabanın havasına karışırken, Esma’nın söylediği şarkılar, ikilemeler ve söz oyunları adadaki hayvanların sesine karışır.

Resim 4.30. Şarkı Söyleyen Kadınlar

Her iki bölge de terkedilmiş bir haldedir. Birine gökten bir cisim düşer, diğerinde yeraltından dalgalar yayılır (deprem). Birindeki görünmeyen dalgalar diğerinde görünür ve işitilir. *Kosmos*'taki telsiz seslerine/cızırtılarına, görüntünün dalgalanarak ayrıştığı ışık çizgileri eşlik eder. Oraya düşen cisim, *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki adadır. Ada karadan kopmuş harici bir parça olarak dışarıda kalırken, bu tuhaf cisim de kasabanın dışında kalır. Her iki yere de kimsenin yaklaşması istenilmez. Cisme sadece Kosmos ve onun şifa verdiği çocuk yaklaşırken, herkesin terk etmeye başladığı adaya iki kadın (Meryem ve Hale) ve hasta erkek (Âdem) gelir.

Erdem sinematografisinde yaşam/kosmos kadın-oluş'a göre düşünülür. Esma'nın Tanrı'ya yakınırken dediği gibi, "insan ki kadından doğulur". Sadece insan değil doğadaki her şey ondan doğar. İnsan ve hayvan arasındaki sınırları muğlaklaştıran kadının varlığıdır. İnsanın hayvan-oluş'u erkeğin kadın-oluş'uyla mümkündür. Düşüncenin yaşayan bir durum-oluş'u, onun her seferinde yeniden doğmasıdır. Düşüncenin yaşama içkin olması demek, problematik düzeyde/duyu-motor şemanın bozulduğu krizlerde var olduğu anlamına gelir. O halde, kadın-oluş doğası gereği politiktir, çünkü her düşünce edimi bir doğumdur aynı zamanda. Yaşamı problematik düzeyde tutan, ona her seferinde farklı bir perspektiften bakmamızı sağlayan düşüncedeki yaratma edimidir. "İnsan iki kişi olmalıdır" (*Şarkı Söyleyen Kadınlar*) veya "iki kişi bir kişiden iyidir" (*Kosmos*). Yaşama bu çokluğu veren kadın-oluş'tur.

Erdem kadın-oluş'u maddenin su haline göre imgeselleştirir. Kadın-oluş'un doğası gereği politik olması, suyun her çatlaktan sızmasıdır. İki filmdeki politik meseleleri

bu bağlamda düşünebiliriz: *Kosmos*'taki sınıra dair tartışmalar, komutanın baba derdiyle uğraşan erkek kardeşlere karşın bayrak derdi çıkışı, içerinin kutsallığını tehdit eden yabancı meselesi; *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki oğlunu arayan kadın (cumartesi anneleri), *Jîn*'le Meryem arasındaki ilişki, Meryem'in işkenceci erkek doktora taşıdığı sular. Bütün bu film parçalarında kadın, yaşam ve su bir araya gelir. İmgesel bir ilişkilenme tarzıdır bu. İki filmin de *Korkuyorum Anne* filmine gönderme yapması bu açıdan anlamlıdır. *Kosmos*'ta gönderme doğrudan yapılır. Ali'nin Ümit için söylediği repliği Kosmos Neptün için söyler: "sol eli başımın altında olsun, sağ eli beni kucaklasın". *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da ise gönderme dolaylıdır. *Korkuyorum Anne*'deki vektörel nesne olan yüzük, burada Meryem'e saldıran erkeklerin parmağında belirteç olarak yer alır. *Korkuyorum Anne*, yaşamın dinamik akışındaki eylem-durum ikiliklerinin devingen yapısını gösterir. Yüzük bu yapının gezgin nesnesidir. O yüzük burada erkeklerin parmağına girdiğinde yaşam artık politikleşmiş olur. Kosmos ve Ali sadece aşk ister. Yaşamı olumlayan bir sevgidir bu ve her sevgi biraz politiktir. Kaza sonrasında unutan Ali doktorun "baban dışında kimseyi tanıyor musun peki?" sorusuna, "nasıl tanıyım herkesi, o kadar çok insan var ki!" cevabını verir. *Korkuyorum Anne* insanı hayvanla ayrımsız bir noktaya da götürmek ister: "et, kemik, yağ ve sinir". *Kosmos* ve *Şarkı Söyleyen Kadınlar* ise hayvan-oluşu kadın-oluşa bağlar. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da dış ses şu soruyu okur: "vücudun hareketini zamanla ölçüyorsak zamanı neyle ölçeceğiz?" ve yanıtlar: "ruhun hareketleriyle". Kadın-oluş hayvanın ruhsal hareketidir, ondaki "herkestir". Kadın yersizyurtsuzdur, onun yaşam yeri göçebedir. *Kosmos*'un "kutup yıldızına gidip gelen" ve "yedi kat inip çıkan" oluşudur kadın. *Kosmos'*un final sahnesindeki aydan yıldıza giden harekettir veya *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'daki Esma'nın geyik oluşudur.

4.2.2.4.1. Bir kavram önerisi: olumsal imge

Bu bölümün sonuna gelmişken, yaşama inançla da ilişkili olduğunu düşündüğümüz, *İşe Yarar Bir Şey*'de kısaca değindiğimiz bir imge türünü tartışmaya açmak istiyoruz: olumsal imge. Deleuze, imge ve göstergeleri tasnif ederken kurduğu ikili iskeleti hareketli bir zemin üzerine yerleştirir. Yeninin ontolojisini düşünmeye çalışan bir filozof için sinema bu ontolojinden bağımsız olamaz. Buradaki yeniyi

sadece zamansal olarak düşünmek de hatalı olur. Yeni olan görülmüş olandaki görülmeyeni kavramsallıştırmak da olabilir. Felsefeyi kavram yaratımı olarak tasvir eden Deleuze'e sinema bağlamında yaklaşacaksak, henüz kavramsal olarak karşılığı olmayan, ama önümüzde boylu boyunca uzanan imgelere hep yeni baştan bakmak gerekir. Bu bakış hem bir filmi yeniden üretebilmemizi hem de hiç üretilmemiş olanı filmlerden çekip çıkarabilmemizi sağlar. Deleuze'ün imge ve gösterge tasnifine dâhil edilmesini önerdiğimiz olumsal imgeyi ikinci işlevle birlikte değerlendirmek daha uygun olur.

Olumsal imgeyi düşünme göstergelerinin sonuna yerleştirmemiz ondan önceki zaman göstergeleriyle birlikte ele alınması içindir. Olumsal imge hem olagelen, olmakta olan uçucu zamana hem de karşılaşmalarla şekillenen içkin düşünceye işaret eder. Bir kaldırım taşına ayağı takılan Proust'un düşünsel deneyimini hatırlayalım. Sinema, dünyanın dirimsel varlığına doğrudan temas edebilme imkânı sağladığı için, bu taşın sonsuz biçimi vardır. Olumsal imge, plana-çerçeveye bir plan uyarınca dâhil olup olmadığını kestiremeyeceğimiz şekilde böylesi temas anları yaratır.

Bazı filmlerle birlikte bu temas anlarını örneklendirmeye çalışalım. *Pandora'nın Kutusu*'yla başlayalım. Üç kardeş annelerine doğru yol alırken arabanın benzini biter. Mehmet benzin bulmak için oradan ayrılır. Giderken elinde olan benzin bidonu döndüğünde yoktur. Cebindeki son parayı, oradan geçen bir köylüye bidonu doldurması için vermiştir. Nesrin ve Güzin bu "saflık" karşısında sinirlenir. Onlara göre ne benzin bidonu ne de para geri gelecektir. Kardeşlerini orada yalnız bırakmamak için gelen Mehmet arabanının dışında yalnız kalmıştır. Bu yalnızlığın belirginleşmesinde Mehmet'in kapıyı açamaması etkili olur. Açılmayan kapının film evrenine dair planlanmış olan bir imge mi, yoksa beklenmedik anda ortaya çıkan rastlantısal bir bağlaç mı olduğunu kestirmek sahnenin yapısı gereği belirsizdir. Aynı belirsizlik başka bir sahnede de karşımıza çıkar. Güzin tartıştığı sevgilisinin arabasından iner. İndiği yerde yoğun bir trafik vardır. Telaşla sağa sola gider. Çerçeveden çıktığı anda, çerçevenin ortasına bir araba yaklaşır. Güzin çerçeveye girdiğinde o arabaya yönelir gibi yapar ama binmez, birden kameraya doğru yürür. Buradaki o araba trafikteki herhangi bir araba mıdır, yoksa bu yanılsamanın bilinçli olarak kurulmasını sağlayan belirli bir araba mıdır?

Bu soruyu canlı tutmak adına Demirkubuz'un birkaç filmine bakalım. *İtiraf*'ta Harun Nilgün'ün evini ararken, aradığı yerdeki sokakların görsel ve işitsel dokusunu duyumsarız. Harun arabanın içinden, kendisini görmediğimiz sadece sesini işittiğimiz bir kişiye evin adresini sorar. Abbas Kiyarüstemi'nin filmlerinden aşina olduğumuz tanıdık bir sahnedir bu. Sonrasında kamera, karanlıkta oyun oynayan çocukları ve onları izleyen insanları gösterir ve işittirir. Bu sahnelerdeki imgeler olumsal imgenin bilinçli tercihleridir. *Bekleme Odası*'nda da bu tercihlerle karşılaşırız. Ahmet-Zeki sigara almak için dışarı çıktığında, kamera arabanın içinde kalmaya devam eder. Kameranın arabanın içerisinden gördüğü dışarısı tüm kendiliğiyle görsel ve işitsel olarak akar. Ferit'i gördüğümüz parça hariç, diğer tüm parçalar, bu kümenin olumsal gelişimine bırakılmıştır. Kamerasını alıp dışarıya çıkan bir yönetmenin kamerasına takılan görüntülerdir bunlar. Olumsaldır ama bilinçlidir.

Olumsal imge bir duruma karşı verilen tepkilerle de gelişebilir. *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun elinde tavus kuşuyla otobüs durağına gelir. Bu tuhaf duruma karşılık oradaki insanların bakış ve tavırları tamamen olumsaldır. Mahsun'un oraya elinde tavus kuşuyla gitmesi planlıdır, ama bu plandaki absürt imgesiyle birlikte gelişen olumsal imgeler planlı değildir. Yaşamı bir anlığına şoklayan ve bu şoka karşı tüm rasyonel eylem ve düşünceleri askıya alan olumsal bir imge.

Resim 4.31. Tabutta Rövaşata

Mayıs Sıkıntısı'nda olumsal imgeleri Saffet'in bakış açısından görürüz. Saffet'in üniversite sınavında başarısız olmasından sonra, terk edemediği kasabaya yönelttiği kederli bakışa bazı olumsal imgeler takılır. Söz gelimi, iki kadın kendi aralarında gündelik yaşamlarına dair hararetli bir konuşma yapar. Bu konuşmaya kısa süreli

misafir olup hemen uzaklaşırız. Kasabanın gündelik yaşamındaki bir hareket-zaman kesitine dâhil oluruz.[127] Ceylan'ın sinematografisinde olumsal imgeyi tartışmaya açabileceğimiz asıl film *İklimler*'dir. Olumsal imgenin neliğini açıklayabilmek adına film iki farklı örnek sunar. Birincisi onun ne olmadığını, ikincisi ise ne olduğuna dair bir tartışma sahası açar. İsa'nın dizi servisinde Bahar'la yaptığı konuşmayı bölen gidiş gelişler film planından bağımsız değildir. İsa Bahar'la konuşurken, servise malzeme almaya veya bırakmaya gelen set çalışanlarının filmdeki asıl amacı onların konuşmasını bölmektir. Bu giriş çıkışların işlevi onların arasındaki uçurumu derinleştirmek-belirginleştirmektir. Onlar için olumsal olmasına rağmen kaçınılmaz olan durum bizler için olumsal değildir. İsa'nın ayağı iki kere kaydığında ise bunun filmin planına ait olduğu konusunda şüphe duyarız. İlki, uzak planda, antik kalıntıların arasında, güneşli bir havada, batıda; diğeri, orta planda, tarihi yapıyı göreceği tepenin yamacında, karlı bir havada, doğuda. İlkinde, tepedeki Bahar'ın bakış açısındayken, aşağıda ayağı kayar, ikincisinde ise tepedeki kameranın bakış açısındayken, yukarıda ayağı kayar. İlkinin film planında bir yeri vardır, Bahar'ın duygulanımıyla ilişkilidir. Fakat ikincisi için aynı şeyi söylemek güçleşir. Birincisiyle ilişkisel unsurlarını hesaba kattığımızda (bakış açısı, yer, iklim, bölge, tarihi yapı) bunun aynı planda içerildiğini söylemek de hata olmaz. Bu tanımlama, karar verme güçlüğünü, olumsal imgenin tartışılması için bir imkân olarak kabul edebiliriz.

Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak'da bu imkânı geliştirebilecek bir sahneyle karşılaşırız. Başlangıç sahnesindeki kedinin rolü olumsal imgeye dair bir fikir verir. Kedi adeta bir karakter gibi planlar arasındaki geçişi sağlar. Tabutun başında ağlayan kişiyi teselli etmeye çalışır gibi hareket eder. Buradaki "gibi", onun sahnedeki işlevini açıklamaktan ziyade, onun hareketlerinin ne kadar yönlendirmeye dayalı olduğunu düşünmek için kullanılmıştır.

[127] Ceylan açısından filmlerindeki mizahi nitelik çoğunlukla böyle kesitlerden doğar. Bir sahnenin çekiminde izleyici gibi tavır alabilmektedir: yönetmenin seyir hali. Ceylan bu hali şöyle açıklar: "Refleks bunlar. Kendiliğinden oluşan şeyler. Hayat böyle geliyor. Ben de seyirciyim aslında; çekerken seyrediyorum sahneyi bir yandan" (2014).

Resim 4.32. Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak

Filmin doğrudan sinematografik imgeyi mesele ettiğini hesaba katarsak, kedinin varlığını daha iyi kavrayabiliriz. İsmi "Pelikül" olan kedi filmin olumsal imgesidir. Ona bu ismi veren yönetmen, yaşama duygusuyla sinematografik imgeyi birlikte düşünmüştür. Nasıl ki yaşam biz planlar yaparken başımıza gelen şeyse, sinematografik imge de ne kadar planlı olursa olsun, orada kendiliğinden gelişiverir. İsmine bakarsak kedinin varlığı rastlantısal değildir, ama onun hareketlerinin ucu açıktır. Pelikül, bu açık kapıdan içeriye-plana girer. O andan sonra, onun hareketleri kendiliğinden planın merkezine yerleşir. Planın dışında bir hareket algıladığında oradan kaçarak uzaklaşır. Bu uzaklaşmayla birlikte tabuta yakınlaşırız. Çerçevede sadece tabut vardır ve onun içindeki hareketsiz olan "gımıldamaya" başlar. Recep ve Mehmet'in olması için mücadele ettikleri, sinematografik imgenin özü olan o "gımıltı", hareket henüz filmin başında bir mucize olarak vardır zaten. O mucizeye ulaşmak için yaşama duygusuna-sinematografik imgeye katılmak gerekir. Pelikül'ün o kör noktadan, planın dışından gördüğü bu mucizedir. Oradan kaçarak uzaklaşan Pelikül'ün yuvası film şeritleridir. Recep'in annesi filmleri yakmak için biriktirdiğinde, Pelikül, o birikintinin içine yuva(r)lanır. Köyü bir ucundan diğer ucuna kateden, uzayıp giden film şeridini o takip eder.

Olumsal imgeyi açıklamak adına en verimli toprak Esmer'in sinematografisidir. *Gözetleme Kulesi*'nde Nihat'ın şöminedeki ateşten duyduğu beklenmedik ayrıksı sesin bir anda aurayı değiştirmesi, hem o planın kendi içinde hem de diğer planlarla ilişkisinde ortaya çıkan bir etkidir. Ateşteki çatırtının olumsallığı plan ve montajı kendi içinde derinleştirir. Nihat'ın elinde Seher'in fotoğrafları vardır. Onlara bakarken duyduğu sesle irkilir. Sinematografik imgenin özüne dair bir belirteç gibi

çalışır bu ses. Hareket olumsal bir şekilde gelişir. Bu gelişim o planla da sınırlı kalmaz. Hareket bir kere kendiliğinden belirdiğinde filmin bütününe doğru genişler. Nihat'ın bir ağaç parçasına oyduğu yüz, aynı ateşe birkaç sahne önce kendisi tarafından atılmıştır. Kuleye gelen yaşam dolu sarsıntıdan, Seher'i yeni doğan bebeğiyle getirdikten sonra öfke ve hınçla kazılan hareketsiz yüzün bir işlevi kalmaz. Yaşamın ona sunduğu harekete tüm gücüyle katılır. Ateşten gelen ses bu gücün olumsal bir uzantısıdır. Belki özel alana müdahale anlamında bir ikaz veya harekete katılması bağlamında bir uyarıdır bu ses. Olumsal imge film evrenine bir kere dâhil olduğunda tüm değerlendirmeler olası hale gelir.

Belgesel kökenli bir yönetmen için bu imgelerin gücü tanıdıktır. Belgeselleri haricindeki filmlerinde, anlatı bağlamına yerleştirilen kırılmalar hep bir tesadüf ve rastlantı sonucunda gelişir: *Gözetleme Kulesi*'ndeki Nihat'ın Seher'i doğum yaptıktan sonra görmesi; *İşe Yarar Bir Şey*'de ölmek isteyen Yavuz'un Leyla'yla karşılaşması, keza aynı karşılaşmayı Leyla açısından Canan ve Yavuz'la birlikte de okuyabiliriz; *11'e 10 Kala*'da gazete koleksiyonundaki bir eksiğin (tahliye ilanı verilen gün) tüm koleksiyonu işlevsiz hale getirmesi –aynısını ciltler açısından da söyleyebiliriz. Bütün bu anlatı durumlarında her şey planlı bir şekilde olumsaldır. *Oyun*'da (2005) ise yaşam kendiliğinden oyunun içine sızar ve tersi de aynı ölçüde geçerlidir: ancak bir oyun olarak düşünebilecek yaşam. Yaşam ve oyun ayırt edilemez haldedir. Bir provada patlayan silah sahte olduğu bilinmesine rağmen gerçek sanılır. Ümmiye "okula baskın" yapıldığını düşünerek bayılır. Silah sesi öyle ürkütücü bir şiddettedir ki, sahnedeki dekorlar bile yıkılır. "Beklenmedik" bir sürprizdir bu. Oyunu yaşam gayesi durdurur. Yaşamsa durduğu yerde yeniden başka bir oyun haline gelir. Belgeselle kurmaca arasındaki farka dair bir soruya, bu film özelinde Esmer şu yanıtı verir: "gerçekle oyun arasında sürekli gidip gelen bir durum" (2005: 59). Bu geçişler bir yerden sonra öyle hızlanır ki, olayların artık gerçek olup olmamasının bir önemi kalmaz. Ümmiye "gerçekten" bayılmış mıdır?

Resim 4.33. Oyun

Esmer'in filmografisinde *İşe Yarar Bir Şey*'e olumsal imge bağlamında ayrı bir parantez açmak gerekir. Filmin şiirsel etkisi olumsal imgelerin görsel ve işitsel kompozisyonundan türemektedir. "Bir Kitabın Sayfaları" şiirinin adını film açısından şu şekilde değiştirebiliriz: "Bir Filmin Çerçeveleri". Tren garında yapılan başlangıçtaki fotoğraf çekiminde fotoğrafçıdan evli çifte yönelik şöyle bir talimat gelir: "çerçevenin içine giriyoruz". Filmin bir karakter-çerçeve'si olan Canan elinde yapay bir çerçeveyle fotoğrafçının talimatlarına uyar. Oradaki bulunuşu fotoğraf çekimi için olmasa da çerçevenin bir ucundan tutar. Hiç tanımadığı evli çiftin yaşamına kime ait olduğu bilinmeyen elleriyle dâhil olur. Fotoğrafçının belirttiği gibi o eller silinip gidecektir. Bu kısacık sahnede yaşanılanlar, özelde Leyla'nın var oluşuna, genelde ise filmin biçimsel tarzına dair açıklayıcı bir giriştir.

Filmde kısa bir süreliğine görünüp kaybolan o kadar çok çerçeve vardır ki, filmin anlatısı bu uçuculukla birlikte şekillenir. Anlatı bağlamındaki olumsal kesişmeler ve kırılmalar, özellikle trenden görülen ve işitilen dışarıdaki olumsal imgelerle, hatta trenden sonra şehrin en işlek meydanında -Yavuz'un penceresinden görünen dünyada, geçip giden imgelerle birlikte zincirlenir. Bu imgeler hem Leyla'nın zihninden hem de filmin düşünsel sürecinden geçer. Film hem duyumsanan olumsal imgelere hem de onların ontolojik varlığına dair bizi düşünmeye ve duygulanmaya teşvik eder. İçsel monolog olumsal imgelerin akışkan düzleminde cereyan eder. Bu düzlem sinematografik imgenin doğasıyla birlikte ele alınır. Tren durduğunda, ışıklar

kapatıldığında arkadan hızlı geçen trenin görsel imgesi tam da sinemanın sayfalarını-pelikülerini sahneye taşır. Sinemanın başlangıç imgesinde (*L'arrivée d'un train á La Ciotat* – Lumiére), sayfaları-pelikülleri yeniden karıştırılır. Bu göndermeyi filmin başındaki çerçeve vurgusuyla düşündüğümüzde daha anlamlı olur. Pelikül veya boş sayfa dolmayı bekleyen, dolduğu anda da hızla boşalan çerçeve değil midir? Leyla'nın bedenine takılan tüm o gelip geçici imgelerdeki hafiflik durağan olmayan bu çerçevelerden kaynaklanmaz mı? Leyla yaşamı bir film şeridi gibi izler. Henüz görmediği halde, Canan'ın anlattıklarından yola çıkarak Yavuz'un evini keyifli bulur. Çok hareketli bir meydanı gün boyu izlemek, dünyanın kısa fragmanlardan oluşan en uzun filmini izlemek gibidir. Kendisi aynı hastalıktan muzdarip olsaydı, muhtemelen bu evin bakış açısına sahip bir ev isterdi.

Yavuz'un Leyla hakkındaki düşüncelerini hatırlayalım. Ona göre Leyla'nın kuytu bir köşede merakla olan bitenleri izlemesi şairliği gereği zorunludur. Aynı zorunluluğu pekâlâ yönetmen için de söyleyebiliriz. Esmer'in belgesel kökenli olması bu açıdan önemlidir. Leyla'yı bir şair olarak film evrenine yerleştirmesiyle, onu ikinci bir kamera olarak kullanması birbirini tamamlar. Leyla'nın kendisi için söylediği, "öteye bakmaktansa sağa sola bakmak" tam da filmin bakış açısını açıklar. Trendeki iki taraflı, çerçevelere-pencerelere bölünmüş görsel açıklık bu bakış açısıyla uyumluluk gösterir. Yolda olmak bir anlamda yaşamak ise oradan görünen imgeler olumsaldır. Bu imgeleri bir ucundan tutup ilişkilendirmek anlatıdan önce gelir veya anlatı onlarla birlikte kurulur.

Filmin son sahnesinde anlatı biçimsel tarzıyla iç içe geçer. Yemek masasını adım adım, grup grup arşınlayan kamera, masanın bir ucunda yer alan Leylan'nın etrafındaki anlara-durumlara dair olumsal katılımını yansıtır. 360 derece hareket tamamlandığında, masada ismi bolca geçen Leyla cismiyle karşımızdadır. Şiir önce arkadaşının, sonra kendi sesiyle okunur. Şiir boyunca farklı mekân ve zamanlardan geçilir. Sonra gündelik hayatın sohbeti-şiiri başlar. Penceredeki uçuşan tüller kameranın önünü bir kapatıp bir açar. Sohbet-şiir artık karakterlerini dışarıda bırakarak, görsel ve işitsel olarak devam etmektedir. Meydanda yaşam tüm olağan haliyle "huysuzlanmaktadır". Olumsal imge yaşamın bu yerinde akan görsel ve işitsel yüzüdür.

4.2.2.5. Lectosigns

Deleuze, zaman imgenin son bölümünde sinematografik imgeyi kendi unsurlarına göre inceler. Deleuzecü sanat perspektifinden sinemayı tanımlasaydık, bu tanım en yalın haliyle şöyle olurdu: sinema, görsel ve işitsel kuvvetleri kapan bir aygıttır. Bir film görsel ve işitsel imgelerle biçimlenir. Burada artık söz konusu olan, zaman ve hareket imge ilişkisi değil, görsel ve işitsel imge ilişkisidir. Deleuze hareketi imgeyle özdeş tutup, bu özdeşliğin temeline zamanı koyduktan sonra, sinematografik imgeyi kendi içinde ayrıştırır. Zaman "daimi bir kendini-ayırma"ysa ve onun dışında kendisinden başka bir şey yoksa sinematografik imge de kendi içinde bölünmelidir. Deleuze bu zorunluluğu bir fırsata çevirmeye çalışır. İmgeleri okumak, yani okuma göstergeleri (lectosgins) onlardaki bölünmeleri görsel ve işitsel bir havuz içerisinde ilişkilendirmek demektir. Deleuze, bu havuzu sinemanın ilk yıllarından, sessiz sinemadan başlayarak kazmaya başlar. Bu çalışmanın kapsamı nedeniyle, aynı havuza, Türk sinemasına, 90 sonrasından itibaren yerleşmeye çalışacağız.

Deleuze, görsel imgeyi işitsel imgeden önce okunan-yazı imgeyle ilişkisine göre inceler (dolaylı söz edimi). Bu ilişkinin bir örneği olmasa da, *Pandoranın Kutusu,* sinematografik imgenin üç unsuru arasındaki ilişkiyi açıklamak için bir sahne sunar bize. Bu sahnenin arka fonunda, duvarda yer alan, neon ışıklı "KAHROLSUN EDİSON" yazısı, görüntünün merkezine yerleştirilmiştir. Bu okunan-yazı imge, o sahneyi kuran durum-eylem ikiliği ve diyaloglarla ironik bir uyumluluk sergiler. Mehmet Murat'la birlikte bu yazının önünde kaçak elektrik çekmeye çalışır. Bu ironik çabanın sonu da kendisi gibi biter: ampul patlar veya Edison kahrolur. Bu sahne filmin mizah yükünü çektiği kadar, imgenin bileşenleri arasındaki ilişkilenmenin serbest bir örneğidir. Burada okunan-yazı imge görselin içerisine yerleştiğinde, görsel imge kendi adına okunur bir nitelik edinirken, işitsel imge görsel imgeyi tamamlar. Sonuç olarak, dolaysız bir söz edimi ortaya çıkar.

Benzer bir bütünlüğü *Korkuyorum Anne*'de buluruz. Aytekin'in askerlik muayenesinde görsel imge, okunan-yazı imge ve işitsel imge birbirlerini tamamlar. Bu tamamlanma sahnesinde, Aytekin'in askerlik korkusu cisimleşmiş olur. Aytekin hastalığını söylemesine rağmen çürük raporu alamaz. Art arda üç okunan-yazı imge

görünür: “sağlam, birliğine ve teslim”. Bu üç kırmızı mühür sadece ilgili evraklara değil, Aytekin’in bedenine de basılır. Mühürler her basıldığında, arka fonda Aytekin’in acısını ifade eden sesleri işitiriz. Mührün kırmızısı ve hükmü, Aytekin’in korkusu ve acısıyla karışır.

İşitsel imgenin görsel imgeyi tamamlamasını ve ondan ayrı bir çerçevede kendi içinde oluşmasını, Ustaoğlu’nun iki filmi üzerinden örneklendirebiliriz. *Bulutları Beklerken*’in başlangıç sahnesinde yer alan televizyon görüntüsünü, nüfus sayımı yapılacağına dair haberi öncelikle uzaktan izleriz. Ayşe/Eleni televizyonu açtıktan sonra, kamera onu izlemek için gelen çocuğun bakış açısına yerleşir. Çocuk önce televizyona değil oradaki Selma’ya bakar. Selma ve Ayşe/Eleni için televizyondan gelen sesler yeterlidir. Çocuk için ise onu izlemek duymaktan daha kıymetlidir, “Battal Gazi”nin tek bir sahnesini bile kaçırmak istemez. Televizyonda haber dahi olsa izlemesi gerekir. Onun bakışıyla televizyonun içine gireriz. Sahne doğrudan televizyondaki görsel imgelerle başlamaz. Televizyondaki belli belirsiz görüntülere yer-yurdunu veren, uzak bakış nedeniyle ondaki görünmeyeni gösteren ve çocukla onlar arasındaki ilişkiyi kuran işitsel imgedir. Televizyondan gelen sesler, henüz onun içine girmeden önce onların etrafında dolanır. İki geçiş arasındaki sürekliliği sağlayan, görsel imgeyi tamamlayan işitsel imgedir.

Sırtlarındaki Hayat’ta ise işitsel imgenin ayrı bir çerçevesi vardır. Film işitsel imgeyle başlar, önce ses sonra görüntü gelir. Sislerin ardında ne olduğunu görmeyiz ama onun içinden yükselen sesi duyarız. İşitsel imgenin özerkleştiği en güzel örneği, yayladaki farklı seslerin zincirlendiği plan-sekans’ta buluruz: işitsel imgenin şiirsel plan-sekan’ı. Suların şırıltıları, sırtında hayatı taşıyan kadınların nefesleri, odunların ateşte çıtırtıları, yapım aşamasında olan bir tulumun melodileri, yağmur damlaları, gürüldeyen suların gürültüsü ve kendilerini duyurmaya çalışan insanların, bu ses yaylasını arşınlayan sesleriyle düğümlenmesi. Bütün bu sesler görsel imgede görünmeyeni göstermez. Sesler göstermek için değil duyulmak için vardır. Her biri ses süremindeki tekil bir unsurdur. Onların yeniden zincirlenmesi, Deleuze’ün “dır” yüklemine göre değil “ve” bağlacına göre kavradığı düşünce imgesinin bir tezahürüdür. İlişkilendirilen imgeler işitseldir, onların göstereni kendi

mevcudiyetleridir. Görsel imge bu mevcudiyeti kendi doğasınca desteklerken, işitsel imge o olmaksızın kendi içinde montajlanır.

Müzik bu montajın, ses süreminin görsel imge kompozisyonunu genişletici ve ifade edici bir parçası olarak dâhil olur. Görsel imgeyi kapsar ve onun ardındaki görünmeyene doğru açılır. Bizim üzerimize doğrudan etki eder, görsel imgenin etkisini güçlendirir ve işitsel imgenin diğer unsurlarını kendisine doğru çeker. Mutlak değişimi ifade eden, açık bütünü yansıtan söylem edimleri üretir. Ceylan, filmlerinde müziği bu edim ilkesine göre kullanır. Söz gelimi, *Kasaba*'da müzik üç farklı tarzda kullanılır. Muzaffer-Nuri'nin babasıyla evden ormana gittikleri sahnede, kamera arabayı geçtiği yollarla birlikte gösterir. Bu görüntülere bir klasik müzik eşlik eder. Burada müzik non-diegetic tarzda kullanılır. Fakat aynı müzik, ormana geldiklerinde, Muzaffer'in arabanın teybini kapatmasıyla kesilir. Başlangıçta kamera arabanın içine girmediği için veya arabanın içinde dahi olsa karakterin bu müziğe müdahil olduğunu görmediğimiz için non-diegetic tarzda kullanılan müzik bir anda diegetic tarza döner. Planı-bir yol parçasını sarmalayan ve onu diğer planlara-diğer yol parçalarına açan müzikten, planın içsel unsuru olan müziğe veya kapsayıcı müzikten ortam-durum müziğine geçiş yapılır. Bu geçişe *İklimler*'de de rastlarız. Antik kentte başlayan müzik, arabada Bahar'ın teybi kapatmasıyla son bulur. *Uzak*'ta benzer kullanım tersten tekrarlanır. Mahmut karanlıkta televizyonda bir film izlemektedir. Bu filmden gelen müzik sonraki sahnede, gündüz olduğunda akmaya devam eder. Bir film evreninden kopup gelen non-diegetic müzik önce diegetic bir tarzda kullanılır, sonra bu film evreninde yayılan oradaki kapsayıcı niteliğine geri dönerek non-diegetic hüviyetine kavuşur. İki film evreni arasında müzikle bağlantı kurulur. *İklimler*'de de iki film arasında olmasa da aynı kullanım vardır. İsa'nın Bahar'a aldığı müzikli kutunun sesi, oradaki dükkândan tüm film evrenine doğru yayılır. *Üç Maymun*'da Hacer'in telefonunun zil sesi de bu kullanıma örnektir. Bu filmde işitsel imgenin görsel imgeyi tamamladığı bütünlüklü bir sahne de görürüz. Servet arabasıyla karanlığın içinde ilerlemektedir. Arabanın uzaklaştıkça karanlığın içinde kaybolan görüntüsüyle, araba artık tamamen kaybolduğunda, ekranı karanlık kapladığında duyulan çığlık sesi birbirini tamamlar. Sesin kaynağını henüz göremesek de, görsel imgenin gelişimini takip ederek bir trafik kazası olduğunu tahmin edebiliriz.

Bu iki müzik kullanımı arasında geçiş yapmaksızın, ikisinden hangisi olduğuna karar veremediğimiz tarzda da müzik film evrenini genişletebilir. *Bir Zamanlar Anadolu*'da kullanılan, Neşet Ertaş'ın "Allı Turnam" şarkısı, müziği-ezgisi ve sözleriyle filmdeki insanlığa dair evrensel durumu ve filmin çekildiği coğrafyadaki ortamı yansıtan bir duygulanım müziğidir. Filmin duygulanım imgesi, bu müzikle işitsel doğasındaki en saf halini bulur. Akşamdan sabaha kadar insanı ölüm ve yaşamıyla arayan bir grup kamu çalışanının kendi özel hayatlarına girip çıktığı, o imkânsız tamamlanışı-bulunuşu ifade eden bir bozkır ezgisi. Bu ezginin şu sözü, bu arayışı ve ondaki arananları-arayanları bulamayışı ifade eder: "ne onmamış bir kulumuşum dünyada". Bozkırda bata çıka ilerleyen insanların evrensel bir ifadesi. Bu müziğin arabanın teybinden mi yoksa planın dışından mı geldiğini bilemeyiz. Ceylan genelde söz konusu geçişle iki tarzı birbirine bağlar, ama sanki burada bu bağlantıyı kurmaksızın, bu ezgiyi ve sözleri filmdeki tüm durum ve ortamlarla ilişkilendirir.

İki tarzın dışında bir tarz daha vardır ki, burada müzik işitsel imgenin kendi çerçevesi içinde değerlendirilmelidir. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki gerilim müziğini üç sahnede işitiriz: Muzaffer-Nuri'nin Ali'yle birlikte ormanda yakaladıkları kaplumbağın kaçtığı sahnede, Muzaffer-Nuri'nin Pire Dayı'nın yanından uzaklaşıp ortama baktığı sahnede ve son olarak film setinde, Emin'in ağaçta görmüş olduğu, o ağacın kesileceğini bildiren kırmız işarette. İlk iki kullanımda müzik, planın harici unsuru gibi, ona mesafe alarak bakmamızı sağlayan yabancılaştırıcı bir etki yaratır. Oradaki durumlarla-olaylarla uyum göstermez. Görsel imgeyi tamamlamaz, ondan uzaklaşmamızı sağlar. Son kullanımda müzik artık olması gerektiği yeri bulur. Emin'in olmaması için çırpındığı kırmızı işaret gerilim müziğiyle belirir. Görsel imge tamamlanmıştır, ama bu bir film setinde olmuştur. Başıboş gibi dolaşan müzik gelip kendi yuvasına yerleşmiştir. Üç kullanım da non-diegetic tarzdadır. Ancak sadece sonuncusu hareketle uyumlu hale gelir. Bu harmonik an, sinemanın yapıntı doğasına dair bir referansla gerçekleşir.

Uzak'ta da benzer bir müzik kullanımı vardır. Bazı sahnelerde gizemli, büyülü ve hipnotize edici bir ses işitilir. Bu ses-müzik o sahnelerle uyumlu değildir, tuhaf bir yabancılaştırıcı etki yaratır. Yusuf kasabadan çıktığında, genç kadını ilk kez

gördüğünde, Mahmut'un evindeki ilk gecesinde odadaki ışığa baktığında, iş bulmak için gittiği yerdeki batık geminin yanından geçtiğinde; Mahmut Serap'la yatakta olduğunda, gizlice Yusuf'un telefon konuşmasını dinlediğinde, köstekli saati bulmasına rağmen bulmamış gibi davrandığında ve en son Yusuf balkona çıktıktan sonra kapıyı kapatmasında, aynı müzik farklı dalgalarla film evreninde ortaya çıkıp kaybolur. Sadece son kullanımda yerini ve işlevini bulur. Kasabanın dışında kalan Yusuf, şehrin de dışında kalmıştır. Yusuf balkona çıktığında, hava akımına göre hareket ederek sesler çıkaran süs eşyasına vurur. Film boyunca duyduğumuz bu sesin-müziğin kaynağı bu nesnedir. Ses-müzik yerini bulurken, Yusuf da kendi yerini bulmuş olur. Burada artık görsel imge ve işitsel imge tamamlaşırlar.

Kader ve *Masumiyet* filmlerinde de müzik görsel imge olmaksızın düşünülemez. *Masumiyet*'te Bekir'in meşhur tiradını başlatan müzik değişen bütüne işaret eder, onun hikâyesindeki geçen süreyi hissettirir bizlere. *Kader*'deki tekrar eden müzik de bu değişimi vurgular. Bekir'in aklına Uğur'un düşmeye başladığı sahneden, aralarındaki gergin ilişkinin gelişim anlarını oluşturan başka sahnelere kadar bu müziği duymaya devam ederiz. *İtiraf*'ta da buna benzer müzik kullanımı vardır. Sıklıkla yollarda, Harun'un seyir halinde olduğu zamanlarda yükselen müzik, bu sefer filmin değişmeyen, tekrar eden doğasını güçlendirir. *Masumiyet*'te iki kere duyduğumuz müzik, bu değişmeyen doğayı farklı biçimde yansıtır. Yusuf'un şehirde dolaşırken Uğur'a rastladığı ve onu takip ettiği sekanstaki müzik, *Kader*'de Bekir'in Uğur'la karşı karşıya geldiği sahnelerde tekrar eden müzikle aynı kökü paylaşır. Bu iki müzik, söz konusu değişimin başlangıç anına işaret eder. Her iki müzik de değişimi muştular, ama ikisi birlikte ele alındığında, asıl duyulan, değişmeden kalan kökensel dünyadır. Yusuf'un Bekir'i takip ettiği sahnede ilk kez duyduğumuz müzikteki ritmik ve adrenali yükselten vurgular olacak olanlara işaret eder. Olmuş olana geçtiğimizde, Yusuf Bekir'in yerine, Uğur'un yanına geçtiğinde, yani durum değişmeden kaldığında müziğin bu takip sahnesindeki işlevi de tamamlanmış olur.

Sesin yerini bulması diyalog üzerinden de olabilir. *Dönersen Islık Çal* farklı şekillerdeki bulut görüntüleriyle başlar. Bu görüntülere çocuk Travesti'nin sözleri ve ona tecavüz eden Mustafa Abi'nin sesleri eşlik eder. Çocuk, bulutları mahallesindeki erkeklere benzettikçe seslerin şiddeti artar. İşitsel imge bulutlara karışırken bir

çocuğun hayalleri gerçeklerle kirlenir. Kamera yeryüzüne indiğinde, gerçekliğe döndüğünde çocuğun hayalleri tamamen silinip gider. Bir tren geçer, çocuk Mustafa Abi'sine geçen treni gösterir-duyurur. Kamera onun bakış açısından Mustafa Abi'nin bakış açısına geçer. Onun bakış açısından çocuğun kafasını ve arka plandaki geçen treni görürüz. Bu sahnede işitsel imge gökyüzünü ve hayalleri işitilir kılarken, görsel imge yeryüzünü ve gerçekleri görünür kılar. İki imge birbirini tamamlar, işitsel imge kaynağını bulurken, hayaller gerçeğe düşer. Bir başka sahnede işitsel imge kaynağını ikircikli belirti üzerinden bulur. Evin hizmetçisi çiçeklerle ilgilenirken, Madam Lena'nın tine dair betimlemelerini duyarız. Kamera sağa çevrinme hareketine devam etikçe, betimlemeler işitsel imgenin arka fonunda akmaya devam eder. Bulutların beyazı, kameranın çevrinme hareketinde görünen yatağa geçer. Madam Lena yatağında yoktur ama sesi vardır. Ses bandındaki gıcırdama sesi olmasa onun ölmüş olma ihtimali daha da güçlenir. Kamera çevrinme hareketini tamamladığında, görüntünün merkezinde sallanan sandalyeye oturmuş Madam Lena ve onun kucağında uzanmış olan Cüce vardır. İkirciklik ortadan kalkar; işitsel imge kaynağını bulur. Hizmetçinin yaptığı hırsızlığı hesaba kattığımızda, bu sefer hareket görsel imgeden-yeryüzünden-gerçekten, işitsel imgeye-gökyüzüne-hayale olur. İki hareket tamamlaşır. İlki dikey, ikincisi yataydır. İki hareketin kesiştiği orta nokta, gerçekle hayalin birleştiği noktadır.

Sinematografik imgenin iki bileşeniyle birlikte bütünlenmesi, filmin bazı göreli gelişim anlarında, mutlak değişime doğru gidişi hazırlar. *Masumiyet*'te Yusuf otele girmeden önce, henüz onun kapısının önündeyken içerideki televizyonun sesini duyarız. Otele girdikten sonra, o mekâna dair düşüncelerimizi şekillendirme de işitsel imgeye kurucu rolü verilir. Otel sahibinin sesi yukarıdan gelir; her iki filmde (*Kader*) de önemli bir yere sahip olan televizyonun nerede olduğunu, düşünülen uzamdaki yerini belirlemiş oluruz. İşitsel ve görsel imge birlikte o uzamı kurarlar. İşitsel imgenin ayrı bir çerçevesi vardır, ama bu görsel imgeyi tamamlaması nedeniyle böyledir. Filmin başlangıcında, otobüste duyduğumuz Bekir'in abartılı öksürme sesi, kendisi orada olmadığı halde onun otel odasında yankılandığında, uzam ve zamandaki bağlantıları kurmamızı sağlar. Yusuf'un Çilem'i bıraktığı odanın, onun daha önce otobüste görmüş olduğu iki kişiyle ilişkisi olma ihtimali (Bekir ve Uğur) işitsel imgeyle oluşur. Bu oluşuma da görsel imge kendi doğası itibariyle katılır. Bu

bağlantıyı kurduran, Uğur ve Zagor'u birlikte gördüğümüz odadaki fotoğraftan ziyade, Uğur'un oradaki renkli kıyafetleridir. Birincisi, mutlak değişime, ikincisi göreli değişime götürür. Görsel ve işitsel imgeler aracılığıyla iki zaman ve mekân arasında bağlantı kurarız.

Aynı mekân ve planda kalmaya devam ederken, görsel ve işitsel imgeyi, onların zamansal çerçevelerini birbirlerinden ayırarak bağlamak da mümkündür. *Üçüncü Sayfa*'daki Meryem'in tiradında bu yeniden zincirlemenin tuhaf bir örneğini görürüz. Meryem olayı anlatırken onu yakın plandadır. Aynı planda olayın anlatımı devam ederken, işitsel imge olayın zamanındaki kendi çerçevesine kayar. Bu çerçevedeki sözler, olayın ifadeleri ve boğucu atmosfer sesi görsel imgeden koparak kendi içinde akmaya devam eder. Görsel ve işitsel imge arasındaki senkron bozulmadan, onlar kendi çerçevelerine doğru itilir. Görsel ve işitsel imge her seferinde yeniden zincirlenir, aynı planı iki bileşene göre katmanlaştırırlar. Bu ayrışma-çatlak ve yeniden zincirlenme önceyi sonradan ayıran ani ışık parlamalarıyla oluşur. Bu ayırıcı işlem olmadan da çerçevede çatlak oluşabilir. Süregelen zamandaki belirsiz kopmalar iki çerçeveyi birbirlerinden ayırır. Söz ve sesler akmaya devam ederken dudaklar kapalıdır.

Demirkubuz'un televizyondaki filmlerle kendi filmleri arasında oluşturduğu simülasyonda işitsel imgenin kendine ait bir çerçevesi vardır. *Masumiyet*'te Uğur'u almaya gelen kişilerin otelde onu bekledikleri sahnede televizyondan, teypten ve oradaki ortamdan yükselen sesler kendi içinde ilişkilenir. Televizyondaki diyaloglar ve farklı tarzlardaki kasetlerden yükselen müzik parçaları o ortamın gerçekliğini kurar.

Resim 4.34. Masumiyet

İşitsel imge, bu gerçekliği bozabilecek kadar absürt de olabilir. Uğur'u bekleyen kişilerle Bekir arasındaki gergin ortamı bozan mezdeke müziği aniden ortaya çıkar. Bunun tersi de aynı oranda mümkündür. *Kader*'de Zagor Cevat'ı öldürürken, kahvehanedeki televizyondan şu diyaloğu duyarız: "burası sana mezar olur". *Üçüncü Sayfa*'da da benzer bir işlem vardır. İsa Meryem'i vurmaya geldiğinde, televizyondaki filmden yükselen sesler-karakterler, onlar adına konuşur: "nişanlandım ben, beni yalnız bıraktın, ya gönderdiğim mektuplar". İşitsel imgenin burada kurucu bir rolü vardır, ama bu rol görsel imgeyle bütünleşiktir. Görsel imgeyi tamamlarken, onun içini oyduğu ve ona karşı mesafe almamızı sağlayan işitsel imge kullanımları da vardır. Filmin başında İsa bir odaya girer. Odada birisi yüksek sesle televizyondan maç izler, gözünü televizyondan ayırmadan İsa'yla konuşur. Ayağa kalktığında belindeki silahı ve duvardaki Tansu Çiller fotoğrafını görürüz. İsa'yı döverken maç izlemeye devam eder. İsa'nın haykırışları televizyon seslerine karışır. Burada işitsel imge görsel imgenin atmosferini güçlendirmek koşuluyla onu bizden uzaklaştırır. Hem oradayızdır hem değilizdir. İşitsel imge gerçekliğin içini boşaltır.

Gerçekliği politize ederek doldurmak da işitsel imgenin özelliklerinden biridir. Deleuze, sinematografik imgenin kristalleşmesinde sinemanın politik boyutuna eğilir. Sinemayı, modern ve klasik politik söylem açısından inceler. Klasik sinemada insan hâlihazırda oradadır. Orada olan kendiliğinden politik değildir, ona toplumsal gelişimlere dair politik bir bilinç kazandırmak gerekir. Orada kaldığı müddetçe bireysel yaşantısından çıkamaz. Tüm farklılıklarını dışarıda bırakarak onları bir arada tutmak organik bir politik tahayyülle mümkündür. Burada politika dışarıdan içeriye

doğru gelişir. Sinematografik imgede müzik bu gelişimin mutlak hareketini yansıtır. Giritlioğlu'nun *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1999) filmindeki son sahnede duyulan müzik, ele alınan politik meseleye (varlık vergisi) dair dışsal bir görü edinmemizi sağlar. Bu müzikte, ülkenin gayrimüslimiyle Müslümanı, Doğusu'yla Batısı, şehriyle taşrası, askeriyle mahkûmu ve aydınıyla halkı bir araya gelir. Aşkale'de tutsak olan Klarnetçi Artin, orada rastladığı bir çobandan kavalını ister, kavala karşı saatini vermeyi teklif eder. Çoban için şehre ait olan bu süslü saatin bir önemi yoktur, ama isteyen açısından kavalın değerinin de farkındadır. Bu farkındalık onu isteyen kadar verene de bahşedilen politik bilinç momentidir. Klarnetçi Artin koğuşunda onu ilk çaldığında gözleri dolar. Bir sevgiliye sarılır gibi ona sarılır. Klarnetini filmin başlangıç sekansında Nora duyduğunda da benzer bir kavuşma gerçekleşir. Bu sefer sarılanan, bir görünüp bir kaybolan eski hatıralar olur. Nora'nın yatağından kalktığı gibi, Klarnetçi Artin bir sesin peşinden gider. Çaldığı türküyü, Sarı Gelin'i koğuşun dışında birisi söyler. Hangi millete ait olduğu bilinmeyen, kendisi üzerinde tarafların mülkiyet kurmaya çalıştığı bu türkü bir askerin ağzından işitilir. Tüm koğuş onun etrafında toplanır. Bir anlığına karşıt gibi görünen her bir unsur birlikte çember oluşturur. Yaralar sarılır, yüzler güler ve umutlar çoğalır. Eylem imgenin yapısal bütünlüğüne göre kurulan müziğin birleştirici gücüdür bu.

Modern politik sinemada bu bütünlük bozulur; sinematografik imge bileşenlerine ayrışır. Deleuze açısından bu ayrışma bir imge siyaseti ortaya çıkarır. İmgeleri okumak, imge pedagojisi sinematografik imgenin politik boyutuyla ilgilidir. Kolektif sözcelemler dünyada devinen görsel ve işitsel imgelerin bir düzenek içerisinde bir araya getirilmesindir. Temsil edici bakışla onlara geçici bir politik moment anı biçilmez. Onlar zaten kendiliğinden politiktir. Yersizyurtsuz imgeler bir yaratım içinde, -bu yaratıma insan ve halk da dâhildir, bir araya gelerek yaşam üzerinde direnç noktaları oluşturur. *Tabutta Rövaşata*'nın Mahsun karakteri, majör oluşumlara karşı böylesi bir direnç noktasıdır. 90 sonrası Türk sinemasının en göçebe karakteri Mahsun'dur. Mahsun herhangi bir kalıba sığmaz, bulunduğu her kabın, arabanın şeklini alır, ama onun değişmeyen bir formu, her söz ediminin yazıldığı saf bir öznelliği yoktur. Film evrenindeki su gibi, şehrin içinden, çeperlerinden, bitmiş veya bitmemiş yapılardan, teknelerden, tarihi kalıntılardan, yollardan ve köprülerden geçen yersizyurtsuz bir karakterdir. Onun habitusu kendi oluşudur. Majör yapılar onu

çerçeveleyemez. Devletin polisi, hastanesi ve hapishanesi ona ne yapacaklarına dair çaresiz kalarak, bu parazit karakterden kurtulmak ister. Yasanın önünde eylemleriyle değil, kendi doğası itibariyle olağan bir suçludur. Onun suçlu olması için bir şey yapmasına gerek yoktur. Filmin başında çalmadığı bir araba için polislerden dayak yer. Şehirde bir araba çalınsa, o çalmamış dahi olsa, potansiyel suçlu Mahsun'dur. Majör oluşun gözünde suçlu olmasının rasyonel bir gerekçesi de vardır. Fakat bu gerekçenin onun için motivasyonu majör oluş açısından anlamsız ve tehlikelidir. İtfaiye arabası, ambulans ve yolcu otobüsü çalan ve tüm bunlardan sonra aynı yerde bulunan Mahsun'a uygun bir ceza var mıdır? Onu nasıl ıslah etmek gerekir? Kendisinden başka kimsesi olmayan Mahsun varoluşu itibariyle politik bir meseledir. Bu politik mesele bulunduğu şehir ve ülkeyle de sınırlı değildir. Uluslararası bir problemdir Mahsun. Tavus kuşunu yerken yakalanması hiçbir içeriye kapatılamaz oluşunu gösterir. Tarihi kendisiyle birlikte sürükler, onun açısından kendisini gerçekleştirebileceği bir kimlik veya sınıf yoktur. Aidiyetsizdir Mahsun. Onun tek yer-yurdu çaldığı araçlardır. Bu araçların içerisindeyken, dışarıda olma halini şehrin tümüne yayar. Şehrin ışık ve sesleri, görsel ve işitsel imgeleri onunla birlikte yersizyurtsuzlaşır. Majör oluşun tahammül edemediği de bu yersizyurtsuzlaşma imkânıdır. Onun etrafındaki, ona bakan ve işveren kişiler de aynı tahammülsüzlüğü yaşarlar. Mahsun sadece kamusal alanı değil özel alanı da altüst eder. Kamusal alandan (karakoldan ve hapishaneden) özel alana (Reis'in teknesine ve onun yakınlarında yer alan kahvehaneye) doğru itilir. Özel alanda zapt edilmeye çalışılır ama oraya da sığmaz. Mahsun hep dışarda kalır ve onun dışardaki tüm eylemleri kendiliğinden politiktir.

Balcı'nın *Nefesim Kesilene Kadar* (2015) filmindeki Serap karakteri, böylesi bir dışarda kalmışlığı resmeder. Etrafındaki herkes onun dışarda kalmasından korkar ama bu korkuyu bertaraf etmek için de hiçbir şey yapmazlar. Bünyeden kusularak atılacak bir parazit gibidir. Yetiştirme yurdu bile onu sabit tutmaya çare olmaz. Serap'ın yersizyurtsuzluğu, toplumun temel kurumlarının, aile ve fabrikanın içinden geçer. Balcı kadın-oluş'u politize ederken, Serap'ın yaşamına kısa süreliğine dâhil olmayı yeterli bulur. Bu yaşamdan ayrı kendi içinde işleyen politik bir alan yoktur. Serap'ın varsa eğer kurtuluşu bu alana zıplamasıyla gerçekleşmez. Onun eylemselliği, sıçrayış ve aşamalar arasındaki geçişler üzerinden değil, bir yerden

başka yere süzülmesiyle olur. Her yer birbirinin kopyası gibidir. Filmin topos'u aynılığın farklı veçheleriyle oluşur. Filmi üç mekâna bölersek, her bir mekân diğerleriyle topolojik olarak uyumludur: plakalarından ayırt edilebilen kamyon ve tırlar, etiketleriyle farklılaşan kasalar (babası), soğuk renklerin hâkim olduğu ev ve burada saçılan elbiseler (ablası) ve bu iki mekânı birbirine yakınsatan tekstil fabrikası. Serap'ın yaşadığı (ablasının) evin fabrikaya yakınsaması bu topolojik benzerlikten ileri gelir. Her iki yerde de parasını saklayacağı kuytu bir köşe vardır. Babasıyla ilişkisi de bu köşelerin birinden diğerine gelişir.

Serap'ın geçtiği tüm köşeleri birbirine bağlayıp kurtarıcı bir çözüme veya sona ulaşmak mümkün değildir. Serap, Godot'yu bekler gibi babasını bekler. Hiç gelmeyen geleceğin içinde tutsak kalmıştır. Aynı ölçüde geçmişin yükünden de kurtulamaz. Bir evden (ablası) diğer eve (babası) giden süreçte sıkışıp kalmıştır. İlki gerçek, ikincisi hayaldir. Serap ne hayaline kavuşur, ne gerçekliğe sığar. Erkeklerin sahibi olduğu iki evin, ucun arasındaki yollarda dolanmaktan başka çaresi yoktur. Filmi tümüyle kadın-erkek dikotomisi üzerinden okumak da hatalı olur. Serap'ın yaşamında kadın-oluş farklı veçheleriyle yer alır. Kadınlar arası mücadeleler de onun yaşamını kurar: abla-kardeş, patron-işçi ve işçi-işçi. Filmin ayırt edici özelliği olan hareketli öznel kamera onunla birlikte mekânları dolaşırken, bu ilişkilerin tümünü problematize eder. Onun yaşamı kamusal mekânlarca gelişir. İşi bile tam olarak belli değildir. Fabrikadaki her işin bir ucundan tutar ama tuttuğu kumaş parçaları gibi bölük pörçük kalır. "Ortalıkçı"dır o. Ortada sıkışıp kalan, iki ev arasında gidip gelen bir kadındır. Ortalık yerde yaşar, onun için yaşam her yerinden pot veren elbise gibidir. Onun yaşamıyla işi arasında doğa farkı yoktur. Ablasının evinde dağıtılan elbiseleri, iş yerinde ona yastık, yorgan olur. Kumaş parçalarına karışır. Kamera, bu parçaları yamalayan-ören dikiş makinesi gibi çalışır. Ördüğünü açar, açtığını yeniden örer. Dilber onun hem en yakın dostudur, hem de en büyük düşmanı. Soluk soluğa yapılan yürüyüşler filmin uzun dikişleridir. Bu dikişlerin dokusunu güçlendiren, filmdeki yaşantıların Serap'taki yoğunluğunu gösteren bazı düğüm imgeler vardır: Dilber'in, ağzını ağda bandıyla kapatması ve babasını bir anlığına lunaparkta kaybetmesi.

Kamera tüm bu düğüm imgelerde ve uzun dikişlerde, Serap'ı takip etmediği planlarda bile hareketlidir. Böylesi planlarda onu bir karakterden ayırt etmek zorlaşır. Örneğin, kadın işçilerin mezbahaya götürülen hayvanlar gibi penceresiz bir araçta taşınmasında, kamera da o kadınlardan biri olur. Esasında, kamera filmin neredeyse tamamında Serap'ın ensesindeki nefes gibidir. Onun durduğu yerde, nefesi kesildiğinde filmin süremi de kapanır. Serap'ın yaşamına doğrudan dâhil olma imkânı, sinematografik imgenin doğasıyla ilgilidir.

Deleuze, sinemanın, öznel ve nesnel algılanım arasındaki farkı belirsizleştiren doğasını algılanım imge çerçevesinde açıklarken, Mitry'nin öne sürdüğü "kameranın birlikte-olma" özelliğine vurgu yapar (2001a: 72). Kameranın sinemanın ilk yıllarına göre özgürleşmesi ona hareket kabiliyeti kazandırmıştır. Bu özelliği açıklamak için Mitry'den şu alıntıyı yapar: "kamera artık karakterle karışmadığı gibi, onun dışında da değildir; onunla birliktedir". "Yarı-öznel kamera" paradoksal bir algılanım oluşturur. Ne tam anlamıyla karakterin dışında (nesnel), ne de onun bakış açısındadır (öznel). Hem nesnel hem öznel olan, karakterle birlikte-olma niteliği, "kendisi de bir başka sözcelemeye bağlı olan bir sözce içerisinde yakalanan sözceleme"nin sinematik imkânıdır (Deleuze, 2014: 103). Filmin sözcelemesi Serap'ın yaşamıdır. Bir sözceden diğerine sürüklenen Serap'ın yaşamı diyagramatik bir akış üretir. Filmin serbest dolaylı söylemi bu akışa dâhil olmasından geçer.[128]

[128] Bu bağlamda, yönetmenin, "işçilerin gündelik yaşamlarını takip edebildiği", "atölyerlerde" geçen bir belgesel film yapma fikrinden başlaması, söz konusu estetik tercih açısından bize anlamlı görünmektedir: "Sabahtan akşama kadar orada bir kadın neler yaşar, görsel-işitsel dünyasında neler olur? Daha soyut bir malzemeydi yoğunlaştığım, bir arşiv oluşturmaya da başlamıştım çoktan" (Balcı, 2015: 38).

Resim 4.35. Nefesim Kesilene Kadar

Deleuze, serbest dolaylı söylemi, Cogito'nun ikiye bölünmesi üzerinden açıklar. Amprik öznenin varoluş koşulu aşkın öznede yansıtılmış olmasıdır. Bu iki çizgi veya aynı çizginin iki ucu birleşerek çember oluşturmaz. Özne kendisini bölen zaman içerisinde birinden diğerine sürekli salınır. İki çizginin veya ucun birlikte-olma hali söz konusudur: "İki bağlılaşık öznenin heterojen olan bir sistem içerisinde farklılaşması" (Deleuze, 2001a: 73). Buradaki sistemin sanatsal formu sinemadır. Deleuze henüz dicisign göstergesindeyken, yani sinemanın başlangıç noktasındayken öznel ve nesnel algılanımın ayırt edilemezliğinde veya ikiliğin birliksizliğinde, sinemanın evrimleşmiş durumunu bulur (2001a: 76). Bu durum, artık hareket imgeye güvenmeyen sinemadır. Deleuze'ün, serbest dolaylı söylem bahsindeki ifadesine dönelim: "sinemacı ile karakterleri birlikte ve birbirlerinden geçerek başkaları olurlar; adım adım, mıntıkadan mıntıkaya, kişiden kişiye, aracıdan aracıya geçerek büyüyen bir topluluk oluştururlar" (2021: 189). Bu ifade, yönetmenin Serap karakteriyle yaşadığı yaratıya dair durumu izah etmesiyle yakından ilişkilidir: "Yazarken onunla karşılıklı duracak kadar, çatışıp anlaşacak kadar ciddiye almaktan bahsediyorum. Serap'ın da daha kâğıt üzerindeyken öyle etrafa taşan bir hali vardı" (Balcı, 2015: 38). Kameranın Serap'la-birlikte-olma hali, onun çeşitli sözcelerden geçen mevcudiyetini politikleştirir. Buradaki politikada, sloganlara ve geride bırakılması beklenilen aşamalara yer yoktur. Bekleyişin sonu beklenilenin gelmesiyle değil, beklemeyi kabul etmekle olur. O andan sonra beklemek yaşamın

kendi politik veçhesi haline gelir. Serap'ın filmin sonunda tekstil atölyeleri arasında uzanan yola bakışı bu bekleyişe dairdir.

Öztürk'ün *Toz Bezi*'ndeki (2015) Nesrin ve Hatun, sinematik bağlamda Serap'la aynı familyanın mensuplarıdır. Yönetmenin *Nefesim Kesilene Kadar*'la "duygusal açıdan hissettiği akrabalıktır" bu (Öztürk, 2016: 33). *Toz Bezi*, kadın-oluş'a dair politik bakışını yerel öğelerle donatır: taksiye binmenin lüks, düğünde en az iki altın takmanın zorunlu olması ve sosyal medyada viral olan videoların içeriden gösterilmesi (alt-orta sınıfa mensup olan çocuğun bilgisayar başında annesiyle yaşadığı komik anlar). Aynı yıl çekilen bu iki film bazı ortak özellikler taşır. Düğüm imgeler bu filmde de karşımıza çıkar: Kılları almak için gözün ve ağzın kapatılması ve Nesrin'in kızıyla birlikte battaniye altında "biz kaybolduk" oyunu oynaması. Bu filmde de mücadele alanı, erkek ve kadın ilişkisiyle sınırlandırılamaz heterojenlik içerir. Yine de hep ertelenen sonda erkek figürü karşımıza çıkar. *Toz Bezi*'nin sırra kademe basan ve hiç gelmeyecek olan Godot'usu Nesrin'in kocasıdır. Beklenilen ama gelmeyecek olan geleceğin öznesi yine erkektir. Babanın yerine koca geçer. Nesrin'in kızından babasına dair hiçbir şey duymayız. Sadece Nesrin onu arar ve hatta bulur da. Fakat o tüm seslenme ve çığlıklara karşı kayıtsızdır. Yüzünü bile göstermeden, sırtı dönük ve kararlı bir şekilde gelmeyecek olan geleceğe doğru uzaklaşmaya devam etmektedir. İkisi arasındaki genişleyen mesafeye-boşluğa, filmin sonunda Nesrin de düşer. Onun yerini birisinin (Hatun) alması koşuluyla durum tekrar eder. Gündüz artık geceye döndüğünde, kameranın birlikte-olduğu karakter değişir. *Nefesim Kesilene Kadar*'da ise karakter değişmiş olmasına rağmen -Serap yerine Funda- kameranın birlikte olduğu özne değişmez. Serap'ın kendisi zaten ikiye bölünen bir çizgi olduğu için, çizginin hangi ucundan tutsak tamamlanmamış kalır.

Toz Bezi'nde, tekrarla ideal çözümün iptali karakterler arasında pay edilir. Nesrin ve Hatun, filmin iki bağlılaşık öznesidir.[129] Biri ampirik, diğeri aşkın olduğu için değil, her biri aynı anda ikisi olduğu için bağlılaşıktır. Birini diğerinden ayırt etmek sadece durumlar açısından gerçekleşebilir. İki karakter öyle iç içe geçmiştir ki, filmin

[129] Yönetmenin, farklı bir bağlamda da olsa, bu bölünmüşlüğü ifade etmesi dikkat çekicidir: "Ben ikiye bölmüşüm kendimi; bir tarafım Hatun, bir tarafım Nesrin". Hatun, "maduniyet hikayesini bir tür mizahla kırıp geçmenin", Nesrin ise "madunu kendinde kıstırmanın" yönetmendeki iki veçhesidir (2016: 31).

homojen uzamında sadece onlara ait olan bir mekân vardır. Hatun'un evindeki kapalı balkon, ne onların dışındaki karakterlerin bulunabildiği ne de bizim tam anlamıyla dâhil olabildiğimiz bir alandır. Orada konuşulan orada kalır misali, onların kulaktan kulağa konuştuklarını hiçbir zaman duyamayız. Konuşulanlara dair başlangıçta fikir sahibi olmamıza rağmen sonunu getiremeyiz. İki temizlikçi kadın, temizlik yapmaya gittikleri, özel ve kamusal arasındaki sınırın iyice belirsizleştiği evlerden/işlerden taşıdıkları hikâyeleri bu tekil alanda birbirlerinin içine kusarlar. O evlerde/işlerde içine attıkları kısıtlamalar, burada çoğunlukla neşeye dönüşür. Serap'ın, kendisi gibi yetiştirme yurdundan gelen Funda'nın özgürleştirici dansıyla bir anlığına nefes alması neyse, onların yaşamlarındaki bu arka bahçe de odur. Bu heterojen mekânda, kimlik ve sınıf birbirlerine karışarak diyagramatik bir akış üretir. Filmin tümünü bu mekânın genişletilmiş hali olarak okuyabiliriz.

Toz Bezi'ni modern politik sinema örneği olarak değerlendirilebilir kılan özellik, onun Kürt meselesini ve temizlikçi kadınları mevzubahis etmesi değildir. İçeriğinden önce filmin imgesel tarzı politiktir. Eğer içeriğine uygun klasik politik bir film olsaydı, bu iki kadının sokağındaki siyasi afişler ve duvar yazıları, onların yaşamlarını değerlendirmek için yeterli olurdu. Filmin bu meselelere içeriden bakışına, ev sahibinden/patronlardan birini psikolog veya psikiyatrist olarak konumlandırması boşuna değildir. İlkokul mezunu olan, haftada üç gün temizlikçi olarak çalışan bir kadın "kendi hayatını" nasıl "kurabilir? Onun sözcelerini sözceleme öznesine referansla yorumlayan ev sahibinin/psikoloğun iş tanımı gereği aynı zamanda patron olması tesadüfi değildir. Nesrin'i özneleştiren patronla, Hatun'un sözcelerini bastıran, onu kimliğinden soyutlayan aynı patrondur. Patronlara karşı duran politik farkındalığın akıbeti de, sokakların duvarlarında silinmeye yüz tutmuş siyasi yazı ve afişlerden bellidir. Filmin politik olması, aynı anda iki tarafı da kapı dışarı etmesinden ileri gelir. Film için emek ve arzu birbirinden ayrı değildir. Birini kamuya, diğerini özele atfetmek yanlış olur. Hatun gibi muhafazakâr bir kadının kiliseye dua etmek için gitmesi, bu ikili bakış açısından bu yüzden anlamsız kalır. Hatta onun Nesrin'e para yardımında bulunmayıp, duasındaki evi almak

istediğini öne sürmesine bu yüzden öfkeleniriz.[130] Serap'ın arkadaşını işinden etmesi ve para çalmasındaki duyduğumuz yadırgayıcı öfke gibi. İki filmde de karakterlerin iyi ve kötü olarak sınıflandırılamaması, bu emek ve arzu birlikteliğinden ileri gelir.

Özge'nin *Köprüdekiler* (2009) filmi, İstanbul'da dışarıda bırakılmış olan karakterleri çoğaltır ve kümelendirir. Filmin üç karakter kümesi, evi vardır: iki polis, bir karı koca ve çocuklar veya gençler. Bu üç kümeyi, köprüdeki mesleklere göre de ayırabiliriz: "satıcılar, şoförler ve polis". Özge için bu kümelerin ayrılışı tamamen orada süregelen yaşamla ilgilidir (2010: 26). Her bir küme kendi içinde yersizyurtsuzdur; özel-kamusal ayrımı hiçbirinde işlemez. Onlar dışarda bırakıldığı kadar, onlar da başkalarını dışarda bırakır. Her biri kendi "sınırlarına" çarpar (Özge, 2010: 28). Kürt meselesi, çocuklar hariç hepsinin kırmızı çizgisidir. Kırmızı dışarda bırakmanın rengidir, yeşilse içeriyi boşaltmanın (Cemile ve Umut'un evi). Renkler bile politiktir bu film evreninde. Cemile ve Umut'un caddede durdukları yerin arka planında kırmızı renk hâkimdir (et ve domates). Geçim zorluğu yaşayan iki insanın arkasındaki kırmızı, Türk bayrağının kırmızısıyla zincirlenir. Şehit haberleri olduğunda aynı bayrak bu sefer, Umut'un şoförlük yaptığı dolmuşa asılır. Dolmuşçu ve taksicilerin oluşturduğu konvoy kitlesel bir eyleme dönüşüp köprüye kadar yayılır. Benzer bir genleşme Cumhuriyet bayramında gerçekleşir. Yer ve gök kırmızıya bürünür. Dışarıda bırakılanların hepsi, kısa bir süreliğine kırmızıda bir araya gelir.

[130] Öztürk, bu öfkemizi politik bir düzleme çekme adına Hatun karakteri hakkında şunu söyler: "kanıksadığımız o sınıfsal kodları Hatun kanıksamamış olsun istedim" (2016: 30). Bu bağlamda, Hatun'un sınıfsal rekabeti, mülkiyet sahipliğinin eksikliğinden doğan öfkeyle yürütülür.

Resim 4.36. Köprüdekiler

Renkler görsel imgenin stratigrafik oluşumunu katmanlaştırır. Sinematografik imgenin iki bileşeni ayrışır. Görsel imge kendi içinde farklı çerçevelere, katmanlara bölünür: bilgisayardaki MSN görüşmesinde oluşan çerçeveler, evlerin odaları ve mahallenin köşeleri, televizyonlar, mağazalardaki çoklu ekranlar, trafikteki araçların camları, çarpık kentleşmedeki devrik pencereler, iş başvuru formlarındaki boş kalan sütunlar ve kutucuklar vd. Görsel imgedeki bölümlenişlerle üç karakter kümesi ilişkilendirilir. Umut'un pantolonundaki bölümlendirilmiş paralar-cepler, Fikret'in mahallesindeki köşelerle uyumludur. Cemile bir cepten diğerine para ararken, Fikret ve arkadaşları bir köşeden diğerine sürüklenir. Geçiş bazen doğrudan da yapılır. Murat ve İbrahim'in ev düzeniyle, odaların bölümlenişiyle, Umut ve Cemile'nin bakmaya gittikleri, üst katlarındaki ev yapısal olarak birbirine çok benzerdir. Tek fark ikinci evin yeşil olmasıdır. Alt kattan üst kata geçmek ekonomik bir refahı değil sömürüyü getirir. İşitsel imgede kendi çerçevesinde sesleri politikleştirir. Farklı ses ve müziklerle ayrı bir ses uzamı oluşur: Arabesk ve rap müzikler, ezanlar, sloganlar ve marşlar, şehrin bitmeyen trafik uğultusu, kira indirimi nedeni olarak sunulan inşaat gürültüsü, şehit haberi sonrasında yapılan eylemdeki megafondan yükselen engelleyici cızırtılar, Başbakan'ın köprüden geçen konvoyunun siren sesleri, Fikret ve arkadaşının ekmek teknesi olan çöp kutularında yaptıkları ritim, Murat'ın MSN görüşmeleri sırasında kullandığı emojilerin tuhaf sesleri vd. Tüm bu seslerde özel olan kamusalla eşzamanlıdır. Murat ve İbrahim'in ev hayatlarıyla kamusal hayatları

birbirlerinden ayrı değildir. Bu eşzamanlılık bazen absürt durumlar doğurur. Avşar boyundan gelen, asıl Türk olan Murat bilgisayarın başında çocuk gibi kalır. Milli bir şovenist olan polis Murat askerliği kendisi için gereksiz bulur. Arkadaşı İbrahim'in ifade ettiği gibi, "alkol içmez ama kadınlarla internette konuşur". Televizyon başlı başına absürt durumlar ortaya çıkarır. Görüntü içinde görüntü oluştururken, asıl görüntüdeki, ortamdaki durumlarla ilişkisinde harici bir yerde durur. İçerideki hayat kendi içinde çatallaşır. Hayal kurdurur, ama oradaki hayatta kurulan hayallerin ayaklarının bile yere basması gerekir. Onlar hayallerinde dahi özgür değildir, köprüye bağlıdırlar.

Köprü, onların bir araya geldiği yer, ya üzerinde olunan ya da bakışın bir köşesinde veya merkezinde olan bir uzam parçasıdır. Bu uzamın altından sular akar, zaman geçer. Yersizyurtsuz görsel ve işitsel imgeler orada yeniden zincirlenir. Türkiye'nin o zamanki dönemine (2000 sonları), tinine politik bir bakış fırlatılır. Ülkede yeni yaygınlaşmaya başlayan bilgisayar, sobadan doğalgaza geçişin hızlanması gibi unsurlar, ülkedeki siyasi ve ekonomik atmosferle birlikte harmanlanır. Filmdeki gerçeklik hissini güçlendirmede yönetmenin şu tercihi etkili olmuştur: "çekim sırasında karşıma gelen spontan olay ve durumlara açık davranmam ve onları filme dâhil ederek bir arka fon oluşturma çabam" (2010: 28). Bu atmosferdeki görsel ve işitsel imgelerle ve üç karakter kümesi arasında kolektif bir sözcelem yaratılır. Bu yaratımda bir karakterin diyaloğu kadar, onu saran farklı sesler de rol alır. Görsel imge için de aynı durum geçerlidir: bilgisayardaki görüşme pencereleriyle, çarpık kentleşmedeki pencereler arasında imgesel anlamda bir fark yoktur. Kamera, bu siyasi ve ekonomik atmosferde yaşayan bir karakter gibidir. Buradan topladığı yersizyurtsuz imgeleri kendi içinde yeniden ilişkilendirir.

Babamın Kanatları'nda (2016) ise kamera filmin esas mekânında dolaşır. İnşaatta bir işçi gibi çalışır, bitmemiş katların birinden diğerine iner ve çıkar. Bazen canlı bir imge gibidir (öznel kamera kullanımı), bazense o mekândaki bir nesne (yüz makarası vd.). Sezer bu filmle, Kürt işçilerin yerini Suriyeli işçilere bıraktığı bugünlerde, asıl meselenin işçi olmak olduğunu bize hatırlatır. Bunu da öyle sloganlar atarak değil, yaşamın içinden bir kesitle anlatmaya çalışır. Klasik politik sinemanın olmazsa olmaz unsurları, daha en baştan kapı dışarı edilir. Sezer, inşaattaki sendikalaşma

çabasının peşine takılmaz, "insanlık onurunu ortaya çıkarabilmenin" peşindedir (2016: 32). Bir tür örgüt-sendika lideri olan işçinin konuşma yaptığı sırada, arka planda görülen Yılmaz Güney'in yolundan gitmeye çalışır. *Sürü*'de Berivan'ın yerlerde sürünen cesedinin yanına pek çok işçi cesedi eklenmiştir ve Şivan'ın kaybolduğu şehir, artık çok daha fazla çarpıklaşmıştır. Filmin başındaki görsel manzaraya giren yapılar, dünün gözüyle devasal görünür. Buradan baktığımızda ise her şey sıradanlaşır. Rezidansların, iş merkezlerinin, büyük sitelerin ve alışveriş merkezlerinin bugün insanı şaşırtan, ayırıcı bir özelliği kalmış mıdır? Onların üzerine yeniler eklenirken, tarih krediler ve ölümlerle katmanlaşır. Toprağın altına üstü gibi kat çıkılır. Ölmekten öte çalışamamak asıl problemdir. İbrahim'in yaşam mücadelesi aynı zamanda politik bir mücadeledir. Yönetmenin, "somut koşullardan karakterlerin içsel durumlarına geçme" ve "genel tabloyla özel hikâyeler arasında mekik dokuma" çabası bu mücadeleyle ilgilidir (2016: 33). Doğada yaşamda kalmakla, tarihte yaşamaya çalışmak birbirinden ayrı değildir. Evleri yıkılan ailenin "direği" de yıkılır. Birincisi doğadan, ikincisi tarihten gelir. Şüphesiz, ikincisi daha acımasızdır veya yönetmenin ifadesiyle "bütün dünyada geçerli olan çalışma acısıdır" (Sezer, 2016: 31). Bu acı çelişkilerle yoğrulur. Hasta olan bir işçinin çalışmaması için çalışması gerekir.

İnşaatlarda kurulan hayaller bile bölük pörçüktür, tarihin eleğinden geçer. Yusuf sevgilisi Nihal için bir arkadaşından şiir yazmasını istediğinde, o sırada inşaatta bulunduğu katı dolaşır. Oranın bitmiş, artık bir ev olmuş hayaline kendisini ve Nihal'i koyar. Şiirde kendi hayaline uymayan bir unsur vardır. Başörtüsü Nihal'in saçlarından önce Yusuf'un hayalini kaplar. Göremediği saçların yerine gördüğü kirpikleri koyar. İbrahim gördüğü rüyadan sonra, TOKi'den alabileceği evin ödeme planına bakar. İşçiler hayallerinde, rüyalarında bile özgür değildir. Henüz bir inşaat bitmeden, sonraki inşaat için sömürülme garantisi verilir. Sömürü sadece karşı taraftan da gelmez, bir taraf gibi görünen bütünün içinde de gelişir (Yusuf ve Resul ilişkisi). Masanın iki tarafı da asla değişmez. Her işçi ölümü sonrası kamera aynı bakış açısıyla masaya yerleşir. Tazminatlar kredilere karışır, ölüler ölülere.

Görsel imge inşaattaki katlar gibi kendi içinde katmanlaşır. İbrahim'in intihar vakti yaklaşırken, inşaat farklı bir mekâna dönüşür. Rüyalarında dolaşır gibi esrik bir halde

inşaatın bir katından diğerine salınır. Bir kuş gibi görünmesi ve kaybolması aniden olur. Sanki o inşaatın bir parçası gibi olmuştur. Kamera onu takip ederken yerdeki kiremitlerde bulur kendisini. İnşaat seslerinin kendi içinde yeniden zincirlendiği işitsel imge sekansı, İbrahim'in kızının kendisi için dediği gibi "kanatlıdır", "yükseklere" uçar. Oradaki nesnelerden çıkan sesler, onları kullananlara ve görsel imgelerine indirgenmeden kendi içinde bir çerçeve, ritim oluşturur. Bir spatula bir kiremite değdiğinde ortaya çıkan ses, onlara bu hareketi verenden bağımsız işitsel bir imge parçası içerir. Bu parçalar canlı imgelerden de gelir (halaylar ve ağıtlar). İbrahim'in yaşantısı başlı başına böylesi bir parçadır. Yere çakıldığında sesi kiremit olur da inşaatta yankılanır. Bir "karınca" ölür, ötekileri çalışmaya/yaşamaya devam eder.

Güneşe Yolculuk aynı yersizyurtsuzluktan gücünü alır. Mehmet Batı'ya mı aittir, Doğu'ya mı? Onu bir yere ait kılmak görsel imgenin görevidir. "Tireli olmak için fazla kara"dır, "en iyisi tipini değiştirmek"tir. Aksi takdirde bir Kürt'ten farkı kalmayacaktır. Mehmet'in saçını sarıya boyadıktan sonra yıkaması, sadece bu görsel imajı reddettiğini değil, işitsel imgenin birleştirici gücüne kapıldığını da gösterir. Mehmet'in su kaçaklarını bulmak için kullandığı alet işitsel imgenin bir unsurudur.[131] Yeraltından gelen sesleri dinlemek yeterli değildir. Seslerin politikleşmesi için, Berzan'ın umudunu dillendiren, gökyüzündeki martıları saydığı sesinin kendi toprağında yankılanması gerekir. "Davan var mıdır" sorusu-sözcesi azınlık olan Berzan için birisini seviyor musun sorusuyla-sözcesiyle aynı kapıya çıkar. Kolektif bir sözcelemdir bu. Sevginin ifade edilmesi kamusal alandan geçer. Dava ve sevgi, kamusal ve özel olan eşzamanlıdır. Mehmet bu eşzamanlı oluşa katılır, Batı'yı Doğu'nun kalbine gömer. Oradaki sesin imlediği yerli içerik, onu bilmeyenler için yabancıdır. Mehmet tüm yabancı sesleri anlamasa da okur, bu bir dil olsa bile durum değişmez.

Alper'in Ustaoğlu'yla paylaştığı bir başka ortak özellik işitsel imge bağlamında karşımıza çıkar. Üç filmde de (*Sonbahar, Rüzgârın Hatıraları* ve *Gelecek Uzun*

[131] Bu aleti işitsel imge çerçevesinde değerlendirmenin dolaylı göstergesi, film evreni dışındaki bilgiyle ortaya konulabilir. İlk sahnede Mehmet ve Süleyman (Ara Güler) su kaçağını ararlar. Bu arayışta sesleri doğru okumak gerekir. Ara Güler gibi görsel imgenin ustası olan biri bu okuma işleminde Mehmet kadar başarılı olamaz, yanlış yeri söyler. Ara Güler *İz*'de de yer alır. Burada gerçek yerini bulur, bir fotoğrafçıyı canlandırır.

Sürer) işitsel imge, politik gerçekliği görsel imgeye bağlı olmaksızın ayrı düzlemde yansıtır. *Sonbahar* ve *Rüzgârın Hatıraları*'nda işitsel imge geçmişin onto-politik niteliğini dışa vurur. *Sonbahar*'ın Yusuf'u için geçmişin ölü olmayışı şimdinin seslerini bastırmasından ileri gelir. Güvenlik güçlerinin senkronize yürüyüşündeki geçmişin ritmik sesi, aile üyelerinin şimdiyi arşınlayan adımlarındaki sesini duyulmaz hale getirir. Geçmişin sesini duymak için birkaç adım yeter. Sanki hala hapishanede gibidir. Buradaki tutsaklığı ölüme yakın olmasıdır. Filmde şiddeti gittikçe artan saat sesleri, köydeki cenazeyi görmesinden sonra olur. Hasta yatağında yatarken, salondan bir ninni gibi başucuna doğru yayılan insan sesleri onun üzerine çöker. Doğaya kaçan Yusuf kendisini geçmişin uğuldayıp duran insan seslerinin ortasında bulur. Araba yankılanan insan sesleriyle dolup taşar. Oradan telaşla dışarı fırladığında, doğaya/geçmişe haykırdığı çığlık tüm bu sesleri bıçak gibi keser. Yaşamak isteyen bir insanın çığlığıdır bu. Tavan arasında/geçmişin tozlu sandığında bulduğu tulum, bu direniş ve zorunlukla birlikte değerlendirilebilir. Nefesi tükenmeye başlayan Yusuf, günbegün onarmaya çalıştığı tuluma yaşamının son nefeslerini üfler. Filmin sonunda, sadece sesini işittiğimiz saat ilk defa arka planda göründüğünde, Yusuf için zaman artık kapanmaya başlar. Onun nefesi doğaya yayılır. Saatin sesleri, onun çaldığı tulumun isyankâr melodisi ve onun ismine yazılmış olan ağıt aynı işitsel süremde karışarak bir siyasi mahkûmu son yolcuğuna uğurlar.

Rüzgârın Hatıraları'nda da işitsel imge kurucu bir yere sahiptir. Aram, geçmişin katmanları arasındaki doğrusal olmayan süregelişte tanımlayamadığı seslere batıp çıkar. Saf geçmiş, görsel imge henüz belirmemişken şimdiyle eşzamanlı oluşunu işitsel imge aracılığıyla gerçekleştirir. Doğanın içinde sığındığı kulübenin tahta boşlukları onun gözleri olduğu kadar kulaklarıdır da. Geçmişin canlı bir imge gibi Aram'a musallat oluşu ölüp gitmiş olmasından değil, onunla birlikte yaşamasından kaynaklanır. Aram'ın duyduğu hayaletler değil, halen yaşanmakta olan gerçekliklerdir.

Gelecek Uzun Sürer'de ise işitsel imge, Alper sinemasındaki en yetkin formuna ulaşır. Burada da sesler geçmişin onto-politik toprağına gömülüdür, onlara günyüzü göstermek gerekir. Sumru, arkadaşının ifadesiyle, herkes geçmişten "kaçarken"

büyük bir tutkuyla "oraya" gider. Onun bu sadakati yaptığı işle de uyumludur. "Seslerle garip bir ilişkisi" olan Sumru, Yaşar Kemal'in şu özlemini gerçekleştirir: "Keşke Anadolu'nun bütün dillerindeki ağıtlar kendi sesleriyle kaydedilse". Sumru'nun hayatını kaplayan bu uğraş, Proustçu geçmiş anlayışını yansıtır. "Geçmişi yaratarak kurtarma" diyordu Zerdüşt (Nietzsche, 2016a: 199). Sumru ve diğer karakterleriyle Alper'in yaptığı tam da bu yaratımdır: onto-politik gerçekliği sanatsal forma sokarak özgürleştirmek. Aram'ın ısrarla çizdiği figürleri ve Yusuf'un çaldığı tulumu hatırlayalım. *Gelecek Uzun Sürer*'de ise bu sanatsal form doğrudan sinemadır.

Geçmişteki siyasi olayların temsil edilmesinden önce tekrardan yaşatılması/deneyimlenmesi bu gaye etrafında ele alınmalıdır. Sumru'nun, 90'lı yıllardaki Kürt sorununu ve Kürtçe ağıtları "sosyolojik bir araştırma konusu"na indirgemesine yönelik Ahmet'in itirazı bu yaşanmışlığın sonucudur.[132] "Cin*amed*" adı altında filmler gösteren Ahmet bir sinefili olarak içeriden konuşur. Sinema tam da bu içerideliği anlatma mahiyeti açısından sosyolojik bir aygıttan fazlasıdır. Bu fazlalık, *Sohbahar* ve özellikle *Gelecek Uzun Sürer*'de sıklıkla başvurulan arşiv görüntülerinde hayat bulur. Görsel ve işitsel bir politik gerçeklikten söz ediyoruz. Bu gerçekliği bastırmak nafile bir çabadır, onun kurmaca bir film veya belgesel olarak, hatta görsel ve işitsel bağlamda gittikçe fragmanlaşan dünyamızda kısa bir video olarak açığa çıkması kaçınılmazdır. Manipülasyonların, teyide muhtaç görsel ve işitsel düzenlemelerin yığınla var olduğu çağımızda imge pedagojisi bu yüzden önemlidir. İmgeleri okumak politik bir eylemdir.

Alper için imgeleri okumak, yaratma ve düzenlemeyle aynı anda gerçekleşir. Alper, Ahmet ve Sumru'nun, "Musa Anter Görsel ve İşitsel Hafıza Merkezi"ndeki arşiv görüntülerini okumaları gibi, kendisini imgelerin etik-politik gücüne bahşeder. Arşiv görüntülerinin ansızın perdeyi kaplaması, geçmişi her seferinde yeniden yaratmak içindir.[133] Geçmiş yaratılarak kurtarıldığında, şimdi ironikleşmeye başlar. 2011

[132] Yönetmenin bu bağlamda kendisini Sumru'ya yakın bulması dikkat çekicidir. Sumru'nun olaylara karşı mesafeli duruşu, yönetmenin de "hissettiği" bir şeydir. Türk soluna yönelik Kürt meselesiyle ilgili yönelttiği eleştiriler bu çerçevede değerlendirilebilir. Sumru, onuN deyimiyle biraz "kitabî kalır" (2011: 41).
[133] Alper'in "propaganda yapmak" yerine, "yüz yüze bırakmak" istediği "gerçekliktir" bu (2011).

yapımı filmde duyduğumuz 90'lara dair gerçeklikte sadece şehir değişir.[134] "Helikopterden atılan iki kişi", bu sefer "Bingöl'de" değil Van'da bulunur. Eylemin unsurlarıyla birlikte tekrarlandığı bu olayda, geçmiş ve gelecek ayırt edilemez hale gelir. Deleuze olayı tam da bu ayırt edilemezliğe göre düşünür: "zaten geçmiş ve henüz gelecek olan". Filmin sonunda, bitmeyen "sonralar" ölmeyen geçmişin yüküyle doludur. Harun'un Sumru'ya yazdığı mektupta dile getirdiği gelecektir bu: "hakkında pek bir şey bilmediğimiz, çoktandır başlamış, bizim adımızı taşıyan gelecek". Gelecek başlayalı zaman hayli geçmiştir, ama ortada bitimsiz sonralardan başka bir şey yoktur. Zamanın asılı durduğu bu an(lar)da -Aram'ın "sonsuzluğa giden trende asılı kalmış çocukluk" sözünü hatırlayalım- onu yaratıcı bir forma sokarak kurtarabilme potansiyeli vardır.

Alper, bu potansiyelin açığa çıkmasında işitsel imgeyi ayrı bir çerçevede değerlendirir. Siyasi olayları anlamadan önce hissetmemiz, bu çerçevedeki seslere açık olmamızla mümkündür. Alper'in filmlerindeki kimlik meselesi dil olmaksızın düşünülemez. Ana dilin politik bir mesele olduğu bu coğrafyada işitsel imgeye görsel imge karşısında özerklik vermek başlı başına politik bir yönelimdir. Fakat dil(ler) çevrilmeden duyusal haliyle olduğu gibi bırakılır: Hemşince ve Gürcüce (*Sonbahar*), Rusça ve Ermenice (*Rüzgârın Hatıraları*) ve Kürtçe ve Ermenice (*Gelecek Uzun Sürer*). Ses, yazılı dildeki anlam yuvasına koyulmadan önce duyusal bir gerçeklik olarak ele alınır. Seslerle hemhal olan Sumru onları deşifre ederken, onlardan taşarak yazıya dökülemeyen, kendi sesindeki/içindeki "sıkıntıyı" tarif edememesine rağmen duyumsar. Aynı tarifsizlik, hafıza merkezindeki, ölen kişilerin sergilendiği fotoğraf duvarına sirayet eder. Bu duvarın önünde sıkıntı bitmeyen yasa dönüşür. Fotoğraflar arasında yakınlarını bulmaya çalışan yöre insanı, onların görsel imgesine eşlik edecek işitsel imgeyi kendi dillerinin duyumsal gerçekliğiyle aktarır. Hareketsiz görüntülere hareket katan bu duyumsal gerçekliktir. Bu gerçekliğe sadece işiterek dâhil olabiliriz, onu tonlamalar ve jestlerle hissetmeye çalışırız. Aktarılanların gösterilenleri bir süreliğine askıya alınır. Anlatılanların içerisine tam *anlamıyla* giremeyiz; dilsel karşılığını bularak tüketilemeyecek olan sesin şiddetini, öfkesini ve acısını hissederiz. Hatta Sumru'nun, muhtemelen bu karşılığa dair arkadaşına

[134] 11 Eylül 2020'de Van'ın Çatak ilçesinde helikopterden atılan iki kişiye dair haberlere istinaden bu "değişimi" söylüyoruz.

sorduğu sorular ve aldığı cevaplar bile sessizliğe gömülür. Sesin fonetik-duygulanım yükü ağıtla birlikte zirveye taşınır. O mekândan ayrılsak bile ağıtlar birbirlerini yankılamaya devam eder. Sonraki sahnede, Sumru kaldığı yerde ne olduğunu tam olarak kavrayamadığı bir ses duyar. Onun kaynağını bulmak için hangi yöne gideceğini bilemez bir şekilde karanlıktan aydınlığa çıkar. Bu çıkış, akli bir aydınlanmanın değil, büyülenmenin delaletidir. Sesin çekim kuvvetine kapılan Sumru, elinde kayıt cihazıyla damların üzerinden ilerler. Sesin ritmik olarak azalan ve artan şiddeti, görsel kompozisyondaki damların girift yapısıyla uyumludur.

Resim 4.37. Gelecek Uzun Sürer

Sumru, 90'lı yıllarda o coğrafyada yaşanan olayları sadece tanıklarının anlattıkları ve ezgileriyle birlikte değil, şehrin kendi sesiyle birlikte de hissetmeye çalışır. Ayaklı bir ses kayıt cihazı gibi Diyarbakır'ın sokaklarında dolaşır. Onun ses kayıt cihazı bir silah gibi görünür. Ona Ahmet'in arkadaşı tarafından yapıştırılan "jitemci" etiketin en geçerli nedeni, namlusu seslere yönelmiş, fiziken uzak olduğu yerlerin seslerini ruhunda yankılandıran bu kayıt cihazıdır. Ahmet için artık sıkıcı gelen "demirci sesleri", onun ses süreminde önemli bir yere sahiptir. Ahmet'le Sumru'un arasındaki ilişki derinleştikçe aralarındaki sinemasal paylaşım belirginleşmeye başlar. Ahmet hafızanın görsel, Sumru işitsel kaynağıdır. Sumru'nun içindeki sıkıntının açıklığa kavuşması, çok özlediği ama akıbeti hakkında bir fikri olmadığı Harun'la ilgili ipucu bulması bu işitsel kaynakta gerçekleşir. Arşivdeki sesin bildirdiği "üniversite öğrencisi" Harun'dur. Fotoğraf duvarında yakınını aramak, bu sefer Sumru'un bahtına düşer. Bu sekanstaki kadın anlatıcının dili ilk defa bu arayıştan dolayı anlaşılırdır. Bu kadının "sen kimi arıyorsun?" sorusu, bir Ermeni kadın olan Sumru

için daha geniş yelpazede düşünülmelidir.[135] Sumru'nun fotoğraf duvarında Harun'u aramasıyla, yıkık bir Ermeni kilisesinde bir ağıtın peşine düşmesi birbirinden bağımsız değildir. Kamusal olan özel olanla eşzamanlı akar. Ahmet'in tabiriyle "yeryüzünün lanetlileri"nin, yani azınlıkların yaşamı kendiliğinden politiktir. Sumru'nun "gelecekte ne olacak?" sorusuna, Ahmet'in yanıtındaki bitmeyen sonralar ayırt edilemezdir. "'İçelim ve birbirimize sen diyelim' deyip Moskova-Petruşki treninde votka içmek"le, "çalışma saatlerinin beş saat" olması arasında uçurum yoktur. İkisi aynı gerçeklikte olup biter. Bitmeyen ise her daim yeniden yaratılacak olan "sonralar"dır.

Sesin politik açıdan özgün niteliği, Özçelik'in *Kaygı* (2017) filminde de temel meselelerden biridir. Belleğin psiko-politik doğasına nüfuz edebilmek, unutturulan sesleri yeniden duyurmakla mümkündür. İşitilemeyen, bastırılan sesleri işitilir kılmak, kamusal hale getirmek toplumsal belleğin canlı kalmasını sağlar. İşitsel imge özgürleşmezse, toplumsal bellek sönümleşir, bir hayalet gibi olur. Hasret'in üzerine çöken de bu hayalettir: geçmişin belli belirsiz bir görsel imgesi olan ama sesi hiç duyulmayan hayaleti. Bu sesi duymaya başlamak için günceldeki sesi kısmak ve onunla ilişkiye geçirmek gerekir. Hasret'in çalıştığı televizyon kanalının sesini kısması bu duyarlılığı geliştirmek içindir. Televizyonun manipülatif dünyasından evine, geçmişin kaygılı yuvasına sığınır. Özçelik'in ifade ettiği gibi, "bütün direniş aslında hafızadır" (2019: 155). Orada ortaya çıkmak için tutuşan ve aynı zamanda onu tutuşturan yakıcı bir gerçeklik vardır. Bu gerçekliğin üstü denetim aygıtlarınca kapatıla dursun, geçmişe gebe olan şimdide politik kıvılcımlar patlak verir. Olay tüm hesaplamaların dışında kalan öngörülemeyendir. Özçelik, bugünü düne bağlarken tarihsel bir sürekliliğe (Gezi Parkı olaylarından Sivas Katliamı'na) işaret ederken olaydaki psikolojik yoğunluğu deşifre etmeye çalışır. Kendi ifadesiyle, "iktidarın ürettiği dilin potpuri"sini gün yüzüne çıkartır (2017: 26).

Filmin başındaki, Hasret'te başlayıp onda biten, kameranın 360 derecelik hareketi onu çemberin merkezine alır. Fakat bu çemberde, süreklilikte onun bireysel

[135] Alper, bu soruyla birlikte filmdeki biçimsel değişme işaret eder: "Sumru kadınları çekerken gerçekten video kaydı alıyordu. Sumru'yu biz 35 mm'den görüyorduk, kadınları videodan görüyorduk. Kadın, Sumru'ya 'sen kimi arıyorsun' dedikten sonra öbür tarafı da 35 mm'den görüyorduk ilk kez. Yani filmden gerçeğe geçme gibi bir durum da vardı" (2011: 43).

hikâyesi/geçmişi, yaşanmış ve yaşanmakta olan olayların kapsamını oluşturmaz. Hasret'in, kameranın hareketinden sonraki pencereden dışarıya bakışı kamusal alana yöneliktir. Kişinin psikolojik yaşantısı kamusaldır. Onun geçmişe dair hatırladığı bellek imgeler toplumsal havuzdan kopup gelir. Bu imgelere açık olmak için, öncelikle, kişinin kendi evinden çıkması gerekir. Hasret'in evden çıkması tahliyeden öte bir zorunluluktur. Onun için ev-geçmiş hem aydınlatan hem de yakan bir gerçekliktir. Gözlerinin kör olmaması ve bedeninin daha fazla yanmaması için, pencereden baktığı o dışarıya çıkması gerekir. Bu, politik bir farkındalık kadar, olayı etiyle, kokusu ve sesiyle yaşamak anlamına gelir. Sivas Katliamı'na dair görsel imgeleri zihnimizden silebiliriz, hatta öyle alışırız ki onlara yeni olaylardaki görsel imgelere karşı nötralize bile olabiliriz. Fakat çığlıkları, "tekbir Allahu ekber" nidalarını, ateşin bedendeki ve yapıdaki çatırtılarını ve kokusunu asla unutamayız. Hasret'in unutamadığı, tümüyle de hatırlayamadığı bu ses ve kokulardır. Mehmet'e "biliyorum ama hatırlamıyorum" der. Bunu "görüyorum ama duyamıyorum" olarak değiştirirsek, onun açısından daha yerinde olur. Sloganı "ne görüyorsanız, ne duyuyorsanız o" olan kanalda belgeselci olarak çalışır. Bir türlü elindeki işi bitiremez, görsel imgeler arasında dolanıp durur. Onlar elinde katmanlaşır, stratigrafik imgeye dönüşür. Aradığı gerçek onların içinde veya arasında değildir. Haber bölümüne geçtiğinde, güncel olaydaki (Gezi Parkı olayları) görüntülerde bir kadının sesine yoğunlaşır. Onun ne dediğini anlamak için ses süremini kendi içinde uzatır ve kısaltır. Sesin belli belirsiz "hatırla" dediğini duyar. İşten kovulduktan, evine-geçmişine kapandıktan sonra, seslerin-hatıraların şiddeti artar. Duvar ve tavanlarda oluşan islenmeler, görüntünün puslulaşması, bedenindeki yanık izleri ve gittikçe artan yanık kokuları, onu içinden çıkılamaz bir psiko-politik gerçekliğe saplar. Duvara öylece bakarken, görünmeyen ama oluşmaya devam eden çatlakları-çıtırtıları duyar. O duvarda, bir bina yangınını betimleyen resim ortaya çıktığında, artık oradan çıkması zorunluluktan ziyade direniş eylemi olur. Camı babasının sazıyla kırar. Dışarda, sokakta iki tarafı da bariyerlerle kapatılmıştır. Geçmiş ve şimdinin ortasından, kameraya doğru yürüyerek çerçeveden çıkar. Özçelik açısından, Deleuze'ün "iktidar, nesnesi olarak yaşamı aldığında, yaşam da iktidara direniş haline gelir" sözü ancak kadınlar için söylenebilir.

Erdem, kadın ve direniş ilişkisini, daha natüralist tarzda ve sistematik şekilde kurar. İmgenin bileşenlerine ayrışmasına kadın karakterleriyle birlikte politik bir boyut katar. Sinematografik imgenin işitsel niteliğini görsel niteliğinden ayrı ele almaya çalışır. İşitsel imge görsel imgeyi tamamlamadan, hareket ve zaman imgelerine açılır. Onun sinematografisindeki bir imgeyi tartışırken işitsel unsurlar bu tartışmanın içeriğini güçlendirir. Kadın-oluş'a sinematik perspektiften bakarken işitsel imgeyi hesaba katar. Onun için yaşamın-doğanın şarkısını söyleyen kadınlardır. Yaşam-doğa kadınlarla birlikte dile gelir. Bu dilde gösterilen ancak sonra gelebilir; dil önce kendi içinde kekeler. Hayat'ın film boyunca her durum ve ortamda gözlerini bir şeylere dikerek veya suyun bulanıklığına dalarak mırıldandığı şarkı, bu kekeme halinin melodik tekrarıdır. *Şarkı Söyleyen Kadınlar*'da Esma ve Meryem, dili bu kekeme haline göre pratik ederler. *Koca Dünya*'nın Zuhal'i dili gösterileni olmayan bir boşluğa doğru iter. Bu boşlukta tür ve cinsler arsındaki sınır bulanıklaşmaya başlar. Kosmos ve Neptün arasındaki itkisel iletişim bu sıfır noktasından hareketle başlar. Bir hayvan gibi hareket etmek için onun diliyle konuşurlar.

Koca Dünya'da Ali'nin kartal olması için onun ardındaki anlamsal değeri sahiplenmesi yeterli gibi görünür. Gösterilenler arasındaki iktidara dair bir mücadeledir bu. Doğa bu mücadeleye ancak bir arka fon olarak dâhil olabilir. Doğadaki şeyler bu fona yansıyan, modeli insan olan gölgelerdir. Doğa kendi içinde tamdır ama bir o kadar da eksiktir. Onun eksikliği anlamını bulamamasındandır. İnsan, dili malzeme ederek doğanın bu eksikliğini giderir. Fon yırtıldığında dilde çatlak oluşur. Çatlak derinleştikçe doğa kendisini konuşmaya başlar. *Jîn*'deki mermi ve bombalar doğaya düştüğü kadar dile de düşer. *Hayat Var*'da ve *Kosmos*'ta kaynağını göremediğimiz harici sesler burada kaynağını bulur. Burada artık dil yerine geçen, durumsal ses birimleri vardır. Jîn için yumurtalarını çaldığı kuşun sesi hem tehlikeye hem de neşelendiren bir yaşantıya işaret eder. Aynı seste iki karşıt taraf bir araya da gelebilir. Telsiz sesinin hangi taraftan geldiğinin bir önemi yoktur, doğanın ses süremindeki bir aykırılığa işaret etmesi yeterlidir. Burada işitsel imge görsel imgeyle olan bağını henüz tam olarak koparmamıştır. Doğayı onun sesleriyle dinleriz, ama bu ses görüntüsünü bulduğu müddetçe dinlenebilirdir. *Hayat Var*'da ise işitsel imge tümden bağımsızlaşır. Hava aydınlıkken siren sesleri gök gürültüsüne karışır. *Jîn*'de ve *Kosmos*'ta geçen uçak burada da geçer, ama gökyüzünde bir tane

bile uçak görmeyiz, sadece gemi ve tekneler görürüz. Kaynağı görünmeyen sesler bazen öyle yoğunlaşır ki, o ortamdaki tüm sesleri bastırır. Görsel imge işitsel imgenin bu baskısı altında geri çekilir. Biraz önce içinde olduğumuz ortamın bir anda dışarısına sürükleniriz. Sürüklendiğimiz yerde, Hayat'ın mırıldandığı melodiyi takip ederiz, onunla yolumuzu bulmaya çalışırız. Bu melodi ve oyuncağının sesi tüm durumları-ortamları ve filmdeki müzikleri diyagonal keser. Onları birbirine bağlamak için kumandanın görsel imgede olmasına gerek yoktur. İşitsel imgenin kendine ait bir süremi vardır. Film bu süremden hareketle oluşur. Sanki her şeyden önce o melodi varmış da, bütün film onunla birlikte örülmüştür. Hayat ufka doğru kaçarken melodisini de kendisiyle birlikte taşır. Suya düşer melodi, dalga seslerine karışır. Erdem sinemasındaki kadın karakterler, işte bu sese gövde verir.

5. SONUÇ

Bu çalışmanın temel amaçlarından biri, Deleuze'ü felsefesiyle birlikte, düşünmeye muktedir olduğu yaşamın içine yerleştirmekti. Bu amacımızın motivasyonu, onun yaşamı yaşamadaki sinematik duyumsama ve düşünmeyi açık hale getirmek olmuştur. Deleuze için insan canlı bir imgedir. Özne tasavvurundaki larvamsı, onun içinde kaynayan imge ve gösterge düzleminde cereyan eder. Onun tüm kapasitelerinin iskeletini tümüyle sinematik düzlemde çatar Deleuze. İmge ve gösterge türlerini hatırlayalım: hareketin algılanımı, duygulanımı, itkisi, eylemi, yansıması, ilişkisi; zamanın bellek, rüya ve kristal imgesiyle, düşünme ve sinematografik imge açısından göstergesel tasavvuru. Hangi imge veya gösterge türünü ele alırsak alalım, orada bir hareket ve zaman ilişkisi vardır. Hareket ve zamana bağlı olan bütün bu imge ve göstergelerde yaşayan canlı bir imgedir insan. Deleuze için sinemanın yaşamla ilişkisindeki asli niteliği buradan kaynaklanır. Onun için insanı içinde bulunduğu imgeler evreniyle anlamak aynı zamanda filmleri izlemektir.

Deleuze'ün *Sinema* cildini okuduğumuzda, sadece sinemanın değil insanın da serüvenini görür ve işitiriz. Çok sesli ve görüntülü bir okuma faaliyetidir bu. Sinema, kadim ikilikleri -horaton (görünür) ve noeton (düşünülür), beden ve ruh, duyumsama ve düşünme- aynı potada lehimler. Deleuze de her büyük düşünür gibi kategorik bir karşıtlıktan başlar. Onun açısından kadim ikilik, hareket ve zaman arasındadır. Olumsuzlamayı felsefenin evinden atmaya –Platoncu jestin jesti (Sofist)- çalışan Deleuze için aynı anda ikisi de ayırt edilemez şekilde bir aradadır. Birinden diğerine geldiğimizde hiçbir şey ardımızda kalmaz. Her şey anda-filmde olup biter. Hatta söz konusu felsefenin evi olduğunda, düşünce imgesinin yörüngesi de değişir. İçeriden birilerini defetmektense, evin tümden tahliye edilerek dışarıya açılması söz konusudur. Felsefenin bir evi varsa eğer, bu ancak yersizyurtsuz olabilir. Yaylaların birinden diğerine göç eden seyyah bir ev. Bu evin her bir yanının camlarla kaplı olduğunu da belirtmemiz gerekir. Deleuze'ün kristal imgede sinemanın büyüsüne atfettiği ayna, en az sinema kadar felsefenin kendisini de yansıtır. Felsefe eğer oluş'u düşünme ve ondan kavramlar yaratma etkinliğiyse, onun evinden bakıldığında içeri

ve dışarı, geçmiş ve şimdi, zaman ve hareket aynı anda görülmelidir: Hyalos. Kristal yüzeyler boyunca oluşan bir felsefe projesi.

Deleuze açısından bu projenin olmazsa olmazıdır (sine qua non) sinema. Bu yüzeylerin kanlı canlı halini sinemada bulur. İnsan, bu yüzeylerde asılı kalan, imgeler evrenine gömülü hareketli bir kesittir sadece. Sinemada insanın otobiyografisi çıkartılır. Görsel ve işitsel bir otobiyografidir bu. Her yeni filmle birlikte değişen/başkalaşan/dönüşen/oluşan devingen bir öz-hikâye, hareketli bir modülasyon. Sinema, bu modülasyondaki hikâyeyi onun aktığı-filmleştiği imgeler evrenine göre düşünmektir.

Sinemayı düşünmek-duyumsamak Deleuze için Bergsoncu imge ontolojisiyle başlar. Varlık sorusu oluş'tan sonra gelir. Düşünmek ise doğal bir yeti değildir artık, duyumsal*ın* varlığıyla oluşan bir kuvvetler-göstergeler ilişkisidir. O halde, sinema*yı* kendinde düşünmek, onun yüzeyinde-bedeninde duyumsanan-beliren imge ve göstergelere açık olmakla mümkündür. Deleuze'ün sinema ve felsefe arasındaki güzergâhı ters yüz etmesi bu ontolojik sağduyuyla gerçekleşir. Sinemanın dışından -bu dışarısını psikoloji veya sosyoloji olarak da çeşitlendirebiliriz- başlayıp içerisine girdiğimizde, temsil edilmeyi bekleyen şeylerle karşılaşırız sadece. Henüz yuvasını bulamamış bir grup başıboş imge ve gösterge (sunum), sinemanın dışındaki düzeneklerle birlikte bir yere kapatılarak yeniden sunulur (temsil). Deleuze'ün Platon özelinde simulakrı öne çıkarmasını, sinema bağlamında bu yüzden kıymetli buluyoruz. "Yüz başlı" sofist sinemada görsel ve işitsel olarak karşımıza çıkar. Modern zamanın ne olduğu belirsiz olan bu ele avuca sığmaz çocuğunu -felsefe tarihini bir tür sodomi olarak gören Deleuze'ün "canavarı andıran çocuklarını" hatırlayalım- bir yere veya köşeye sıkıştırmak-kapatmak gerekir. Bu yer veya köşelere göre temsil edilebilen tüm imge ve göstergeler iyi kopyalardır. Sadece derece bakımından ayrılan kopyalar. Kopyanın ona bakıp kendisine şekil vereceği model-idea, sinemaya dışarıdan giydirilen kostümlerdir. Bergson'un varoluşa bol geliyor dediği kostümler.

Deleuze açısından idea benzerlik ilkesine göre model alınan değil, farklılık ilkesine göre yaratılan bir şey olduğu için, sinema*yı* düşünmek ondan üretilen kavramlarla

ancak mümkün olabilir. Üstelik bu etkinlik ancak sonranın sonrasıdır, çünkü önce yaratılanlar -imgeler evreni açısından söylersek var olanlar- imge ve göstergelerdir. Sinemanın yaratıcıları, öncelikle, model alacakları idealardan veya içselikle tanzim edilmiş dışsal koşullardan hareket etmezler. Onların asıl başlangıç noktası farklı gelişim çizgilerini kendinde içeren bir imgedir. İmgenin kendine ait bir oluşum serüveni vardır ve bu serüven onların tüm içsel ve dışsal yaşantısındaki imgelerle iç içe geçer. Sinemayı yaşamla aynı çizgide buluşturan da bu yaratım ve sonralık ilişkisidir. İmgeler evreninden yaratılan ve/veya seçilen imgelere ve onlar arasındaki ilişkiye, bu ilişki düzeylerine denk gelecek kavramlara kadar süregelen bir olaylar zinciri. İdea yaratılan ve sonradan gelen bir *şey* olması itibariyle, tam da sinemanın varoluşu olan birliktelikten, hareket ve zamandan bağımsız olamaz. Deleuze'ün varlık ve hakikat sorularını öteleyip hareket ve zaman ilişkisinden başlamasıyla, sinemanın onun açısından ayrıcalıklı konumu bütünleşiktir.

Deleuze, filmlere ve onlarla birlikte yaşama bakışımızda bir perspektif değişimine işaret eder. Yaşama içkin olan düşünceyle, sinemaya içkin olan duyumsama eşzamanlıdır. İkisi aynı anda olup biter. Deleuze'ün canlı imge tasavvurundaki imgeler evreninde oluşan aralık mefhumunun genişletilmiş halidir sinematik deneyim: yaşamın bir anlığına epoché olarak perde veya ekranda askıya alınması. Bu yüzeydeki imge ve göstergeler temsil edilmesi için bilince sunulmuş olan şeyler değildir. Bilincin kendisi onlar arasında süregelen bir *şey*dir zaten, evrensel akıştan bir kesittir. Ters yüz etme burada devreye girer. İmgeler evreninin bilince açılması değil, bilincin imgeler evrenine açılması söz konusudur. Her film bu evrene ait olan bir imge-dünya'dır. Filmlerle bizim aramızda bilinç aracılığıyla doldurulan bir boşluktansa, her yeni filme birlikte yeniden açılan-çatallanan, bir önceye ve sonraya götüren imge ve gösterge problemleri vardır. İmgeler evreni kendi içinde boşluksuzdur, tüm parça ve yüzleriyle birbirleri üzerinde etkide bulunur. Bilinç bu dolaysız harekete eklenen zamansal bir mesafedir. Bir filmi bu mesafe açısından düşünürsek, sinemanın doğasına bağlı kalmış oluruz. Ontolojik aksiyomu takip edersek eğer, bulunduğu evrenle birlikte değişen türeyişsel gelişim çizgileri vardır. Deleuze'ün sinemanın içinde kalmaya çalışan bakışı bu gelişim çizgilerini takip eder. İmge ve gösterge kategorileri, duyu verilerinin genetik oluşumuyla paralel olarak türeyişsel bir şekilde üretilir.

İmgeler evreninin bakış açısından bir özdeşlik dizgesi kurulur: imge-hareket-madde-ışık. Bir filmdeki görsel ve işitsel unsurlar, bu özdeşlik üzerinde akan duyu verileridir. Sadece şu farkla ki, onlarla yaşamda olduğu gibi doğrudan etki-tepki ilişkisine girmeyiz. Fakat sinemanın başlangıcını hatırladığımızda, bu ilişkinin hiç de bu şekilde olmadığını görürüz. Sinematik sağduyu sonradan gelişmiştir. Lumiére kardeşlerin *L'arrivée d'un train á La Ciotat* filminde sinema salonundan kaçan izleyiciler, tam da sinemayla yaşam arasındaki ayırt edilemez sınırda hissetmişlerdir kendilerini. Psikolojik varoluşları gereği, üzerlerine doğru gelen trene karşı (algılanım imge), korkuyla (duygulanım imge) kaçma ihtiyacına (eylem imge) kapılmışlardır. Bu etkiyi sadece teknolojik yenilikle açıklamak da yanlış olur. Asıl söz konusu olan, canlı imgenin tüm var oluş kapasiteleriyle sanatsal bir düzenek içerisinde yeniden yaşamasıdır. Bu yaşantıdaki faaliyetlerini imge ve gösterge kategorilerine göre çoğaltabiliriz. Söz gelimi, kaçarken hatırlanan bazı bellek imgeler de tümüyle doldurmadan o boşluğa hücum eder. Trenin ağır ağır gelmesiyle onların kaçması arasındaki boşluğa.

Bu boşluğu-aralığı-zamansal mesafeyi genişlettiğimizde bir film süremine ulaşırız. Filmlerin yaşamlarımızda açtığı aralıkta, eylem artık düşünce yüküyle çok daha sonra gelir. Buradaki düşünceyi, onlarda gördüğümüz ve işittiğimiz imge ve göstergeleri yaşayarak-duyumsayarak kategorize etmek bağlamında kullanıyoruz. Theoria'nın seyir anlamını dikkate alarak, onu içkin-praxis bir düzlemdeki oluşum gücüne göre ele alıyoruz. Sinema ve filmler arasındaki ilişkiyi de bu pencereden kuruyoruz. Eğer Deleuze'ün ifade ettiği gibi sanat bir "kapma aygıtı"ysa, filmlerden kapılan imgeleri kategorize etmek ancak sonradan gelebilir. Sinema*yı* düşünmek bu sonradan gelene dairdir. Onları kategorize etmeden de duyumsayabiliriz. Tıpkı yaşarken yaşamdaki her unsuru yerli yerine koy(a)mamız gibi. Herkesin filmler hakkında iyi veya kötü bir fikir sahibi olabilmesi bu yüzdendir. Olumsuz içerimlerine rağmen, sıklıkla karşımıza çıkan, "film çevirmek" deyimiyle "felsefe yapma" deyiminin aşağı yukarı aynı anlamda kullanılması bu aşinalıktan ileri gelir. Evlerimizin dışarıya açılan yüzü olan salonu, sanatlar arasında sadece sinemayla birlikte kullanmamız -sinema salonu- ne hoş bir tesadüftür değil mi?

Şimdi artık salon küçük ekranlara sıkıştırılsa da ve imge problemi yerini gösteri toplumundaki imaj meselesine bıraksa da oranın görsel ve işitsel dokusu aynı kalır. Sinema içerinin de içerisine sızmıştır. Deleuze'ün zaman imgenin sonunda imge pedagojisine dikkat çekmesinin nedeni budur. "İmge siyaseti" diyordu Deleuze. İmge enflasyonuyla boğuştuğumuz bu çağda, hangisinin doğru olduğunu tespit etmek kadar başka bir etik-politik görev daha vardır: imgeleri onların diliyle, içsel koşullarıyla okumak. Sinema açısından ise bu görev daha can alıcı bir düzeye yükselmiştir. Pek çok çevrimiçi platformun sinema salonlarının yerini aldığı bugünlerde, sinema izleyicisi olmak temsil bekçiliği yapmaktan daha fazlasını talep eder. Deleuze bu gelişmeleri tahmin etmiş midir bilmiyoruz ama, *Zaman İmge*'nin sonlarına doğru elektronik imgeyi mevzubahis ederek üstü kapalı bir şekilde bugünlere işaret ettiğine inanıyoruz. Her ne kadar elektronik imgeyle video sanatının önü açılmış olsa da, sinemanın hep ilan edilen sonunun gelmesi şöyle dursun, tertibat ağı hızla değişerek başkalaşmıştır bile. İki majör imgesi hareket ve zaman olan bir sanatın zamandan etkilenmemesi mümkün değildir. Aksi takdirde, özcü bir sanat tasavvuruna bağlı kalırız ki, bu da Deleuze'ün eleştidiği temsil-mimesis çukuruna yeniden düşmek olurdu. Eğer sinemada benzerliği değil farkı arayacaksak, bu farkı sinemanın içinde bulunduğu tertibat ağında da bulabilmeliyiz. Sinefilliğin dönüşen doğası da bu ağda saklıdır. Deleuze için sinema*yı* izlemek-düşünmek, gündelik hayatı ve tini değerlendirmenin asli kaynaklarından biridir ve bu bağlamda, felsefi bir sorumluluktur. Bu değerlendirmede sinema, dışsal koşulları kendi içinde tekrar eden yansıtıcı bir yüzey gibi kullanılmaz. Perde veya ekranda gördüklerimiz ve işittiklerimiz, Platon'un mağarasındaki gölgeler-kopyalar değildir, belli bir makinesel düzenek içerisinde, oluş'tan çekip çıkartılan tekil mevcudiyetlerdir. Deleuze açısından sinemayı kıymetli kılan da, felsefesinin temel ekseni olan hareket ve zaman ilişkisini sinemayla birlikte duyumsanır ve daha anlaşılır hale getirmesidir. Deleuze, Fark'ı özgürce yoklama fırsatını sinemada bulmuştur. Bu çalışmanın ikinci ve üçüncü bölümünde, bu yoklama girişimini açığa çıkarma arzusu içerisindeydik.

90 sonrası Türk sinemasına dair imge ve gösterge analizimiz, bu yoklama girişiminin devamı olarak görülmelidir. Bu çalışma açısından, söz konusu dönem, Türk sinemasında bir kırılma olarak ele alınmamıştır. Yeni'ye tarihsel bir dönem üzerinden değil, sinema-oluş'a kapılarak filmlerle birlikte bakılmıştır. Bu noktada,

çalışmanın bazı kısıtları ve eksikleri hemen göze çarpacaktır. Deleuze, sinemayı başlangıcından tutup kendi zamanına kadar getirerek, ona bütün olarak bakabileceğimiz evrensel bir gelişim haritası çıkarmıştır. İmge ve göstergelerle bezeli olan bu gelişim haritasında hiçbir bölge bir diğerini geride bırakmamıştır. Sinemanın bütünlüğünde hepsi yerli yerinde durmaktadır. İki majör imge açısından örneklendirirsek, zaman imgeyle birlikte hareket imge kapsayarak aştığımız tarihsel bir moment değildir. Nasıl ki 60'lı yılların dünya sinemasında hareket imgelerin yetkin örneklerini görebildiysek, aynı durumu Türk sinemasının 90'lı yılları için de rahatlıkla söyleyebiliriz.

Deleuze'ün sinema çalışmalarındaki özgünlüğü de burada ortaya çıkar. Tarihsel bir dönemden ziyade bir filmde, birbirleriyle çelişir gibi görünen pek çok imge veya göstergeyi birlikte çalışırken bulabiliriz. Bu imkân vesilesiyle şunu da belirtmiş olalım: Bu çalışma, *Sinema* cildini, yazarının buyruğu üzerine bir "kod" olarak değil "akış" olarak okumuştur. Deleuze'ün, iki majör imge arasındaki geçişi filmler bazında ifade ettiği "melodi çizgisi" kavramını hatırlayalım. Birinin diğeri için melodi çizgisi olarak işlevselleştiği, iki düzeyin aynı filmde birlikte bulunma hali. Bu sinematik halin olası pek çok biçimi vardır. O halde, hareket imge sinemasında da zaman imgeye dair unsurlar bulmak mümkündür. Bunun için *Hareket-İmge*'nin içindekiler kısmına bakmak bile yeterli olur. Söz gelimi, duygulanım imgede Bergman, Dreyer ve Antonioni gibi çoğunlukla zaman imge içerisinde değerlendirilen yönetmenler karşımıza çıkar. Bu yüzdendir ki, zaman imgenin temel akımlarından biri olan Yeni Gerçekçilik, duygulanım imge altında öne sürülen herhangi-bir-mekân kavramıyla birlikte açıklanır. Sinematografik imgenin ilk göstergesi (dicisign) Pasolini'yle birlikte geliştirilir. Bu gelişim uyarıncadır ki, söz gelimi Bunuel'in itki imgede karşımıza çıkması bizi şaşırtmaz. Örnekleri çoğaltmak mümkündür, ama şurası kesindir ki, iki majör imge sinema-oluş'ta birarada işlemektedir. Her filmle birlikte bu aradan-ortadan başlanılır.

Bu çalışmanın dördüncü bölümdeki temel motivasyonu bu birliktelik olmuştur. Şüphesiz, Deleuze'ün dünya sineması ölçeğinde yaptığını -evrensel gelişim haritasını- Türk sinemasının başlangıcından bugününe uzanan bir düzlem içerisinde gerçekleştirmek daha dikkate değer olurdu. Fakat her çalışma gibi bunun da içsel ve

dışsal sınırı vardır. İçsel sınıra daha müdahil olabileğimiz dikkate alınırsa, çalışmayı, Tük sineması alanyazınındaki "Yeni" açısından en tartışmalı dönem olan 90 sonrasıyla sınırlamak oldukça makul görünmektedir. Bu sınırlamayla, hem Yeni'yi temsil bağlamında tartışabileceğimiz bir alan açılmış hem de hacmi geniş olan film analizleriyle Deleuzeyen sinema bakışının Türk sineması alanyazını açısından bir prototipi çıkarılmıştır.

Bu prototipten, kendimize bir yol haritası olarak belirlediğimiz şu sonuçları çıkardık: (1) Sinema bir temsil aracı değildir, temsilden fazlasını içerir. (2) Yeni olanı tarihsel dönemler arasındaki ilişkiye indirgersek, bu fazlalığı-sinemanın mevcudiyetini *göz*den kaçırmış oluruz. (3) Yeni olanı tarihsel bakış açısından çıkartıp sinema-oluş'a dâhil ettiğimizde onun çoklu perspektifleriyle karşılaşırız. Yeni olan artık içe doğru bükülür, bir film veya yönetmen perspektifidir. Bu yön değişimi, imge ontolojisinin sanatsal bir düzenek içerisinde dirimselleşmesi anlamına gelir. Böylelikle, bir filmin üretilmesi veya değerlendirilmesinde sinemayla yaşam eşzamanlı akar. (4) Oluş'taki sinematik perspektiflere yerleştiğimizde, elimizde artık tarihsel bir büyüteç olmadığından, sinemanın içsel durumuna dair önemli bir zorlukla karşılaşırız. Deleuze'ün özellikle zaman imge için öne sürdüğü kavramlar olan "ayırt edilemezlik, karar verilemezlik" gibi yaşantı durumları daha çok filmlerle bizim aramızdaki ilişkiyi özetler. İtki imgenin filmlerdeki tespitine dair belirttiği zorluk, aslında, tüm imgeler için geçerlidir. Bir filmin bütünleşik yapısını ilmiklere ayırarak, imge ve gösterge açısından onların karşılıklarını bulmak her zaman belli bir duraksamayı içerir. Zamansal mesafe-aralık esasen sinematik deneyim için geçerlidir. Bir filmin veya yönetmen perspektifinin hangi imge ve gösterge altında değerlendirileceği veya sunumun-belirişin gelişimi açısından söylersek, bir yönetmenin hangi imge ve göstergelerden geçerek filmine bir değer verdiği, değerlerin yeniden değerlendirilmesi sancılı bir duyumsama-düşünme yüküdür.

Çalışmanın yöntemi için öne sürdüğümüz rizomatik film okuması bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bu okumada, Deleuze'ün imge ve gösterge sözlükçesiyle birlikte, 90 sonrası Türk sineması içerisinde sinematik bağlamda flaneur bir gezinti yapılmıştır. Bir film içinde ve filmler arasında sürekli saçaklanan bir imge ve gösterge okuması gerçekleştirilmiştir. Bu yüzdendir ki, söz gelimi Nuri Bilge Ceylan

hem hareket imgede hem de zaman imgede karşımıza çıkmaktadır. O halde, bu gezinti şu açıdan bir duyumsama-düşünme yükü taşımaktadır: Hem bir zaman imge yönetmenin hareket imge açısından neyi sorun ettiği kavranılacak hem de bu kavrayışın melodik çizgisi imge ve gösterge düzleminde ortaya çıkarılacaktır. Bu ikili işleyişi pek çok yönetmene ve bir döneme genişlettiğimizde, kendi içinde kök salmış olan bir imge ve gösterge manzarası karşımıza çıkar. Bu manzaranın olası tüm biçimlerinde görülen ve işitilen, sinema ve yaşam birlikteliğidir.

Deleuze'ün imge pedagojisini etik-politik bir düzleme çekerek, zaman imgenin sonunda sinemayı bu dünyaya inanca bağlaması bu açıdan bize anlamlı görünmektedir. Her filmle birlikte bu dünyaya-yaşama inancımızı, imge ve göstergesel bir düzlemde yeniden gözden geçiririz. Bu yeniden olanın mahiyetine dair değerlendirme gecikmeli bir tarifiyle hep sonradan gelen bir *şey* olduğu için, filmleri izlerken her zaman merkezi olmayan bir çemberin içerisinde "aynı" yerde buluruz kendimizi. 90 Sonrası Türk sinemasındaki bazı film ve yönetmenlere dair değerlendirmelerimizde yaşadığımız tam da bu karar verememe anlarıdır. Örneğin, *Şarmaşık* filmini kristal imge bağlamında değerlendirmek mümkün değil midir veya Emin Alper sinemasını düşünme göstergeleri altında değerlendirmek?

Deleuze'ü sinema çalışmaları açısından, son zamanlarda daha çok tercih edilir kılan da bu karmaşıklıktır. Deleuze, bizlere filmler üzerinden tartışabileceğimiz bir imge ve gösterge sahası açmaktadır. Önerdiğimiz olumsal imge kavramını da bu bağlamda değerlendirebiliriz. Yeni'nin ontolojisini düşünmeye çalışan bir filozof için sinemadan üretilecek kavramların sonu yoktur. Bu imge ve gösterge sahasını geliştirmek biz sinema çalışanlarına düşmektedir. Burada kullanılan "çalışanlar"ı sinemanın mutfağından salonuna kadar uzanan bağlamda kullanıyoruz. Bu görevi sadece yeni imgeler yaratmak veya kavramsallaştırmakla sınırlı tutmak da yanlış olacaktır. Bu çalışma özelinde, önce kendime sonra diğer sinema çalışanlarına bazı entelektüel görevler düşmektedir. Bu misyonun temel sorusu şu olmalıdır: Sinemaya başka bir gözle bakmanın artık zamanı gelmedi mi? Her dönem ölümü ilan edilen sinemanın var gücüyle evlerimize girdiği bu günlerde, ona dair farklı bir yöntem geliştirmenin tam da sırası değil midir? Rizomatik film okumasını, bu bağlamda geliştirilmeye muhtaç olarak görüyoruz. Aynı eksikliği sinema ve temsil ilişkisi

açısından da düşünebiliriz. Bir düşünürü temsil bağlamında değerlendirip, Deleuze'le birlikte onun karşısına çıkmak sinema açısından faydalı bir tartışma olacaktır. Bu faydayı bizzat felsefeden de sağlayabiliriz. Söz gelimi, Çağdaş Fransız felsefesenin diğer önemli bir figürü olan Badiou'yu sinema özelinde Deleuze'le ilişkilendirmek oldukça verimli bir tartışma sahası açacaktır: iki çokluk filozofu aracılığıyla sinemanın iki farklı görünümü. Hangi yola girersek girelim, Deleuze'le yapılan bir tartışma veya kıyaslama sinemayı kuramsal ve pratik bir açıklıkta tutacaktır.

O halde, şunu rahatlıkla söyleyebiliriz: gerek önerilen bu kavram (olumsal imge) ve 90 sonrası Türk filmlerine dair imge ve gösterge analizleri tümüyle tartışmaya açıktır. Ayrıca tartışmanın ötekisiyle olması da zorunlu değildir. Bir filmi her izlediğimizde başka bir *şey* olarak görünüyorsa, tartışanla tartışılan pekâlâ aynı kişi olabilir. Öznenin zaman içindeki yaşamı larvamsı bir imge ve gösterge düzleminde cerayan ettiği için başkasını dışımızda aramamıza gerek yoktur. Proust'un söylediği "içimizdeki bilinmeyen işaretler kitabı", görsel ve işitsel dünyalarımızda her zaman yeni baştan oluşmaya devam eder. Filmlerin bu oluşuma katkısı azımsanmayacak bir düzeydedir. Bu dünyaları değerlendirmek, bir film şeridi gibi akan yaşamlarımızı yoklamakla olabilir ancak. Felsefenin kadim buyruğu -gnôthi seauton (kendini tanı)- çağımız için biraz da sinemayı izlemekten geçer.

Deleuze sinemayla birlikte insanı tüm faaliyetleriyle birlikte yeniden tanırken, onun imgeler evrenindeki sınırlılığına da işaret eder. Felsefesinin önemli bir izleği olan antropomorfik bakış açısına yönelik eleştiri en çok sinema düzeneği içerisinde yerini bulur. İmgeler evreninin başlangıcı olan algılanım imgede insan belli bir eşikte durur. Sinemada bu eşik mikro ve makro hareketlere doğru genişler. Bütün bu hareketler arasındaki ilişki ve bağlantılar, yaşam sürelerimizi dikkate alırsak eğer, kısacık bir sürede-aralıkta olup biter. Bu süreyi uzatan ve genişleten bizim film izleme pratiğimizdir. Hep yeni baştan döndüğümüz bu aralıkta, ortadan başlamak her zaman yaratıma gebe bir haldedir. İmgeler evrenindeki ortadan-aralıktan, filmler arasındaki imge ve göstergesel ortaya-aralığa. Zamanın "daimi bir kendini-ayırma" hareketinde farklılaşan sinematik tekrar.

KAYNAKLAR

Adanır, O. (2003). *Sinemada Anlam ve Anlatım*. Bursa: Alfa Yayım.

Akay, A. (2006a). "Felsefe Nedir? Üzerine", *Toplumbilim* (5), 15-19.

Akay, A. (2006b). "Giriş", *Toplumbilim* (5), 9-15.

Alam, M. (2007). "*Reha Erdem İle Söyleşi*". *Sinema Söyleşileri 2006* içinde (s. 33-51). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul.

Alam, M. (2012). "*Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi*". *Sinema Söyleşileri 2011* içinde (s. 119-155). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul.

Altuğ, T. (1995). "Çevirenin Önsözü". *Kant'ın Eleştirel Felsefesi* içinde (s. 25-33). İstanbul: Payel Yayınları.

Aras, K. (2013). *Gilles Deleuze Felsefesinde Özne-Oluş'un Ontolojik Tasarımı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Arnott, S. J. (2005). "Tekbencilik ve Deleuze Etiğinde Topluluk Örneği". (B. Başaran. Çev.). *Gilles Deleuze'de Toplum ve Denetim* içinde (s. 7-29). İstanbul: BağlamYayıncılık.

Arslan, S. (2011*). Cinema in Turkey a New Critical History*. New York: Oxford University Press.

Arslan, T. U. (2010). *Mazi Kabrinin Hortlakları Türklük, Melankoli ve Sinema*. İstanbul: Metis Yayınları.

Aruoba, O. (2016). *Uzak*. İstanbul: Metis Yayınları.

Atam, Z. (2010). *"Yeni Sinemanın" Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*, Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, İstanbul.

Aytaç, S. ve Çiftçi, A. (2017). "*Ceylan Özgün Özçelik İle Söyleşi*". *Altyazı.* 172, 24-30.

Aytaç, S. ve Göl, B. (2012). "*Pelin Esmer İle Söyleşi*". *Altyazı.* 122, 21-26.

Aytaç, S., Göl, B. ve Onaran, G. (2009). "*Zeki Demirkubuz İle Söyleşi*". *Altyazı.* 89, 18-24.

Aytaç, S., Göl, B. ve Yücel, F. (2009). "*Pelin Esmer İle Söyleşi*". *Altyazı.* 87, 21-26.

Aytaç, S. ve Yücel, F. (2008). "*Özcan Alper İle Söyleşi*". *Altyazı.* 79, 22-28.

Aytaç, S ve Yücel, F. (2009). "*Reha Erdem İle Söyleşi*". *Altyazı.* 82, 22-28.

Aytaç, S ve Yücel, F. (2009). "*Yeşim Ustaoğlu İle Söyleşi*". *Altyazı.* 80, 34-40.

Aytaç, S. ve Yücel, F. (2010). "*Aslı Özge İle Söyleşi*". *Altyazı.* 93, 26-30.

Badiou, A. (2000). "Of Life as a Name of Being, or, Deleuze's Vitalist Ontology". (A.Toscano. Çev.) *The Warwick Journal of Philosophy*. 10, 191-199.

Badiou, A. (2019). *Deleuze: Varlığın Uğultusu*. (M. Erşen. Çev.). İstanbul: MonoKLYayınları.

Baker, U. (2011). *Beyin Ekran*. (E. Berensel. Der.). İstanbul: Birikim Yayınları.

Baker, U. (2015). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*. (H. Abuşoğlu. Çev.). İstanbul: Birikim Yayınları.

Battal, S. (2007). "*Yavuz Turgul İle Söyleşi*". *Cinemascope.* 12, 40-44.

Bazin, A. (1966). *Çağdaş Sinemanın Sorunları*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Beller, J. L. (2005). "Sermaye/Sinema. Gilles Deleuze'de Toplum ve Denetim". (B. Başaran. Çev.). *Gilles Deleuze'de Toplum ve Denetim* içinde (s. 107-133). 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*. 20 (3), 56-75.
Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
Bergson, H. (2015). M*adde 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*. 32 (4), 401-418.
Bogue, R. (2003). *Deleuze on Cinema*. Newyork: Routledge.
Bonitzer, P. (2011). *Kör Alan ve Dekadrajlar*. (İ. Yasar. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
Borges, J. L. (2018). *Ficciones – Hayaller ve Hikayeler*. (T. Uyar ve F. Özgüven. Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
Bozkurt, A. ve Çiftçi, A. (2016). “*Ahu Öztürk İle Söyleşi*”. *Altyazı.* 160, 29-33.
Bütev, S. (2019). *Yeni Türk Sinemasında Zihinselliğin Objektivasyonu*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
Carroll, L. (2019a). *Alice’in Harikalar Diyarındaki Maceraları*. (A. Ekici. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Carroll, L. (2019b). *Aynanın İçinden ve Alice’in Orada Karşılaştıkları*. (A. Ekici. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Colebrook, C. (2013). *Gilles Deleuze*. (C. Soydemir. Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
Çiftçi, A. ve Aytaç, S. (2009). “*Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi*”. *Altyazı.* 80, 22-28.
Çiftçi, A. ve Göl, B. (2015). “*Emin Alper İle Söyleşi*”. *Altyazı.* 155, 20-28.
Çiftçi, A. ve Göl, B. (2016). “*Kıvanç Sezer İle Söyleşi*”. *Altyazı.* 167, 30-35.
Çiftçi, A. ve Şensöz, D. A. (2015). “*Emine Emel Balcı İle Söyleşi*”. *Altyazı.* 155, 36-41.
Çiftçi, A. ve Yücel, F. (2015). “*Özcan Alper İle Söyleşi*”. *Altyazı.* 156, 36-42.
Dadak, Z. ve Göl, B. (2005). “*Yavuz Turgul İle Söyleşi*”. *Altyazı.* 37, 50-54.
Deamer, D. (2009). Cinema, Chronos/Cronos: Becoming an Accomplice to the Impasse of History. J. A. Bell and C. Colebrook. (Ed.). *Deleuze and History* içinde (s. 161-188). Edinburgh: Edinburgh University Press.
Defoe, D. (2020). *Robinson Crusoe*. (F. Kâhya. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası 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*. 25, 111-134.
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). *Göçebe Düşünce*. (A. Kayhan. Çev.). *Toplumbilim*. (5), 63-69.
Deleuze, G. (2006b). *Felsefe ve Azınlık.* (A. Soysal. Çev.). *Toplumbilim.* (5), 69-71.
Deleuze, G. (2006c). *Kıvrım - Leibniz ve Barok.* (H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
Deleuze, G. (2006d). *Müzakereler* (İ. Uysal. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2007). *Leibniz Üzerine Beş Ders.* (U. Baker. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Deleuze, G. (2009a). *Francis Bacon*. (C. Batukan. ve E. Erbay. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2009b). *Issız Ada ve Diğer Metinler – Metinler ve Söyleyişileri 1953-1974*. (F. Taylan ve H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
Deleuze, G. (2009c). *İki Delilik Rejimi – Metinler ve Söyleyişileri 1975-1995*. (M. E. Keskin. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
Deleuze, G. (2010). *Bergsonculuk.* (H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
Deleuze, G. (2013a). *Foucault*. (B. Yalım. ve E. Koyuncu. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2013b). *Kritik ve Klinik*. (İ. Uysal. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2014). *Sinema 1 Hareket-İmge*. (S. Özdemir. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2015a). *Anlamın Mantığı*. (H. Yücefer. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2015b). *Kant Üzerine Dört Ders.* (U. Baker. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
Deleuze, G. (2016a). *Ampirizm ve Öznellik.* (E. Erbay. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2016b). Edimsel ve Virtüel. *Cogito*. 82, 14-19.
Deleuze, G. (2016c). *Nietzsche*. (İ. Karadağ. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
Deleuze, G. (2016d). *Nietzsche ve Felsefe.* (F. Taylan. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. (2016e). *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. (2021). *Sinema II Zaman-İmge*. (B. Yalım ve E. Koyuncu. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Deleuze, G. ve Claire, P. (2016). *Diyaloglar* (A. Akay. Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
Deleuze, G. ve Felix, G. (1987). *A Thousand Plateaus*. (B. Massumi. Çev.). London: University of Minnesota Press.
Deleuze, G. ve Felix, G. (2000). *Kafka - Minör Bir Edebiyat İçin.* (Ö. Uçkan ve I. Ergüden. Çev.). Ankara: Yapı Kredi Yayınları
Deleuze, G. ve Felix G. (2001). *Felsefe nedir?* (T. Ilgaz. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Deleuze, G. ve Felix, G. (2017). *Anti Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1.* (F. Ege. H. Erdoğan ve M. Yiğitalp. Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm Yayınları.

Deleuze, G. ve 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*. 20 (3), 56-75.
Demir, M. (2015). "Bergson-Deleuze Karşılaşması: Virtüelin Materyalizmi". *Dîvân Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*. 39, 57-103.
Deniz, T. (2011). "*Seyfi Teoman İle Söyleşi*". *Hayal Perdesi*. 22, 22-26.
Deniz, T. ve Pay, A. (2010). "*Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi*". *Hayal Perdesi*. 16, 30-37.
Edener, E. (2015). "*Tolga Karaçelik İle Söyleşi*". *Altyazı.* 156, 45.
Er, S. E. (2011). *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi (Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması)*. Yayımlanmış Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
Farocki, H. (2020). İmajlarla Düşünmek. (E. Üngür. Çev.). Eskişehir: Yort Kitap.
Frampton, D. (2013). *Filmozofi*. (C. Soydemir. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
Foucault, M. (2011). *Felsefe Sahnesi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Foucault, M. (2015). Öznenin Yorumbilgisi Collegè de France Dersleri (1981-1982). (F. Keskin. Çev.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Bilgi Yayınları.
Gönen, M. (2008). *Paradoksal Sanat Sinema*. İstanbul: Versus Kitap.
Guattari, F. (2013). *Kaçış Çizgileri Başka Bir Olanaklar Dünyası İçin*. (I. Ergüden. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
Guattari, F. (2018). *Moleküler Devrim*. (I. Ergüden. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
Guattari, F. ve Negri, A. (2006). *Bizim Gibi Komünistler*. (İ. Sümer. M. Erata. ve B. Özçorlu). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
Hansen, B. M. (2015). "Sunuş". *Film Teorisi* içinde (s. 15-61) (Ö. Çelik. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
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.
İbn Tufeyl. (2020). *Hay bin Yakzan*. (M. Ş. Yaltkaya ve B. Reşid. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Sanat Yayıncılık.
İnternet: Akay, A. (2021). "Montaj Düşünce". PostDergi. Web: http://postdergi.com/cgi-sys/suspendedpage.cgi adresinden 20 Şubat 2022'de alınmıştır.
İnternet: Aytaç, S., Göl, B. ve Yücel, F. (2014). "*Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi*". *Altyazı.* Web: https://altyazi.net/soylesiler/nuri-bilge-ceylanla-kis-uykusu-uzerine/ adresinden 15 Haziran 2022'de alınmıştır.
İnternet: Aytaç, S., Göl, B.. ve Onaran, G. (2019). "*Zeki Demirkubuz İle Söyleşi*". *Altyazı.* Web: https://altyazi.net/soylesiler/zeki-demirkubuz-ile-kiskanmak-uzerine-soylesi/ adresinden 15 Haziran 2022'de alınmıştır.
İnternet: Koca, T. (2020). "*Kudret Sabancı İle Söyleşi".* Web: https://guncesinema.com/kudret-sabanci-ile-roportaj/ adresinden 15 Haziran 2022'de alınmıştır.
İnternet: Kıral, E. (2020). "*Bakkal Defterine Yazdıklarım: Erden Kıral'ın Karantina Günlüğü*". *Altyazı.* Web: https://altyazi.net/altyazi/bakkal-defterine-yazdiklarim-erden-kiralin-karantina-gunlugu/ adresinden 15 Haziran 2022'de alınmıştır.

İnternet: Köstepen, E. ve Göl, B. (2011). "*Özcan Alper İle Söyleşi*". *Altyazı.* Web: https://altyazi.net/soylesiler/ozcan-alper-ile-soylesi-simdi-degilse-ne-zaman/ adresinden 15 Haziran 2022'de alınmıştır.
İnternet: Massumi, B. (2020). "Deleuze'ü Hazmedememek". (S. C. Birdal. Çev.). *Viraverita.* Web: https://viraverita.org/yazilar/deleuzeu-hazmedememek adresinden 15 Aralık 2020'de alınmıştır.
İnternet: Yücel, F. (2013). "*Yeşim Ustaoğlu İle Söyleşi*". *Altyazı.* Web: https://altyazi.net/soylesiler/yesim-ustaoglu-olu-zamanlar-ve-araf/ adresinden 15 Haziran 2022'de alınmıştır.
Kabadayı, L. ve Özsoy, A. (2019). "*Sinemanın Genel Sorunları – I Emre Yeksan, Belmin Söylemez, Ümit Ünal*". *SineFilozofi*, 4(7), 126-145.
Kafka, F. (2017). *Dava*. (G. Sert. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Kaplan, T. (2020). *Deleuze Felsefesinde Sinema Sanatının Yeri*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
Karadağ, İ. (2016). "Deleuze ve Aptallık". *Cogito*. 82, 44-68.
Kleinherenbrink, A. (2014). "Art as Authentic Life - Deleuze after Kierkegaard", *Kritike* 8(2), 98-118.
Klossowski, P. (1999). *Nietzsche ve Kısırdöngü*. (M. Yakupoğlu. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Köstepen, E., Okur Y., Türk, İ. ve Yücel, F. (2003). "*Nuri Bilge Ceylan İle Söyleşi*". *Altyazı.* 15, 40-43.
Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi*. (Ö. Çelik. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
Küçükalp, K. (2009). "Deleuze'ün Felsefe Kavrayışı". *Kaygı*. 12, 131-145.
Küçükalp, K. (2016). Deleuze-Guattari ve Etik. (V. Urahan. Ed.). *Çağdaş Fransız Felsefesinde Etik* içinde (s. 269-297). Ankara: Hece Yayınları.
Lazzarato, M. (2017). *Videofelsefe – Zamanı Kristalleştirme Makineleri*. (Ş. Ç. Solmaz. Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
Le Gof, J. (2020). *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart Mı?*. (A. Berktay. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Leibniz, G. W. (2011). Monadoloji. (D. Çetinkasap. Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
Lucretius. (2018). *Evrenin Yapısı*. (T. Uyar. ve T. Uyar. Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
Marks, J. (1998). *Gilles Deleuze: Vitalism and Multiplicity*. London: Pluto Press.
Marrati, P. (2008). *Gilles Deleuze: Cinema and Philosophy*. (A. Hartz. Çev.). Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
Martin-Jones, D. (2016). "Minör Sinemalar". (M. Özbank ve Y. Başkavak. Çev.). *Yeni Bir Bakışla Deleuze* içinde (s. 71-85). İstanbul: Kolektif Kitap.
May, T. (2017). *Deleuze – Bir Birey Nasıl Yaşayabilir?*. (S. Çalcı. Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.
Megill, A. (2012). *Aşırılığın Peygamberleri Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*. (T. Birkan. Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
Nietzsche, F. (2005). *Putların Batışı ya da Çekiçle Nasıl Felsefe Yapılır*. (M. Tüzel. Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
Nietzsche, F. (2015). *Tarihin Yaşam İçin Zararı ve Sakıncası*. (M. Tüzel. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası 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.
Okumuş, F. (2010). *Sinema Tarihyazımına Farklı Bakmak ve Türk Sineması Tarihyazımı İçin Yöntem Arayışı*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
Okur, Y. (2007). "*Semih Kaplanoğlu İle Söyleşi*". *Sinema Söyleşileri 2006* içinde (s. 51-71). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul.
Onaran, A. Ş. (1994). *Türk Sineması (I. Cilt)*. İstanbul: Kitle Yayınları.
Onaran, A. Ş. (1995). *Türk Sineması (II. Cilt)*. İstanbul: Kitle Yayınları.
Öperli, N. (2004). "*Zeki Demirkubuz İle Söyleşi*". *Altyazı.* 27, 30-33.
Öperli, N. (2008). "*Ümit Ünal İle Söyleşi*". *Altyazı.* 71, 32-34.
Öperli, N. (2012). "*Yeni Türkiye Sineması: Belma Baş, Tolga Karaçelik, Sedat Yılmaz, Seren Yüce"*. *Sinema Söyleşileri 2011* içinde (s. 357-385). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul.
Öperli, N., Refiğ, E. ve Yücel, F. (2002). "*Ümit Ünal İle Söyleşi*". *Altyazı.* 13, 50-54.
Öperli, N. ve Yücel, F. (2003). "*Derviş Zaim İle Söyleşi*". *Altyazı.* 22, 32-38.
Öztürk, S. (2017). "*Fikret Reyhan İle Söyleşi*". *SineFilozofi*, 2(4), 158-160.
Öztürk, S. (2018). *Sinema Felsefesine Giriş – Film-Yapımı Felsefe*. Ankara: Ütopya Yayınevi.
Öztürk, S. ve Bütev, S. (2017). "*Tayfun Pirselimoğlu İle Söyleşi*". *SineFilozofi*, 2(3), 220-229.
Öztürk, S. ve Bütev, S. (2019). "*Sinemanın Genel Sorunları – II Ercan Kesal, Tayfun Pirselimoğlu, Ceylan Özgün Özçelik*". *SineFilozofi*, 4(7), 146-162.
Öztürk, S. ve Özsoy, A. (2017). "*Pelin Esmer İle Söyleşi*". *SineFilozofi*, 2(4), 161-172.
Öztürk, S. ve Özsoy, A. (2019). "*Tolga Karaçelik İle Söyleşi*". *SineFilozofi*, 4(8), 375-394.
Öztürk, S. ve Uğur, G. (2016). "*Ümit Ünal İle Söyleşi*". *SineFilozofi*, 1(2), 184-193.
Panternburg, V. (2020). "Görünürlükler: İmaj ve Metin Arasında Harun Farocki". (E. Üngür. Çev.). *İmajlarla Düşünmek* içinde (s. 17-35). Eskişehir: Yort Kitap.
Patton, R. P. (2005). "Kavramsal Politika ve Bin Yayla'da Savaş Makinası". (B. Başaran. Çev.). *Gilles Deleuze'de Toplum ve Denetim* içinde (s. 43-73). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
Pessoa, F. (2018). *Huzursuzluğun Kitabı*. (S. Özen, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları.
Pisters, P. (2012*). The Neuro Image A Deleuzian Film-Philosophy Digital Screen Culture*. Stanford: Stanford University Press.
Platon. (2000). *Sofist*. (C. Karakaya. Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınlar.
Platon. (2016). *Devlet*. (S. Eyüboğlu. ve M. A. Cimcoz. Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
Platon. (2014). *Parmenides*. (S. Babür. Çev.). İmge Kitabevi: Ankara.
Proust, M. (2020). *Kayıp Zamanın İzinde I. ve II. Cilt*. (R. Hakmen. Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
Robbe-Grillet, A. (1981). *Yeni Roman*. (A. Bezirci. Çev.). İstanbul: Yazko.
Rodowick, N. D. (1997). *Gilles Deleuze's Time Machine*. Durham ve London: Duke University Press:
Sarı, K. Ç. (2016). "*Reha Erdem İle Söyleşi*". *Moment*. 3(2), 508-511.
Sauvagnargues, A. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca. Çev.). Ankara: De Ki Basım Yayım.

Sauvagnargues, A. (2016). *Art Machines: Deleuze, Guattari, Simondon*. (S. Verderber. ve W. E. Holland. Çev.). Edinburgh: Edinburgh University Press.
Saydam, B. (2011). "*Özcan Alper İle Söyleşi*". *Hayal Perdesi*, 25. 36-43.
Shambu, G. (2020). *Yeni Sinefili*. (B. Demirtaş. Çev.). Eskişehir: Yort Kitap.
Spinoza, B. (2011). *Ethica – Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*. (Ç. Dürüşken. Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
Suner, A. (2006). *Hayalet Ev Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis Yayınları.
Sünter, E. (2016). "Deleuze'ün Minör Suç Ortakları". *Cogito*. 82, 198-231.
Sütçü, Ö. Y. (2015). G*illes Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi*. Bursa: Sentez Yayıncılık.
Şentürk, R. (2020). "Türk Sinema Tarih Yazımında Dönemselleştirme Sorunu", *Intermedia International e-Journal,* 7(13), 270-285.
Tomlinson, H. ve Galeta, R. (2001). *Translator's Introduction. Cinema 2: The Time-Image* içinde (s. xv- xviii). Minneapolis: The University of Minnesota Press.
Tournier, M. (2014). *Cuma ya da Pasifik Arafı*. (M. Ece. Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Trifonova, T. (2004). "A Nonhuman Eye: Deleuze on Cinema". *SubStance*. 33 (2), 134-152).
Turan, H. (2011). "*Onur Ünlü İle Söyleşi*". *Hayal Perdesi*. 25, 24-33
Türkyılmaz, Ç. (2016). *Bunalım Çağı Kierkegaard Marx Nietzsche*. Ankara: Biblotech Yayınları
Uğur, G. (2016a). "*Emin Alper İle Söyleşi*". *SineFilozofi*, 1(1), 148-158.
Uluçay, A. (2010). "*2002'de Yapılmış Olan Ahmet Uluçay İle Söyleşi*". *Hayal Perdesi*. 15, 76-87.
Vardar, Ö. (2006). "*Derviş Zaim İle Söyleşi*". *Altyazı.* 47, 40-44..
Wittgenstein, L. (2017). *Felsefi Soruşturmalar*. (H. Barışcan. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
Yavuz, H. (2001c). "Nietzsche ve Bengidönüş". *Cogito*. 25, 143-149.
Yetişkin, E. (2011). "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş". *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 40, 123-141.
Yücefer, H. (2010). "Deleuze'ün Bergsonculuğuna Giriş". *Bergsonculuk* içinde (s. 7-50). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
Yücefer, H. (2016). "Potansiyelleri Düşünmek Deleuze'de Virtüellik, Oluş ve Tarih", *Cogito,* 82, 87-119.
Yücefer, H. (2020). "İmgenin Ardındaki İmge: Deleuze'de Eylem-İmgenin Krizi", *Cogito,* 97, 97-126.
Yücel, Ş. (2005). "*Pelin Esmer İle Söyleşi*". *Altyazı.* 42, 58-60
Yücel, F. (2008). "*Çağan Irmak İle Söyleşi*". *Sinema Söyleşileri 2007* içinde (s. 3-31). Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi: İstanbul.
Yücel, F. (2012). "*Yeşim Ustaoğlu İle Söyleşi*". *Altyazı.* 120, 26-32.
Yüksel, E. (2016b). "*Emin Alper İle Söyleşi*". *Moment*. 3(2), 512-516.
Žižek, S. (2013). *Bedensiz Organlar: Deleuze ve Neticeler Üzerine*. (U. Y. Kara. Çev.). İstanbul: MonoKL Yayınları.
Zıraman, Z. (2014). *Yeni Kavramı Çerçevesinde 1990 Sonrası Türkiye Sinemasın Yönetmen Üslupları*, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
Žižek, S. (2019). *Yamuk Bakmak*. (T. Birkan. Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Zourabichvili, F. (2008). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*. (A. U. Kılıç Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Film Listesi

11’e 10 Kala (Pelin Esmer, 2009)
9 (Ümit Ünal, 2002)
A Woman of Paris (Charlie Chaplin, Parisli Kadın, 1923)
Abluka (Emin Alper, 2015)
Ahlat Ağacı (Nuri Bilge Ceylan, 2018)
Akrebin Yolculuğu (Ömer Kavur, 1997)
All About Eve (Joseph L. Mankiewicz, Perde Açılıyor, 1950)
Amarcord (Federico Fellini, 1973)
Ara (Ümit Ünal, 2008)
Araf (Yeşim Ustaoğlu, 2012)
Aşk, Büyü vs. (Ümit Ünal, 2019)
Avcı (Erden Kıral, 1997)
Babamın Kanatları (Kıvanç Sezer, 2016)
Baby Doll (Elie Kazan, Taş Bebek, 1956)
Bal (Semih Kaplanoğlu, 2010)
Bande à part (Jean-Luc Godard, Çete, 1964)
Bekleme Odası (Zeki Demirkubuz, 2003)
Ben O Değilim (Tayfun Pirselimoğlu, 2013)
Berlin in Berlin (Sinan Çetin, 1993)
Beş Şehir (Onur Ünlü, 2009)
Beş Vakit (Reha Erdem, 2006)
Bir Zamanlar Anadolu’da (Nuri Bilge Ceylan, 2011)
Birds (Alfred Hitchcock, Kuşlar, 1963)
Bizim Büyük Çaresizliğimiz (Seyfi Teoman, 2011)
Bronenosets Potemkin (Sergey Ayzenştayn, Potemkin Zırhlısı, 1925)
Bulantı (Zeki Demirkubuz, 2015)
Bulutları Beklerken (Yeşim Ustaoğlu, 2003)
C Blok (Zeki Demirkubuz, 1994)
Cazibe Hanımın Gündüz Düşleri (İrfan Tözüm, 1992)
Chelovek s kino-apparatom (Dziga Vertov, Kameralı Adam, 1929)
Citizen Kane (Orson Welles, Yurttaş Kane, 1941)
Çamur (Derviş Zaim, 2003)
Çatlak (Fikret Reyhan, 2020)
Daha (Onur Saylak, 2017)
Dar Alanda Kısa Paslaşmalar (Serdar Akar, 2000)
Dial M for Murder (Alfred Hitchcock, Cinayet Var, 1954)
Dönersen Islık Çal (Orhan Oğuz, 1992)
Düş Gezginleri (Atıf Yılmaz, 1992)
Easy Rider (Dennis Hoper, Özgürlüğün Bedeli, 1969)
Eşkıya (Yavuz Turgul, 1996)
Filler ve Çimen (Derviş Zaim, 2000)
Gece, Melek ve Bizim Çocuklar (Atıf Yılmaz, 1994)
Gelecek Uzun Sürer (Özcan Alper, 2011)

Gemide (Serdar Akar, 1998)
Gişe Memuru (Tolga Karaçelik, 2010)
Gizli Yüz (Ömer Kavur, 1991)
Gölge Oyunu (Yavuz Turgul, 1992)
Gölgeler ve Suretler (Derviş Zaim, 2010)
Gölgesizler (Ümit Ünal, 2009)
Gözetleme Kulesi (Pelin Esmer, 2012)
Greed (Jean Mitry, Hırs, 1924).
Güneşe Yolculuk (Yeşim Ustaoğlu, 1999)
Güneşin Oğlu (Onur Ünlü, 2008)
Hayat Var (Reha Erdem, 2008)
Her Şey Çok Güzel Olacak (Ömer Vargı, 1998)
Höstsonaten (Ingmar Bergman, Güz Sonatı, 1978)
II Gattopardo (Luchino Visconti, Leopar, 1963)
Ivan Groznny (Sergey Ayzenştayn, Korkunç İvan, 1944)
Ivan Groznny. Skaz vtoroy: Boyarskiy zagovar (Sergey Ayzenştayn, Kokrunç İvan II: Boyarların Düzeni, 1958)
İklimler (Nuri Bilge Ceylan, 2006)
İnşaat (Ömer Vargı, 2003)
İstanbul Kanatlarımın Altında (Mustafa Altıoklar, 1996)
İşe Yarar Bir Şey (Pelin Esmer, 2017)
İtiraf (Zeki Demirkubuz, 2001)
İz (Yeşim Ustaoğlu, 1994)
Jin (Reha Erdem, 2013)
Kaç Para Kaç (Reha Erdem, 1999)
Kader (Zeki Demirkubuz, 2006)
Kaptan Feza (Ümit Ünal, 2010)
Kara Kentin Çocukları (Orhan Oğuz, 2000)
Karanlıktakiler (Çağan Irmak, 2009)
Karpuz Kabuğundan Gemiler Yapmak (Ahmet Uluçay, 2004)
Kasaba (Nuri Bilge Ceylan, 1997)
Kaygı (Ceylan Özgün Özçelik, 2017)
Kelebekler (Tolga Karaçelik, 2018)
Kıskanmak (Zeki Demirkubuz, 2009)
Kış Uykusu (Nuri Bilge Ceylan, 2014)
Kız Kardeşler (Emin Alper, 2019)
Koca Dünya (Reha Erdem, 2016)
Koleksiyoncu (Pelin Esmer, 2002)
Kor (Zeki Demirkubuz, 2016)
Korkuyorum Anne (Reha Erdem, 2004)
Kosmos (Reha Erdem, 2010)
Köprüdekiler (Aslı Özge, 2009)
L'Âge d'Or (Luis Buñuel, Altın Çağ, 1930)
L'année derniére à Marienbad (Alain Resnais, Geçen Yıl Marienbad'da, 1961)
L'arrivée d'un train á La Ciotat (Louis Lumière, Bir trenin La Ciotat garına varışı, 1896)
L'arroseur arrose (Louis Lumière, 1895)
L'Atalante (Jean Vigo, 1934)
L'homme qui ment (Alain Robbe-Grillet, Yalan Söyleyen Adam, 1968)

La régle du jeu (Jean Renoir, Oyunun Kuralı, 1939)
Laleli'de Bir Azize (Kudret Sabancı, 1999)
Le Charme discret de la bourgeoisie (Luis Buñuel, Burjuvazinin Gizli Çekiciliği, 1972)
Le jour se léve (Marcel Carné, Gün Ağırıyor, 1939)
Little Big Man (Arthur Penn, Küçük Dev Adam, 1970)
Lola Montés (Max Ophüls, 1955)
Masumiyet (Zeki Demirkubuz, 1997)
Mat (Vsevolod Pudovkin, Ana, 1926)
Mayıs Sıkıntısı (Nuri Bilge Ceylan, 1999)
Mr. Klein (Joseph Losey, Kaderi Arayan Adam, 1976)
Mustafa Hakkında Her Şey (Çağan Irmak, 2003)
Nar (Ümit Ünal, 2011)
Nashville (Robert Altman, 1975)
Nefesim Kesilene Kadar (Emine Emel Balcı, 2015)
Nokta (Derviş Zaim, 2008)
On the Waterfront (Elie Kazan, Rıhtımlar Üzerinde, 1954)
Ordet (Carl Theodor Dreyer, Söz, 1955)
Oyun (Pelin Esmer, 2005)
Pandoranın Kutusu (Yeşim Ustaoğlu, 2008)
Party Girl (Nicholas Ray, Gangsterin Sevgilisi, 1958)
Persona (Ingmar Bergman, 1966)
Pickpocket (Robert Bresson, Yankesici, 1959)
Polis (Onur Ünlü, 2007)
Psycho (Alfred Hitchcock, Sapık, 1960)
Rear Window (Alfred Hitchcock, Arka Pencere, 1954)
Rio Bravo (Howard Hawks, Kahramanlar Şehri, 1959)
Rope (Alfred Hitchcock, Ölüm Kararı, 1948)
Rüzgârın Hatıraları (Özcan Alper, 2015)
Saç (Tayfun Pirselimoğlu, 2010)
Salkım Hanımın Taneleri (Tomris Giritlioğlu, 1999)
Samson and Delilah (Cecil B. DeMille, Samson ve Dalilâ, 1949)
Sarmaşık (Tolga Karaçelik, 2015)
Sauve Qui Peut (la vie) (Jean-Luc Godard, Herkes Başının Çaresine Baksın, 1980)
Scarface (Howard Hawks, Yaralı Yüz, 1932)
Ses (Ümit Ünal, 2010)
Shadows (John Cassavetes, Gölgeler, 1959)
Shanghai Express (Joseph Von Sternberg, 1932)
Sherlock, Jr. (Buster Keaton, 1924)
Shock Corridor (Samuel Fuller, Şok Koridoru, 1963)
Sırtlarındaki Hayat (Yeşim Ustaoğlu, 2004)
Sofra Sırları (Ümit Ünal, 2017)
Sonbahar (Özcan Alper, 2008)
Stagecoach (John Ford, Cehennemden Dönüş, 1939)
Straoye i novoye (Sergey Ayzenştayn, Eski ve Yeni, 1929)
Sürü (Yılmaz Güney, 1979)
Süt (Semih Kaplanoğlu, 2008)
Şarkı Söyleyen Kadınlar (Reha Erdem, 2013)
Şimdiki Zaman (Belmin Söylemez, 2012)

Tabutta Rövaşata (Derviş Zaim, 1996)
Taxi Driver (Martin Scorsese, Taksi Şoförü, 1976)
Tepenin Ardı (Emin Alper, 2012)
Tereddüt (Yeşim Ustaoğlu, 2016)
The Asphalt Jungle (John Huston, Elmas Hırsızları, 1950)
The Circus (Charlie Chaplin, Sirk, 1928)
The Crowd (King Vidor, Halk, 1928)
The Go-Between (Joseph Losey, Arabulucu, 1971)
The Maltese Falcon (John Huston, Malta Şahini, 1941)
The Wild Bunch (Sam Peckinpah, Vahşi Belde, 1969)
To Be or Not to Be (Ernst Lubitsch, Olmak ya da Olmamak, 1942)
Toz Bezi (Ahu Öztürk, 2015)
Trial (Orson Welles, Dava, 1962)
Umberto D (Vittorio De Sica, 1952)
Uzak (Nuri Bilge Ceylan, 2002)
Üç Maymun (Nuri Bilge Ceylan, 2008)
Üçüncü Sayfa (Zeki Demirkubuz, 1999)
Wagon Master (John Ford, Vahşiler Hücum Ediyor, 1950)
Yazgı (Zeki Demirkubuz, 2001)
Yeraltı (Zeki Demirkubuz, 2012)
Yumurta (Semih Kaplanoğlu, 2007)
Zabriskie Point (Michelangelo Antonioni, Zabriskie Noktası, 1970).
Zemlya (Alexander Dovzhenko, Toprak, 1930)

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı ve Soyadı : Tezcan KAPLAN
Uyru : Türkiye Cumhuriyeti

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Doktora	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı	Devam Ediyor
Yüksek Lisans	Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Ana Bilim Dalı	2020
Yüksek Lisans	Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Ana Bilim Dalı	2015
Lisans	Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Sinema ve Televizyon Bölümü	2012
Lise	Ankara İncirli Lisesi	2002

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2018-Halen	Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi İletişim Fak.	Araştırma Görevlisi
2013-2018	Gazi Üniversitesi İletişim Fak.	Araştırma Görevlisi
2012-2013	Pamukkale Üniversitesi İletişim Fak.	Araştırma Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

Kaplan, T. ve Çevik, S. (2013). Görsel Kültür ve İletişim Tasarımında Hegemonik Erkekliğin Sunumu: Zenne Filmi (Dancer), İletişimde Tasarım-Tasarımda İletişim Konulu Uluslararası Sempozyum Sergisi, Kütahya, Dumlupınar Üniversitesi, 473-481.

Kaplan, T. (2014). "Sosyal Medyada Kamuoyu Oluşturma ve Gündem Belirleme Algısı", *Türkiz Siyaset ve Kültür Dergisi*, 5(28), 113-131.

Kaplan, T. (2018). "Rousseau'nun Düşünce Dünyasında Stoa Felsefesinin İzleri", *Ethos: Felsefe ve Toplumsal Bilimlerde Diyaloglar*, 11(1), 135-163.

Kaplan, T. (2016). "Varoluşsal Bir Yolculuk: Bir Zamanlar Anadolu'da", *SineFilozofi Dergisi,* 1(2), 125-146.

Kaplan, T. (2021). "Sanatın Doğasına Yönelik Bir Sorgulama: 'Yargı Yetisinin Eleştirisi' ve 'Shi (Poetry)'", Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi, (34), 90-114.

Jüri Üyelikleri

7.Gençliğin Gözünden Türkiye Liseler Arası Kısa Film Yarışması, (2014), Çankaya İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Ankara.

Gençliğin Gözünden Teknoloji Temalı 8. Türkiye Liseler Arası Kısa Film Yarışması, (2015), Çankaya İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Ankara.

Gençliğin Gözünden Aile Temalı Türkiye Liseler Arası 9. Kısa Film Yarışması, (2016), Çankaya İlçe Milli Eğitim Müdürlüğü ve Kültür ve Turizm Bakanlığı Sinema Genel Müdürlüğü, Ankara.

Editör Yardımcılıkları

İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, sayı (39) 2014 Güz.

İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, sayı (40) 2015 Bahar.

İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, sayı (41) 2015 Güz.

İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi, sayı (42) 2016 Bahar.

ankara HBM